

Il luogo [non] comune è il risultato del progetto di ricerca *Trans:it. Moving Culture through Europe*, una ricognizione attraverso l'Europa delle pratiche creative tra arte, architettura e dimensione urbana che stanno ridefinendo il concetto di spazio pubblico.

Attraverso la documentazione di oltre cinquanta tra artisti e progetti emerge un 'sentire comune' che dalla Norvegia alla Turchia, dalla Spagna alla Bulgaria, da Cipro alla Romania restituisce un contesto condiviso dove artista, istituzione e società civile sperimentano nuove relazioni entro le quali ricercare forme inedite di convivenza, comprensione e visione dello spazio urbano. Il libro, diviso per cinque aree tematiche, presenta un 'contesto europeo' dove il significato di spazio pubblico è interpretato secondo una prospettiva centrata sulla complessità e la differenza, la traduzione e la memoria.

Il **DVD** allegato contiene il ciclo dei tre documentari che sono parte integrante del progetto. Tre itinerari in 11 città europee, con interviste ad artisti, curatori, architetti, critici ed intellettuali che restituiscono il contesto in cui gli interventi sono stati realizzati e offrono una panoramica introduttiva alle tematiche affrontate nel libro.



Il luogo [non] comune

Arte, spazio pubblico ed
estetica urbana in Europa



FONDAZIONE ADRIANO OLIVETTI

trans:it

MOVING CULTURE THROUGH EUROPE



A CURA DI BARTOLOMEO PIETROMARCHI

Il luogo [non] comune

Arte, spazio pubblico ed
estetica urbana in Europa



Il luogo [non]comune

**Arte, spazio pubblico ed estetica
urbana in Europa**

Questo libro, risultato del progetto *Trans:it. Moving Culture through Europe*, è stato pubblicato in occasione della mostra *NowHere Europe*, realizzata in collaborazione con la Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Veneziano, nell'ambito della Biennale di Venezia, 51 Esposizione Internazionale d'Arte, Laboratorio Scientifico della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Veneziano alla Misericordia, 10 giugno/10 luglio 2005.



Il luogo [non]comune

Arte, spazio pubblico ed estetica
urbana in Europa



FONDAZIONE ADRIANO OLIVETTI

trans:it

MOVING CULTURE THROUGH EUROPE



Il luogo [non] comune

Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa

- 6 Trans:it. Moving Culture through Europe
- 8 **Bartolomeo Pietromarchi**
Il luogo (non) comune
Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa
- 18 **LA COMUNITÀ INVISIBILE**
- 20 Hou Hanru Direzione utopia
- 24 **Maria Papadimitriou**
Katerina Koskina
Theophilos Tramboulis
Claudia Zanfi
- 32 Osservatorio Nomade
- 40 **Oda Projesi**
Ana Paula Cohen
- 44 **Jeanne van Heeswijk**
Maartje Berendsen
- 54 **Artistic Interruptions – Art In Nordland**
- 60 **Idensitat**
Lidia Porcar
- 66 **Ramon Parramon** Dall'arte agli spazi pubblici
- 70 **L'ESTETICO, IL POLITICO E L'ISTITUZIONE**
- 72 **Ute Meta Bauer** Il muro non c'è più – i confini restano. Su Berlino e i suoi confini
- 76 **An Architektur**
- 82 **Nouveaux Commanditaires**
François Hers
- 88 **Nuovi Committenti**
- 92 **Škart**
Jean-Baptiste Joly
- 98 **Atelier van Lieshout**
- 102 **Iara Boubnova** Per un'analisi dell'interfaccia della città neo-capitalista
- 104 **Visual Seminar**
Iara Boubnova
- 112 **LA MEMORIA DEL LUOGO**
- 114 **Ruxandra Balaci** Tra il ricordo e l'amnesia: il remix del cambiamento
- 116 **Iosif Király**
- 124 **Matei Bejenaru**

128	School of Missing Studies
136	Mihnea Mircan Il paesaggio urbano come narrazione visiva
140	Ion Grigorescu
144	Zafos Xagoraris
148	L'ESPERIENZA URBANA
150	Yorghos Tzirtzilakis Psicopaesaggi. La psicosi del paesaggio nella cultura greca contemporanea
154	Călin Dan Raluca Velisar
158	Urban Void
162	Mircea Cantor
168	Socrates Stratis
174	Pelin Tan "Quale Utopia ?" Il fallimento delle utopie urbane e l'approccio alla città
178	Can Altay
184	Jochen Becker/ Metrozones From/To Berlin
186	SULL'INTIMITÀ PUBBLICA
188	Aydan Murtezaoğlu Erden Kosova
194	Erik van Lieshout
198	Gülsün Karamustafa Teresa Macri
204	Campement Urbain
212	Eric Corne Democrazia di quartiere
214	Esra Ersen
218	Athanasia Kyriakakos Katerina Koskina
224	Bülent Şangar Erden Kosova
230	APPENDICE
231	Crediti
235	Bibliografia
237	Biografie degli artisti
244	Biografie degli autori
	INSERTO
	DVD
	Maria Alicata I documentari

Trans:it

Moving Culture through Europe

Trans:it. Moving Culture through Europe è il titolo del progetto di ricerca triennale di cui la presente pubblicazione, il ciclo dei tre documentari e l'archivio costituiscono i prodotti finali.

La realizzazione del progetto si è articolata in due fasi successive: la prima corrisponde alla creazione di un network e di un comitato scientifico come riferimenti per l'impostazione della ricerca sul campo, condotta attraverso le interviste filmate e la raccolta del materiale degli artisti e dei loro progetti; la seconda consiste nella sintesi critica elaborata attraverso strumenti diversi: documentari, pubblicazione e mostra di presentazione dell'archivio dei materiali raccolti. Le due fasi del progetto *Trans:it* restituiscono da un punto di vista critico e metodologico una riflessione sulle recenti esperienze artistiche nello spazio pubblico in Europa.

Il network, costituito da rappresentanti di istituzioni pubbliche e private, curatori e organizzazioni indipendenti, operatori culturali, artisti, architetti e urbanisti, ha permesso sia di individuare quelle che sono le 'emergenze culturali' più interessanti nel panorama europeo rispetto alle tematiche prese in esame, che di promuovere la cooperazione e il dialogo interculturale. Quindi, la rete di contatti funziona come un "contenitore" che non si istituisce dall'alto, ma piuttosto veicola degli *input* dal basso, grazie alla mobilità e all'intreccio delle storie e delle identità che caratterizzano le differenti regioni. Tale metodo corrisponde anche ad un cambiamento basilare che sta avvenendo in questi ultimi anni all'interno

della progettazione delle politiche culturali, e che vede oggi, in questa prospettiva, l'Europa come un laboratorio sperimentale privilegiato. La cultura contemporanea in Europa non viene più solo veicolata attraverso i consueti canali istituzionali, ma piuttosto si colloca all'interno di quella rete di scambi e confronti che si è andata sviluppando in modo autonomo, in particolare per quanto riguarda i progetti degli artisti nello spazio pubblico. Il progetto *Trans:it* ha voluto documentare e mettere in relazione le diverse prospettive attraverso le quali si promuovono e si realizzano tali esperienze, seguendone i percorsi.

La ricerca si è svolta lungo un itinerario che ha coinvolto l'Italia, la Francia, l'Olanda, la Germania la Serbia, la Romania, la Bulgaria, la Grecia, la Turchia e l'isola di Cipro. Attraverso il network e il comitato scientifico, sono stati individuati, all'interno di un quadro più ampio, una serie di 'casi di studio', che rappresentassero attraverso il lavoro e l'occhio degli artisti, le continue trasformazioni sociali, economiche e culturali in atto nello spazio pubblico. La natura rizomatica della ricerca non poteva che fare riferimento al linguaggio della mobilità, del nomadismo, della transitorietà alla quale il nome stesso del progetto *Trans:it* allude.

Il primo itinerario ha toccato le città di Parigi, Rotterdam, Amsterdam e Roma, il secondo Berlino, Bucarest, Sofia e Belgrado, infine il terzo Atene, Nicosia e Istanbul.

Questa metodologia di indagine utilizza strumenti dinamici e mobili, come l'intervista e la ripresa video,

che permette alla critica di non essere deduttiva e normativa, ma piuttosto di adeguare il proprio linguaggio agli oggetti di studio, accogliendo i contributi di diversi interlocutori provenienti da varie discipline, per restituire in tal modo la specificità dei contesti in cui le opere sono state ideate e realizzate.

La seconda fase costituisce lo sviluppo finale del progetto, in cui gli strumenti, la documentazione e l'approccio metodologico vengono articolati insieme in una riflessione e presentazione conclusiva. I documentari, la mostra e la pubblicazione rappresentano sia tre livelli di approfondimento che tre modalità specifiche di comunicazione e presentazione pubblica del progetto.

I repertori audiovisivi sono stati sintetizzati in tre documentari concepiti come uno spazio aperto, che si trasforma, anche linguisticamente, a seconda del materiale e dei contenuti di volta in volta raccolti. I documentari, strutturati secondo il percorso geografico attraverso le città in cui si è sviluppata la ricerca, costituiscono un passaggio intermedio che rende accessibile in modo diretto e sintetico i risultati dell'indagine sul campo e forniscono una introduzione alle tematiche sviluppate poi nel libro. La pubblicazione, strutturata invece in modo tematico, rappresenta un approfondimento successivo, come sintesi critica elaborata dal materiale visivo e testuale raccolto e organizzato nell'archivio, e come contributo originale degli artisti invitati a presentare i loro progetti. In questa prospettiva, essendo due momenti differenti dello sviluppo finale del progetto, non

c'è una completa coincidenza tra le opere, i progetti e gli artisti presenti nei tre documentari e quelli inseriti nella pubblicazione che ha visto, oltretutto, un ampliamento dell'indagine ad altri paesi come la Norvegia, la Spagna e l'Albania.

Per adeguare gli strumenti di indagine ad un panorama così variegato e alla molteplicità dei materiali, si è scelto di sviluppare una metodologia critica e una modalità di presentazione più duttili, che non si esaurissero in un'attività teorico-deduttiva, ma piuttosto funzionassero su diversi livelli, presentando da una parte i materiali della ricerca nella maniera più diretta possibile (i fatti: le opere, i progetti, i contesti) e dall'altra le sintesi critico-teoriche (le interpretazioni: le tematiche, il dibattito culturale).

Vorrei ringraziare tutti gli artisti e le persone senza le quali questo progetto non sarebbe stato possibile, e in particolare Laura Olivetti e tutto lo staff della Fondazione Adriano Olivetti per il costante sostegno e attiva partecipazione nel corso dei tre anni di sviluppo della ricerca. Un particolare ringraziamento a Gottfried Wagner e Vanessa Reed per il loro sostegno e incoraggiamento durante tutta la durata del progetto. Desidero inoltre esprimere il mio riconoscimento a tutto il comitato scientifico e, in particolare, Germana Jaulin, Katerina Koskina e François Hers per l'importante contributo alla ricerca. E infine, a tutto lo staff della redazione un ringraziamento particolare per l'entusiasmo e la dedizione.

Il luogo [non] comune

Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa

Il liquido che tiene insieme lo spazio e il tempo soggettivi, più di ogni collante ideologico, è oggi determinato da quel fluido economico che unifica l'innovazione e la povertà, l'arcaico e l'ipermoderno, attraverso due categorie chiave: desiderio e territorio.¹

I. Lo spazio pubblico come luogo (non) comune

Nell'era contemporanea il concetto di *territorio* è divenuto uno dei termini di riferimento con cui misurare la trasformazione dell'identità umana e tentare di delineare una sua rappresentazione fisica. Termini come flussi, frontiere, reti, mobilità, controllo, applicati alla lettura del nostro spazio culturale, contribuiscono a definire non solo il campo entro il quale interpretare il rapporto dell'uomo con ciò che lo circonda, il mondo entro il quale è costretto ad orientarsi, ma anche una nuova concezione del rapporto con lo spazio e il tempo, di come questi assi fondamentali dell'esperienza incidano in altre parole sulla sua stessa identità. Lo spazio può essere definito oggi nei termini di un *iperspazio* che considera l'uomo alla stregua di una *macchina desiderante* utile solo a determinarne gli impulsi di consumatore o di utente finale, ridotto a numero, a moltitudine. Ogni centimetro quadrato è sfruttato in funzione di qualcosa (quasi esclusivamente in chiave economica), e lo spazio libero si restringe non solo in termini fisici ma anche in termini di negazione dell'autodeterminazione del singolo individuo e di socializzazione spontanea, dove la paura del vuoto opera come un *horror vacui* che ci si affretta a liquidare con termini come pericolo, abbandono, scarto.

Da queste premesse prende le mosse il dibattito attorno alla nozione di spazio pubblico e a tutte le sue declinazioni e riflessioni teoriche che lo hanno accompagnato nel corso della storia, dibattito tanto più urgente proprio perché tale definizione è oggi sottoposta al rischio di uno svuotamento di significato: lo spazio pubblico non è più il luogo dove si negoziano le istanze della socialità e della politica, ma, ormai ridotto a simulacro di se stesso, è solo funzionale alla retorica del linguaggio istituzionale o, in alternativa, trasformato in oggetto utile alla mercificazione. Hannah Arendt ha considerato questa distinzione, collegando il concetto di società allo spazio dell'economia, delle relazioni legate all'interesse individuale e privato, in opposizione alla metafora dell'*agorà* come spazio condiviso, nel quale il soggetto viene riconosciuto dall'*Altro* in quanto tale. Lo spazio pubblico diventa il luogo di scambio e riconoscimento attraverso una pratica che è innanzitutto linguistica ed è connessa alla presenza dell'*Altro*. Il linguaggio presuppone e insieme istituisce lo "spazio a struttura pubblica".²

Il luogo (non) comune propone una chiave di lettura della nozione di spazio pubblico attraverso lo sguardo di quegli artisti che lo interpretano con le loro opere restituendone complessità e diversità, significato e valore. In questo senso, il termine *luogo* è inteso da una parte come spazio carico di significati determinati dall'individuo nella dimensione della sua esperienza soggettiva e personale, della memoria e della relazione (e quindi ogni volta diversa, non comune, unica), e dall'altra, in un senso più dialettico, come *luogo condiviso*, nel quale le differenti istanze culturali trovano un campo di paragone e di incontro, anziché di omologazione, nell'ambito di quel gioco linguistico che ne permette una comprensione e una messa in relazione profonda pur nel rispetto delle differenze, come *luogo comune* senza il quale ogni comprensione sarebbe impossibile.

In questi termini lo spazio pubblico può essere inteso anche come un *luogo praticato*, come un incrocio di entità mobili, animato dall'insieme di movimenti che si verificano al suo interno. "Lo spazio sarebbe rispetto al luogo ciò che diventa la parola quando è parlata"³. In questo parlarsi dello spazio che si fa discorso andrebbe riconosciuto il suo *essere pubblico*: la strada definita geograficamente da una rappresentazione urbanistica viene trasformata da chi cammina. Questo è un presupposto fondamentale nella considerazione che si fa dello spazio pubblico come spazio delle relazioni. Il tessuto di questo spazio si costruisce sul rapporto fra sfera pubblica e spazio privato, del quale si fa esperienza nella *agorà* globale, dove la *pubblicità* del discorso è garantita dall'esperienza dell'altro.

II. L'Europa come campo

Il territorio, il campo dove avviene la sperimentazione oggetto di questa ricerca è il territorio europeo, esteso al di là dei suoi ormai dissolti confini orientali, nella convinzione che il dibattito in corso intorno al concetto di Europa, nella prospettiva di Étienne Balibar, Zygmunt Bauman, Jeremy Rifkin fornisca delle chiavi interpretative sulla nozione di spazio pubblico determinata dalle trasformazioni sociali, economiche, politiche e culturali a cui è sottoposto. L'immagine che l'Europa politica proietta all'esterno non corrisponde a quella della sua identità culturale, frutto di movimenti centrifughi, attraversamenti e pressioni dall'esterno ormai incontenibili. All'idea di una "fortezza Europa" si contrappone quella di una identità europea che non si basa sulla identificazione geografica, ma sulla condivisione di un luogo comune immaginario, non definito o meglio in continua definizione, che ne è l'elemento caratteristico. In questo senso, l'identità europea è stata un'utopia in tutti i momenti della storia. Potremmo anzi considerare l'utopia come il *terreno comune* sul quale si sono incrociate le diverse spinte culturali, come luogo inesistente, che non si può rappresentare sulle mappe, dall'altra invece come l'*humus* della disomogeneità culturale, l'attitudine straniera dell'europeo. Zygmunt Bauman sostiene del resto che lo spirito utopico è endemico all'identità europea, è un'affezione elusiva, sempre legata alla realtà quotidiana: "Il posto dell'Europa è stato da sempre da qualche parte fra il *dovrebbe* e l'*è*, ed è per questo che dovrebbe essere, e in verità lo è stato, un luogo di continua sperimentazione e avventura"⁴.

Tale sperimentazione si fonda su di una pratica linguistica in cui scarti semantici, ritardi e anticipazioni, amnesie culturali e ibridazioni rappresentano il panorama europeo come un territorio di confine, una babele che parla diversi linguaggi e che per questo non sa come chiamare il suo nome. La lingua europea è infatti una lingua di traduzioni, ma la sua difficoltà sintomatica sta appunto nell'impossibilità di tradurre un testo scritto in diverse lingue. Quale lingua privilegiare? Se, come nota Derrida, soltanto i nomi propri restano intraducibili⁵, allora bisogna ripartire dal soggetto e dal suo confronto con l'altro, riconoscendo la dimensione di una *intimità pubblica* comune ad entrambi, eppure propria ad ognuno. È il rapporto con l'altro che veicola questa traduzione e rende la frontiera non più un limite, ma un luogo di passaggio e di attraversamento. In un panorama nel quale i soggetti sono disseminati in comunità diverse per lingua, storia e cultura, l'esigenza della traduzione si manifesta nello spazio pubblico che l'arte contemporanea identifica come il campo privilegiato d'intervento. Lo spazio dove avviene il riconoscimento dell'altro è uno spazio tradotto, un'*agorà* nella quale il confronto con le differenze culturali non viene appiattito, ma piuttosto intensificato. I progetti degli artisti che qui si propongono gestiscono delle *differenze* che si rappresentano in maniera sempre più contrastante. Questo *continente avventuroso*, affrontato come un *luogo comune*, è vissuto come sito della negoziazione e della traduzione nel quale praticare la capacità di

3 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Éditions Gallimard, Paris 1990.

4 Zygmunt Bauman, *Europe. Un Unfinished Adventure*, Polity Press, Cambridge 2004.

5 Jacques Derrida, "De Tours de Babel", in Id., *Psyché. Inventions de l'autre*, Galilée, Paris 1987, pp. 203-235.

parlare/ascoltare, insegnare/apprendere, capire/farsi capire (in breve di tradurre), che, come scrive Balibar, può essere estesa “da una definizione strettamente linguistica di ‘traduzione’ ad una più ampia di approccio culturale”⁶ e in questa prospettiva si definisce nella sua identità di *luogo non comune fondato sulla differenza*.

III. Il luogo immaginario dell'arte

Di fronte ai cambiamenti economici che dagli anni Settanta in avanti hanno configurato il lavoro come attività basata sulla *condivisione* come requisito tecnico-linguistico, piuttosto che sulla *divisione*, come accadeva nella prospettiva fordista, gli artisti, sempre più coinvolti nel contesto reale, hanno elaborato linguaggi interdisciplinari per collocarsi sul territorio. Alla metà degli anni Novanta Rosalyn Deutsche ha riconfigurato il problema della cosiddetta “estetica urbana” come discorso spaziale-culturale.⁷ Questa pratica discorsiva contribuisce all'avvicendamento fra le istanze che appartengono ai diversi campi del sapere legati allo spazio pubblico, creando degli innesti fra le idee sull'arte, l'architettura e il design urbano da una parte e le teorie sulla città e lo spazio pubblico dall'altra.

Le pratiche e i concetti legati all'arte visiva, all'architettura e all'urbanistica hanno così finito per costituire una sorta di *koiné* nutrita da discipline teoriche quali la sociologia, la filosofia, la linguistica, la politica della pianificazione urbana. In un territorio nel quale l'arte e il reale finiscono per assomigliarsi, le pratiche di ibridazione diventano delle strategie di interpretazione.

Il contesto urbano è dunque il *campo* di questo mutamento sociale ed economico, nel quale l'artista si colloca parallelamente per elaborare le sue rappresentazioni e interpretazioni. Una volta identificate le dinamiche attraverso le quali lo spazio si definisce come pubblico, l'artista cerca di riconoscere le differenti comunità alla luce delle culture e degli immaginari che esse contribuiscono a creare.

Gli artisti procedono per tentativi, per singole esperienze che propongono una definizione alternativa, operano in una dimensione simbolica radicata però nel contesto reale che permette loro di far leva sull'immaginario come strumento di coesione, condivisione e co-visione, base per un progetto collettivo inedito di socialità e identificazione. Il recupero del desiderio individuale, contrapposto a quello indotto dalla spersonificazione mediatica e spettacolare, opera sull'immaginario come possibilità alternativa inattesa e sorprendente, scava nelle pieghe della traduzione e della interpretazione, del frammento e della disseminazione, proponendo uno sguardo insolito che aiuta a comprendere e svelare. È in questo processo, in questo tentativo votato per sua natura a non creare regole o astrazioni, formule o dogmi, che l'arte si ritaglia uno spazio autonomo e libero, di permanente sperimentazione e interpretazione. Riaffermando la specificità dell'opera d'arte e la sua autonomia linguistica, la libertà dell'essere non funzionale, “consapevolmente inutile”⁸ e malinconicamente perdente, confrontandosi con un contesto globale che procede in direzione opposta dove le regole della funzionalità e del profitto saturano anche lo spazio del pensiero, l'arte propone uno spiraglio e opera come frattura o come sospensione dove, in un luogo immaginario, sia ancora possibile l'esperienza e la sorpresa.

Seguendo le linee di queste premesse, lo spazio pubblico europeo, il concetto di Europa, si definisce come il luogo immaginario dove l'arte realizza le sue sperimentazioni partendo dalle suggestioni e dagli stimoli del territorio e del contesto, dell'identità e della memoria. È per tale motivo che le opere e i progetti degli artisti, nei paragrafi che seguono, sono stati raggruppati per tematiche e non seguendo un itinerario geografico: il territorio diviene

⁶ Étienne Balibar, “Europe: vanishing mediator” in «Constellations» 3, 2003, pp. 312-338.

⁷ Rosalyn Deutsche, *Evictions: Arts and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge 1996.

⁸ Il “consapevole inutilizzo” è una espressione coniata dal gruppo Osservatorio Nomade per il progetto ON/Laguna, in corso di realizzazione a Venezia nell'ambito di *Citying. Pratiche creative del fare città* a cura di Riccardo Caldura e promosso dall'amministrazione comunale. Con il loro progetto ON intende sottolineare che anche nelle strategie di una amministrazione pubblica per un piano di recupero e valorizzazione, come questo sulle isole dell'arcipelago veneziano, sia possibile una nozione di spazio pubblico che non abbia una particolare funzione, ma che anche il “non uso” possa diventare una categoria da utilizzare nelle politiche pubbliche urbane e territoriali.

un luogo condiviso costituito da un linguaggio non parlato, da istanze creative dove dalla Turchia alla Norvegia, dall'Italia alla Bulgaria, da Cipro, alla Germania o alla Grecia, sia possibile quella identificazione culturale che rende confrontabili o assimilabili esperienze diverse e uniche sulla base di una comprensione, di una lingua comune, quella dell'arte.

IV. La comunità invisibile

Mai come oggi il concetto di comunità ha conosciuto una tale fortuna critica, ma allo stesso tempo appare abusato e strumentalizzato dalle esigenze della politica istituzionale e della comunicazione. La filosofia contemporanea ha cercato di separare l'idea di comunità dal nostalgico mondo perduto di matrice rousseauiana, per riconnetterla a una dimensione politica più ampia: la comunità – secondo Jean-Luc Nancy – consiste nell'apparire insieme e divisi, ci consegna e ci abbandona agli altri, resistendo ad ogni volontà di fusione e di comunicazione integrale⁹. L'artista, che vive dall'interno il senso di immanenza interpretato da queste *comunità invisibili* all'ordine sociale, non si propone di riempire con il suo intervento l' "assenza di opera" che insiste sull'idea di comunità, ma piuttosto di incrementare le narrazioni insite nell'essere comunità. È necessario comprendere fino a che punto l'artista possa immergersi nella vita reale quando si confronta con questi contesti sociali, tenendo presente inoltre che l'artista non mette al servizio della comunità la sua creatività, ma piuttosto è colui che ne libera il potenziale creativo, che a sua volta può essere convertito in una riconfigurazione sociale, immaginaria, che sperimenti nuove forme di relazioni umane.

Le periferie di Parigi, Rotterdam, Roma, Atene, Istanbul possono apparire quasi come un contesto indifferenziato caratterizzato da caratteri molto simili e facilmente confrontabili. La riconoscibilità di gruppi e di comunità all'interno di questi contesti urbani decentrati implica un discorso sulla *territorialità*, come pratica politica e spaziale. Da una parte ci si trova di fronte ad una territorialità *istituita* per quanto riguarda le comunità residenti o *tradotta* nel caso di comunità migranti. In entrambi i casi queste rappresentazioni costituiscono l'iconografia di una sociologia del presente fatta di reti, piccoli gruppi, aggregazioni effimere e mutanti. L'artista che si trova di fronte alla definizione di questo campo d'indagine e d'intervento si pone in una posizione di limite, in costante equilibrio tra pura azione sociale e scarto creativo, tra rischio di strumentalizzazione e reali istanze democratiche e demofone. Quali sono i processi di identificazione messi in gioco da una comunità? Come avviene il riconoscimento?

La forte spinta ideale e il coinvolgimento concreto che spingono Maria Papadimitriou a lavorare con una comunità rom alla periferia di Atene sono dettati da un'urgenza vissuta in prima persona dall'artista. Coinvolgendo artisti e architetti nella progettazione di strutture ed edifici di una comunità utopica, o per citare l'artista, in un'ipotesi di "utopia concreta", l'arte cerca di interpretare le istanze identitarie di una comunità nomade e, allo stesso tempo, di intervenire sulle esigenze reali di una vita quotidiana al limite della povertà. È la condivisione di uno scarto creativo che può segnare ipotesi inedite di convivenza, così come nel caso del gruppo Oda Projesi. Nel quartiere multietnico di Galata ad Istanbul il collettivo ha aperto uno spazio in parte interno e in parte esterno alla comunità, funzionante come una soglia di dialogo con la città. In cinque anni di attività sono stati invitati diversi artisti a realizzare interventi con gli abitanti nel quartiere. In questi due casi, geograficamente differenti, l'artista non si accontenta di lavorare con la comunità, ma sceglie di diventarne parte integrante, traduttore e interprete di desideri e immaginari che appartengono anche alla sua esperienza quotidiana.

La questione del ruolo dell'artista come motore sociale che invece di proporre eventi cultu-

⁹ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois Editeur, Paris 1986.

rali lavora sulla creazione di una piattaforma democratica sulla quale una comunità possa rappresentarsi, è affrontata ad esempio dal progetto *De Strip* di Jeanne van Heeswijk a Rotterdam. Lo spazio che stava per essere demolito è stato adottato dall'artista che vi ha fatto confluire non solo artisti, *workshops*, laboratori, ma anche tutte le iniziative culturali e le occasioni di vita pubblica, promosse direttamente dagli abitanti, legate alla vita di quartiere. Il fatto che questi progetti vengano comunicati all'esterno, sfruttando anche i veicoli promozionali offerti dal sistema dell'arte, ha un esplicito valore simbolico, in quanto l'artista riesce a tradurre, in un contesto diverso da quello locale, la comunità invisibile: l'artista è colui che la svela all'esterno e contemporaneamente ne rivela il suo potenziale creativo ed immaginario.

In alcuni casi è la comunicazione stessa che diviene oggetto di un processo/strumento di autorappresentazione: è quanto è avvenuto alla periferia di Roma, a Corviale, un immenso edificio lungo un chilometro abitato da seimila persone, dove l'Osservatorio Nomade ha lavorato sull'immagine e l'immaginario del luogo. Il gruppo ha realizzato un prototipo di televisione di quartiere come mezzo per ribaltarne l'immagine stereotipata e negativa e per dotare chi vi abita di uno strumento di autorappresentazione, che possa diventare anche uno strumento politico, nel senso più ampio. La parola chiave che sta definendo sempre più questo tipo di interventi è *empowerment* in una prospettiva in cui l'autodeterminazione pone l'accento sul recupero di una capacità desiderante autonoma o collettiva, in opposizione ad un sistema che impone e prolifica sul controllo e l'omologazione.

Oltre alle iniziative autonome degli artisti, la comunità è anche oggetto di veri e propri programmi curatoriali, iniziative culturali che prevedono l'intervento di artisti che non necessariamente vivono e lavorano nel contesto dove tali progetti si realizzano. In questo caso l'intervento dell'artista funziona da sguardo esterno, da punto di vista critico, assumendosi tutti i rischi legati all'incomprensione dello straniero, ma elaborando una forma di conoscenza che si basi sul concetto di alterità, come nel caso del progetto norvegese *Artistic Interruptions* e di quello spagnolo *Idensitat*. Entrambi i progetti invitano artisti a realizzare *in situ* dei lavori realizzati un periodo di contatto diretto con il contesto del luogo.

V. L'estetico, il politico e l'istituzione

Sul crinale dove si incontrano l'estetico e il politico, l'artista elabora metafore di sapore militare per concettualizzare il quotidiano come un terreno di conflitto tra le tattiche transitorie elaborate nello spazio urbano e le strategie elaborate dal sistema dominante dell'istituzione. Come argomenta de Certeau, queste tattiche sono azioni calcolate ma determinate dall'anonimato di un luogo, così che "le tattiche non hanno altro luogo che in quello dell'*Altro*"¹⁰. Le tattiche sono opportunistiche, parassite, mobilitano ogni cosa si possa maneggiare e sono legate alle pratiche all'attività fluida e sfuggente dell'oralità, opposta alla scrittura normativa dell'istituzione.

Da queste premesse, e persa ogni intenzione rivoluzionaria, oggi l'artista che propone alla società un'utopia realizzabile istituisce delle alternative possibili, partendo dall'opinione che l'arte debba adoperarsi per fare pressione sui modelli linguistici dominanti e sclerotizzati. In questi termini sarebbe più corretto parlare di resistenza piuttosto che di rivoluzione, quando l'artista non attacca più frontalmente le istituzioni, ma vi si infiltra e ne usa gli stessi strumenti per metterlo in crisi, operando in clandestinità, come un *hacker* del sistema che utilizzi delle tattiche di disseminazione creativa e dissoluzione linguistica. Utilizzando tutte le possibilità che il sistema stesso mette a disposizione per raggiungere la maggiore efficacia possibile, perché il suo messaggio circoli liberamente, l'artista abbandona qualsiasi precon-

cetto ideologico riguardo agli strumenti da utilizzare, assumendosene il rischio e collocandosi dentro e fuori dall'istituzione, dal mercato, dalla medializzazione.

Nel progetto *AVL-Ville* dell'Atelier van Lieshout, ad esempio, è stato fondato un villaggio autonomo, con una propria legislazione e addirittura una propria moneta nel bel mezzo del porto di Rotterdam, grazie ad un permesso della municipalità che solamente dopo otto mesi si è accorta della situazione, ordinandone lo smantellamento. L'artista voleva dimostrare come ancora oggi sia possibile creare un luogo extraterritoriale, dedicato alla libera e anarchica espressione artistica, in termini fisici e simbolici, utilizzando la sua legittimazione in quanto artista riconosciuto per usare i media e l'istituzione ai fini di amplificarne e rendere possibile il suo progetto artistico. Altro esempio è quello del congresso *open source* organizzato da An Architektur a Berlino sui temi della resistenza, nel campo dell'architettura, alle richieste di una produzione capitalista dello spazio, nell'accezione lefebvriana. Il congresso *Camp for Oppositional Architecture* è stato pensato come un campo di confronto e permanenza totalmente anarchico, che da una parte sfrutta l'attività di *networking* per garantire la democraticità del coinvolgimento libero di architetti, artisti, urbanisti e chiunque fosse coinvolto nelle tematiche, dall'altra usufruisce del finanziamento di un'istituzione pubblica, quale il Kulturstiftung des Bundes. Il risultato è un manifesto *in progress* (anche questo *open source*), a disposizione di tutti coloro che avendovi partecipato, continuano ad implementarlo, correggerlo e criticarlo.

In modo più spontaneo e autonomo si muove invece il gruppo Škart a Belgrado, che da quindici anni garantisce la propria autonomia grazie a una strategia di autofinanziamento. Škart si istituisce autonomamente all'interno delle comunità culturali, focalizzando sul coinvolgimento della popolazione, sfruttando i linguaggi legati ai contesti stessi.

Nello spazio che separa l'artista dall'istituzione politica e di governo esiste una figura di mediazione rappresentata da istituzioni indipendenti che garantiscono l'autonomia degli artisti rispetto alle possibili pressioni e manipolazioni. Se da una parte l'arte fa esperienza del reale per circoscrivere i limiti legati alle politiche culturali istituzionali, dall'altro è l'istituzione stessa che fa riferimento a queste pratiche artistiche per superare la sua crisi interna. È in questa prospettiva che alcuni esempi di progetti che operano una critica dall'interno dell'Istituzione si sono sviluppati negli ultimi anni, in un processo di negoziazione e di ridefinizione delle politiche culturali e del linguaggio stesso con cui si definisce la relazione con l'espressione artistica.

Così, *Nouveaux Commanditaires* in Francia, *Nuovi Committenti* in Italia e *Visual Seminar* a Sofia cercano di promuovere la creazione di interventi artistici nello spazio pubblico, focalizzandosi sulla voce dei destinatari degli interventi stessi e cercando di sensibilizzare il pubblico alla critica culturale. Prendendo le distanze da un genere di arte pubblica ormai priva di ogni sua legittimazione, i tre esempi, pur con le dovute differenze, fanno leva su una dichiarata democratizzazione e una restituzione di un valore d'uso e di comprensione all'arte contemporanea nel momento in cui si misura con il contesto pubblico¹¹.

VI. La memoria del luogo

La città è diventata la metafora privilegiata dell'esperienza del mondo moderno. Con i suoi caratteri originali, la sua mescolanza di storie e culture, il suo accogliere tendenze globali subito messe in questione dalle persistenti distinzioni locali, la città si offre come luogo reale e immaginario, come una mappa di pronta lettura.

Ma se la mappa è piena di riferimenti e indicazioni, essa non è realmente popolata; essa

¹¹ Nello specifico francese il programma si basa su di una forza di legittimazione pubblica ed economica data dal fatto di essere stato adottato dalla più importante fondazione pubblico/privata francese. "Il cittadino, che agisce da solo o in un gruppo, diviene committente quando riconosce in se stesso ciò che per l'artista contemporaneo è alla base della creazione. Un medesimo desiderio di esprimersi liberamente, una stessa volontà di resistere a contro la normalità, un analogo bisogno di immaginarsi diversamente e di inventare nuovi percorsi" recita *Le protocole* scritto da François Hers, l'artista che ha concepito il progetto. François Hers, *Le protocole*, Les presses du réel, Dijon 2002. Il programma in Italia ha trovato una sua 'traduzione' attraverso la Fondazione Adriano Olivetti che opera piuttosto come istituzione di mediazione. Cfr. Flaminia Gennari Santori, "Ricerca, mediazione e co-produzione per lo spazio pubblico: i progetti di Cultura e Società della

proietta la dimensione mutevole dello spazio attraverso il tempo storico in una geometria mista di poteri politici, economici e culturali che assicura l'orientamento, il posizionamento, ma è lungi dall'esaurire la realtà in cui viviamo.¹² L'esperienza dello spazio pubblico non si elabora solo a livello sincronico nel rapporto con l'altro, ma anche a livello diacronico attraverso la memoria che si stratifica sui luoghi e contribuisce alla costruzione dell'identità specifica del luogo stesso, il suo *genius loci*, attraverso un'elaborazione culturale intima e collettiva al tempo stesso. L'esperienza soggettiva di questa memoria del luogo ridefinisce l'eredità storica europea attraverso in una serie di frammenti che devono essere ricostruiti dall'immaginazione di ciascuno.

Marc Augé scrive che le città hanno un rapporto particolare con la storia, che invade il loro spazio con i monumenti celebrativi, mentre l'architettura segue la storia come un'ombra, anche se i luoghi del potere si spostano seguendo le rotte di evoluzioni e rivoluzioni interne.¹³ Ma nelle città europee, specialmente quelle che hanno visto la loro immagine cambiare radicalmente dopo il 1989, la rapida ricostruzione ha disseminato nel paesaggio urbano una moltitudine di siti in costruzione e cantieri che con le rovine e la memoria intrattengono concettualmente un dialogo molto stretto. Se un cantiere, come promessa del futuro, è già una rovina, il discorso di Augé sui *non luoghi* si traduce nel concetto di *non tempo*, come tempo che deve essere riempito con la propria memoria.¹⁴

È in questa prospettiva che assumono significato, al di là del para-archeologico, le indagini video e fotografiche di Ion Grigorescu degli anni Settanta a Bucarest: riaffiorano dal passato a informare il presente, per rileggere il proprio spazio in contrasto con l'amnesia collettiva determinata dalla dilagante ideologia neo-liberista. Così come le indagini di Matei Bejenaru sul persistere delle tradizioni contadine nelle comunità recentemente urbanizzate, frammenti che, se decontestualizzati, assumono il valore simbolico di pratiche che mutano e si adattano alle trasformazioni del contesto, ma che per questo riescono a sopravvivere. Il rapporto dell'artista con la memoria è di natura narrativa, di una narrazione quasi mai diacronica bensì frammentaria e soggettiva, come i ricordi stessi. Iosif Király ha elaborato, attraverso una serie di collage fotografici, un discorso su come i ricordi si stratifichino nei luoghi in cui sono avvenuti determinati episodi. Se da una parte la memoria comporta un aspetto quantitativo relativo alle cose ricordate, dall'altro tutte le esperienze successive all'episodio contribuiscono a una sua riconfigurazione, rendendo i ricordi attraverso una superficie intarsiata fatta di frammenti che si sovrappongono.

Se da una parte la città è diventata un universo linguistico costituito dai nomi delle strade, dall'altro, liberate dal linguaggio, queste cessano di funzionare solo come riferimento toponomastico, come un utile promemoria, per trasformarsi in luoghi nei quali la memoria frammentaria possa riaffiorare. Questo processo para-archeologico comporta uno sguardo inedito sulla storia, uno sguardo intimo e soggettivo che si comporta come una storia segreta, diversa da quella ufficiale in cui la società si riconosce. L'intento della School of Missing Studies nel progetto *Looking for October* a Belgrado si pone proprio l'obiettivo di indagare la perdita di significato di alcuni elementi linguistici presenti nella toponomastica della città. In un caso si tratta di una ricorrenza nazionale ormai non più celebrata, una data che un tempo era scritta su strade, scuole ed edifici pubblici, come monumento a una liberazione, e della quale oggi, dopo la disgregazione della Jugoslavia, si sta velocemente perdendo la memoria. O, all'inverso, sono gli elementi della memoria collettiva che riaffiorano dal silenzio nei luoghi abbandonati, come nelle installazioni sonore di Zafos Xagoraris a Cipro, che rievocano e suggeriscono in modo casuale una quotidianità non più presente.

VII. L'esperienza urbana

Se da una parte il riferimento all'esperienza urbana riconduce inevitabilmente alle pratiche del Situazionismo, dall'altra bisogna sottolineare come in contesti sociali e politici così fortemente mutati dagli anni Cinquanta e Sessanta come quelli attuali il riferimento è da intendersi in senso formale assai più che politico. L'esperienza dello spazio urbano messa in atto dagli artisti è una pura esperienza artistica, poetica e conoscitiva al tempo stesso e soprattutto, a differenza dei Situazionisti, implica la dimensione della narrazione, programmaticamente assente nella nozione di *dérive*.

Il racconto dell'esperienza urbana non può prescindere dalla sua pratica: quando de Certeau riflette sui passanti scrive che "il loro corpo obbedisce ai pieni e ai vuoti di un *testo* urbano che essi scrivono senza poterlo leggere". Questa conoscenza cieca, dovuta ad un annullamento della distanza implicita nell'esperienza estetica, si traduce in delle narrazioni "senza autore né spettatore, formate da frammenti di traiettorie e di modificazioni dello spazio, che in rapporto alle rappresentazioni restano quotidianamente e indefinitamente altre"¹⁵.

La narratività è insita nell'esperienza urbana: ogni racconto è un racconto di viaggio. Il linguaggio è costruito su metafore spaziali che si dipanano lungo la linea diegetica del tempo; in questi termini le azioni narrative possono contribuire alla descrizione delle pratiche organizzatrici dello spazio.

Il lavoro di Călin Dan *Emotional Architecture* si basa su questo recupero dell'esperienza, con il suo statuto di emotività implicita. Dan utilizza la narrazione come struttura espressiva: con il pretesto del recupero di una favola della tradizione popolare rumena, l'artista ripercorre gli strati urbani di Bucarest che si sono sovrapposti cancellandosi a vicenda, seguendo le diverse utopie che si sono avvicendate durante l'arco della sua storia. L'artista vaga per la sua città procedendo per empatia, in una rilettura del tessuto metropolitano e sociale contemporaneo attraverso i frammenti di una vita ordinaria, fatta di particolari e gesti quotidiani. Secondo le stesse intenzioni lavora Can Altay ad Istanbul: l'artista assume come pretesto il *paperman* che percorre la città raccogliendo spazzatura da rivendere come materiale da riciclare. Lo segue e ne registra tutti gli spostamenti fornendo una lettura diversa della città attraverso soggetti sociali che operano nell'ombra del sistema ufficiale. Mircea Cantor registra e documenta le scorciatoie tracciate dalla gente nelle aree non ancora edificate, focalizzando sulle pratiche spontanee dell'uso della città e su una sua possibile lettura diversa, rispetto alle istanze normative espresse, ad esempio, dall'arredo urbano.

Gli usi spontanei, le microtrasformazioni, il recupero del valore di un'esperienza del quotidiano che adatta e corregge, senza normare e fissare, operando nelle pieghe del sistema economico che regola gli aspetti spaziali e temporali della città, sono alla base anche degli interventi di Urban Void ad Atene: gesti semplici, al limite del banale, formazioni spontanee ed estemporanee con azioni coscientemente inutili, ma che riaffermano il valore e la libertà di un'esperienza autentica, non mediata e quindi realmente conoscitiva e il valore di un'esperienza condivisa. Attraverso un'intenzione più strutturata e una prospettiva più analitica, si colloca la ricerca dell'architetto Socratis Stratis a Nicosia, una città divisa da quarant'anni tra ciprioti turchi e greci, che oggi vive il processo di una difficile riunificazione. La mappa legata ai percorsi del *flying coffee* (portare il tè o il caffè lì dove viene richiesto), segue una delle pochissime pratiche rimaste comuni a entrambe le comunità dal periodo precedente all'istituzione della *green line* che separa le due zone: quella che Stratis fornisce è una mappa alternativa di due realtà urbane estremamente diverse seppur contingenti. Ancora una volta la pratica del quotidiano veicola il superamento di barriere fisiche e ideologiche, politiche e sociali, per riscoprire, nei meandri di una memoria collettiva ignorata, un elemento che possa funzionare da base per una nuova identità condivisa.

VIII. Sull'intimità pubblica

In Turchia, la prospettiva critica di Erden Kosova¹⁶ mette a fuoco un concetto di comunità inteso, a livello microsociale, come famiglia. La cultura mediterranea, e specificamente turca, considera i clan familiari come contesto privilegiato per la creazione di valori e abitudini condivisibili. Superando lo specifico geografico, il concetto di spazio pubblico può diventare in questo senso l'incrocio di spinte soggettive e non solo locali, nel quale l'identità personale trova un campo in cui costituirsi e rappresentarsi. Questo processo di elaborazione empatica e soggettiva è riconoscibile in diversi progetti artistici costruiti sul coinvolgimento personale dell'artista all'interno della comunità, dove entrambi i soggetti veicolano la propria intimità verso l'altro. I criteri attraverso i quali si definisce un'identità personale sono legati imprescindibilmente ai contesti culturali nei quali quest'ultima si trova collocata. Così l'artista può spendersi in prima persona, mettendo in gioco la propria intimità nel contesto pubblico e immergendosi nella realtà, senza difese, pronto ad assorbire e a restituire l'esperienza in un processo osmotico, in cui l'identità singola tende a perdere i limiti definiti dalla vita sociale e fondersi nel processo comunitario, che è in definitiva un processo di identificazione. Ad esempio, Erik van Lieshout e suo fratello Bart hanno pensato di vivere per più di un mese in un istituto di igiene mentale, instaurando una stretta relazione quotidiana, definita solo dai limiti della convivenza. In una tale esperienza totalizzante l'artista non è più percepito come soggetto estraneo, ma come un interprete che *mette in relazione* la propria creatività con quella degli altri, elaborando un nuovo approccio al diverso. Così anche il gruppo Campement Urbain in un lavoro pluriennale nella periferia di Parigi, ha lavorato a stretto contatto con le diverse comunità di stranieri che vi abitano, sostenendo il progetto di uno spazio urbano alternativo che riflettesse allo stesso tempo sul singolo e sulla comunità, sulla solitudine e sulla condivisione di un luogo pubblico e di un immaginario. Il processo passa attraverso la mediazione e il volontariato, superando gli approcci limitati dalla diffidenza e dall'incomprensione, cercando piuttosto un orientamento indirizzato alla traduzione e all'interpretazione delle culture.

Il contesto dell'intimità pubblica è quello maggiormente legato ai processi attraverso i quali il soggetto singolo elabora un "posizionamento" rispetto agli altri componenti della comunità. Questo processo svela direttamente il desiderio del soggetto di rappresentarsi all'esterno e lo sforzo di negoziare le rappresentazioni che gli altri si fanno di lui. Per gli artisti impegnati in questo ambito, il lavoro sull'immaginario personale diventa uno strumento per elaborare delle vie di fuga rispetto alle identificazioni culturali imposte dall'alto a livello macrosociale, e per rifondare, come dice Rosi Braidotti, un "soggetto nomade" in un'Europa che si rappresenta come luogo possibile nel quale superare i dualismi quali centro-periferia, differenza-identità, io-altro, attivando i paradossi per agire sulla prospettiva di un'identità post-nazionalista¹⁷. Questo soggetto in transizione fra la sfera intima e lo spazio pubblico, da una parte, a livello retrospettivo, contribuisce allo sforzo di identificazione, in una cultura sempre mutevole eppure contingente, dall'altro tende a prefigurare delle alternative, considerando lo stimolo pragmatico sempre latente in ogni pensiero utopico. Attraverso le sue performance Athanasia Kyriakakos recupera nell'atto dell'offerta la ritualità legata all'eredità culturale a cui appartiene, ma forza anche le dinamiche di riconoscimento, compiendo le sue performance negli spazi affollati della città¹⁸. La sfera femminile rappresentata dal lavoro di Esra Ersen, Gülsün Karamustafa e Aydan Murtezaoğlu contribuisce alla elaborazione di un'idea di intimità elaborata dalla teoria femminista che, dice Braidotti, "partendo dall'assunzione della priorità dell'esperienza, altrimenti detta politica della vita quotidiana, ha l'indubbio vantaggio di sottolineare il ruolo dell'affettività, del desiderio, della sessualità..."¹⁹.

¹⁶ Cfr. intervista a Erden Kosova nel documentario *Fluid Cities* allegato a questa pubblicazione.

¹⁷ Rosi Braidotti, *Nuovi Soggetti Nomadi*, Luca Sossella editore, Roma 2002.

¹⁸ Il progetto in questione è *Coffeetable*, cfr. in questa pubblicazione p. 218

¹⁹ Rosi Braidotti, "Genere, identità e multiculturalismo in Europa", in *Id. op. cit.*, pp. 165-200.

IX. Conclusione come apertura

In una recente pubblicazione sulla trasformazione del documentario come dispositivo di ricerca Jan Verwoert cita un testo di Theodor W. Adorno del 1958 intitolato *Der Essay als Form*, nel quale si definisce il saggio come un medium che non obbedisce alle leggi della metodologia scientifica, ma piuttosto come la risultante della relazione tra l'autore e l'oggetto della sua riflessione, affrontata in maniera empatica.²⁰ L'autore oppone la logica della continuità, caratteristica del metodo scientifico, a quella della discontinuità. Il saggio potrebbe concludersi in ogni momento o continuare all'infinito. È molto interessante notare come Adorno usi una metafora spaziale per spiegare questa logica della discontinuità. In definitiva, il lavoro del saggista è quello di creare una configurazione di termini correlati che non rappresenti una successione temporale bensì una coesistenza costruita nello spazio, un *campo di forza*, un mosaico. L'esperienza diviene così il campo entro il quale la mediazione tra diversi elementi di una complessa costellazione diviene possibile. In questi termini è intesa l'impostazione metodologica di questa ricerca, che punta sulla dialetticità impostata da uno sguardo critico ed empatico²¹, piuttosto che su un'attitudine normativa. Questo approccio cerca da una parte di riportare il discorso al piano soggettivo dell'arte, dall'altra di costruire una metodologia mobile e dinamica.

Il risultato è quindi un progetto *aperto*, come aperte sono le definizioni dello spazio pubblico e della nozione di Europa. Definizioni che attraverso l'esperienza diretta e lo sguardo dell'arte pongono l'accento su di una cultura viva che si interroga e sperimenta percorsi inediti nella costruzione di una identità contemporanea. Una cultura che, attraverso l'arte, elabora delle strategie di resistenza alle dinamiche di appiattimento e massificazione e che, nella comprensione delle trasformazioni di un'epoca, si pone anche come strumento di interpretazione suggerendo possibili direzioni.

²⁰ Jan Verwoert, "Research and Display: of Transformations of Documentary Practice in recent Art", introduzione a Gregor Neurer (a cura di), *Untitled (Experience of Place)*, Koenig Books, London 2000.

²¹ A questo riguardo cfr. la prospettiva di Jeremy Rifkin, *The European Dream: How Europe's Vision of the Future is Quietly Eclipsing the American Dream*, Jeremy P. Tarcher/Penguin, New York 2004, in cui l'empatia è considerata come 'la risposta dell'uomo (contemporaneo) alle vulnerabilità condivise, e la chiave per la consapevolezza globale' e 'rappresenta il più alto livello di comunicazione fra gli individui'.

La comunità invisibile

Hou Hanru

Direzione utopia

Rispetto alla tradizionale storia della modernizzazione dell'occidente, il continente asiatico si sta urbanizzando ad un ritmo serrato; una crescita simile porta al confronto immediato con il processo di globalizzazione e può essere un utile strumento alla reinvenzione del legame tra l'arte e l'urbanistica. Proprio nell'analisi della vita metropolitana, e della ridefinizione degli spazi urbani a cui contribuiscono gli stessi cittadini, possiamo prevedere che ciò che tradizionalmente chiamavamo arte stia subendo un cambiamento.

Spesso nelle mie mostre ho esplorato lo spazio dell'istituzione come parte integrante della vita reale, in un tentativo di portare la vita della strada all'interno del museo, abbattendone i confini fisici. L'arte non è una entità a se stante: l'arte contemporanea è in grado di andare oltre, rinnovandosi al di là dei suoi tradizionali confini. Gli artisti invadono fisicamente le istituzioni e nello stesso momento l'arte esce dal museo e contamina il reale. Questo fatto segna una svolta nel mestiere del curatore e ne mette in discussione la metodologia. E' tuttavia vero che questo aspetto non viene compreso appieno nella sua importanza, perché le istituzioni, il mercato, la struttura sociale stessa non hanno interesse a cambiare l'ordine vigente. Riformulare il concetto di istituzione e il suo ruolo rispetto alla società è un obiettivo quanto mai attuale.

Se consideriamo la politica in maniera ontologica, ci dobbiamo domandare come possiamo definire la politica in sé, e quale sia la vera relazione tra la società e il sistema politico. In quest'ottica il mondo dell'arte può essere un luogo di sperimentazione dove sondare le problematiche tipiche delle comunità e dei diversi gruppi etnici, andando poi ad analizzare come essi influenzino la struttura politica della società. Si ravvisa oggi una sempre maggiore divisione tra il sistema politico istituzionale e la realtà sociale. L'arte è uno spazio in cui questa separazione può essere superata. Il mondo dell'arte dunque dovrebbe sviluppare una sua propria economia politica, invece di promuovere solamente una sua autorità linguistica o formale. Il mondo dell'arte dovrebbe diventare un luogo dove poter sperimentare dei progetti sociali in modo alternativo ed indipendente. Dovrebbe essere questo l'impegno più importante dell'arte.

La domanda a cui dobbiamo cercare di rispondere è quindi: in che modo l'artista può immergersi nella vita reale? Un'ipotesi è per esempio partecipando a progetti per la comunità, non con l'obiettivo di portare l'arte alle comunità, bensì di portare la comunità a far emergere il proprio potenziale, incoraggiando quelle stesse capacità creative proprie di ciascun individuo. In un contesto simile la definizione stessa di attività culturale ed artistica deve essere modificata, tenendo conto di come la realtà sociale si rigenera attraverso la riorganizzazione dell'immaginario. Sono molti i progetti che si pongono questo obiettivo, e ci vorrà del tempo per poterne vedere i risultati. E' anche possibile che ad un certo punto la comunità decida che non ha bisogno di sviluppare l'immaginazione, e per noi sarà giunto il momento di mettere in discussione il nostro operato.

Gli intellettuali da tempo discutono della necessità di riflettere ulteriormente sul concetto di *processo*. Questo aspetto può generare dei problemi perché si perde di vista il prodotto finale assieme alla concretezza dell'esperienza: non si può valutare un'esperienza immateriale ed invisibile con un criterio materiale. Come risolvere allora questa impasse? Il solo modo è

quello di investire in progetti a lungo termine, invitando le persone a condividere l'esperienza artistica nel protrarsi del tempo. Un'idea del genere si scontra ovviamente con i principi economici di oggi dove viene richiesto solo il prodotto finale che possa dare un immediato risultato finanziario. Se da una parte dovremo sempre fare i conti con questa realtà, dall'altra è ancora possibile che a livello di comunità si possano sostenere progetti che facciano intelligente uso di media e di eventi di scala contenuta. Autonomia non significa infatti promuovere l'idea di autonomia dell'arte o di un progetto artistico, significa invece incoraggiare piccole attività che possano essere esperimenti continui nel tempo.

Questo va messo in relazione ad un altro fenomeno rilevante. Un sempre maggior numero di artisti si organizzano in gruppi indipendenti creando network che attraversano tutto il pianeta. Non sempre hanno grande visibilità nei principali eventi, ma ritengo che siano l'energia creativa più importante oggi.

Le grandi città sono abitate da cittadini di varie culture, è quindi importante riconoscere l'uguaglianza dei vari individui assieme alle loro diverse storie. Ed è ancora più importante promuovere uno scambio tra questi individui in modo da vedere e riorganizzare la società sulle basi di un nuovo ibridismo. Nel gettare le basi per una civiltà contemporanea si devono considerare i diversi retroscena, mettendo a confronto la colonizzazione euro-centrica e la reazione che ha causato nei cosiddetti paesi non-occidentali. Bisogna anche prendere in considerazione l'impatto della comunicazione e delle nuove tecnologie che determinano anch'essi grandi mutamenti nella nostra società. Stiamo costruendo un nuovo mondo, una nuova utopia che non si discosta troppo dalla realtà. Una utopia che offre un sistema di relazioni umane completamente diverso, non basato sulla differenza di tradizioni, culture o etica. Il termine utopia, come da me viene utilizzato, è diverso dal suo tradizionale significato di "nessun luogo". Definisce invece un luogo dove si può pensare che un domani sia ancora possibile, a partire da una logica non già storica ma che si fondi sull'analisi di ciò che esiste oggi e di quello che potrebbe accadere domani rispetto alle condizioni attuali.

Utopia è un concetto affrontato da vari studiosi. Viviamo un'epoca dove poche persone vengono considerate come esseri individuali; devono solo far parte di un sistema di comunicazione. E' quasi impossibile parlare in termini di soggettività; è l'inter-soggettività che riesce a illustrare meglio la realtà contemporanea. Ogni cosa accade nella relazione tra elementi, individui e comunità. Ogni cosa esiste mediante la comunicazione. Ogni singolo progetto individuale esiste perché fa parte di un sistema di comunicazione. Qualsiasi progetto di utopia diventa quindi, per definizione, qualcosa che va condiviso. Il percorso per arrivare a questa cosiddetta 'utopia' sarà arricchito da molte interferenze dovute alla comunicazione con l'altro; il processo modificherà inevitabilmente il progetto originario. In tal senso si può quindi considerare questa un'utopia incerta, invece che una chiara utopia modernista. Esiste un termine per descrivere questo genere di contraddizione: distopia. Anche la terminologia si ridefinisce nel processo creativo.

La questione dello spazio pubblico e privato viene spesso esplorata in relazione alla gentrificazione¹ delle città dovuta al sistema capitalista di oggi. Molti luoghi pubblici storici sono stati parzialmente o completamente privatizzati. Nonostante ciò, stiamo vivendo un'era in cui la separazione tra la società e la politica genera molte situazioni 'intermedie' dovute ad una maniera pluridimensionale di concepire il tempo e lo spazio, il pubblico ed il privato. Ogni società si sta evolvendo verso una maggiore articolazione dell'idea della comunità. Essendo dipendenti l'una dall'altra, le diverse comunità stanno quindi ridefinendo la propria identità ed i propri spazi. In questo momento lo spazio non è determinabile secondo criteri tradizio-

¹ Fenomeno di trasformazione di quartieri popolari in enclavi della nuova borghesia.

nali visto che gli spazi pubblici e privati sono costantemente ridefiniti, passando dall'essere maggiormente pubblici a prevalentemente privati. Nulla, tuttavia, è completamente pubblico o totalmente privato, e ciò genera dei veri problemi organizzativi di natura culturale ed artistica. Ciò è particolarmente visibile nel formarsi di nuove istituzioni non tradizionali, che non risultano né completamente pubbliche né private. Vediamo quindi immensi edifici industriali divenire complessi culturali, gestiti a volte privatamente con fondi pubblici e viceversa.

In alcuni dei miei progetti nel continente asiatico ed altre regioni non-occidentali, ho cercato di non ripetere quella tipologia di infrastrutture culturali che si trovano a New York come a Parigi, ma di incoraggiare, con il sostegno del settore pubblico e privato, delle situazioni flessibili e temporanee. Il mercato finanziario dei paesi asiatici affacciati sull'oceano pacifico è oggi il più grande che esista, tenta di mettersi alla pari con il mondo occidentale ed allo stesso tempo vuole trovare una nuova modalità per sviluppare l'economia di oggi: ci propone un diverso modello di modernità strutturata su un'altra visione e altre possibilità. Le categorie culturali ed artistiche si possono quindi ridefinire andando al di là del concetto istituzionale della storia dell'arte contemporanea, tenendo comunque conto che la situazione può cambiare di nuovo. Se non tentiamo di creare una base teorica che avvalori la necessità di questo esperimento, l'establishment occidentale sicuramente ingloberà queste nuove proposte.

Ogni città dell'Asia ha la propria storia e la propria specificità. Non è quindi possibile generalizzare il discorso in termini di "città asiatica". E' tuttavia vero che ovunque si va creando una fitta rete di notevole efficacia in termini di scambio tra persone, progetti e dati. Il continente asiatico ha compreso che si deve collocare sull'atlante globale. Sorge quindi la domanda di come realizzare tale obiettivo e quale immagine proporre. Questa problematica vengono discusse già da qualche anno, c'è quindi ancora la possibilità di poter creare un sistema alternativo.

Il lavoro di gruppi come il Campement Urbain² ricorda la generazione del dopoguerra per cui l'utopia urbana era ancora possibile e la decostruzione dell'establishment dell'arte era ancora realizzabile. Gruppi come Campement Urbain si ispirano a questa generazione, in particolar modo alla sperimentazione dei Situazionisti o delle correnti architettoniche e urbanistiche degli anni Sessanta e Settanta. Inoltre, le realtà stanno mutando, e le città occidentali ospitano etnie e culture sempre diverse, dovute alla migrazione globale dalle ex colonie ed alle nuove forme di economia. L'ambito d'interesse di simili collettivi artistici ha ovvie implicazioni politiche, non vogliono solo produrre nuove forme d'arte. Abbiamo detto di come nel contesto europeo gli artisti di oggi partecipino attivamente alla realtà sociale. Credo che questo non si possa considerare solo un impegno artistico che modifica il livello dell'attività artistica. È importante notare come questa affermazione intellettuale denoti il bisogno di una eterogeneità culturale e di come questa diversità culturale si possa trasformare in una rinnovata energia, che promuova dei cambiamenti nel panorama politico. Il reale valore e il vero significato dell'impegno dell'arte nella società non è quello di produrre oggetti o esperienze che producano un piacere estetico, bensì di creare valori spirituali, intellettuali, culturali, che costituiscano degli strumenti per l'auto-valutazione della società. Per questo motivo l'impegno artistico ha un significato che va molto al di là di una semplice esperienza dell'arte.

Maria Papadimitriou

Il lavoro di Maria Papadimitriou è basato su principi critici e utopici attraverso i quali l'artista giunge a stabilire una nuova relazione tra arte e attivismo. Ogni azione compiuta nei contesti in cui sceglie di intervenire, è capace di liberare un potenziale umano che può essere visto sia come atto creativo, sia come azione politica.

La dimensione politica della sua pratica artistica non ha una connotazione ideologica: il suo lavoro non è fondato su preconcetti, ma su interventi pratici in contesti preesistenti e su azioni sociali che implicano la partecipazione attiva degli abitanti del luogo prescelto.





T.A.M.A. – Temporary Autonomous Museum for All

Katerina Koskina

Chi ha seguito il lavoro di Maria Papadimitriou potrebbe affermare che dall'inizio degli anni Novanta esso si sia concentrato sulla presentazione selettiva di momenti privati o collettivi in un tipo di arte che assomiglia a un insolito diario personale. Maria Papadimitriou non ha realizzato solamente la dimensione sociale delle opere d'arte contemporanea, ma anche la sua identificazione crescente con le attività dell'artista, in special modo negli ultimi anni. L'immagine dell'artista stessa e le immagini che catturano la sua attenzione diventano opere. Il crescente uso della fotografia, delle registrazioni video e più di recente il suo impegno in progetti a fini sociali, le danno la capacità di combinare tra loro realtà e arte. Eppure Maria Papadimitriou non è un reporter: le immagini che usa, che hanno un carattere fortemente critico e sociale, generano un dialogo con l'osservatore. Questo desiderio di dialogo è stato espresso chiaramente fin dal 1993, quando l'artista ha esposto dei manifesti giganti nelle strade con scritte delle domande indirizzate ad artisti famosi quali Joseph Kosuth e Martin Kippenberger. Non sorprende, quindi, che Avliza —una zona grigia e monotona vicino ad Atene che accoglie una comunità di Romeni Vlach in condizioni disagiate— abbia attirato l'attenzione di Maria, poiché le ha permesso di avvicinarsi alla questione dell'altro in una condizione estrema e di generare un dialogo. Simultaneamente, comunque, Papadimitriou trova un mondo diverso, non una minoranza esotica, ma piuttosto un universo dotato dei propri codici di comportamento e dei propri miti. Maria non è interessata alla questione della minoranza nel senso di colui che è cronicamente estromesso, emarginato e oppresso, visione che negli

ultimi anni ha trovato un'ampia eco, almeno nel mondo dell'arte. Non è il folklore della sua comunità a interessare l'artista. Qui si trova è un *nomadismo* genuino che dura secoli, che affonda le sue radici nelle origini della società, e che riflette un modello sociologico che merita di essere protetto. In tal modo, Maria trova un'opportunità di estendere la sua ricerca e lo spazio per dare prova che l'arte è senza dubbio un linguaggio universale che può avere applicazioni sociali e umanistiche. Maria Papadimitriou non ha creato semplicemente un'altra opera. Con l'aiuto di amici, architetti, soci e sponsors, ha organizzato T.A.M.A. (*Temporary Autonomous Museum for All/ Museo Autonomo Temporaneo per Tutti*), un progetto realistico, che può servire ad Avliza o a qualsiasi altro luogo simile senza stravolgere il carattere del gruppo etnico nel quale viene offerto. L'artista propone anche un modello che può essere usato in casi di emergenza. Lotta per dare alla comunità un'infrastruttura che migliorerà la qualità della vita senza però interferire con lo stile di vita originario. Propone una struttura speciale aperta non solo allo spazio, ma anche al dialogo e allo scambio culturale, disponibile per i "Servizi sociali per i popoli itineranti", come specifica il sottotitolo del suo lavoro. Inoltre, la vera rete di sostenitori che ha creato, ha già iniziato la costruzione di una casa per una famiglia che tuttora vive in una capanna. In una regione come quella dei Balcani, schiacciata dalla pressione e dai problemi che hanno come risultato migrazioni forzate o riluttanti non dettate unicamente da urgenze antropologiche, l'artista sfrutta l'aiuto della comunicazione per promuovere la comprensione e il rispetto reciproci con il *prossimo*.

Il T.A.M.A. di Maria Papadimitriou viaggia e promuove il margine *glozioso* dei modelli sociali avanzati da Avliza a San Paolo, dal Montenegro a Graz e a Madrid... Pertanto esso diventa una vera e propria *tama* (che in greco significa offerta) ai templi delle grandi istituzioni dell'arte contemporanea, chiedendo il ritorno del carattere umanitario nella vita reale.





Transbonanza Platform: un *Luv Car* contro l'intrattenimento

Theophilos Tramboulis

Negli ultimi anni, lo spazio pubblico di Atene è stato trasformato da attività collegate principalmente al tempo libero. C'è una dinamica ideologica che contribuisce a questa rappresentazione dell'intrattenimento, in cui la gestione compulsiva del divertimento definisce una struttura immaginaria, che unifica il centro della città in una noiosa utopia. Potremmo forse giustapporre questo aspetto del divertimento a quello

dei progetti architettonici su larga scala. Gli sviluppi di infrastrutture imponenti e gli spazi per il tempo libero hanno in comune una stessa caratteristica primaria: essi sono gli archetipi di quella condizione sovraculturale definita da Marc Augé *non luoghi*. Dopo i Giochi Olimpici, la città di Atene ha assorbito le proprie tensioni dietro la facciata dell'intrattenimento, reprimendo il dibattito politico. Nondimeno,

questo campo definito di intrattenimento porta con sé una conseguenza inaspettata: esso esclude gli emarginati che non hanno diritto di entrarvi, a meno che non vendano fiori, e quindi solo se confermano la loro emarginazione, se sono nomadi, se non appartengono a un luogo. Dal 1998, nel contesto del work in progress T.A.M.A. (*Temporary Autonomous Museum for All, Museo Autonomo Temporaneo per Tutti*),



Maria Papadimitriou lavora con una comunità rom di origini rumene Valacche, che vive alla periferia di Atene. Questo gesto artistico è un risultato secondario ma esteticamente complementare alla sua azione politica. L'artista interviene nelle condizioni di vita della comunità ed è proprio questo intervento che propone come opera.

Transbonanza Platform (Luv Car) è un furgone, il cui cassone aperto è stato trasformato in una piattaforma che può essere usata come palco per concerti dal vivo.

Il furgone si sposta attraverso i quartieri di Atene, invitando i passanti a partecipare ad un festeggiamento estemporaneo.

Il furgone è uno stereotipo identificabile nella mitologia che è stata ampiamente costruita sulle popolazioni Rom ed è stata spesso usata come indice di esotismo vuoto di significato. Tuttavia, Papadimitriou carica tale mitologia di nuovi significati, reintroducendola e adomesticandola all'interno dello spazio sociale. Pertanto, il furgone travalica i limiti prescritti dalle

varie zone di svago, trasgredendo non solo i confini urbani ma anche quelli ideologici, invitando a una celebrazione, una specie di carnevale, nel quale i ruoli sono invertiti, definendo al tempo stesso un campo di ribellione. Il divertimento non è più un meccanismo di discriminazione contro gli emarginati sociali, ma la specificità locale guadagna nuovamente le sue caratteristiche ideologiche; mentre lo spazio pubblico, invece di gestire l'intrattenimento, definisce uno spazio di libertà.

Abitare il tempo. Le radici dell'identità.

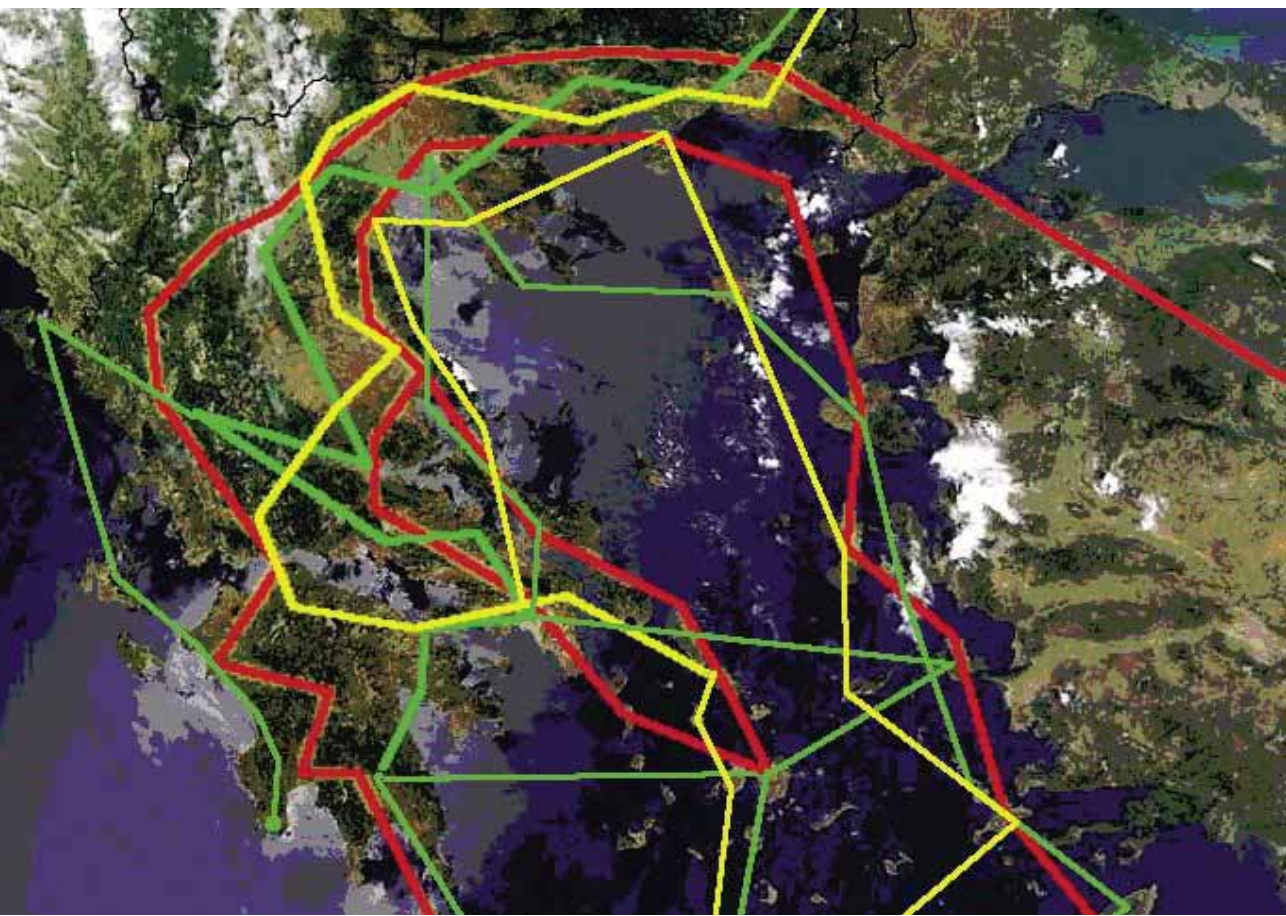
Claudia Zanzi

Paesaggio umano, paesaggio sospeso, mobilità e spazio sociale, poeticamente abita l'uomo. Sono le azioni di micropolitica e di reinvenzione dello spazio pubblico attivate da Maria Papadimitriou con il progetto T.A.M.A. Sono strategie di temporalità, topologie di emozioni sociali, che segnano un laboratorio di produzione e la relazione tra individuo e collettività. Dalla transitorietà, alla permanenza, le architetture del villaggio T.A.M.A. diventano strutture che hanno anch'esse radici, ma sollevano la loro fisicità da terra, alleggerendo la gravità della pietra, che diventa metaforicamente materia altra, forza che determina tutta l'esistenza. E' soprattutto un viaggio nel tempo, oltre che nello spazio, l'esigenza che spinge Maria Papadimitriou al recupero di forme primordiali. E' una sorta di scavo archeologico interiore che porta alla luce il profondo significato di

dimora, centro vitale dell'uomo, connesso ad antiche leggi cosmiche di orientamento. Nei sogni l'apparire di una casa è un simbolo fondamentale: ciò che avviene nella casa avviene dentro di noi.

T.A.M.A. si espande - ora - oltre l'architettura, in un'estensione temporale, che mette in relazione i tempi della storia, della memoria, dell'uomo stesso. Mischiando questi riferimenti, facendoli incontrare intorno al significato di dimora e di appartenenza sociale, Papadimitriou crea delle corrispondenze, dei rapporti di forza nei legami tra le varie famiglie e le generazioni. Le tracce, i sintomi, gli indizi: tutto viene raccolto e reso disponibile nell'*Ufficio Temporaneo per il Grande Albergo di Famiglia*¹. Oltre cinquantadue diverse comunità rom, provenienti da ogni angolo della Grecia, da Creta a Volos, da Tessalonica ad Atene, sono collegate tra

loro per diversi gradi di parentela. Comunità che si muovono obliquamente nel territorio, e che costituiscono una sorta di grande famiglia, di *inter-net-moving community*. Abitare il tempo, risalire alle proprie origini per ritrovare una giusta collocazione all'interno delle micro strutture politiche e sociali. Papadimitriou fa riemergere, da lontane memorie culturali, una ricerca originaria verso l'identità di un popolo. E' forse questo il senso profondo di T.A.M.A., archetipo del nostro pellegrinaggio sulla terra, del nostro essere originariamente nomadi, sperduti, disorientati, perciò alla continua ricerca di un luogo immoto.





La casa

Nell'ambito del nuovo progetto architettonico per il villaggio di Avliza, è stato proposto un modello per la costruzione di una casa prefabbricata a basso costo. Essa fornirà tutti i servizi basilari e risponderà ai bisogni di alloggio della popolazione, costituita da famiglie con almeno sette membri, spesso abituate a vivere in piccole tende. Il progetto intende creare un modello

standardizzato, aperto verso lo spazio circostante, che permetta di abitare per la maggior parte dell'anno l'area semiaperta del cortile. Lo stile di vita di queste popolazioni nomadiche è infatti basato sullo sviluppo di relazioni interpersonali, su una diversa percezione dell'abitazione e su inedite concezioni del significato degli spazi privati e pubblici.

Osservatorio Nomade

Osservatorio Nomade, nato nel 2002 su iniziativa del gruppo Stalker, è una rete di ricerca creativa costituita da artisti, architetti, video-makers e ricercatori di diverse discipline, provenienti da tutto il mondo.

Osservatorio Nomade lavora compiendo ricerche sul luogo e realizzando specifici progetti territoriali. La rete adotta approcci sperimentali basati sulla progettazione, sull'ascolto e sulle pratiche attivate dall'interazione creativa con il territorio, con gli abitanti e con la memoria collettiva.

Queste pratiche ed approcci sono mirati allo sviluppo di processi evolutivi di auto-organizzazione, nei contesti in cui se ne avverte una mancanza, determinata dal senso di abbandono e di difficoltà, attraverso la struttura delle relazioni sociali e ambientali. Questo metodo non è solo un nuovo strumento per lo sviluppo delle conoscenze, ma promuove un approccio più cosciente al territorio vissuto da parte della popolazione così da creare una maggior partecipazione creativa nella gestione di questioni territoriali e urbanistiche.



Immaginare Corviale

Corviale è un complesso edilizio popolare lungo 958 metri e abitato da circa 6000 persone. Situato nella periferia a Sud-Ovest di Roma, esso è circondato su tre lati da una campagna intatta. Progettato da Mario Fiorentino tra il 1972 e il 1975, è stato completato dieci anni più tardi. È un luogo emblematico per gli architetti e i progettisti urbani, evocato sistematicamente dalla stampa italiana in relazione ai mali presunti o reali della periferia. Oggi, dopo 30 anni, è finalmente possibile tornare a riflettere sul significato e sull'impatto dell'ideologia della pianificazione urbana e della edilizia popolare che negli anni Sessanta e Settanta improntava le attività degli intellettuali, dei politici e dei tecnocrati. Un'ideologia che è stata successivamente abbandonata senza aver mai raggiunto le persone per le quali era stata pensata. L'insostenibile utopia modernista che ha prodotto Corviale e la rappresentazione del complesso abitativo che i media nazionali hanno diffuso negli ultimi venti anni hanno trasformato Corviale nel

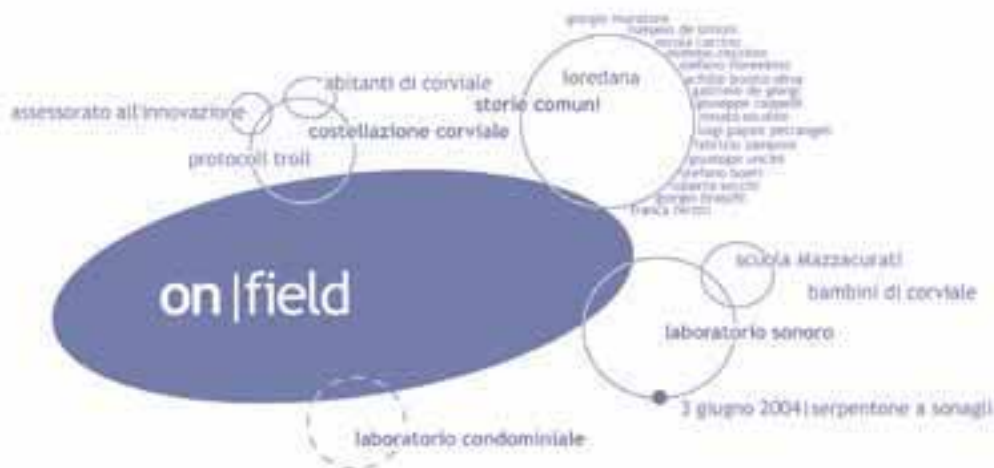
simbolo di tutti i problemi sociali dei centri urbani italiani e ha impedito lo sviluppo di un'immagine positiva e dinamica del quartiere. La sfida è restituire ai residenti la consapevolezza di vivere in un luogo eccezionale.

Attraverso il progetto *Immaginare Corviale*, vogliamo ricongiungere i fili di una storia interrotta e smantellare uno stereotipo paradossale, senza mai perdere di vista il legame individuale dei residenti con l'edificio. La richiesta avanzata dai residenti di Corviale è la creazione di una nuova immagine per il complesso abitativo. Questa richiesta è tuttavia completamente intrecciata con il bisogno di un programma di rinnovamento fisico del complesso. *Immaginare Corviale* è ispirato alla volontà di comprendere come gli spazi edilizi e le zone circostanti sono vissute, immaginate e trasformate. La collaborazione con i residenti ha reso possibile questa esplorazione, suggerendo nuove direzioni di ricerca. *Immaginare Corviale* è divenuto così, un laboratorio multi-disciplinare sullo spazio

urbano nel quale convergono le pratiche di progettazione partecipata e la produzione multimediale e artistica. La scelta difficile di lavorare sul campo può generare difficoltà, ma assicura che l'individuazione delle sfere di intervento non siano il frutto di un'intuizione artistica estranea quanto piuttosto il riflesso di un bisogno radicato, reale e presente. Grazie ad un dialogo attivo con i residenti, al contempo portatore di stimoli e conflitti, sono emerse tre dimensioni sulle quali concentrarsi: l'esperienza reale e soggettiva del luogo, l'immagine del luogo e, infine, l'immaginario e la memoria del luogo. Queste tre dimensioni danno forma alle tre piattaforme create per il progetto: ON/Field, ON/UniverCITY e ON/Network.





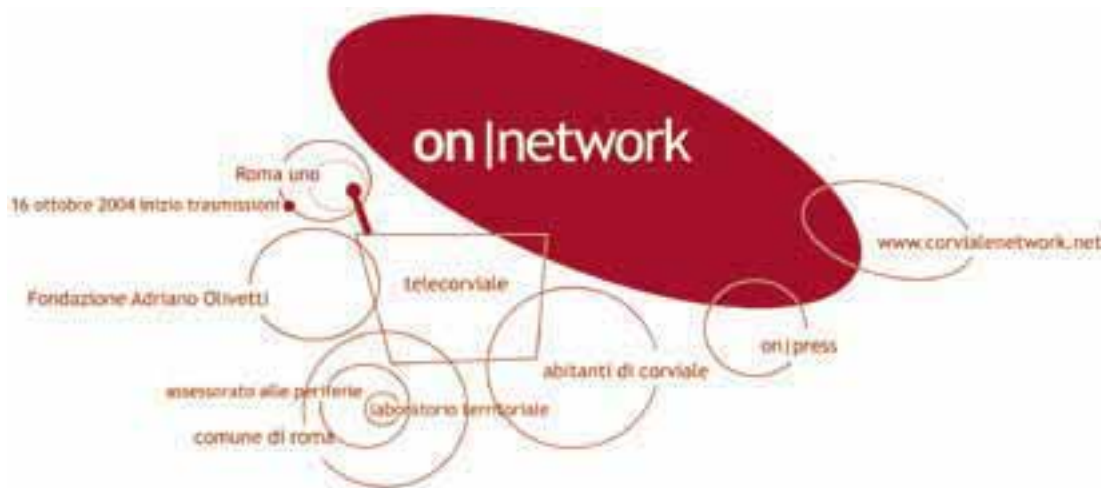


Vivere in un monumento. Iniziare un progetto che nasca dal quartiere stesso, vuol dire focalizzare l'attenzione sul contesto politico e culturale che ha contribuito a definire la pianificazione di Corviale e di altri mega-complessi residenziali durante gli anni Settanta, l'ultimo periodo di grandi iniziative statali per l'edilizia pubblica in Italia. Un contesto che ha anche contrassegnato il destino di queste mega-strutture. Corviale è il progetto

simbolo di un'ideologia comunitaria utopica di grande respiro intellettuale, ma insufficientemente calibrata rispetto alle "condizioni di realtà" che determinano il successo di un progetto architettonico. A questo proposito, è fondamentale che la comunità reale che abita questo edificio sia resa cosciente dell'utopia di una comunità ideale che è alla base del progetto stesso. A questo fine, *Storie Comuni*, realizzato da Matteo Fraterno e

Cesare Pietroiusti, ha raccolto i ricordi di coloro che hanno partecipato al contempo al progetto e alla vita nell'edificio, documentando il passato e il presente degli abitanti. Ad un livello differente, anche il *Laboratorio Sonoro* concepito da Mario Ciccioni per i ragazzi delle scuole elementari e medie, è stato un mezzo attraverso il quale studiare la straordinaria dimensione spaziale della costruzione e dei suoi naturali effetti sonori.





La retorica dei mass media ha trasformato il quartiere nello stereotipo negativo della periferia. Usando gli stessi mezzi che hanno contribuito a produrre questa rappresentazione distorta del quartiere, si è creato, con il contributo dei giovani del luogo, un prototipo di televisione di quartiere (prodotta dal quartiere e destinata ad esso). *Corviale Network* ha così dato vita ad un tipo di televisione nuova e creativa, che verifica e indaga le

trasformazioni in progress e quelle programmate per il futuro. *Corviale Network* è uno specchio e una cassa di risonanza per le necessità e le fantasie dei residenti, che contribuisce a consolidare il processo di identificazione collettiva con il luogo in cui essi vivono, proponendo al contempo una modalità più riflessiva, pertinente e creativa per identificarsi con il proprio circondario.



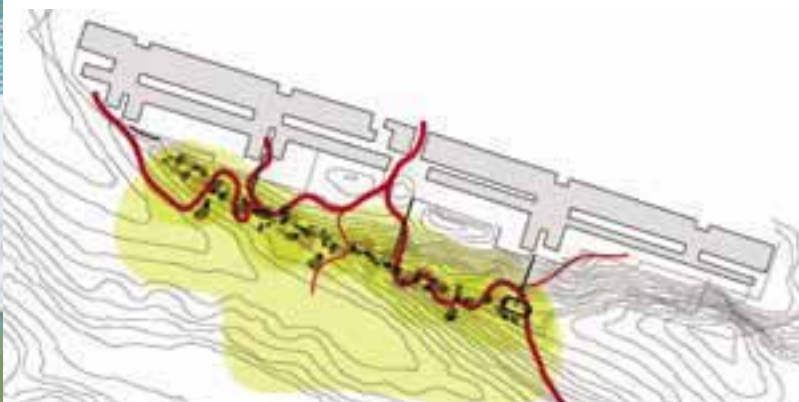


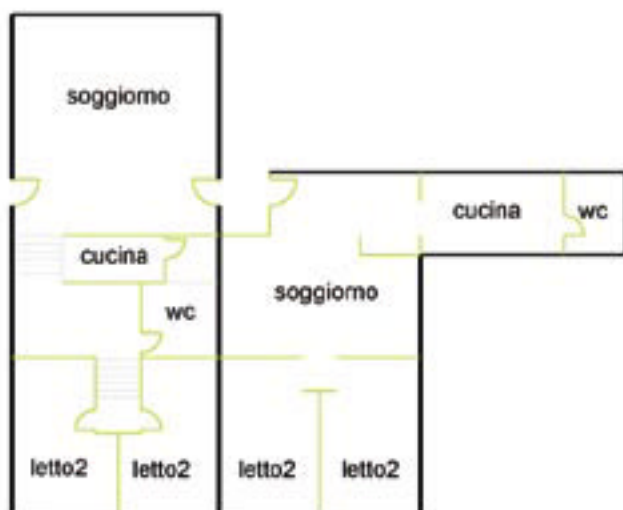
L'*Università Nomade* è un agente di ricerca creativa, aperta e dinamica; una intelligenza collettiva, contestuale e coinvolta nelle situazioni con cui si confronta. L'*Università Nomade* crea una dinamica di insegnamento ed apprendimento in cui la sperimentazione, il lavoro sul campo e la pianificazione architettonica sono sempre compresenti. Le sfere d'intervento dell'*Università Nomade* sono gli ambienti incerti, marginali e contesi. Improntata ad una prospettiva principalmente interdisciplinare, L'*Università No-*

made abita, interiorizza e descrive sia criticamente che dinamicamente questi luoghi con lo scopo di contribuire ad una loro evoluzione creativa.

A Corviale, l'*Università Nomade* ha individuato quattro tematiche che offrono la possibilità di relazionarsi con l'intera lunghezza dell'edificio: il sistema di gallerie e gli spazi per il tempo libero (analizzati da M28); il quarto piano occupato (gruppo ellelab/stalker); il piano terra e le chiostrine (gruppo ma0); la striscia degli orti urbani che corre parallela-

mente all'edificio (nicole_fvr/2A+P). L'obiettivo è di conoscere l'attuale stato dell'edificio attraverso una mappatura dei diversi spazi che ne mostri i molteplici usi e le microtrasformazioni operate dai residenti per adattarsi al contesto. Sulla base di questi dati, alcune idee sono state prodotte sotto forma di piani, visioni e immagini, capaci di suggerire ed indurre nuovi processi e trasformazioni, nonché possibili forme di gestione per questo edificio enorme.





Oda Projesi

Il collettivo artistico Oda Projesi è composto da Özge Açikkol, Güneş Savaş e Seçil Yersel. La sua attività ha avuto inizio nel 1997 a Galata, un antico quartiere di Istanbul.

Oda Projesi basa il proprio lavoro sul potenziale creativo della vita quotidiana. L'interesse primario del gruppo di artisti turchi è quello di promuovere incontri sociali ordinari, come riunioni per i pasti e semplici discussioni, al fine di ampliare le possibilità di sviluppo di una "scultura sociale" in divenire, plasmata dalle relazioni instaurate nella vita di ogni giorno tra gli individui e gli spazi. Oda Projesi coinvolge così in modo diretto il pubblico non solo in qualità di osservatore, ma anche in qualità di partecipante attivo documentando i progetti realizzati attraverso la fotografia, la registrazione video e la pubblicazione di riviste e libri.



Oda Projesi/Galata

Ana Paula Cohen

Fin dal 1997, il gruppo Oda Projesi lavora a Galata, un quartiere di Istanbul situato nel centro della città, in cui la vita culturale e di intrattenimento si sono trasferite vicino ai quartieri residenziali degli immigrati provenienti da altre zone del paese. Oda Projesi ha qui affittato un appartamento in cui vengono organizzate esposizioni artistiche e diverse attività, in collaborazione con le persone residenti in quella zona, quali laboratori con i bambini, discussioni, picnic, ecc. Il loro progetto può essere inquadrato nell'ambito di una riflessione sulla nozione di arte pubblica, o sulla sua funzione in relazione alle pratiche artistiche contemporanee. Oda Projesi lavora in collaborazione con le persone in questo particolare quartiere di Istanbul. Dal momento che essi hanno qui il proprio posto di lavoro, la loro posizione non è

quella di artisti invitati a lavorare insieme a una comunità, bensì di artisti che hanno scelto di diventare parte di questa comunità. In questo senso, essi stanno creando una relazione a lungo termine con le persone di Galata, al fine di costruire quello che essi definiscono un "monumento composto da gesti di vita quotidiana e strati di memorie della comunità", in collaborazione con tutte le persone coinvolte. Questa idea di monumento solleva alcune questioni importanti riguardanti l'arte pubblica: temporalità, visibilità, scala e possibilità di scambi con le persone ad un livello paritario. Come essere flessibili, aperti ed efficaci al tempo stesso? Come lavorare in una comunità in modo temporaneo e non relazionarsi alle persone in maniera superficiale o stereotipata?

La chiave di lettura, nel caso di Oda Projesi, si trova nello spazio e

nel modo in cui le persone possono relazionarsi con esso e usarlo. Secondo Oda Projesi, le attività che avvengono in uno spazio specifico sono ciò che lo fa esistere e che gli dà forma, ma queste attività non avrebbero le stesse caratteristiche se avvenissero in un altro spazio. Da questo punto di vista, non è possibile parlare né di superiorità gerarchica dello spazio né delle azioni che avvengono in esso, ma piuttosto di un'integrazione di entrambi. Avendo diverse attività in corso nello stesso luogo – come mostre di arte, laboratori, pasti – e non definendolo preventivamente come spazio pubblico o privato, Oda Projesi rende visibile la flessibilità dello spazio, come questione su cui discutere e su cui riflettere insieme alle persone. Durante una conversazione con una ragazza di 16 anni sulle attività svolte in questo luogo, Oda chiese:





"Pensi che questo luogo sia uno spazio espositivo?" E lei rispose: "Qualche volta sì, altre volte no; dipende da cosa ci metti dentro". L'idea di "precarietà" può diventare positiva quando è strettamente collegata ad un uso flessibile dello spazio. Nei contesti in cui vi è una situazione economica e politica precaria, l'uso dello spazio deve essere adattato a situazioni differenti. Uno spazio espositivo temporaneo sotto una pensilina può diventare un museo permanente, e una piccola casa costruita per un nucleo familiare di cinque persone può essere riadattata per ospitarne dieci, se necessario. Nei paesi con un'economia più stabile, un museo viene spesso costruito per essere un museo, una scuola si costruisce per funzionare come scuola, e un ospedale diven-

ta effettivamente un ospedale. L'idea di improvvisazione sembra essere sviluppata in contesti dove è veramente necessaria. Un altro esempio del concetto di flessibilità necessaria potrebbe essere pensare a cosa rende uno spazio uno spazio religioso. Se fosse solo l'architettura di un edificio ufficiale progettato e creato per essere un tempio, come potrebbero le religioni meno potenti e con meno proseliti trovare spazi di culto e di rito, specialmente le religioni proibite? In molti casi, i rituali possono avvenire in un qualsiasi spazio improvvisato, e il modo in cui le persone interagiscono al suo interno, come pure il modo in cui ne hanno cura e lo decorano, lo rendono uno spazio religioso. Questo è il modo in cui Oda Projesi lavora con lo spazio di

Istanbul. Il gruppo rende coscienti gli individui del potere che ognuno ha di plasmare l'ambiente in cui vive – "essere gli artisti della vita quotidiana", per usare le parole di Oda Projesi – e consapevoli che essi possono trasformare sia lo spazio privato che quello pubblico. Sulla base del lavoro sviluppato a Galata, essi hanno cominciato a estendere le attività in altre comunità – il centro di Istanbul funge sempre da centro di una rete che si sta pian piano creando. Questa rete può essere intesa come la struttura di questi monumenti invisibili, costituita da un dispiegamento di attività, di persone, di posti e di spazi, e principalmente dagli scambi che essa ha reso possibili. Come dice Oda Projesi, "Nessun bisogno di cambiare ma di scambiare".

Il lavoro di Jeanne van Heeswijk è rivolto alla creazione di ambienti per l'interazione negli spazi pubblici. I suoi progetti si distinguono per un forte coinvolgimento sociale. Con le sue opere, van Heeswijk stimola e sviluppa la produzione culturale, crea nuovi spazi pubblici (di incontro) o rinnova quelli preesistenti. Spesso sviluppa i propri progetti in collaborazione con altri artisti, designers, architetti, programmatori, lavorando con le amministrazioni e la gente comune.



Westwijk Vlaardingen,
Olanda

10 anni di rinnovamento urbano:
1995-2005

Un progetto artistico *Until We Meet Again* che commenta
questo processo

2001, 3500 metri quadrati
destinati al commercio sono
stati sgomberati in preparazione
della demolizione

6 mesi per convertire i singoli
negozi dilapidati in spazi di
produzione culturale

6 mesi per formare una squadra
e creare alleanze

De Strip

2 anni di programma
culturale e snodo di
attività locali
23 Maggio 2002 -
23 Maggio 2004

7 spazi

- *Annex Museum Boijmans Van Beuningen*
- *Museumcafé Doen*
- *Studio 1 & 2*
- *Annex Showroom MAMA*
- *Uit+Thuis Videomagazijn (Home+About Video Repository by Peter Westenberg)*
- *Show window 'Until We Meet Again' Vitrine*

7 temi

Terreno comune
Sotto un'altra luce
Un'altra lingua
Memoria Collettiva
La gente e il loro circondario
Tra di noi
We Are The World

17 Maggio – 17 Agosto 2003,
Autoritratto
John Coplans



17 Maggio – 17 Agosto 2003,
Dettagli di motivi,
Cindy van den Bremen e Giti Entezami



4 Ottobre 2002,
Inaugurazione 2,
Chris Dobrowolski



23 maggio – 22 Settembre 2002,
Benvenuti nel nostro appartamento,
Uit + Thuis Videomagazijn
(Casa + materiali di guardante archivio video)



102 progetti

Contemporary Sculptures

Pavillon du Maroc

SES clay-dee-day

The Shipyard

Raft building

Portrait painting

Everything you always wanted to ask your neighbours

Welcome to our family

Welcome to our flat

The Westwijk bicycle-karaoke

Enjoy your meal!

Sit down to table!

The Vlaardinger Giant

F.C. KOOS

The flying flea

Look, Look, Look! It's Me!

A passed-on story

The break-in at our school

Portrait-poetry

Neighbourhood breakfast

Iftar

Titbit competition 'You are what you eat'

Jumbo Creatures Festival

Words and Data 1&2

Dal'ail al-Khayrat

The Rotterdam Design Prize

Workshop Post-war Neighbourhoods

Carlos

The Kitchen

The Drama Studio

Panorama Cuppens

Workshop Chairs with Character

Guided Tours for the Westwijzer School

Inflatable Sculptures

Spend the evening watching TV at...

Wishing Room

Meeting-routes

Seven Floorshows: City Culture, Koranic Verses, The Good

Hope, Ud & Baglama, The Kitchen, Women's Motives,

Rap At De Strip

Whatever happened to...?

Time Waits For No One?

Parts of motives

The headscarf, food for thought

The memory museum

Deception

Under Construction

Popcorn for Baghdad

House with a through lounge

Bar Code Interpreter

Blote Mien

Wings for the cat

The amusement park of emptiness

17 Gennaio 2003,
The Vlaardinger Giant,
Florentijn Hofman



4 Ottobre 2002 – 5 Gennaio 2003,
Twelve stones - twelve crates,
Joep van Lieshout



19 Dicembre 2002,
Colazione,
Conversazione sul quartiere con il Sindaco e Aldermen



17 gennaio – 4 Maggio 2003,
Dalā 'il al Khayrāt,
libro di preghiere islamico di al Gazūlī



The Dream Show
Nomads in Residence/No.19
Ella's tale
Workshop Street Art
Among us
Mirror of the self
How do we treat each other?
Dirk III
Sweatshops All Around The World
Bag Lady
World Wide Westwijk
The Who, What and Where Westwijk Quiz
E.F.T.
The local idol
Deviating and Disintegrating
Find your scarf
Experimental freestyle pancake mix
Dance with Balkenende II
Reality soccer
Trashcan painters
Hey Göklere Duman Durmus Daglar Hey
That's not funny
Death scene festival
Panoramas
We Are The World, Westwijk Edition
Diversity in Harmony
Back To My Roots

All Vlaardingers
The Black-And-White Vlaardinger
The sculpture garden
Gutting of herrings
Tea ceremonies by Moroccan women's group
Conference Maaskoepel
Christmas get-together of the tenants of the flat
Guided tours by the Vrije Academie
Pass Travels excursion
Reading of animal stories
Open evening on the Westwijk zoning scheme
Open evening on the Westwijk dog policy
Open evening on art policy
Open evening with Waterweg Wonen
Making Christmas tree decorations
Working visit by the city of Dordrecht
Project week Willem de Kooning Academy
International symposium
Gallery of Vlaardinger Big Shots
The End
Neighbourhood breakfast
Performances by Women's Chorus Colores, Brass Band
Palestein, Folk Dance Group Nazar Boncugu, Men's
January 17, 2003
Chorus Çağdas Kültürevi Erkekler Korosu, Sursum
Corda, ABC Brass Band, El Stylo, MC Berber, Bliss,
Pirto, Rundfunk, Dr.Auratheft

3 Dicembre 2002,
Iftar,
Rahma and Al-Hijra



17 Maggio – 30 Settembre 2003,
Lavori in corso,
Lastpak and Eeh Nie



17 Gennaio 2003,
Presentatori pronti a partire,
soundwomen e cameraman



13 Dicembre 2003 – 23 Maggio 2004,
Sweatshops all Around the World,
Natasa Heydra



319 collaboratori

Jeanne van Heeswijk, Maartje Berendsen, Ramón Mosterd, Esther Didden, Abdelakil Benomar, François Xavier Guillon, Koos de Witt, Oles, Olivier Azemar, Joep van Lieshout, Rolf Engelen, Wapke Feenstra, Roger Teeuwen, Han Hoogerbrugge, Jeroen Musch, Tamar de Kemp, Koos Schuurman, Jeroen Beltman, Maurits de Bruijn, Mirjam Schaaf, Jasper van der Made, Mathijs Valk, Bob Vasenna, Els Snijders, Fatima Hussein, Florance Plet, Gertjan Visser, Izeta Shwinnwak, Mirjam Bikker, Niclaudia de Lelie, Merel Willemsen, Pieter van den Hurk, Sander't Hart, Amy de Waele, Ineke Hagen, Miriam Reeders, Nienke Buurman, Wendela Hubrechts, Chris Dercon, Piet de Jonge, Rein Wolfs, Alexandra Gaba-van Dongen, Elbrig de Groot, Jaap Guldemon, Prof. J.J. Witkam, Margreet Wafelbakker, Guus Beumer, Wendel ten Arve, Erik Beenker, Tjibbe Spruit, Angela Riddering, Marieke Elsen, Jacqueline Radmund, Wout Braber, rotheater, Cindy van den Bremen, Giti Entezami, Emine Bozkurt, Gülay Ersoy, R'kia El Hid, Marianne Vorthoren, Nuran Kalem, Omima Noor, Shirley Azimullah, Abdullah Uca, Cianhan Utu, Dennis Winter, Heiko Kuipers, Jacqueline du Mortier, Jemal Challiui, Jos Noordhuizen, Majoub Benmoussa, Malih Gokduman, Mohamed Hajou, Paul van Soest, Salib Akca, Samir Barkani, Semih Arikan, Rhimo Bouchrit, Andre Goos, Van Melis Gastronomie Mobil, Eric van Straaten, Chris Dobrowsky, Dwight Marica,

Geertrui van de Craats, Paul Cox, Dave Schwab, Dennis Rudge, Anouk Sameling, John Serkei, Özgür Canel, Chaouki El Ofir, Eva Welzenis, Mataschenka van Oort, Oya Capelle, Sibel Altonbas, Victor Bottembley, Kirsten Leenaars, Niels Smits van Burgst, Noëlle Cuppens, Reinaart Vanhoe, Yvonne Dröge Wendel, ZwarteWitte Vlaardinger, Boris van Berkum, Jeroen Everaert, Oscar de Marchi, Sander F. van Hest, Victor Vroeg in de Weij, Adi Khavous, Cies Breijs, Joost Goudriaan, Oscar de Marchi, Reno Torregrosa, Florentijn Hofman, Harm Jan Timmerarends, Chris Versteeg, Joost ten Bruggecate, Milan Tilder, Aedding, Action Hero, Apetown, Bacterium, BA 52, Chick'n, Ckoe, Decent, Dstruct, EASR, EHGX, Elf, Ephameron, Ewos, ESK, FCP / AMB, Fietspomp, Foxy, Galo, Helikopter, Hiphophobbyklub, Iron, Karski, Kunstaas, Lastplak, Lowlita, Mackplakt, MissDubline, More\$, MyM, OE Tietenmonster, Plug, Shes 54, SON 103, The London Police, Tomek, YEN, Wood, Natasa Heydra, Peter Westenbergh, Robin van't Haar, Klaas van December 3 2002 Gorkum, Iratxe Jaio, Frans de Jong, Femke Snelting, Hans Verschuren, Mart van de Most, Lucas Verwey, Abdifatab, Abdul, Abdullah, Adil, Ajoub, Akif, Amal, Azdin, Calvin, Chaventli, Cherella, Demi, Dylan, Emre, Gemkin, Gülay, Hoger, Jorgy, Lilav, Luc, Michael, Mirnaan, Mohammed, Nadia, Radjnie, Ramon, Resel, Roberto, Shargar, Soufian, Taba, Tanner, Vaan, Inge Hoonde, Kamuran, Kerim, Melis, Merwe, Nazife, Semih, Hanan, Melis, Bep, Henk, Hennie, mijnbeer Dalitz, seniorencentrum De Valkenhof, Willemijn

17 Maggio 2003,
Inaugurazione 4,
Sursum Corda



20 Marzo – 23 Maggio 2004,
Back to my Roots,
Dwight Harold Marica



24 Settembre 2003,
Girl behind window,
George Segal



20 marzo 2004,
Inaugurazione 7,
Çagdas Kültürevi Erkleker Korosu



Schellekens, Manuela Porceddu, Vrije Academie Vlaardingen, Anja Westrate, V2_lab, Adil en Ayoub M'hamdi, Anneke Klein, Ammarens van der Hoek, Basisschool de Schakel, Café Westwijk: Raymond en Jeanette, Groot Vlaardingen, Denise en Melissa, Döndü Yaman, Ds. Hans Visser, Esra, Groot Vlaardings Koor, Gülay, Hanan Soelaart, Harrie van der Sande, Harm Jan Luth, Het Bureau Welzijnsprojecten, Ans van der Wolf, Jesmina Ghazal, Jurgen van Hock, Kinderkoor Jong Vlaardingen, Lokale Omroep Vlaardingen, Marianne van Duin, Marjo Bazuin, Marjam en Assya Kaadri, Meriem, Mohammed el Mimuni, Nadia, Peter Spek, Raoul Goudvis, Rein van Ravenzwaaij, Remischa en Shania Loo, René, Ria van Oers, Sophia Tabatabadze, Vaan Khatab, Zouzana Ghazi, Aat de Ridder, Dierenland Frehe, Ellen Dijkshoorn, Els van Rijn, Gerard Groeneveld, Jan Wilmer, Margreet Sachs, Mariska Dijkman, Telefonische Hulpdienst, Nazik Adigüzel, Hatem Agina, Denia Tavares Frederico, Rute Geleta, Moshtaq Mousawi, Zahra Nineb, Eda Pasalar, Thapo Thiruchelvam, Bik Van der Pol, Crimson Architectural Historians, Engelen & Engelen, Kamiel Verschuren, Laurant Schijvens, Tom Claassen, Arie van der Hout, Atty van Zanten, Ben van der Velde, Celia Kalisvaart, Erik van Duivenbode, Gusta Koorndijk, Herman Berkhout, Jack Tsang, Jan van Hemert, Jaqueline van Es, Juliana Vermeer, Lidia Spindler, Paul Joormann, Sándor Góra, Tjerk Bruinsma, Wil Hazewindus, Wim Boot,

Wim van der Vliet, Yvette Goedschalk, Anita van Leeuwen, Ingrid Breck, Ben Pluimer, Cindy de Munnik, De heer Van der Marel, Esther Witkamp, Gerdine Goedhart, Joke van Assendelft, Ineke van Gullik, Leo de Jong, Martijn Hess, Martin Molenaar, Maurits Flapper, Paul Letterie, Ron Bijl, Ton den Bakker, Reinaldo Laddaga, Siebe Thissen, Marcel Möring, Mirjam Westen, Herve Paraponaris, Nesrin Musa, Pia Lanzinger, Ritse Mol

www.destrip-westwijk.net
www.worldwidewestwijk.nl
www.videomagazijn.org

'De Strip' Jeanne van Heeswijk - ed. Maartje Berendsen, Artimo 2004, isbn 90-75380-98-4



Strip after make-over by Francois Xavier Guillon

Photo: Jeroen Musch
• transit

De Strip 2002-2004 Westwijk. Vlaardingen

MAARTJE BERENDSEN

Il Westwijk a Vlaardingen, presso Rotterdam, è una zona abitata da una popolazione di 16.000 abitanti, che necessita di una urgente riqualificazione.

Osservando i progetti del programma di riqualificazione principale di Westwijk nel 1995, l'artista Jeanne van Heeswijk si domandava come sarebbero stati coinvolti gli abitanti del luogo in quella che ella considerava una trasformazione totale del tessuto sociale del quartiere. L'architetto van Thijen, che aveva progettato il Westwijk negli anni Cinquanta in reazione agli angusti quartieri di inizio Novecento, voleva creare una zona con molta luce e spazio, una visuale aperta e molto verde. Allo stesso tempo voleva che la trasformazione dell'ambiente contribuisse alla formazione dell'unità sociale e al sostegno della cultura cittadina.

Per gli standard attuali la qualità delle abitazioni non è più sufficiente. A causa della varietà limitata delle costruzioni – principalmente appartamenti di affitto relativamente economico – nel quartiere vi è un notevole ricambio dei residenti. Per tale ragione, la composizione della popolazione muta considerevolmente. Finora la popolazione è ancora composta in maggioranza dagli abitanti insediatisi nella zona dalla nascita del quartiere stesso. Ma poiché non è possibile avere un miglioramento delle condizioni abitative nella zona, le generazioni successive ai primi residenti si sono spostate verso altri quartieri. A causa della loro dimensione, il loro livello di comodità e l'affitto relativamente economico,

gli appartamenti vacanti attraggono soprattutto i giovani e le famiglie a basso reddito, molte delle quali non di origine olandese. Questi nuovi residenti tendono ad avere stili di vita che differiscono da quelli dei residenti più anziani, e la non conoscenza delle rispettive abitudini porta a sporadici conflitti. Il continuo rinnovo di persone non è benefico al clima sociale di Westwijk e coinvolge le reti sociali esistenti. Dal 1995 è iniziato un significativo fenomeno di gentrificazione che dovrebbe concludersi nel 2005. La struttura spaziale originaria, quella costituita da quattro quartieri autosufficienti, rimarrà la stessa, ma verrà accresciuto il numero delle abitazioni. Tuttavia, sarà ridefinita la struttura urbana, che comprende le fasce che ospitano i servizi della comunità. Queste fasce saranno smantellate a favore di una zona di servizi centralizzata.

Nel 2001 il piano di riqualificazione è stato sospeso per mancanza di fondi, il che ha avuto un grande impatto sulla zona provocando delle carenze. La società edilizia Waterweg Wonen e il Municipio di Vlaardingen hanno chiesto a Van Heeswijk di studiare un piano per illuminare la facciata di uno di questi edifici vuoti a Westwijk. Questa fila di negozi è stata demolita 18 mesi più tardi. Invece di sviluppare semplicemente un piano per le facciate dei negozi, Van Heeswijk ha chiesto se poteva usare l'interno dei negozi, che erano in uno stato di abbandono. Queste unità commerciali offrivano un totale di 3.500 metri quadri di superficie. Jeanne van Heeswijk ha deciso di convertirli in spazi per la produzione culturale. Al fine di realizzare un progetto il più variegato possibile, l'artista ha invitato a partecipare il Museo Boijmans Van Beuningen e lo Showroom MAMA. Il museo, con base a Rotterdam, è di per sé molto versatile, con una collezione permanente ad ampio spettro di arte antica, contemporanea e applicata, e un programma di attività diversificato, da simposi a concerti musicali. MAMA, lo Showroom for Media and Moving Art, offre agli artisti una piattaforma per presentare le proprie opere. Lo Showroom MAMA agisce come catalizzatore nello sviluppo di nuove forme

e idee attraverso il sostegno di una rete interdisciplinare e attivando concretamente i progetti. Al fine di tenere delle presentazioni museali a De Strip, come è stato chiamato l'intero progetto, gli spazi dovevano subire una metamorfosi, un totale cambiamento di immagine. Sono stati invitati il giovane architetto francese François Xavier Guillon e l'impresa di costruzioni Panagro Ltd, dotati di notevole esperienza in progetti su larga scala e fuori dell'ordinario. Sotto la guida di Koos de Witt, in appena qualche mese De Strip è stato trasformato in un complesso che può ospitare una grande varietà di funzioni, dagli spazi espositivi agli atelier. Il Museo Boijmans Van Beuningen aveva numerose necessità museali inerenti a quel che ora era stato deciso di comune accordo essere un edificio annesso al museo: sistemi di allarme, vetri antiproiettile, una unica entrata e uscita. Lo Showroom MAMA voleva il contrario: uno spazio dove sarebbe stato impossibile fare molti danni, in primo luogo un posto dove la gente potesse liberamente rimboccarsi le maniche. Lo Showroom MAMA ha diviso l'ex supermarket con l'artista Peter Westenberg. Westenberg ha sviluppato l'Uit+Thuis videomagazijn, uno spazio per la produzione e la proiezione di video. L'Uit+Thuis videomagazijn era la base di una serie di workshop e di presentazioni nei quali il video era usato attivamente come strumento di indagine critica delle relazioni con l'ambiente circostante. L'emittente televisiva locale, presente sul web www.worldwidewestwijk.nl, ha presentato un lancio per questa indagine. In aggiunta, sono stati attrezzati due studi in cui vari artisti potevano lavorare durante l'anno e mezzo di esistenza pianificato per De Strip. De Strip non voleva essere un'enclave isolata delle arti, ma piuttosto un centro di aggregazione di attività per i residenti locali e per chi era interessato. Al fine di ottenere questo risultato, gli organizzatori hanno cercato di contattare le persone di spicco nella periferia già in una primissima fase, ben prima dell'apertura. Tutte le parti erano rappresentate nelle riunioni per la realizzazione del progetto, e per quanto

possibile sono stati presi in considerazione i desideri di tutti. Van Heeswijk ha riunito intorno a sé un gruppo di persone che la aiutassero a realizzare i progetti, un team che avrebbe organizzato e realizzato De Strip per un anno e mezzo. Il 23 maggio 2002 De Strip ha aperto i battenti. Inizialmente la stampa dava maggiore risalto a tutte le attività piuttosto che agli abitanti di Westwijk, ma in breve tempo esso divenne un luogo che permetteva alle persone di tutti i generi di incontrarsi e lavorare insieme. Il Museumcafé Doen ha offerto uno spazio libero per le persone del vicinato per proporre eventi, organizzare incontri o presentazioni. Gli artisti attivi in De Strip lavoravano con i bambini e gli adulti che vivevano nella zona e i progetti del MAMA attrassero visitatori da altre parti dell'Olanda. Non solamente gli abitanti del luogo, ma anche gli abitanti di Rotterdam e di altre città hanno visitato le esposizioni nel Museo Boijmans Van Beuningen. Le attività organizzate avevano in principio pochi visitatori, ma sono divenute famose a Westwijk. Gli abitanti del quartiere hanno cominciato ad essere parte integrante di De Strip, come visitatori abituali o addirittura aiutando nell'organizzazione e nella comunicazione con gli altri abitanti. Dopo il preventivato anno e mezzo risultò che i piani di recupero dovevano essere rimandati, e quando fu chiesto alle persone coinvolte se De Strip poteva rimanere aperta per altri sei mesi, la risposta fu uno squillante "sì". Il 23 maggio 2004, a due anni esatti dalla sua apertura, De Strip ha chiuso definitivamente i battenti. L'ultima opera è stata l'imbiancamento nottetempo dell'accattivante facciata rossa, cancellando così le tracce fisiche di De Strip, ma lasciando immagini e ricordi di una comunità che era venuta alla luce.



Artistic Interruptions - Art in Nordland

Artistic interruptions – Art in Nordland è un programma che si occupa di produrre una serie di opere d'arte create da artisti internazionali in collaborazione con le amministrazioni, le città e le comunità della contea di Nordland, in Norvegia. La regione è costituita principalmente da piccole comunità distribuite lungo una linea costiera di 310 miglia da nord a sud. La popolazione della regione, che non ha città molto grandi, è di circa 24.000 persone. Durante il periodo compreso tra il 2003 e il 2005 sono stati portati a compimento 15 progetti artistici grazie al dialogo intrapreso con alcune delle numerose comunità locali. L'intento è di esaminare questioni relative al contesto locale, al potenziale comunicativo e alla funzione dell'arte nel mondo contemporaneo e, ad un livello più teorico, di discutere la *site-specificity* come un genere e una strategia artistica.

Il direttore del progetto è Per Gunnar Tverbakk e il gruppo dei curatori è costituito da Eivind Furnesvik, Sanne Kofod Olsen, Inger M. Renberg e Per Gunner Tverbakk.



Baktruppen: The Stamsund Survey

Durante il loro soggiorno a Lofoten nell'estate del 2003, il gruppo di performer norvegese Baktruppen ha invitato i residenti di Stamsund a partecipare ad un sondaggio d'opinione. I punti di vista, le esperienze, le aspettative collezionate sono state cruciali nello sforzo di formulare un'impressione di come le cose si presentino in una comunità. *Stamsund Survey* fornisce un'visione alternativa di ciò che piace e ciò che è locale. Agli stranieri il sondaggio ha rivelato nuove interpretazioni nella vita di una comunità di pescatori norvegesi. Nel giugno del 2004, i Baktruppen sono tornati a presentare i risultati del sondaggio. Visto che non hanno potuto fornire

alla comunità ciò che più desideravano, ovvero un cinema, hanno scolpito una statua di legno che rappresentava "lo straniero". Nel corso di una finta elezione durata quattro ore, gli abitanti di Stamsund hanno votato se tenere la scultura o farla affondare nell'oceano con una gru. Un'enfasi particolare è stata posta sull'incomprensione che spesso caratterizza l'incontro tra le comunità locale e l'arte. I Baktruppen - che si aspettavano un rifiuto della loro scultura - avevano organizzato in anticipo una nave con una gru e dei sub armati di macchine fotografiche subacquee, pensando alle bellissime immagini che avrebbero potuto fare nella discesa della scultura ver-

so il fondale marino. Man mano che passavano le ore, il numero delle persone favorevoli a tenere la statua aumentava. Da un totale di 500 voti, il 95% era favorevole a tenere la scultura creata dai Baktruppen sulla base di un piccolo souvenir di legno che avevano acquistato in Uganda. La figura originale rappresentava un "Uomo bianco in Africa", un antropologo con addosso un elmetto a punta e grandi stivali, che ha nel corso del tempo acquisito tratti somatici negroidi. Questa figura alta due metri adesso si innalza di fronte all'albergo di Stamsund volgendo il suo sguardo verso il molo Hurtigruta. Le persone di Stamsund l'hanno battezzato "Il Turista".





Simon Starling: Floating Folly

Lo sviluppo di Nyksund nel corso degli ultimi 10 anni, da decadente rovina di una morente industria ittica a comunità in parte ravvivata e dipendente dal turismo, sembra essere in qualche modo una perfetta soluzione alla trasformazione avvenuta in tutta la costa del Nordland nel corso dell'ultima metà del XX secolo. Il rapido esaurimento delle provviste di pesce nella seconda metà del XX secolo, la forzata migrazione delle comunità verso nuovi villaggi durante gli anni Sessanta e Settanta e l'introduzione nell'area di un allevamento ittico altamente tecnologizzato con la sua assurda rete di produzione globale, hanno avuto un forte impatto sulle comunità co-

stiere del Nordland. Il progetto che Starling intende realizzare per questa area mira a commemorare qualcosa di questa storia, non attraverso l'uso di bronzo o pietra, ma nella forma di un'inversione entropica del monumento in una rovina mobile o una contemporanea *folie* architettonica galleggiante.

Starling propone di prendere una di queste rovine rimasta ancora arroccata precariamente sul porto roccioso di Nyksund, su instabili palafitte e reinventarla o cooptarla come una sorta di *folie* contemporanea. Come documento della comunità dispersa di Nyksund, l'edificio è stato riattivato attraverso un'architettura mobile che funziona come una rovina

nomadica o un *ready-made* istituito in memoria del passato e un catalizzatore per comprendere il futuro. Il termine *folly/folie* si riferisce a strutture costruite permanentemente tra il 1720 e il 1850 da individui al di fuori della norma architettonica istituzionale. Prendendo spesso la forma di rovine istantanee, stranamente dislocate, le *folies* erano ostentatamente non funzionali e si rifacevano ad un'ampia gamma di riferimenti architettonici interculturali. In quanto strutture inutili come ripari e contraddittori come monumenti, tali costruzioni rappresentano solo una forma di commemorazione di un individuo o di una specifica comunità.



Idensitat

Idensitat. Critical Intervention and Social Interaction Projects in Public Spaces

promuove e sostiene progetti, interventi e dibattiti di artisti e gruppi interdisciplinari nel contesto urbano. Spazio della comunità, interazione, identità, densità, comunicazione, confronto, partecipazione e conflitto in un determinato ambiente sociale e culturale, sono le parole chiave dell'intervento creativo nello spazio pubblico. *Idensitat* combina rappresentazione e strategie di partecipazione in comunità specifiche. Il programma procede per tappe che prendono avvio da un bando di concorso per progetti e prosegue con il lavoro sul campo, la produzione, lo sviluppo teorico e la diffusione di essi (mostre, dibattiti e pubblicazione). Sin dal suo inizio *Idensitat* ha prediletto approcci interdisciplinari e programmi diversificati, promuovendo lo scambio fra città attraverso l'arte contemporanea. La prima edizione del programma – Public Art Calaf 99-00 - è stata realizzata nella città di Calaf. La seconda - Calaf/Barcelona 01- e la terza - Calaf/Manresa 05 - esaminano la relazione tra due città che hanno caratteristiche diverse. Il programma è curato da Ramon Parramon.



Montserrat Cortadellas: Così vicino, così lontano. Immagini da un itinerario*

**Artisti, educatori, insegnanti,
professori e pubblico**

Lidia Porcar

Tan a prop, tan lluny, imatges d'un recorregut (Così vicino, così lontano. Immagini da un itinerario) è un progetto che coinvolge gli insegnanti della scuola primaria, secondaria e gli studenti (dai 6 ai 14 anni) del Centre d'Educació Infantil i Primària Alta Segarra e dell'Institut d'Ensenyament Secundari Alexandre de Riquer a Calaf. L'artista ha una vasta esperienza nell'acquisizione e reinterpretazione delle immagini, e lavora per evidenziare alcuni aspetti della realtà sociale e culturale del contesto che ci circonda. Questa esplorazione è servita come base per introdurre il concetto di itinerario o di viaggio, su cui gli studenti e gli insegnanti hanno lavorato, applicandolo al percorso tra Calaf e Barcellona. Il viaggio è stato compiuto in treno o in auto, osservando e scattando fotografie. Strade, autostrade, binari e stazioni ferroviarie sono luoghi di transito automatico—non richiedono uno

sguardo attento, come, per esempio, una visita turistica culturale del quartiere storico di qualsiasi nucleo urbano. La maggioranza di questi luoghi, collocati in periferia, comprendono un paesaggio diverso, che tuttavia risulta avere caratteristiche simili ovunque.

L'opera di Montserrat Cortadellas cattura immagini in luoghi che hanno connotazioni simili—luoghi che non appartengono a nessuno, zone di transito dove è insolito trovare un modello di comportamento che rivela qualcosa dell'ambiente sociale. Al fine di trovare queste *immagini non culturizzate*, come lei stessa le definisce, i partecipanti al progetto hanno trasformato l'itinerario tipico Calaf-Barcellona in un viaggio con un obiettivo: risvegliare lo sguardo, porre attenzione all'ambiente e catturare le immagini che ognuno ritiene siano più significative.

Dopo il viaggio, il processo è continuato con la classificazione delle immagini ottenute e la selezione degli argomenti. La scelta è derivata dagli interessi e dalle motivazioni dei partecipanti al laboratorio.

Per aiutare lo svolgersi del processo, i bambini hanno preso nota delle sensazioni e dei sentimenti che hanno provato durante il viaggio, come pure degli odori, dei suoni, delle forme o della struttura nascosti in ogni fotografia.

È interessante osservare come un progetto generato dalla specificità della disciplina artistica è risultato applicabile in altre aree della scuola: analizzando le immagini che sono state realizzate e avendo riflettuto sull'esperienza del viaggio, il gruppo di scuola primaria ad esempio ha appreso nuovi modi di affrontare altri argomenti, come gli studi sociali o linguistici. La complessità di questi risultati è stata possibile grazie agli insegnanti coinvolti, che hanno accolto il progetto partecipandovi attivamente e integrandolo nel loro ordinario programma didattico.

* Idensitat Calaf/Barcelona 01-02

In alto Montserrat Cortadellas, *So Close, so far away. Images from an Itinerary*. 2001/02



01.00000000



01.00000000
Erinnerung macht frei
Visitante en Calaf /
Spain



01.00000000



01.00000000



01.00000000
Visa España i que vis la terra de Catalunya
Visitante en Calaf / Spain

què vol dir?
Visitante en Calaf /
Spain

Féscimo es intolerancia
XXX / Visitante en Calaf / Spain

Eva Brunner-Szabo/Gert Tschögl: Museo delle Memorie*

Il *Museo delle Memorie* non possiede un edificio o una collocazione permanente, ma si situa in modo temporaneo in uno spazio pubblico. Possiede le funzioni tradizionali del museo: ricercare e collezionare; conservare e archiviare; mostrare e comunicare; ma risulta essere al contempo anche un intervento artificiale che prende possesso dei ricordi e della memoria dei destinatari. Il *Museo delle Memorie* è un *continuo divenire*.

L'installazione è composta da un cubo rosso 3 x 3 m di larghezza e 2,7 m di altezza. Lo spettatore deve avvicinarsi all'installazione e guardare all'interno della struttura attraverso alcuni fori posti al suo esterno. All'interno del cubo sono esposte una serie di fotografie della guerra civile spagnola e del periodo storico immediatamente successivo. Altre fotografie sono state invece scattate a Calaf nel giugno 1999 e raffigurano slogan con simboli politici. Fuori dal loro tempo e dal loro contesto, queste immagini sulle pareti della città mostrano che nella storia *l'ora zero* non esiste. Le idee, le opinioni e i simboli sopravvivono alle devastazioni del tempo e costruiscono nuovi significati, forme e contesti ritornando in altri contesti e periodi storici. Le fotografie rimanenti sono ritratti. Molta gente ha la possibi-

lità di decodificare queste immagini come segno il cui codice visivo si riferisce direttamente alla memoria individuale. L'installazione è una metafora del rifiuto e della dimenticanza, concetti che richiedono entrambi un certo impegno per essere compresi. Il desiderio di ricordare qualcosa è anche un atto di superamento degli ostacoli.

L'installazione è temporanea e dura tre settimane. Durante questo periodo vengono affissi manifesti propagandistici con simboli e slogan del tempo della guerra civile, proclami del tempo della dittatura, affiancate da domande da noi poste. Ogni testo ha un riferimento a una delle fotografie dell'installazione. Queste parole, insieme alle fotografie, hanno il compito di stimolare la memoria.

Durante queste tre settimane, in luoghi differenti della città, vengono posti alcuni libri dove la gente è libera di scrivere annotazioni, commenti, descrizioni e ricordi. Questa è la seconda fase del progetto che gli abitanti devono affrontare, poiché unico modo possibile per costruire, attraverso ricordi frammentari, una mappa della memoria di Calaf. Il valore documentaristico della ricezione contemporanea della Storia, come pure la relazione con essa, diviene il contenuto di questi libri.

* Estratto da *Art Public Calaf '99-00*. Ed. Ajuntament de Calaf, Barcelona 2001

Pagina precedente Eva Brunner-Szabo/Gert Tschögl, *Museum of Memories*, 2000.

Pagine seguenti Idensitat Calaf/Manresa '05. **Pagine seguenti, in basso, da sinistra a destra** Lavoro sul campo a Calaf. *Labyrinth Project for Colectivo Laberinto*, 2001; Mostra di Idensitat.

La Capella, Ottobre 2002, Barcellona; *Idensitat-Dibattiti*. Centre de la Cultura Contemporanea de Barcelona, Novembre 2002. Partecipazione Culturale/Rappresentazione Urbana. Partecipazione Urbana/ Rappresentazione Culturale.





Ramon Parramon

Dall'arte agli spazi pubblici*

"We do not see art simply as a reflection of society. We see art as a tool of making society, of creating the future, of activating people".

David Avalos¹

Il tentativo di allargare il campo d'azione dell'arte, e di tutte le pratiche culturali e creative, inserendole nell'ambito di specifiche comunità, solleva molte questioni: si possono applicare queste pratiche alla realtà locale? L'artista acquisisce il ruolo di educatore, di attivista o di collaboratore? Può l'artista esser coinvolto in un'attività di collaborazione? Si può lavorare in un contesto specifico senza sembrare un turista o un amministratore culturale? Possono i membri della comunità trarre beneficio da certe attività o la loro partecipazione deve essere richiesta *una tantum*? Queste attività creative diventano parassitarie e la loro funzione nel contesto sociale genera una perdita di indipendenza? Gli esperimenti sviluppati in contesti specifici sono trasferibili in altri luoghi?

Cercare di rispondere a questi interrogativi e a molti altri ancora ci permette di arrivare a una conclusione: stabilendo una relazione tra caso specifico e realtà generale, siamo in grado di definire il livello di responsabilità che acquisiamo nel realizzare un'attività artistica. La responsabilità sociale propria dell'arte dovrebbe realizzarsi e raggiungere una definizione mediante specifiche attività e competenze. Con progetti a medio termine, o con programmi a lunga scadenza, possiamo esplorare le potenzialità di determinate proposte artistiche di relazionarsi con un territorio particolare. Immerso nel caotico magma odierno dell'arte pubblica nelle sue diverse forme, *Idensitat* propone un programma che promuove l'arte come elemento di una serie più ampia di attività, tese ad influenzare l'ambiente sociale da un punto di vista critico con una precisa funzione e ad attivare una interazione particolare con il luogo stesso.

Dire *programma* significa definire un lavoro che si sviluppa nel corso del tempo, un'immersione totale in un luogo, che dia l'opportunità di sviluppare un progetto in uno spazio pubblico, interagendo con il contesto sociale. Un programma che comprenda vari progetti promossi da diverse persone e gruppi. Un programma vivo e plasmabile dai luoghi e dalle circostanze. L'idea di trasformazione in relazione al processo e il suo costituirsi è molto interessante, perché ci costringe ad essere sempre coscienti di noi stessi e aperti all'autocritica. Sappiamo bene che molti progetti mirano solo a risultati immediati. La maggior parte dei programmi promossi in ambito culturale infatti, è basata sulla spettacolarizzazione e sull'unicità dell'evento. Ciò si traduce nell'investimento di grossi capitali spesi in eventi artistici limitati a un'occasione, e spesso questo non basta a impostare basi che diano senso e continuità a questi eventi rendendo possibile un loro sviluppo in programmi a lungo termine. Lavorare a lungo termine significa partire da punti forti attorno ai quali costruire il programma, definendo, di fatto, un campo d'azione e impostando un percorso. Il programma sviluppa quindi uno spazio che può inglobare molti progetti, ognuno dei quali presuppone una serie di azioni a rischio. Le decisioni da prendere in ogni fase, non sono del tutto prevedibili. Questo è il tratto distintivo di un programma permeabile, che rende possibile attuare progetti vivi, fruibili anche sul web, in modo da creare relazioni in luoghi e contesti diversi.

* Prima pubblicazione del testo nel libro *Idensitat. CLF BCN/01_02*, INJUVE. Madrid, 2003.

¹ "Non vediamo l'arte come semplice riflesso della società. Vediamo l'arte come mezzo per poter formare la società, creare il futuro, per attivare la gente".

Wallis, Brian, *Democracy. A project by Group Material* Seattle, Bay Press/Dia Art Foundation, 1990.

Individuare una mancanza significa creare una richiesta

Quando esiste una lacuna, quando un interesse comune a un gruppo di persone non ha spazio per rendersi visibile, ciò significa che esiste una richiesta basilare che i programmi culturali non hanno soddisfatto. Questa aspettativa non verrà mai attesa se non nascono delle iniziative che possano mediare e dar forma a ciò che inizialmente non è altro che un'idea comune. Da qui prende corpo il programma, che ha motivo di esistere solo se emerge una chiara necessità rispetto a un'iniziativa specifica. Individuare questa richiesta culturale rientra nei compiti e nel ruolo dell'artista. La sua mediazione non si può realizzare se non esiste una chiara posizione e un vero legame tra il mediatore e l'ambiente socio-culturale, mentre ciò è possibile in quelle realtà composte da piccoli gruppi organizzati, dove il dibattito e l'individuazione di determinate necessità e operazioni, mal gestite o meno, occupa campi specifici pertinenti al mondo della cultura. Le istituzioni culturali dovrebbero dialogare con queste strutture trasversali, le quali modificano la richiesta e pretendono che ciò che è stato costruito sia visibile. Se il prodotto, il progetto o l'interesse esiste, esiste anche la richiesta, e ciò deve essere riconosciuto, altrimenti la mancanza non verrà colmata.

Idensitat rende possibile un mondo dell'arte aperto ad altre discipline che intraprendono progetti, ricerche, immagini, costruzioni, strategie, situazioni e azioni aperte in varie direzioni, pur avendo un atteggiamento molto specifico che sta impostando nuovamente il ruolo dell'arte nel contesto territoriale, sociale e politico. L'arte è considerata capace di influenzare il contesto pubblico. Da questo punto di vista l'arte può assumere un ruolo centrale nel mediare e realizzare scenari che si colleghino alle molteplici realtà che ci coinvolgono e ci circondano. La funzione che l'arte può avere da questo punto di vista è guidata dal concetto *rendere possibile*.

Rendere possibile significa acquisire un alto livello di coinvolgimento, nel quale il rapporto di scambio con gli aspetti che configuravano la realtà attiva delle situazioni di vero cambiamento. Si lavora per rafforzare l'idea di una responsabilità sociale dell'arte, e tale responsabilità trascende la libertà di ogni individuo di poter esprimere e avere uno sguardo personale sul mondo pubblico. L'arte, in quanto parte integrante della cultura, è un insieme di concetti di grande apertura con significati, interpretazioni e campi d'azione molteplici. È di fatto un "campo di battaglia", in cui l'uso di diverse strategie allarga e fa prendere corpo al significato proprio di questa parola. Tale situazione rende inutile il significato preteso di certe parole. Per fare un esempio, quando si parla di arte pubblica nell'ambito del progetto *Idensitat*, ciò ha poco a che fare con l'arte pubblica promossa dalle istituzioni municipali che insistono con le loro idee antiquate sull'aumento del potere locale, oppure sul fatto di rendere esteticamente accettabili i processi urbani della città. Quando l'arte allarga il proprio campo d'azione a un pubblico altro, quando l'arte accoglie altre voci e luoghi d'azione, deve poter assumere un ruolo politico e l'impegno necessario relativo ai confini della società.

Il progetto *Idensitat* promuove interventi artistici in modo ibrido e trasversale. L'obiettivo fondamentale è diventare motore di tali dinamiche, essere capaci di attivare uno sviluppo dei lavori, adattabile alle circostanze, ai tempi e ai luoghi, e capace di consolidare determinate attività presenti nella realtà sociale nel lungo periodo. Ciò si pone in relazione con il concetto di partecipazione negli spazi pubblici dal punto di vista critico, e di una partecipazione sociale in grado di promuovere i processi di lavoro presenti nell'area; un concetto che possa stimolare la partecipazione del pubblico, che possa testimoniare i conflitti presenti all'interno della comunità locale e si interessi al ricordo dell'identità collegato al luogo e alle attività in esso svolte. Il discorso artistico che si vuole stimolare con questo confronto, questa contaminazione e

questo scambio d'idee, acquisiscono una dimensione attiva, collegata con altre visioni e attività di chiara impronta politica. Queste attività di partecipazione negli spazi pubblici possono essere gestite in due modi: il primo è quello di analizzare, localizzare e testimoniare, in modo da poterle evocare nell'ambito pubblico, nel senso che Foucault diede al ruolo dell'intellettuale: "facendo uno schizzo topologico e geografico del campo"². L'altro, è quello di esserne attivamente coinvolti e di innescare quel cambiamento, quelle ricerche e strategie proposte, che generano poi un cambiamento nelle strategie sociali. Questo necessita di una *full immersion* e di una fusione nella pianificazione collettiva, che tramuta il progetto in un incontro di membri realmente attivi.

Ognuna delle due modalità necessita di una collocazione ed entrambe possono essere svolte da punti strategici diversi: una contro il sistema e l'altra dall'interno, come fosse un agente sovversivo. L'identificazione di costruzioni sociali, di strutture di potere e la loro relazione mediante delle forme spaziali, implicano un attento lavoro di analisi, che le attività artistiche possono direzionare come mezzo di azione diretta e di attività. L'attività artistica in sé non ha le capacità sufficienti per generare una collettiva volontà di cambiamento, ma può aiutare a dare voce ad essa all'interno delle strutture collettive, il che giustifica la presenza dell'agente sovversivo. Le attività artistiche, assieme ad altri servizi sociali, possono incoraggiare e stimolare la gente ad immaginare dei futuri possibili, che analizzino criticamente le realtà sociali del sistema e propongano nuove strutture che rendano visibile ciò che è pubblico. Un'arte che miri ad influenzare il contesto pubblico deve assumersi le responsabilità che le sono state date. In questo senso il termine *utile*, dal punto di vista artistico, sarebbe un'interrelazione dei termini *mediazione*, come capacità di trattare; *rendere possibile*, ovvero l'abilità per l'azione e l'interazione; e del termine *responsabilità*, ovvero la capacità di dedizione e di posizionamento ideologico.

Sperimentazioni nel territorio

Idensitat è un progetto sperimentale attuato in un'area e nella sua cornice socio-culturale. Un complesso meccanismo a disposizione di coloro che lavorano nel campo creativo, in modo che si possano fare ipotesi e proporre soluzioni e che si possa interagire con quel determinato luogo. La ragione del progetto acquisisce più importanza se se ne discute mettendolo in relazione con le proposte sviluppate nelle altre aree, in modo da poter istituire così dei confronti. Per questo motivo, la promozione di pubblicazioni, dibattiti e mostre, è parte integrante del programma. I progetti incentivati sono pensati come esperimenti-pilota e possono essere adattati ad altri ambiti particolari. In tal modo, come in un laboratorio di analisi, è possibile individuare gli obiettivi che non sono stati raggiunti o quelle mancanze metodologiche che, nel corso del programma, possono e devono essere corrette. L'obiettivo nell'insieme è quello di legittimare l'arte come attività culturale assieme alla sua utilità sociale, la sua capacità di coinvolgimento nell'ambito civico, di sviluppare attività con la comunità e incentivare pratiche partecipative adattabili a specifici contesti sociali. Questa complessità, unita alla realtà dell'organismo artistico, è strutturata in una rete internazionale in cui ogni membro partecipa attivamente. Una sorta di 'industria' organizzata mediante grandi mostre biennali o altri eventi internazionali, in cui gli artisti spesso si limitano a ripetere le proprie strategie, adeguandole, solo in qualche caso, alla particolare situazione. Diventa difficile coniugare questo aspetto alla volontà di partecipare, che richiede molto tempo, e alla creazione di uno stretto legame con quelle persone che lavorano quotidianamente con la realtà locale. Si lavora affinché si possa creare un'infrastruttura che non sia esclusivamente turistica, in modo da

migliorare le condizioni che permettono la relazione alle persone ed ai luoghi, per rendere il processo simile a una metodologia etnografica, secondo la quale il risultato include elementi di rappresentazione, di dibattito, di analisi, critica e/o partecipativa.

Vorrei concludere con una citazione di George Yúdice, il quale riassume e dà un'idea dell'ap-proccio da avere quando si intraprendono lavori come questo: "Solo stabilendo la performance dei partecipanti assieme alle loro responsabilità a questi livelli, si può iniziare a comprendere cosa significhi per la comunità trarre beneficio da un progetto così da oltrepassare i limiti di inflessione dell'arricchimento"³. La promozione di attività di collaborazione con determinati gruppi sociali significa creare le basi per uno scambio culturale e un coinvolgimento in un processo, così come nel risultato della partecipazione a queste attività creative.

3 Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2002.

L'estetico,
il politico e
l'istituzione

Ute Meta Bauer

Il muro non c'è più – i confini restano. Su Berlino e i suoi confini

In qualità di curatrice della Terza Biennale di Berlino, ho scelto di riflettere su questioni e dibattiti incentrati sulle condizioni di questa città, sulle dinamiche correnti del processo di *gentrificazione*¹ in atto, sulla prolungata dicotomia tra il lato Est e quello Ovest della città e sui cambiamenti meno visibili che Berlino sta ancora vivendo a quindici anni di distanza dalla caduta del muro.

Berlino è una città con un'immagine molto carica di significato, sia a causa dell'ex confine che al suo interno divideva la Germania in due parti, sia in quanto simbolo della caduta del muro, seguito dalla dissoluzione della cortina di ferro, che costituiva una risposta globale – una cosiddetta “vittoria della libertà e del capitalismo”. La caduta materiale del muro è stata di per sé altamente simbolica e carica di potenziale iconografico. In quel periodo sono stati girati numerosi film realizzati da *film maker* tedeschi e internazionali, e la Berlino contemporanea di fatto continua a rinnovare la propria immagine di eccezione urbana.

Berlin-Mitte è un quartiere completamente ricostruito, che negli ultimi anni ha cambiato completamente il suo aspetto e la sua composizione demografica. Anche Potsdamer Platz si è trasformata rapidamente, da un “vuoto nel mezzo” (come racconta *Die leehre Mitte*, un film di Hito Steyerl che riflette la storia passata e attuale della Potsdamer Platz), in un “UEC” – centro urbano di intrattenimento. Questi spazi non segnano un punto di incontro tra Est e Ovest, ma sono invece territori che non appartengono né a una parte né all'altra. Essi sono nuovi centri che esemplificano stili di vita globalmente comparabili e restituiscono una “immagine di Berlino” quale è riconosciuta a livello internazionale. Ma non appena ci si muove un po' verso Est, è ancora possibile vedere la vecchia Berlino Est, con la sua popolazione originaria, le famiglie e le persone che per lungo tempo hanno vissuto in quella zona della città. In questo senso, Berlino è tuttora una città divisa, soprattutto dal punto di vista economico.

La dialettica tra Est e Ovest nel contesto urbano di Berlino funziona come rappresentazione dei problemi di globalizzazione che si verificano nell'Unione Europea riguardo all'attuale allargamento dei confini comunitari. Allo stesso tempo, la nuova posizione che Berlino assume insieme a Vienna – entrambe capitali nel vecchio “Occidente” – è ancora marcato dal loro ruolo storico di ponte tra l'Europa orientale e quella occidentale.

I confini dell'Unione Europea e il loro allargamento nel 2004 possono essere pienamente compresi solo se si considerano anche le prospettive politiche ed economiche in gioco. Siamo di fronte a un nuovo panorama europeo: paesi quali la Francia, il Regno Unito, l'Italia e la Germania hanno ancora un ruolo dominante in questa Comunità Europea allargata. Perfino le attuali condizioni urbane di Berlino sono correlate al nuovo contesto politico: al fine di non perdere il potere egemonico, era cruciale per il governo tedesco spostare la capitale a Berlino; la decisione è stata motivata dalla volontà di porre una Germania potente al centro della mappa economica e politica dell'Europa. Pertanto, Berlino non è solamente un luogo interessante dal punto di vista culturale, come è sempre stata, ma anche una città capace di funzionare come promotore politico e culturale ufficiale.

Al pari di molte altre persone, sono molto critica e scettica su alcune delle linee di sviluppo proprie della “nuova capitale”. È importante riflettere, oltre che sulla sua immagine di promo-

tore culturale, sul ruolo del paesaggio urbano di Berlino, sulle condizioni economiche e di vita, sui cambiamenti in atto, sul suo attuale governo cittadino socialdemocratico/socialista, contrapposto a un governo nazionale che esprime e rende visibile il proprio collocamento politico all'interno della città attraverso nuove aree ad alta sicurezza, per esempio nel Berlin-Mitte.

Di certo i confini sono una questione mondiale, ma essi richiedono interpretazioni differenti e differenti letture, a seconda della loro specificità topografica. I confini tra l'India e il Pakistan, per esempio, sono basati su una divisione religiosa. Anche i confini attuali in Europa sono, in certa misura, lo specchio di impostazioni religiose e culturali antiche, unite a forti interessi economici e a poteri egemonici attuali. È necessario rispettare l'idea di un confine come tale nella "architettura di potere" e nelle implicazioni economiche che questo "concetto elaborato" porta con sé ma, al tempo stesso, è necessario mettere in discussione e anche smantellare le motivazioni complesse che mantengono visibili i confini – anche attraverso un più forte segno della loro visibilità come nel caso del muro di Berlino, delle nuove recinzioni tra il Messico e gli USA, oppure del recente muro di Israele – o ne creano di nuovi come i confini invisibili di zone pericolose all'interno di città governate da leggi specifiche.

Oggi gli stati-nazione sono messi in discussione e diventano obsoleti, a causa delle nuove "mappe di potere" (la Fortezza Europa) e degli enti sovranazionali che stabiliscono l'agenda della globalizzazione e dell'economia internazionale. Impegnarsi maggiormente in implicazioni legali e giuridiche è necessario, se si vuole avviare un dibattito più ampio sui confini e, in particolare, sul modo in cui le zone di confine virtuali e fisiche vengono stabilite e attuate. Al fine di creare una contro-agenda che tratti di questioni come il disequilibrio economico e lo sfruttamento economico, è necessario stabilire un forte sistema di scambio di informazioni e costruire alleanze che abbiano conseguenze globali. Non possiamo parlare di un post-colonialismo e vivere ancora a spese di altri popoli e stati. Molti gruppi eterogenei si sono concentrati su questi temi per anni. Per esempio, l'installazione video di Multiplicity, *Solid Sea*, prodotta in occasione di Documenta 11, ha gettato luce sui confini nel Mar Mediterraneo tra il Nord Africa, la Spagna, l'Italia e sui casi di decesso di immigranti tenuti nascosti dai governi. Un altro esempio è il film di Amar Kanwar *A Season Outside*, il quale ha svelato i rituali maschili che rappresentano un gioco nell'egemonia religiosa tra India e Pakistan.

Oggi condividiamo le informazioni, conoscenze generate da diversi tipi di discipline al fine di trasmettere la complessità di un messaggio. Persone con background differenti si riuniscono per riuscire a capire cosa è possibile fare e per creare alleanze, anche se temporanee. Ci saranno sempre artisti che preferiscono lavorare da soli e non vi è nulla di sbagliato in questo. Altri preferiscono invece una pratica condivisa che mira alla ricerca, e si impegnano in uno studio quotidiano che investe condizioni strutturali nella società, nella politica, nell'economia. Oggi probabilmente più di prima, gli artisti e chi produce cultura di ogni genere formulano e comunicano idee, visioni e interpretazioni che promuovono una conoscenza comune. Essi contribuiscono ad una comprensione della politica in termini diversi rispetto a quelli trasmessi dall'informazione e dai media tradizionali. Gli artisti raccolgono e traducono informazioni in maniera diversa: il loro processo è più lento, occupa uno spazio simbolico e, infine, crea una memoria.

Negli anni Novanta la comunità artistica di Berlino era solita impegnarsi in pratiche di *Institutional Critique* in maniera più visibile rispetto ad oggi. Era un atteggiamento stimolato dal crollo del mercato dell'arte occidentale alla fine degli anni Ottanta. Oggi il mondo artistico di Berlino si muove su due piani principali. Da una parte c'è una sorta di atteggiamento contestuale di artisti che esplorano il mondo: essi definiscono nuove pratiche e riflettono sulle

condizioni della produzione e sulle dinamiche politiche; essi vedono se stessi come produttori di conoscenza, usando linguaggi e media specifici al fine di ricercare e comunicare una varietà di temi. Dall'altra parte, c'è un mercato dell'arte rinnovato che può contare su grandi risorse economiche, temibile per la sua influenza e la sua rapida espansione. Probabilmente, il giro di capitali che ha nutrito il mercato dell'arte dagli inizi e fino alla metà degli anni Ottanta – in parte dovuto al riciclaggio di denaro sporco – viene oggi sostituito dai *petrodollari*. Tuttavia questo mercato in forte crescita conduce a un tentativo di quel che io definisco “ri-modernizzazione” – un modernismo privo del suo credo positivo di un “nuovo mondo migliore” – con un atteggiamento ora più orientato verso il mantenimento dello *status quo*. Chiaramente, i due piani si sovrappongono e il capitale culturale sta diventando ancora una volta un'espressione di potere economico e diventa parte dei programmi neo-imperialisti.

Ci sono artisti, istituzioni e specialmente giornali e riviste di arte che sostengono che l'arte non debba avere nulla a che fare con la politica. Tuttavia, che piaccia o meno, il sistema artistico genera e rappresenta sia il capitale simbolico, sia quello reale, ed è in se stesso un fattore politico e sociale. Agli inizi degli anni Novanta ciò era compreso da tutti; ora invece sembra infastidire e annoiare i più. Tale ruolo dell'“innocente” interpretato da artisti o persone coinvolte nel mondo artistico è un po' triste, se non addirittura cinico. La divisione apparente tra mercato e strutture alternative in realtà non esiste, poiché entrambi sono parte del sistema artistico. Al contrario, questa contrapposizione è un fattore che dà stabilità al sistema.

Attualmente siamo testimoni di una situazione che può essere descritta come il ritorno del mercato in opposizione al bisogno dell'artista di fruire sia dell'istituzione sia della strada come luoghi deputati del proprio intervento artistico. Questa situazione apre direzioni nuove e propone strade opportune per la riflessione critica, quali: la differenza tra l'*Institutional Critique* e l'Attivismo artistico, il modo in cui operano gli artisti nel campo allargato del proprio intervento e il concetto di criticità che coinvolge le piattaforme specifiche dell'arte, come i musei e le gallerie, e altre discipline e luoghi culturali.

Gli artisti contribuiscono con voci critiche ai dibattiti su questioni politiche e sono quindi riconosciuti pubblicamente. Ma oggi giorno è rimasto poco spazio per l'espressione critica nelle istituzioni culturali, per non menzionare i messaggi monocratici nei mass media. Gli intellettuali, i produttori di cultura e gli artisti devono reclamare spazio, riguadagnare territori da queste istituzioni governative.

Le possibilità di attivismo nel campo artistico sono correlate alla situazione politica. In Austria, per esempio, la *joint venture* del partito conservatore cristiano con il partito dell'ala destra austriaca (la FPÖ di Haider) che ha vinto le elezioni nel 1999, è stata il risultato di una elezione democratica ma, nonostante ciò, ha scioccato sezioni della società austriaca. Tale evento inoltre, non solo ha spronato ad una reazione all'interno dei soliti gruppi, ma ha causato anche contromisure pubbliche maggiori, sostenute da produttori culturali più giovani compresi nella cultura popolare, quali DJ, musicisti, persone dell'industria cinematografica e teatrale, scrittori, giornalisti, eccetera. Questi individui non erano necessariamente attivisti o provenienti da gruppi di base, ma capivano che tutti dovevano contribuire, reagendo a tale situazione, al fine di chiedere un cambiamento della situazione politica corrente in Austria. Il governo è ancora al potere, ma è divenuta opinione comune che ci si debba attivare. È stato un processo sano, specialmente perché l'Austria non aveva avuto la stessa esperienza della Germania nel processo di smantellamento dall'imposizione dell'ideologia nazista.

A Berlino i dibattiti cruciali che tentano di contrastare quel che è in corso nel tessuto culturale costituito sono difficilmente sostenuti dai mass media e le principali istituzioni statali

dell'arte non sono in grado di attivare una riflessione autonoma. I musei d'arte di Berlino sono più servili che impegnati, e il successo della mostra MOMA alla Neue Nationalgalerie nel 2004, per esempio, legittima e prova che economicamente hanno fatto la cosa giusta. Il dibattito critico è relegato nei teatri di Berlino quali il Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, l'HAU (Hebbel am Ufer) o in spazi alternativi.

D'altra parte, ci sono sempre più gruppi di pianificazione urbana e di architettura che lavorano in termini politici nel mondo dell'arte: Multiplicity (Italia), Stalker (Italia), A12 (Italia), AAA, Atelier d'Architecture Autogérée (Francia), An Architektur (Germania) – solo per nominarne alcuni –, oltre che un numero consistente di *filmmaker* indipendenti che sono migrati nel campo artistico a causa di limitazioni ancora maggiori ai finanziamenti delle opere cinematografiche.

Le librerie di Berlino b_books o ProQM sono ognuna lo specchio dell'interesse condiviso di un gruppo specifico. Alla ProQM, le tre persone che gestiscono la libreria provengono dall'architettura, dalla scienza teatrale e dalla storia dell'arte. Esse sono impegnate nell'intrecciare questi campi e la libreria riflette questo impegno nello spettro di titoli offerto. La ProQM, con i suoi scaffali rossi fatti su misura, ospita presentazioni di libri e letture ed è diventata un punto di incontro. Mentre si va alla ricerca di libri si entra in un contesto, un montaggio di argomenti dall'architettura e pianificazione urbana a temi ambientali, collegati con studi politici e culturali, ma è anche possibile trovare riviste, libri di moda e musica dei gruppi locali. Al fine di promuovere una diffusione più ampia di quel che noi troviamo interessante e stimolante, abbiamo bisogno di condividere le fonti di conoscenza e questa potrebbe essere la base per sviluppare una lobby più grande e gruppi di pressione per tradurre il pensiero in azione. Una libreria offre un tale spazio di incontro aperto.

La multidisciplinarietà offre uno strumento efficace alla pratica artistica, come provato da un numero crescente di gruppi o formazioni temporanee. Questi approcci possono garantire informazione e diffusione dei dibattiti culturali che collegano le pratiche artistiche alla geografia culturale e politica, all'architettura e alla migrazione. La ricerca e la produzione di arte in questo contesto multidisciplinare allargato si stimolano reciprocamente e rispondono l'una all'altra; riconoscere questo arricchimento reciproco è essenziale al fine di far fronte alle questioni complesse che emergono oggi negli ambienti politici e sociali. Questi contributi dal campo artistico rappresentano oggi una necessità imprescindibile.

An Archite tur

La rivista di architettura e politica *An Architektur – Production and Use of the Built Environment* è stata fondata nel 2002 come proseguimento del lavoro del collettivo di architettura Freies Fach. Dalla metà degli anni Novanta Freies Fach ha promosso, attraverso azioni, mostre e piccole pubblicazioni, una prospettiva critica sulla ricostruzione di Berlino e sulle condizioni politiche ed economiche in cui è avvenuta.

An Architektur è l'esercizio di una pratica architettonica discorsiva. Nei numeri monografici l'analisi critica delle relazioni spaziali e la visualizzazione delle rispettive concezioni socio-politiche permettono di ipotizzare interventi politici diretti.

An Architektur affronta sia le ampie implicazioni sociali e politiche di tematiche che tendono ad essere discusse solo all'interno del campo dell'architettura, sia i loro effetti e le loro ripercussioni sulla vita quotidiana. La redazione è formata da Oliver Clemens, Jesko Fezer, Kim Förster, Anke Hagemann, Sabine Horlitz, Andreas Müller



Camp for Oppositional Architecture è stato organizzato dalla redazione della rivista *An Architektur* nell'estate del 2004 a Berlino. Con il convegno aperto sulle possibilità di opposizione all'interno dell'architettura e della pianificazione, essa ha avviato uno scambio internazionale fra le diverse posizioni critiche. In tale sede sono state presentate e discusse delle prospettive di attività oppostive – attività che nascono dal campo di una pianificazione che critichi la domanda capitalistica riguardante la produzione dello spazio costruito e che tenti di acquisire dei ruoli non-assertivi all'interno di queste relazioni di potere. Durante tre seminari su vari temi abbiamo discusso sul potenziale di questi sforzi. Un gruppo

si è dedicato all'"Impegno sociale oppositivo", e ha sollevato la domanda: come possiamo agganciarci e relazionarci alla realtà sociale del nostro tempo? Un altro gruppo ha discusso sui "Concetti di design oppositivo" e ha tentato di dare una risposta alla domanda: come possiamo immaginare e disegnare forme e architetture critiche? Un terzo gruppo si è concentrato sugli "Interventi di strategia oppositiva", ponendosi la domanda: come possiamo riflettere sullo spazio costruito e intervenire in esso? Il *Camp* continua a portare avanti la tradizione dei gruppi socialmente impegnati di architetti come il CIAM o il Team 10, ma, a differenza di essi, dominanti nella discussione, noi ci siamo sentiti obbligati a

studiare diversi potenziali di opposizione alle pratiche prevalenti in architettura. Volevamo rivalutare le considerazioni, i temi, i metodi di lavoro e i progetti più marginali che non appaiono nel discorso vigente, al fine di infiltrarci nella pratica architettonica e sferrare l'offensiva. Dai lavori di questo convegno è stata creata la *Carta Preliminare dell'Architettura oppositiva* (*The Preliminary Charter of Oppositional Architecture*). Noi consideriamo questo primo *Camp* come l'inizio di un nuovo movimento per un'architettura rinnovata e impegnata nel sociale. Unitevi al *Camp for Oppositional Architecture*! Firmate la Carta!



An Architektur 14, Camp for Oppositional Architecture: Questo numero raccoglie la documentazione delle conferenze e dei seminari del *Camp*, compresi i progetti e le dichiarazioni dei partecipanti. La prefazione è una conversazione con i precedenti partecipanti dell'IKAS (Congresso Internazionale per l'Architettura e la Pianificazione Urbana), tenutasi nell'80° Rapporto sul Ruolo dell'Architettura nella Riqualficazione Urbana.

An Architektur 11-13 on the Theory and Practice of Cartography: 13 The Geography of the Ausreisezentrum Fürth: (in cooperazione con a42.org) Gli *Ausreisezentren* sono una nuova forma di campi speciali per persone in cerca di asilo le cui richieste sono state rifiutate, e che non possono essere rimpatriate in quanto non posseggono ancora un documento di identità. Una mappa ed un diagramma investigano le condizioni legali e spaziali così come la vita quotidiana negli impianti in relazione sia al sistema nazionale tedesco dei campi dei rifugiati, sia alle biografie individuali degli emigranti.

12 Rekaewicz: Mapping the Globalisation: Molti aspetti di questo lavoro sull' "Atlante della Globalizzazione" sono stati discussi con Philippe Rekaewicz, in particolare riguardo il suo approccio e le sue intenzioni, il trattamento dei dati o la rappresentazione degli attori; integrati dagli appunti finora non pubblicati.

11 Material on: John Brian Harley, Deconstructing the Map: Harley è stato uno dei più influenti critici della supposta neutralità ed oggettività della natura delle mappe. Nel suo saggio "*Deconstructing the Map*", analizza come le mappe siano sempre parte e legate a sistemi culturali e a relazioni di potere e come servano a generarci e confermarci.

An Architektur 10 Community Spaces: Se lo spazio fisico fosse l'arena esclusiva per l'implementazione e la negoziazione delle condizioni politiche, e se le politiche potessero essere costruite solamente in relazione all'azione collettiva e alla solidarietà, allora lo spazio comunitario sarebbe il luogo più politico e incline al conflitto. Questo sembra dunque essere un luogo interessante.

An Architektur 04-09: War and the Production of Space, 09 il Villaggio Nippo-Tedesco: E' stato costruito sul Dugway Proving Ground nello Utah durante la Seconda Guerra Mondiale in collaborazione con gli esuli al fine di testare l'efficacia delle armi incendiarie create per sconfiggere la Germania Nazista.

08 Dansha, a Settlement for Former Guerilla Fighters: Esamina lo scenario degli sforzi per costruire un insediamento di civili nell'ambiente inospitale nel Nord-Ovest dell'Etiopia, vicino al confine con l'Eritrea per gli ex-combattenti della guerra civile etiopica.

07 Architects for Peace, 1983: Riflette sull'attivismo architettonico negli anni Ottanta nel contesto del movimento CND al fine di guardare con occhio critico alla mancanza di consapevolezza politica propria degli architetti di oggi.

06 The Politics of (Israeli) Architecture, Segal/Weizman: Presenta il lavoro di due architetti/teorici israeliani e la loro controversa proposta per il riesame di strategie territoriali convenzionali utilizzate nel conflitto israelo-palestinese.

05 Mission Critical Facilities: Esamina un nuovo tipo di costruzione poco conosciuto e apparentemente non spettacolare, creato esclusivamente per alloggi ad alta sicurezza di sistemi di supporto tecnologici in caso di crisi o di attacco terroristico.

04 US Naval Base Guantanamo: Investiga le ripercussioni legali sugli spazi extra-territoriali usati come possibili terreni di esame nel venire meno dei diritti umani, nella relazione tra legge e territorio come strumento per la creazione di spazi esenti da regolazioni doganali nel contesto dell'attuale guerra degli USA al terrorismo.

An Architektur 01-03, 03 The Geography of a Border: Sangatte Un'inchiesta sulle politiche di sicurezza all'interno dei confini europei, sulla struttura spaziale del campo di rifugiati di Sangatte a Calais (Francia), vicino all'entrata del Tunnel Channel che ospita circa 1.600 rifugiati.

02 Anti-Vandal: Private Property Protection for Rent: La distribuzione dei pannelli di sicurezza "Sitex" della Orbit Property Management per la chiusura delle facciate porta ad esaminare varie logiche di proprietà riguardo ad edifici non abitati.

01 Material on: Lefebvre, The Production of Space: Il filosofo francese Henri Lefebvre formula una teoria sulla produzione dello spazio come continuazione e sviluppo dell'economia politica marxista. Lefebvre descrive lo spazio come il prodotto ma anche come il medium delle relazioni sociali. Lo spazio è quindi allo stesso tempo il luogo e l'oggetto di possibili battaglie.

The Preliminary Charter of

Berlin-Wedding 2004/2005

This is a dynamic Charter that is developing in the context of the Camp for Oppositional Architecture. This edition contains several versions and some comments, each indicated by a different color. The current state will be published and updated under: www.oppositionalarchitecture.com. Here you also can sign the Charter.

0 Architecture is a process that includes research, design, construction, and the use of space that is deeply involved in social and political issues*. Thus we declare:

*social, cultural and political issues

An organization to promote an Oppositional Architecture will have to unite all workers, activists, and users involved in making and transforming our environment – that is not just architects, but construction workers, tenants, user groups and other social movements that are challenging the capitalist hegemony. Until such an organization exists to further the collective struggle for an Oppositional Architecture:

1 We shall do no harm.

Prof. Marcuse introduced this first issue in his lecture at the Camp: ethics. I would argue that without ethics architecture couldn't be achieved.

Indeed paragraph 1. was controversial in Berlin already. It was brought to the fore by Peter Marcuse but questioned by Patricio del Real: the paragraph "We shall do no harm" is taken from the oath of the Hippocrates, which is sworn by doctors. That is also where it makes sense, because treating "individual entities" doctors can avoid doing harm to their clients without doing harm to anyone else. The sanity of one person does not affect the sanity of another. With architecture and urban space, however, it is different. Architects find themselves in a struggle involving the conflicting interests of different stakeholders. Doing a favor to one will harm another. Architecture is cutting space into pieces, defining barriers to access and inclusion. We distribute space among various interest groups. We do not treat an individual entity but always have to find a balance between the different interests. Doing harm to some may become necessary to achieve goals for the weak. A suggestion: We shall treat socio-spatial structures that we find with respect.

We do not support or accept architectures of war, racism, sexism, capitalism or civilian occupation.

Delete: We shall do no harm.

2 We fight all manifestations of socio-spatial inequality*, exploitation and deprivation.

*Delete "inequality", or it should be more explained.

I am committed to fighting all manifestations of socio-spatial inequality, exploitation and deprivation. I will produce critical works and design ideas that promote a radical social and political rethinking of how we make and experience buildings and cities.

3 We shall pursue a critique of capitalist and authoritarian forms of production and use of the built environment.

We stand against* all capitalist** and authoritarian*** forms of production and use of the built environment.

*better: oppose, **should be more specified, ***should be more specified

Maybe another remark on the anti-capitalistic issue: it might be worth reconsidering a strong criticism to capitalism as this questions the fundamentals of most western societies. It seems "slippery" to argue against Lutheran and Calvinist philosophy.

I do agree that under the name of capitalism irreparable damages have been done to humankind. But writing a capitalism critical paragraph in the Charter would require bringing the issue under another perspective (such as the limit of its validity) while considering other cultures that are unable to assimilate it and open the gate to an alternative. So, I suppose the capitalist issue needs to be replaced in a more global context instead of simply being oppositional.

I oppose capitalist and authoritarian production and use of the built environment.

4 We intervene in the production of space through knowledge and its mediation, socio-political engagement and the processes of planning and building. Architectural research should be involved from the outset in the definition of the spatial conditions which contribute to learning, healthcare, social services, communication and knowledge.

I will engage in the production of emancipated space through the means of research, education, socio-political engagement, planning, design, and construction.

We intervene in the production of space through* research, information, socio-political engagement, planning and building.

*research, information, development of methods for acquiring knowledge, documentation, performance, fiction, socio-political engagement, planning and building.

Paragraph 4. is quite weak, because it describes actions nearly everybody is involved in.

5 The definition of needs and programs has to be generated through a process of radical democracy, taking into account collective memory and local context.

We ask for the definition of needs and programs through a process of radical democracy.

The main approach of Oppositional Architecture that relies on the idea of a radical democracy should be to accept conflict as the driving force of democratic communication. The designer should not rely on a predefined notion of the users needs nor should there be a need to follow the common neoliberal stories. He should get involved in a collective process articulating individual and common needs and desires to transgress the given situation, to provoke alternative needs, offer possibilities or appropriate produced desires and connect existing desires to other goals. Do not design a solution for anybody and for everything! Open up conflicts, collect expressions of desire, serve the process!

We challenge the definition of needs and programs through a process of radical democracy, which also challenges topographical contexts as well as contexts of cultural production.

Oppositional Architecture

The Original Provisional Charta, Berlin 6/2004,	Workshop "Radical Democracy Design", Berlin 6/2004	Bernard Cherix	Saskia Draxler	Ifau
Workshop "Social Engagement", Berlin 6/2004	An Architektur	Ulrich Dönnitz	Florian Haydn	
Workshop "Cooperation", Berlin 6/2004	Allan Attlee, Judith Barber, Florian Kossak, Tatjana Schneider	Lars Fisher	Birgit Schlieps	

With whom can you cooperate to search for the client, to find the needs of a client? Practical point: to build up public pressure and public interest, to be used in the negotiation process with a developer, we have to organize publicity. We have to think of new forms of powerful negotiation. We have to convince them. Build up values in order to stay in the process. Keep your values. Don't compromise too soon in a negotiation strategy. Find a surplus value with which to bargain. Always try to stay one or two steps ahead. But is it always a one on one discussion? Or do we also need to understand the values of the developer?

- 6** We need passionate and fundamental participation of the manifold users of space.

We ask for the passionate and fundamental participation of the manifold users and producers of space (participation and cooperation).

But who are the users? Engage yourself in a practice in which the user arises in the dialogue. Create users, let them reinvent themselves in the social context. Invent yourself. Engage in real time-processes with open results. It's not about representation! Realize sensitization for context, relations, situations. Creating a sense of community, let people define what their common property is. What they want to share and what they do not. Produce social situations!

- 7** We appreciate conflicts and aim at endless negotiations.

We support continuous negotiations of space.

Comment on paragraph 7: From our point of view the word "endless" should be erased. Endless negotiations become meaningless in a way.

- 8** We offer advice and services to individuals and social groups engaged in struggles to transform their environment.

We support individuals and social groups engaged in struggles to transform their environment.

I aim to offer advice and assistance to individuals and social groups engaged in struggles to transform their environment.

I am committed to the dissemination of my ideas to as wide an audience as possible, exploring a broad range of communication techniques.

How can we work for those outside the market? How to resist to market-realism? What about illegal practices? What could be a possible subversion? How can we use/misuse commercial forces? How to deal with consumer attitudes? Should we try to change the system from within or look for an alternative? What could be a vision beyond the existing? How to create collective spaces? How to cooperate to change the situation? How to form group-processes in times of individualism?

Other points to be developed on the themes: labor process, production* radical ecology, materials**

- 9** *We do not accept depriving working conditions of any persons included in the design- and construction-processes.

- 10** **The second issue is sustainability. Here I think that the Charter needs to address the current issues that every professional is dealing with at the present time. In our industrialized countries almost all political foundations and most governmental research funds are dealing with sustainability. As I do not think that a timeless Charter would be of any use I firmly believe that we need to integrate contemporary questions in it.

- 11** As the current condition proposes only one way of making society, we want to push the border of collective imagination and use the language of architecture to propose and communicate different ways of shaping society.

We intend to push the border of collective imagination and propose alternative ways of shaping society by architecture.

- 12** I subscribe to the political principles of collective self-management and ownership of ideas*.

*for an open-source and anti-copyright principle of information against the private property of ideas.

- X** The following Dogma of Oppositional Architecture adds a codex to the Charter of Oppositional Architecture to evaluate ways of production, to qualify the deriving results, and to lend them a seal of approval. For this reason it is helpful to acknowledge the critical attitude of Dogme 95 (<http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>) and its hassle with the representation of reality. This does not mean to take over the set of rules thoughtlessly. It is rather considered as a challenge to an open and critical debate not only about definitions, but also about attitudes to the impact of political decisions upon the built environment. 1. Architecture must be done on location. Interiors and typologies must not be brought in. 2. The program must never be produced apart from the building or vice versa. (Atmosphere must not be generated artificially. It occurs where the site is.) 3. The building must be custom-made. Any movement or immobility attainable in the process is permitted. (Architecture must not take place where your office is; architecture must take place where the user is.) 4. Architecture must be in true material only. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure provide some more windows.) 5. Fake facades are forbidden. 6. Architecture must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.) 7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that architecture takes place here and now.) 8. Genre architecture is not acceptable. 9. The architectural format must be Dogma OA. 10. The architect must not be credited. Furthermore I swear as an architect to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations. Thus, I make my vow of chastity.

Nouveaux Commanditaires

Il programma *Nouveaux Commanditaires*, concepito in Francia nel 1991 da François Hers, direttore dei progetti culturali della Fondation de France, è un modello innovativo per la produzione di arte pubblica. Lo scopo del programma è la creazione di opere d'arte commissionate da cittadini o associazioni, da realizzare non in spazi espositivi bensì negli spazi abitativi o lavorativi dei committenti stessi. Il fine di *Nouveaux Commanditaires* è quello di attivare e soddisfare una richiesta per l'arte, di qualità della vita e di integrazione sociale, permettendo ai cittadini/committenti di partecipare direttamente alla concezione dell'intervento artistico. Nella prospettiva del programma *Nouveaux Commanditaires*, l'opera d'arte non è un semplice oggetto da esporre o contemplare, ma la progettazione e realizzazione di un ambiente, un giardino o uno spazio pubblico, la riqualificazione di un sito urbano o rurale, o un intervento che rappresenti la storia e i desideri dei suoi committenti. *Nouveaux Commanditaires* permette a chiunque di diventare committente di un'opera d'arte, grazie anche alla congiunzione di tre attori: il cittadino-committente, il mediatore culturale che interpreta le esigenze dei committenti e l'artista chiamato a progettare ed eseguire il lavoro dettato dalle esigenze dei committenti. Committenti, artisti e mediatori indicano le modalità di utilizzo e sfruttamento delle opere d'arte a favore della comunità più ampia. Indipendentemente dalla proprietà del luogo in cui è realizzata l'opera, i committenti e i finanziatori devono garantirne la sua pubblica fruizione.



Artisti: Patrick André e Anne-Violaine Taconet

Titolo: *Les paysagers du Dit*

Luogo: Touraine, France

Data: 2002

Committenti: Dieci famiglie, membri dell'AFTAHT (Association des Familles, Tuteurs et Amis des Handicapés de Touraine).

Mediatori: Anastassia Makridou-Bretonneau per Eternal Network

In mezzo ai prati, disegni floreali modificavano, come delle “alterazioni”, l'aspetto ordinario del paesaggio. Creato da Patrick André e Anne Violaine Taconet, *Les Paysagers du Dit* è stato il risultato di un lavoro con giovani handicappati mentali durato due anni. Anne, Armelle, Fabrice... hanno scritto poesie autobiografiche, specchio delle loro fragilità e vulnerabilità umane. Le “alterazioni” colorate, composte con fiori europei e di specie esotiche, erano inserite nei prati, strettamente legate alle poesie. L'obiettivo di questo progetto era quello di evocare l'idea della differenza, ma anche di stabilire una nozione di normalità. Tutti i prati formavano un circuito aperto ai passanti, alle biciclette e alle macchine. Ora, tracce di quegli effimeri “episodi”

nel paesaggio richiamano, grazie a segnali stradali permanenti, l'esistenza di quei giovani così unici.



Artista: matali crasset

Titolo: *Capsule*

Luogo: Base de loisirs de Caudry, Nord-Pas-de-Calais, France

Data: 2003

Committenti: Membri della Società Colombofila "La défense" di Beauvois, Sindacato della Val de Riot e La base Loisirs de Caudry.

Mediatore: Bruno Dupont per artconnexion

A meno che non si rinnovi fra le nuove generazioni un interesse per l'osservazione dei piccioni, questa tradizione è destinata a scomparire. La custodia dei piccioni viaggiatori, come mezzi naturali di comunicazione è, tuttavia, una valida sfida per le tecnologie contemporanee. Allo scopo di promuovere un rinnovato interesse per questa attività, assieme alla protezione dell'alta qualità dell'allevamento, l'Associazione degli Allevatori dei Piccioni di Beauvois ha deciso di commissionare ad un artista contemporanea la creazione di un nuovo prototipo per una colombaia che abbia requisiti estetici, funzionali ed educativi. matali crasset, un artista che coniuga nel suo lavoro tradizione e modernità, ha creato una capsula che si ispira ai colombai costruiti

nell'antico Egitto. La sua struttura interna, che permette al suo interno una ulteriore organizzazione dello spazio rievoca quella di un albero, il naturale rifugio per gli uccelli, l'*axis mundi* che congiunge terra e cielo. Questa capsula a forma di uccello, una sorta di membrana protettiva che separa l'interno dall'esterno, simboleggia un universo segreto in attesa di essere scoperto, è un invito a visitare questa architettura creativa. Semplice e colorata, la capsula spicca nettamente ergendosi ad un'altezza di sei metri. In alto, sospesa, evoca l'idea di partenza, del prendere il volo. Una forma aerodinamica che suggerisce un mondo piacevole e futuribile, uno stimolo per l'immaginazione, un viaggio di fantasia nel mondo dei piccioni viaggiatori.



Artisti: Shigeru Ban

(con Jean de Gastines)

Titolo: *La halle et l'Institut du canal de Pouilly-en-Auxois*

Luogo: Pouilly-en-Auxois, Francia

Data: 2004

Committenti: La comunità dei municipi dell'Auxois del Sud e il Syndicat d'initiative di Pouilly-en-Auxois

Mediatore: Xavier Douroux per Le Consortium

Un rimorchiatore, alimentato dalla prima centrale di energia idroelettrica della Côte d'Or, ha permesso, usando il principio della trazione della linea tranviaria, di oltrepassare la linea divisoria nell'acqua attraverso un arco sotterraneo. Partendo dalla richiesta di un riparo per proteggere, anche se in modo parziale, questa preziosa eredità del patrimonio industriale (sottoposta a restauro), il lavoro di mediazione ha condotto all'elaborazione di un insieme complesso che prende il nome di Centro di Vigilanza. Allo stesso architetto è stata commissionata la progettazione dei due elementi principali (Sala del Rimorchiatore e Istituto del Canale). Il primo è composto di tubi di cartone, con basi e giunture in alluminio e copertura in polycarbonato. Il secondo è una scatola di vetro, dotata di un tetto che si appoggia su un sistema di ripiani metallici sui quali sono esposti gli oggetti museografici.

Il processo ha richiesto molto tempo: le autorizzazioni amministrative, l'invenzione di soluzioni approfondite, la mobilitazione delle imprese locali disposte a rischiare e investire per finanziare l'intero progetto, hanno implicato un impegno sostanzioso. Un processo necessario a trasformare una richiesta urgente in una risposta coerente, in una dimostrazione di coabitazione intelligente con l'ambiente.

L'avventura di Nouveaux Commanditaires*

François Hers

L'avventura è cominciata negli anni Sessanta. 'Non finiremo in un museo' era il motto della mia generazione. Il concetto di un'arte fine a se stessa, sanzionata dall'astrazione, aveva esaurito il suo corso. La lunga ricerca dei nostri predecessori per liberarsi dal peso delle tradizioni e inventare la modernità era per noi già storia. Vivevamo una situazione di rapidi cambiamenti a livello economico, sociale e tecnologico. Come affrontare le conseguenze di questi sconvolgimenti? Come trattare le profonde modificazioni della nostra relazione con il mondo, con lo spazio e il tempo, con il nostro prossimo e con noi stessi? In tale contesto abbiamo agito come i primitivi della nostra nuova era artistica, con i mezzi più limitati, rifiutando le rassicurazioni date dall'esperienza, usando materiali semplici, i nostri corpi. Man mano che esploravamo in ogni direzione le possibilità formali della creazione artistica, ci domandavamo quale fosse la relazione di queste forme con i bisogni della società e, in particolare, con lo spettatore, che abbiamo spesso tentato di coinvolgere nelle nostre opere. Non volevamo più che i musei rappresentassero lo scopo della creazione artistica, tuttavia, non potevamo ignorare che paradossalmente, essi hanno fornito a questa ricerca ogni mezzo e la più grande libertà. Mi è sembrato essenziale, comunque, inventare nuovi modi di produzione e scambio al di fuori di questi luoghi specializzati.

All'inizio degli anni novanta, la Fondation de France era in cerca di un modello capace di portare avanti la missione che le era stata assegnata dai suoi fondatori, sia nella sfera culturale che in altri suoi campi di azione: identificare questioni importanti trattate in maniera

insufficiente o addirittura ignorate dalla società e contribuire allo sviluppo di nuove risposte a questi bisogni. In qualità di istituzione privata e indipendente, e portavoce della società civile, la fondazione si è rivelata essere particolarmente attenta ai nuovi problemi della creazione artistica contemporanea. Poiché essa era convinta che, in una società attraversata da sconvolgimenti, le opere artistiche hanno una grande capacità di mettere in relazione gli individui con il mondo, di aiutarli a costruirlo e a costruire se stessi in esso, e che a tal fine devono essere ripristinati legami più stretti tra gli artisti e la società, la fondazione decise di sperimentare un nuovo modello di azione: *Nouveaux Commanditaires*.

Fuori dal museo, dove l'arte possiede dei propri diritti, e in parallelo con il mercato, dove le modalità di scambio sono anonime, il modello di *Nouveaux Commanditaires* rende possibile un dialogo faccia a faccia in un contesto specifico, che si basa sulla collaborazione di tre attori: l'artista, il cittadino-committente e il mediatore culturale. Nominato dalla Fondation de France, il mediatore, che deve avere una conoscenza specialistica delle arti, aiuta i nuovi committenti a esprimere le loro richieste, a stilare i loro progetti e a organizzare il finanziamento dell'opera d'arte attraverso il sostegno di altri partner pubblici o privati. Il cittadino diventa dunque un attore facendosi carico dell'iniziativa e della responsabilità della produzione di un lavoro che sarà integrato in una comunità urbana o rurale. Ciò non vuole negare che il concepimento di un'opera risponde prima e soprattutto al bisogno personale sentito dall'artista; ma riconosce che questo bisogno può essere condiviso.

Principi

Il processo si affida alla collaborazione tra tre partecipanti: uno o più committenti, un mediatore e un artista.

Il risultato della loro azione comune è la produzione di un'opera d'arte.

Il committente, con l'aiuto di un mediatore e per soddisfare un bisogno, esprime una richiesta.

Il mediatore sceglie l'artista che meglio possa rispondere ad essa.

La proposta dell'artista è inquadrata in questa negoziazione.

Chiunque, per conto proprio o di un'associazione, può diventare committente. Il suo, o la sua committenza è dotata di autorevolezza. Una volta giunti ad un accordo, il committente si assume la responsabilità per ciò che è stato negoziato.

Nel corso del dialogo tra il committente e l'artista, a quest'ultimo è innanzitutto richiesto di capire la condizione in cui si troverà ad attuare l'intervento creativo.

Il mediatore, che ha esperienze in materia di opere d'arte e dei contesti ad esse relative, sostiene il processo durante queste diverse fasi.

L'indipendenza e la pertinenza del coinvolgimento del mediatore richiede che lui o lei debbano avere un ruolo attivo e ben definito nel mondo dell'arte contemporanea. Con l'aiuto indispensabile di un'organizzazione indipendente e privata, il mediatore deve essere economicamente indipendente, nonché intellettualmente libero. Finanziati da fondi pubblici e privati, destinati a interessi generali, i lavori appartengono al dominio pubblico come definito dalla comunità, ma la loro fruizione è lasciata alla discrezione del committente e dell'artista.

Differenze e vantaggi

Il processo ci ha permesso di verificare l'esistenza di una reale necessità nella società rispetto alla creazione contemporanea, la capacità di assumere socialmente l'espressione di questa esigenza, la spesa finanziaria che richiede e il riconoscimento di forme artistiche contemporanee. Coloro che hanno sperimentato questo metodo sono convinti che esso costituisca un'alternativa significativa ai mezzi di produzione attuali. Questa alternativa non implica la sostituzione delle modalità di produzione correntemente in uso, ma la loro diversificazione.

Differenze

La proposta di un lavoro di collaborazione e l'offerta, rivolta a tutti, di partecipare alla produzione delle opere d'arte, è una maniera originale per creare un contesto per un'opera.

Mentre la collocazione dell'arte contemporanea nel contesto è spesso troppo condizionata da fattori esterni all'arte, questa nuova metodologia permette ai mediatori, in continuo contatto con gli artisti e informati sulle loro metodologie di lavoro, di rafforzare i legami tra le realtà della società e quelle dell'arte.

In una situazione in cui i limiti di politiche rappresentative sono evidenti, il processo risponde ad una richiesta sempre più visibile: che ogni persona abbia la possibilità di agire in prima persona, nel nome di una situazione, sia essa astratta o concreta.

Vantaggi

Ogni commissione nasce da un contesto preciso e particolare che permette ai mezzi di produzione di essere costantemente riconfigurati. La particolarità delle committenze porta alla mobilitazione di individui e di fonti di finanziamento, fino ad ora inaccessibili all'arte.

La committenza si fa carica di soddisfare le esigenze del mediatore, che sono molto diverse da quelli a cui lui o lei sono abituati nel contesto tradizionale di una mostra. Il dialogo con l'artista è reso più intenso dalla sua apertura alle complessità delle questioni e delle situazioni, e ulteriormente ampliato dal crescente numero di partecipanti. Per tutti coloro che sono coinvolti, la committenza offre una valida alternativa alle consuetudini e la possibilità di partecipare alla trasformazione del loro ambiente.

Questa è un'opportunità per tutti coloro – committenti, mediatori e artisti – che desiderano creare una libera associazione, che possa permettere la coesistenza di concetti particolari e la capacità – con nessun obbligo di consenso – di agire in collaborazione.

Nuovi Committenti

Nel 2001 la Fondazione Adriano Olivetti ha scelto di adottare il programma *Nouveaux Commanditaires*, traducendolo in *Nuovi Committenti* e sviluppandolo in Italia. Il programma, si colloca nella prospettiva originaria di intervento della Fondazione Adriano Olivetti: le dinamiche sociali che avvengono nello spazio pubblico. La Fondazione promuove e coordina il programma in Italia, coinvolgendo amministrazioni pubbliche e soggetti privati, forma e supporta i mediatori che individuano i committenti e le modalità di produzione delle opere d'arte e segue la realizzazione dei progetti. La Fondazione non supporta economicamente la produzione dei progetti, ma sostiene i committenti e i mediatori nella ricerca di un sostegno economico. Una volta completato il lavoro, si prende cura, in collaborazione con i committenti e i mediatori, della promozione e diffusione del progetto. Infine, la Fondazione sviluppa gli strumenti metodologici, giuridici e pratici per l'applicazione del programma e opera come catalizzatore di risorse e come garante dei rischi culturali ed economici che i committenti e gli artisti si assumono scegliendo di partecipare al programma. Al momento sono in corso di realizzazione opere a Torino e in Abruzzo e altre committenze sono in processo di definizione in Piemonte, a Roma e a Milano, in contesti urbani e rurali, per opere permanenti o effimere.



Artista: Mario Airò

Titolo: *Belvedere*

Luogo: Canistro, Valle Roveto, Aquila, Italia

Data: In corso di realizzazione

Committenti: Comunità Montana di Valle Roveto - Zona G; abitanti di Canistro

Mediatori: Luca Piccirillo, At lier Ambulant d'Architecture

L'intera comunit  del paese ha partecipato alla formulazione della committenza per il Belvedere di Canistro, richiedendo a Mario Air  la progettazione di un luogo di sosta e di osservazione dal quale ammirare il panorama della valle, visibile anche di notte, e la sistemazione del sentiero che collega due contrade del paese attraverso un bosco. Air  ha progettato un Belvedere, riproducendo la pianta di una chiesa del paese distrutta durante un terremoto e realizzando un piccolo specchio d'acqua circondato da salici. Il Belvedere, aperto sulla valle e visibile dal paese,   illuminato di notte da un disegno che intreccia elementi cosmici - gruppi stellari composti da due stelle che orbitano, equilibrandosi a vicenda, intorno allo stesso centro di gravitazionale - e i tracciati delle antiche carte nautiche.

Artista: Massimo Bartolini

Titolo: *Laboratorio di Storia e storie di quartiere*

Luogo: Cappella Anselmetti, via Gaidano, Mirafiori Nord, Torino, Italia

Data: In corso di realizzazione

Committenti: Maestri delle scuole elementari e materne dell'Associazione Franca Mazzarello e della scuola media "Alvaro-Modigliani"; Città di Torino.

Mediatori: Francesca Comisso e Lisa Parola per a.titolo

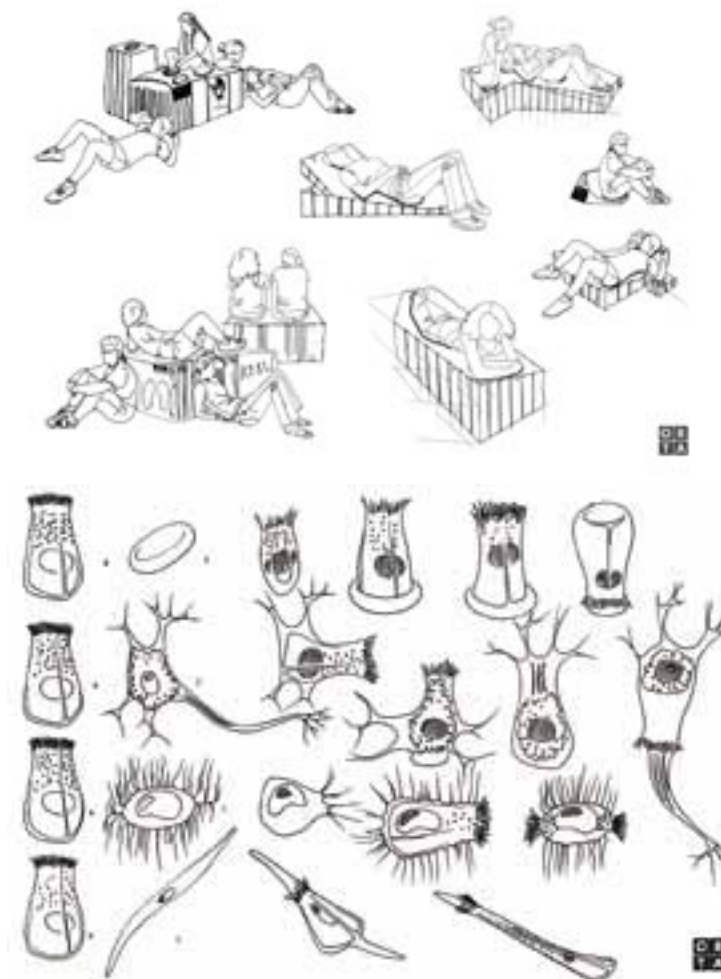
Il *Laboratorio di Storia e storie di quartiere* è un progetto sul tema della memoria ideato da un gruppo di docenti delle scuole di infanzia, elementari e medie di Mirafiori Nord, che troverà la propria collocazione nella Cappella Anselmetti, una struttura architettonica settecentesca chiusa da anni, che verrà pertanto restaurata e riaperta. La committenza per la creazione di un "laboratorio-archivio", destinato agli allievi delle scuole e aperto a tutti gli abitanti, è stata affidata a Massimo Bartolini, che ha progettato gli ambienti interni a partire da due segni - la scaffalatura e il pavimento - funzionali e insieme simbolici dell'atto di fondare, erigere e conservare. Nel creare un percorso tra i diversi ambienti l'artista ha sostituito al "vuoto" degli scaffali collocati nella cappella, il "pieno" delle due stanze posteriori. In esse il pavimento - trasparente e illuminato - diviene contenitore di una memoria "a vista" che sostiene, letteralmente e metaforicamente, il passaggio, mentre gli arredi polifunzionali daranno luogo al *work in progress* della lettura e riscrittura al presente di una storia collettiva, plurale e aperta all'immaginario.





Artista: Lucy Orta
Titolo: *Meeting Place*
Luogo: Parco di Corso Tazzoli, Mirafiori Nord, Torino, Italia
Data: In corso di realizzazione
Committenti: Studenti del Liceo Artistico Cottini e Liceo Scientifico Majorana; Città di Torino
Mediatori: Giorgina Bertolino e Francesca Comisso per a.titolo

Un "atollo" è l'immagine usata dai committenti per definire il luogo d'incontro che sarà realizzato da Lucy Orta nel Parco di Corso Tazzoli a Torino, un'area verde progettata nell'ambito di *Urban 2* e destinata ad un'utenza giovanile. I committenti sono dieci studenti che frequentano due Licei del quartiere, i quali hanno voluto ritagliare all'interno del Parco un luogo di aggregazione e di riparo, di forte impatto scenografico, dove poter chiacchierare, studiare, leggere e rilassarsi. Lo spazio concepito dall'artista sviluppa l'idea alla base di molti suoi lavori, di un'architettura connettiva e relazionale, attraverso una forma organica aperta e modulare. Una struttura che si sviluppa dall'integrazione tra architettura, natura e arredo funzionale, e dove anche la luce è parte di un disegno che rimanda a configurazioni biologiche. La progettazione dell'opera è stata avviata da una riflessione dei committenti sul tema della sicurezza e sulle possibilità d'incontro e convivenza in uno spazio pubblico.



In alto Lucy Orta, *Totipotent Architecture*, rendering preliminare per il meeting place, Parco di Mirafiori, Torino, 2005

Al centro Lucy Orta, *Body Recliners*, schizzo preliminare per il meeting place, Parco di Mirafiori, Torino, 2005

In basso Lucy Orta, *Totipotent Architecture*, libro di schizzi, 2004

Škart è un gruppo composto da Dragan Protic, Djordje Balmazovic e vari collaboratori. Si sono incontrati per la prima volta nel 1990, nella allora abbandonata Facoltà di Architettura di Belgrado, dove erano studenti. Hanno iniziato la loro attività artistica traducendo le loro esperienze in libri e oggetti. Con queste manipolazioni grafiche Škart ha puntato sulla possibilità di un intervento artistico in una dimensione collettiva: ha organizzato azioni pubbliche, laboratori e volantinnaggio di coupon stampati. I lavori di Škart sono interdisciplinari, cercano di esprimere dei sentimenti personali che possano riflettere la storia di una società più ampia, promuovendo la collaborazione con diversi tipi di persone.



Škart*

Jean-Baptiste Joly

Questo nuovo tipo di *samizdat* ... contiene alcuni attributi che caratterizzano Škart e le sue opere: le azioni erano scaltre, politiche, economiche ed efficienti. Come in passato, Škart continua ad usare i mezzi più semplici possibili per sovvertire il meccanismo dominante del potere e dei media, creando un nuovo tipo di economia artistica parallela che ha luogo fuori dalla circolazione delle merci e offre accesso a uno scambio che avviene fuori dal sistema consumistico.

I loro progetti non sono ideati per il mondo dell'arte e nemmeno intesi per il mercato dell'arte. Essi coinvolgono piccoli gruppi di persone che

partecipano con il loro sapere e la loro esperienza. Essi riescono a far partecipare queste persone in un sistema di baratto simbolico attraverso il quale essi riguadagnano la propria dignità e identità. Ciò è vero per gli studenti di Belgrado nel coro Škart e per le madri sole di Zena, che decorano stoffe ricamando aforismi riguardanti la realtà politica. Gli artisti di Škart sono narratori che sanno che il muro che divide il mondo dei fatti dal mondo delle favole è sempre potenzialmente permeabile. Sono narratori che invitano e sfidano gli ascoltatori a passare "attraverso lo specchio" e ad usare l'arte per diventare agenti

attivi della propria storia. Gli artisti di Škart sono maghi di processi artistici nell'arena sociale, stregoni che non vedono alcuna differenza tra arte e vita. Sanno che la politica può essere solo poetica e che la poesia può essere solo politica.

* *Dissimile, prospects: Young European Art*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 2002

Your Shit-Your Responsibility (flags action), maggio 2000







Your Shit – Your Responsibility

In tempi di vittimismo collettivo e di mancanza di autocritica, il richiamo alla responsabilità personale contribuisce in giusta misura al risveglio post bellico delle coscienze. Questo preventivo *samizdat* domestico di disobbedienza civile ha attirato un (inaspettato) grado di attenzione ed è stato ospitato in tutta Europa, in America, in Canada e tradotto in inglese, tedesco,

albanese e macedone.

Lo slogan brutale YOUR SHIT – YOUR RESPONSIBILITY/LA TUA MERDA – LA TUA RESPONSABILITA' è diventato, come molte persone affermano, una parte del loro linguaggio quotidiano. Nonostante un intellettuale belgradese – Ivan Colovic – a ben ragione – abbia detto che andrebbe cambiato in MY SHIT-MY RESPONSIBILITY/ LA MIA MERDA/LA MIA

RESPONSABILITA'.

Azioni: distribuzione di gagliardetti, invasioni di poster e sticker, posizionamento di bandierine sulle cacche di cane (Belgrado, Bruxelles, New York, Baden-Baden...) Collaboratori: Peter de Bruyne, Shaheda Ishaque, Tijana Moraca, ...





Il nostro miracolo sta già accadendo

Il miracolo sta accadendo

Trasformando la notte in un sogno ad occhi aperti

Il sogno si avvera

*La realtà assume la perfezione dei sogni**

HORKEŠKART è l'unico coro autogestito di Belgrado, Serbia. Fondato dal sodalizio artistico Škart, il coro faceva inizialmente parte del progetto YOUR SHIT – YOUR RESPONSIBILITY, iniziato nell'ottobre 2000.

Tutti coloro che si presentavano alle audizioni diventavano automaticamente membri del coro – indipendentemente dalla loro predisposizione alla musica - e tutti insieme andavano alla conquista dell'inesplorato mondo dell'opera d'arte collettiva e delle esperienze extra-scolastiche/stra-ordinarie. Tutte cose necessarie per la generazione che è cresciuta nell'arco di dieci anni contraddistinti dall'isolamento e da un clima sociale burrascoso.

Il repertorio del coro propone trasposizioni canore di testi di poeti che non sono mai stati zittiti dal potere (Dusan Radovic, Vasko Popa, serbi; Mak Dizdar, Dusko Trifunovic, bosniaci; Arsen Dedic, croato; Georg Harweg, tedesco; Georges Brassens, francese e alcuni nuovi poeti le cui radici affondano nella cultura alternativa, dal grind-core alla musica sperimentale, come gli Achtung-Dichtung, Jarboli, Chinch...), canzoni rivoluzionarie degli anni Quaranta e canzoni della ricostruzione degli anni Cinquanta, che sono state più o meno eliminate dagli archivi della radio.

Le performance dimostrano che il gruppo non ha bisogno di essere politicamente e strettamente inquadrato e nemmeno etichettato come sotto-cultura. Nuove strategie richiedono nuove forme! Diretto da Marija Balubdzic, unitasi al coro come pianista,

HORKEŠKART si è ad oggi esibito in una quantità di luoghi differenti: un giardino botanico, un orfanotrofio, strade, parchi, campi per rifugiati, villaggi, nella facoltà di architettura (nel bel mezzo di una lezione sulle tecniche di costruzione in metallo). Durante il tour in Croazia (2001), HORKEŠKART è stato il primo gruppo di 50 persone che ha attraversato (con targa di Belgrado) il confine serbo-croato dall'inizio della Guerra nel 1991, esibendosi poi a Zagabria (presso il mercato Dolac) e ad Hum (la città più piccola del mondo, con una popolazione di 17 abitanti!). Era la semplice prova della necessità di superare i pregiudizi, l'indottrinamento e la xenofobia che vengono da varie direzioni e che, in modi diversi, noi tutti abbiamo subito.

* Testo da "La canzone dei lavoratori" di Gvido Tartalja

Atelier van Lieshout

Fondato nel 1995 da Joep van Lieshout, Atelier van Lieshout (AVL) è una società multidisciplinare che si occupa, a livello internazionale, di arte contemporanea, design e architettura. Le opere d'arte sono pratiche, semplici ed essenziali. Prodotte da una squadra di creativi, le opere vanno dalla scultura, all'arredamento, dai bagni a unità abitative mobili create nell'ottica di un rinnovamento architettonico totale.

Una delle tante applicazioni tecniche utilizzate da AVL sono le grandi costruzioni di poliestere dai colori inusuali e brillanti. Queste costruzioni costituiscono il marchio AVL. Da molti anni l'attenzione non è più rivolta verso la standardizzazione di arredamenti fatti su ordinazione, ma è diretta piuttosto verso opere che possano essere usate per uno stile di vita indipendente e autosufficiente. Oltre allo sviluppo e alla produzione d'arte applicata, l'Atelier realizza molti progetti indipendenti.



AVL – Ville Rotterdam, 2001

Nel 2001 Atelier van Lieshout ha realizzato *AVL-Ville*, uno stato libero negli spazi del porto di Rotterdam. Questo progetto a larga scala può essere visto come una grande opera d'arte, rappresentante il culmine del lavoro di AVL fino a questo momento. *AVL-Ville* possedeva una propria bandiera, un conio e una costituzione propri, nonché impianti quali una centrale elettrica, unità lavorative e abitative, una fattoria mobile, bagni chimici, un sistema di purificazione delle acque, un ospedale completamente funzionante, un ristorante e una distilleria. Dopo un anno di vita, *AVL-Ville* è stato chiuso, ma negli ultimi anni AVL ha creato il primo prodotto esportato di *AVL-Ville* nel Park Middelheim di Anversa: *AVL Franchise Unit*. Questa unità può essere considerata come il primo edificio di un nuovo insediamento.





Testo della costituzione

- 1** Chiunque ha diritto alla libertà di espressione e di progettazione artistica.
- 2** Chiunque ha diritto alla libertà di espressione, ovvero a rivelare e a ricevere pensieri o sensazioni anche di carattere non artistico.
- 3** Ogni membro di *AVL-Ville* è uguale e ha diritto ad essere trattato senza alcuna discriminazione in base a razza, colore, sesso, lingua, credo politico o religioso, idee artistiche e filosofiche, nazionalità, reddito o qualsiasi altra distinzione.
- 4** Chiunque ha diritto di riunirsi con altri e di manifestare.
- 5** Chiunque ha diritto alla libertà di espressione religiosa, comprese l'idolatria, la poligamia e la creazione di una setta.
- 6** Chiunque ha diritto ad avere un'istruzione, compresa l'educazione artistica.
- 7** Chiunque ha diritto all'inviolabilità della propria privacy e del proprio stile di vita artistico, come pure a comunicare in qualunque modo con terzi.
- 8** Chiunque può spostarsi liberamente all'interno del territorio di *AVL-Ville*.
- 9** Chiunque ha diritto di costruire indipendentemente la propria abitazione all'interno del territorio di *AVL-Ville*.
- 10** Chiunque ha diritto all'inviolabilità del corpo e dello spirito, che include altresì la possibilità di disporre del proprio corpo e del proprio spirito in base ai propri desideri, con o senza l'aiuto di mezzi artificiali.
- 11** Tutti i partecipanti di *AVL-Ville* sono obbligati a trattare gli altri membri in assoluta onestà e rispetto; è imperativo risolvere qualsiasi conflitto all'interno di *AVL-Ville*.
- 12 a** Tutti i membri di *AVL-Ville* accettano che la gestione venga decisa dal comitato generale, composto da un comitato supervisore non ancora definito, ma che sarà formato da membri del comitato generale e da altri membri.
- 12 b** Il comitato generale ha il potere di espellere qualsiasi partecipante, se in una disputa le parti in causa non giungono ad un accordo amichevole.

In una società in continuo sviluppo, l'artista ha una funzione importante nella creazione di stimoli. Lo sviluppo implica la rottura con le strutture esistenti. Per raggiungere espressioni artistiche ottimali, è cruciale che l'artista sia capace di schierarsi senza essere soggetto a restrizioni di moralità civica. L'obiettivo di *AVL-Ville* è quello di creare un ambiente ove ciò sia possibile. Per raggiungere questo obiettivo, i diritti formulati dalla costituzione di *AVL-Ville* sono da considerare assoluti, senza nessuna eccezione. Vivere ad *AVL-Ville* può essere percepito come una esperienza artistica dura e conflittuale. Questa è tuttavia l'ultima conseguenza di un'esistenza onesta e senza compromessi.

Questo stato libero è una gradevole unione di santuario e sito artistico, pieno di lavori di AVL nuovi e familiari, con la particolarità che tutto è pienamente operativo. L'arte qui prodotta non è da osservare, bensì arte in cui vivere, con cui vivere e da cui vivere. L'obiettivo dello stato libero è quello di creare un luogo, in una terra che sta diventando ogni giorno più oppressivamente super-regolata, un luogo ove tutto è possibile. *AVL-Ville* ha la propria bandiera, la propria costituzione e la propria moneta e si estende in due siti: Keilestraat 43e (*AVL-Ville I*) e Vierhavenstraat 15 (*AVL-Ville II*).



Iara Boubnova

Per un'analisi dell'interfaccia della città neo-capitalista

Il *Visual Seminar* – progetto realizzato nell'ambito di *relations*, programma sostenuto dalla Kulturstiftung des Bundes, Germania - nasce nel 2003 in risposta a esigenze emerse dalla città di Sofia. Negli ultimi anni Sofia ha infatti vissuto un rapido e dinamico sviluppo che sta trasformando visivamente il suo aspetto urbano. Emerge in maniera sempre più preponderante il bisogno di stabilire un comune ambito di dibattito e di rilevanza sociale per quelle élite che erano state emarginate dalla società per quindici anni: artisti e curatori (rappresentati dall'ICA) da una parte e teorici di urbanistica e di studi culturali (rappresentati dal Center for Advanced Study di Sofia) dall'altra. *Visual Seminar* incoraggia la definizione ed il posizionamento di questo ambito in modo tale da coinvolgere i media, i cittadini ed i politici. Infine, il progetto ha l'obiettivo di promuovere un approccio culturale che non restringe il campo della sua azione sulle singole discipline di arte, teoria, attivismo sociale, urbanistica o reportage, ma che possa creare l'interazione tra tutte quante.

Le parti del progetto che riguardano il dibattito pubblico (*Forum for Visual Seminar*), le borse di studio per artisti e teorici dell'arte, il coinvolgimento di ospiti esterni attraverso il *Guest Program* ed anche un *Publications Program*, sono tutti mezzi per poter instaurare un'attiva partecipazione del pubblico, attraverso cui suggerire modi di operare nell'area di interesse del progetto. L'obiettivo principale è quello di mantenere attivo il processo e di creare una serie di scenari che seguitino a mantenere vivo questo coinvolgimento, questa analisi e queste azioni con una sempre maggiore varietà ed efficienza.

Fine principale - o meglio speranza - del *Visual Seminar* è coinvolgere gli abitanti della città di Sofia nella definizione della loro vita e del loro futuro, mediante il confronto con il suo aspetto urbano. Definita questa modalità d'azione "alfabetizzazione visiva", l'obiettivo di questo progetto non è quello di far scaturire delle analisi morali o normative della vita e dell'ambiente cittadino, bensì stimolare sempre più l'interesse e la capacità di esprimere un'opinione negli abitanti, contribuendo così a creare una società con un senso sia civico che popolare.

Gli argomenti che sono stati discussi nei dibattiti pubblici - organizzati in collaborazione con i ricercatori del ICA e del CAS - nell'ambito del *Visual Seminar* sono stati i seguenti: "Immagini di città, immagini di capitale", "Dibattiti tra la sinistra visiva e la destra visiva", "Filosofia del visuale nella città", "Il Linguaggio nello spazio pubblico" e "Cliché del visivo e della parola nello spazio urbano". Hanno partecipato agli incontri architetti, consiglieri comunali e municipali con poteri decisionali, imprenditori ed un vasto pubblico molto interessato.

L'orientamento della città di Sofia, con il suo ambiente urbano estremamente vivace e dinamico, è in costante mutamento. *Visual Seminar* si pone come fine quello di promuovere e contribuire a questo sviluppo favorendo il dibattito pubblico. Il processo è rapido, visivo e si presta a interpretazioni artistiche, e a letture legate all'antropologia visiva, alla sociologia, alla teoria della pianificazione, alla cultura urbana, all'architettura, ed all'attivismo politico. La questione che si affronta, non è solo quella di distinguere il buono o il cattivo gusto, le attività corrotte o le immagini umilianti, o quella di spingere al cambiamento, forzando gli abitanti ad aver voce nelle questioni cittadine. Il punto è quello di appropriarsi della città come ambiente vivo, di poterne analizzare il ritmo visivo come riflesso della vita dell'intera

società, e di partecipare nelle dinamiche di auto-regolamentazione della vita cittadina. La questione non è comunque lo spostamento nell' "esperienza della privacy e dell'intimità"... Tempo fa quando tutta la città era socialista, lo spazio per la privacy e l'intimità era comunque presente. Non mancavano le restrizioni, ma lo spazio per costruire una propria identità privata, entro certi limiti, esisteva. Era invece l'impossibilità di avere un'identità pubblica che fosse al di fuori del collettivismo ideologicamente corretto, a contraddistinguere Sofia come città socialista. Questo implicava l'impossibilità di avere una qualche opinione personale o sensibilità estetica nelle questioni pubbliche, anche rispetto al paesaggio urbano. La situazione odierna è diversa ed il *Visual Seminar* è un palcoscenico dove poter dar voce alle proprie opinioni ed ai propri interessi in un contesto pubblico. Nonostante ciò essa mantiene dei punti di contatto con quella passata. Quello che ci preoccupa è la percezione sconcertante che la pubblicità (questo è solo uno degli aspetti di cui il *Visual Seminar* si occupa) e l'urbanistica siano diventati mezzi per costruire l'identità dell'utente pubblico, vivendo così l'impossibilità di trovare altri modi di costituire una identità pubblica (o quei meccanismi di ammissione o esclusione che si instaurano nel campo delle arti visive). Il nuovo contesto cittadino non mette in discussione necessariamente il senso della privacy o dell'intimità della vita metropolitana; ad essere in questione è piuttosto uno spazio (percepibile visivamente) in bilico tra l'esperienza privata e l'intimità dei diversi abitanti o gruppi di abitanti.

I dibattiti pubblici nell'ambito del *Visual Seminar* hanno dimostrato che il termine *pubblico* spesso si riferisce a *proprietà statale* o a *urbano* piuttosto che a *condiviso*, soprattutto in riferimento alla città. Nel contempo ci sono seri dubbi sul termine *privato*: significa *proprietà privata* o *personale*?

Il duplice spettro terminologico che ha insidiato l'esistenza della società bulgara negli ultimi dieci anni è stato l'argomento del nostro ultimo dibattito pubblico del *Visual Seminar* nell'autunno del 2004. Essendo sintomatico dell'apertura, della democratizzazione della nostra società, e dei tentativi di far fronte ad una sempre più rapida integrazione nel mondo globalizzato, questo spettro è un problema terminologico, significativamente concettuale e linguistico. Le due parole sotto esame sono *pubblico* e *privato*, termini che sono parte integrante della vita contemporanea. Nonostante ciò nessuno di questi sembra aver avuto una giusta interpretazione nella lingua bulgara. Probabilmente l'intera gamma di idee e applicazioni pratiche di cui trattiamo nell'usare questi due termini rimane ancora una *zona critica* che necessita di una auto-riflessione di cui la nostra società si è poco resa conto. Non abbiamo probabilmente ancora raggiunto né l'esperienza, né quella conoscenza minima richiesta che permette il crearsi di uno stabile consenso sull'uso di questi termini. È molto probabile che la nostra società stia attraversando un processo – tra i molti altri - di esplorazione del proprio limite di tolleranza, o meglio, dei confini tra queste due sfere nella vita dell'individuo e della comunità.

Il progetto del *Visual Seminar* si concentra principalmente sulla città e sulla vita della comunità dei suoi abitanti, ponendosi quindi una serie di domande. Cosa risulta accettabile e cosa può essere considerato inaccettabile nell'ambito dello spazio *comune* dal punto di vista dell'interesse *privato* e viceversa? Dove si cela il confine tra il *comune* ed il *privato*, tra il *pubblico* ed il *personale*? Come viene stabilito e da chi? Quali sono le condizioni di ingresso nel varcare questa soglia? Mediante la pubblicità e le affissioni, l'interesse privato si rivela in piazza ed incontra un altro privato interesse che ha il diritto di reagire. Lo spazio pubblico in città è ciò che è soggetto ad essere acquistato o ceduto? O non è forse un luogo dove l'individuo si trova non per sua scelta ma perché necessariamente fa parte di una comunità? Può questa necessità dare il diritto – e l'obbligo - di avere un'opinione personale, di esprimerla, di agire in modo tale da poterla difendere?

Visual Seminar

Visual Seminar è un programma di residenza per artisti, nato dall'integrazione fra i programmi e le attività dell'Institute for Contemporary Arts di Sofia e il Centre for Advanced Study. Durante il periodo di un anno il progetto ospita quattro borsisti per una durata di sei mesi ognuno. Gli artisti assegnatari della borsa di studio vivono e lavorano a Sofia per il periodo della loro residenza, sviluppando uno specifico progetto artistico o di ricerca collegato alle tematiche sia del *Visual Seminar* che delle altre attività del CAS e dell'ICA.

Scopo principale del progetto è quello di mettere in relazione artisti e studiosi di altre discipline in un comune sforzo di incidere sull'opinione pubblica attraverso l'uso dei canali del giornalismo culturale e dei mass media. Campo privilegiato di indagine e di intervento è la cultura visiva urbana della città di Sofia. Il progetto è a cura di Iara Boubnova e Alexander Kiossev.

Lucchezar Boyadjiev: Hot City Visual

Il progetto esplora le logiche visuali urbane del neo-capitalismo e interviene all'interno dell'ambiente visuale e dell'interfaccia della città neo-capitalista di Sofia, in Bulgaria. Il neo-capitalismo, nella prospettiva del progetto, è inteso come un tipo di sistema sociale, che ha due risorse principali: a/ la società post-socialista dei tardi anni Ottanta e dei primi Novanta; b/ il processo di normalizzazione innescato dai negoziati e dal trattato per l'ingresso nell'Unione Europea. Inoltre, il neo-capitalismo è: a/ un capitalismo senza borghesi; b/ una società consumistica senza consumatori; c/ una società nella quale lo spazio pubblico non è nient'altro che qualcosa che si può vendere o comprare. L'interfaccia visuale della città neo-capitalista di Sofia è definita da questa regola: si può affiggere tutto, dappertutto, per tutto il tempo per cui si è disposti a pagare. Lo scottante ambiente visuale della città riflette l'accelerato processo dello sviluppo capitalista. Esso ha una gerarchia visuale ben strutturata: a/ in alto i loghi e i cartelloni delle aziende che sono vasti spazi visuali splendenti, astratti e dominanti; b/ in basso, al livello dell'occhio e prossimo al corpo dell'uomo della strada, i loghi di un quartiere e gli annunci di piccoli affari familiari che sono grossolani, fatti a mano, concreti e si dispongono ad una distanza visuale; c/ livello medio entrambi sono visualmente e semanticamente una fusione di a e b/ in termini di stile visuale (come a/ e di semantica (come b/)). La principale funzione del contesto visivo di Sofia è quella di instaurare un certo tipo di identità nel consumatore, senza lasciare spazio ad un altro tipo di identità nello spazio pubblico. Come risultato, lo spazio di Sofia può, essere trattato come

Виждате ли София?
Обадете се или изпратете Вашето мнение по електронна поща
на горещата линия за визуални нередности!

(359) 098 670 181
vis_sem@hotmail.com

Do you see Sofia?
Call or send your opinion to the hot-line for visual irregularities!

Lucchezar Boyadjiev. "Hot City Visual. Detail - Hot Line for Visual Irregularities", 2003
Digital card sent together with the manipulated images to a list of media contacts.

un medium. La rappresentazione nei media diventa una questione cruciale su chi deve disporre dello spazio pubblico e su come debba essere "occupato".

Il progetto *Hot City Visual* è iniziato con la costituzione di una *Hot Line per le Irregolarità Visive*. Le immagini dell'interfaccia di Sofia, manipolate digitalmente per ribaltarne l'ordine visuale, sono state mandate da un indirizzo di posta elettronica anonimo a più di 200 contatti con una domanda: "Tu vedi Sofia?" Gli indirizzi potevano a loro volta rispondere o telefonare per dare un'opinione.

La seconda fase del ribaltamento dell'ordine visuale nella città, è consistita nel pubblicizzare

l'attività commerciale di una piccola famiglia come se fosse una grande azienda, allestendo enormi cartelloni pubblicitari nel centro della città, ma anche costruendo un backstage e destinando a tale attività lo spazio espositivo di una galleria presa in affitto, e mostrando pubblicamente un videoclip promozionale degli affari in questione. Gli "affari" scelti per la pubblicità erano quelli della brigata di Stefan (suoi e dei suoi generi).

In alto Visual Seminar. *Hot City Visual*.
Dettaglio. Hot Line per le Irregolarità Visive, 2003

Pagina seguente in alto Visual Seminar. *Hot City Visual*. Necrologi di personaggi pubblici come cartelloni su palazzi pubblici. 2003
In basso Visual Seminar. *Hot City Visual*.
Vista da via Graf Ingatiev subito prima piazza Slaveikov (zona sud), 2003

Pagina 107 Visual Seminar. *Hot City Visual*.
Analisi dello spazio occupato dalla pubblicità.
"The downtown logo", 2003



In downtown Sofia the corporate logo dominates vast visual spaces, high up along the roofs of the new buildings where in the past the old socialist slogans used to be. The rule seems to be - you can put up anything, anytime, anywhere, as long as you can pay for it.





Ernst & So. "Einführung" 1999 in "Einführung" (Einführung)



This program is provided as a service to our customers. It is not intended to be used for any other purpose. The program is provided "as is" without any warranty. The user assumes all responsibility for the use of the program. The user agrees to indemnify and hold the provider harmless from all claims, damages, and expenses, including reasonable attorneys' fees, arising from the use of the program.

As the result, the movement of the gate along the city interface is similar to the flight of the butterfly except it is more severely interrupted.



Depressioles non in parte, bene, bene, viximus. In
non in parte, bene, bene, viximus. In
non in parte, bene, bene, viximus. In

It The composite egg: it is he works, high up, shiny, extremely close as here + egg, with a maximum of concrete meaning. It does not inform. It is just there, it reminds, it denotes. What else it is reported as simply existing and is mutual then.

„Bedeutung (sagt K. - Brauner!) / Bedeutung, Natur =

© Springer-Verlag Berlin Heidelberg 2005



It is easily identified from the leafy stem categories and this is where its special status comes from – it both grows and looks the quite a much the same way as *pro-flo* ('cabbage') leaves. The flange at the bottom is a green and perforated in form as the conserved logs. Its tube and shape is markedly as the neighbourhood type.

[illegible]

© The copyright law says - it is true it is too hard to say, it is false, it is "too pedantic" to focus with maximum precision meaning and information. It follows, it is there, it exists, it details (just infinite production monthly, it follows the way we).

1. The first part of the report is a general introduction to the project, which includes a brief history of the project and a statement of the project's purpose.



Stefan's Brigade

Stefan è un Rom che conosco da 15 anni. Insieme con i suoi generi vive di una piccola attività a conduzione familiare: riparazione di tetti, messa in posa di piastrelle, pittura di muri, e infine trasporti di cose pesanti per chiunque assuma la sua squadra. Il suo quartier generale è una piazza di Sofia, nella quale lo si può trovare e impiegare a giornata, dalle 8 alle 22. La minoranza Rom in Bulgaria raggiunge quasi un milione di persone ed è il gruppo più emarginato del Paese. I nomadi, benché perfettamente visibili nelle strade di Sofia, non hanno presenza alcuna nel contesto pubblicitario e vengono rappresentati in maniera negativa dai media. Il progetto consiste nel costruire una campagna pubblicitaria per la squadra come se fosse una grande azienda, ribaltando così l'ordine visivo.





Sean Snyder: Mappe e immagini Iara Boubnova

Nel quadro del programma di residenza *Visual Seminar*, Sean Snyder è stato invitato a visitare Sofia e il resto del paese, al fine di riflettere visivamente sulle proprie impressioni e di attivare un dibattito sullo spazio urbano della città, cosa che costituisce la base di *Visual Seminar*.

Una delle riflessioni più interessanti dell'artista sulla nostra città ha riguardato il fatto che le mappe di Sofia non coincidono tra loro e nascondono o enfatizzano diversi tipi di informazioni. Durante la sua residenza Sean Snyder ha incentrato la propria ricerca sulle differenze tra le mappe cittadine del periodo socialista e le elaborate mappe contemporanee del neo-capitalismo. Nello spazio espositivo dell'ATA Center/ICA-Sofia, l'artista ha presentato la sua nuova mappa della città, basata su un'idea che è in relazione con la cultura visiva, gli spazi mentali e l'architettura alternativa, dove i vari livelli di sedimentazione storica diventano visibili.

L'artista ha mostrato stampe e video in cui le diverse immagini di Sofia, dal periodo socialista ad oggi, coincidono.

Sean Snyder non considera la propria mostra un lavoro artistico autosufficiente e chiuso in se stesso, ma piuttosto un intervento, che riflette sull'insieme di analisi e spunti di dibattito stimolati dal progetto *Visual Seminar*. I membri di *Visual Seminar* sono invitati a riempire i vuoti, scrivendo idee sulle pareti, aggiungendo materiali e osservazioni, in quanto partecipanti alla discussione e dotati di piena autorità. Quando la mappa sarà completata, essa verrà stampata e distribuita.





Gelatin: Nasser Klumpatsch

Iara Boubnova

I Gelatin sono stati invitati dal progetto *Visual Seminar* nell'ambito del programma di residenza. L'idea di invitarli è nata dalla necessità di realizzare una provocazione artistica, che potesse intervenire all'interno del nostro distratto panorama culturale. Il loro progetto si è sviluppato in tre momenti. Hanno iniziato con un viaggio da Vienna a Sofia (una distanza di 1020 chilometri) su tre scooter Puch DS 50 e una Vespa, che è stato documentato nel loro sito web e con un video, poi presentato nella sala proiezioni. La seconda parte è avvenuta in forma di performance nella strada (più precisamente in un piccolo parco pubblico) ed è stata trasmessa

nella *conferenza/evento* pubblica. La performance in sé è iniziata con un grande ingresso dei componenti di Gelatin a cavallo dei loro scooter, arrivati e andati via completamente nudi. Con l'accompagnamento musicale dei Beatles, hanno iniziato a dipingere i loro corpi con vari colori e assumere posizioni dolorose, muovendosi come delle sculture viventi e seguendo la coreografia ideata da un loro collaboratore. La *conferenza* si è tenuta come una piccola chiacchierata performativa sulle loro avventure durante il viaggio da Vienna a Sofia e sulla dimostrazione e la presentazione dei loro progetti, tutto questo mentre disegnavano sui muri con l'impres-

sionante tempismo di una squadra di nuoto sincronizzato. Dopo diversi giorni di peregrinazioni per la città sotto gli occhi attoniti del pubblico, i Gelatin hanno progettato la mostra utilizzando i residui della *conferenza* e diversi oggetti trovati. La caratteristica più evidente dell'intera presentazione è stata l'incredibile disinvoltura di fronte al pubblico, e lo straordinario senso della situazione particolare, sfruttata per i grandi e piccoli dettagli che offre. Con la loro usuale natura anarchica, i Gelatin sono riusciti a creare e rigenerare un legame fra l'istituzione di una galleria d'arte e la realtà.

La memoria del luogo



Ruxandra Balaci

Tra il ricordo e l'amnesia: il remix del cambiamento

A quindici anni dalla caduta del comunismo in Romania, l'artista è spettatore e testimone della vita contemporanea di un territorio sottoposto da sempre a continue transizioni. In questo contesto l'artista si è trovato a dover affrontare questioni relative all'architettura, all'autenticità, al proprio ambiente e alla storia recente in un'ottica antropologica e di psicologia individuale. Il paesaggio urbano è segno e testimonianza della situazione di una società dove i quartieri, i luoghi estranei e le aree particolari della città possono essere paragonati a quegli individui che dopo aver perduto la loro autenticità si stanno rimettendo in sesto dopo il crollo del comunismo.

Si analizzano i vari livelli storici che hanno reso importante la psicologia sociale e quelle relazioni culturali spesso assai caotiche. La parola chiave è *documentare*, anche se gli inventari comportano delle digressioni. La ricerca si concentra e si espande sui dettagli di una cruda realtà: dalla registrazione di oggetti chiusi a quelli completamente aperti, che includono dimensioni temporali, spaziali e di memoria. Questa ricerca si occupa di traumi celati, della rapidità del cambiamento, dei silenzi che si confondono con le forme concrete, con i cenni contemplativi e quegli atteggiamenti critici che portano ad una maggiore comprensione ed a nuove opportunità.

Affrontare i ricordi di un passato disastroso può significare un lungo processo per poter superare il trauma. Le giovani generazioni che rimangono libere di interpretare la storia come credono potrebbero però avere una vita più facile. Guardare al futuro con onestà e coraggio è una qualità mal riposta in una società intrappolata tra un primitivo anatematizzare (una sindrome post-muro che resiste ancora oggi) in discorsi anti-comunisti, assieme ad eccessivi ed incondizionati atteggiamenti pro-occidentali che rafforzano conflitti sgradevoli e infiniti. Uno potrebbe scegliere il silenzio, ma l'amnistia o il perdono vengono giudicati come una debolezza riprovevole nell'ambiente rumeno. Questa società nasconde caratteristiche fortemente autolesioniste che innescano atteggiamenti di auto-erosione. L'opinione pubblica sembra disinteressarsi alle condizioni di povertà e ai bisogni peculiari della nuova società emergente.

La bruttezza e il grigiore sembrano essere psicologicamente sistematiche. L'identità a volte dipende dal modo in cui la società, ovvero l'individuo, si accorda con il proprio contesto. La ricerca dell'identità nel passato recente ed il continuo mutare del contesto hanno spesso generato relazioni sorprendenti e confuse. Curioso pensare come gli obsoleti meccanismi dell'era comunista, connessi alle menti innovative, possano generare una società ibrida.

Analizzando la realtà, ma anche in qualche modo producendo la realtà, la narrativa e le immagini rivelano interventi nel panorama urbano che ricordano mobilità, nomadismo, il possesso e l'abbandono. Documentare le ferite ancora aperte della città dimostra che la società transitoria è marcia almeno in parte. Quel malessere delle cittadine rumene dopo l'era comunista è completato dalle formule ibride, spesso imperfette che hanno però un forte impatto sulla formazione delle mentalità di oggi. Ovunque si percepisce un'impalpabile energia negativa. Il panorama urbano della Romania oscilla tra il modello europeo tradizionale e quelle dolenti

visioni da terzo mondo. Il paesaggio è sempre quel difficile *Altro* che va controllato ed analizzato in modo paternalistico e che provoca, nell'élite locale, dei complessi di inferiorità. L'Est incontra l'Ovest nei confini creati da delle mentalità geografiche, mantenendo la qualifica di periferia dell'Est con l'eufemistica etichetta di ampliare l'Europa. Ma c'è somma complessa di attrattive, frustrazioni ed attese non soddisfatte che è ingannevole per entrambe le parti. Tutti conoscono i due miti negativi che contraddistinguono la Romania: Dracula e Ceausescu. Ci sono altri cliché negativi come il commercio sessuale, i rom, l'abbandono dei bambini, la mancanza di solidarietà e gli strafalcioni distruttivi dei politici sfruttati. Solo nello sport vengono presi in considerazione dei risultati positivi.

Il cattivo gusto e la stupida aggressività dell'architettura post-comunista si fondono con le forme raffinate dell'eclettico, insieme di stili orientali ed occidentali, caratteristico di questa zona. Le affissioni pubblicitarie si inseriscono in modo grottesco, mentre nelle zone periferiche più povere prevalgono in modo caotico. Gli stereotipi brutali delle città socialiste hanno lasciato un marchio indelebile nelle menti dei propri abitanti. Queste strutture esercitano ancora una violenza sull'inconscio collettivo ed impediscono l'unità sociale. Allo stesso modo le nostalgie ed i malintesi provocate dal passato comunista si intrecciano con i meccanismi del libero mercato, provocando un duraturo divario generazionale. Rispetto ad una globalizzazione avanzata la Romania offre un'apertura dei propri confini, pur rimanendo in qualche modo ghettizzata. L'identità post-comunista non è ancora ben definita, necessita di una ricostruzione che presupponga un recupero del contesto, dell'ambiente e del paesaggio sociale. L'architettura riflette questa sospensione tra mancanza di azioni collettive ed una eccessiva inattività verbale, e tra disordine psicologico e disfacimento della sfera sociale.

La documentazione del paesaggio ed il contesto sociale pongono delle questioni sulla condizione degli artisti in questo contesto. Gli archivi o la memoria offrono fatti e sovrapposizioni che si riallacciano a quei processi di codificazione e decodificazione della storia, che la possono accelerare oppure il contrario. I segni ed i simboli possono subire dei cambiamenti che ad ogni generazione svolgono una diversa funzione. Si assiste oggi all'ingresso di nuove icone che, sebbene rifiutate da molti intellettuali, vengono prontamente accettate dalle masse. Il Palazzo Ceausescu per esempio, è stato oggetto di molta discussione, generata dallo strano senso trasgressivo che suscita. Un simbolo ed esempio delle abitazioni post-comuniste, come dice Groy, che sta diventando nonostante tutto, un'icona pop di Bucarest.

Ciò a cui assistiamo oggi sono delle fratture epistemologiche di nuova articolazione. Il contesto e le condizioni abitative vengono viste con tristezza o amarezza, mettendo in dubbio speranze e paure di fronte a possibili integrazioni e coabitazioni. Tra l'occhio del turista e la visione dell'abitante locale c'è sempre una contraddizione, come tra il visitare dei luoghi (con superficialità) oppure l'abitarli (spesso ricollegabile ad una sensazione di odio-amore). A volte il risultato è paradossalmente inverso: il primo ha un visione fresca ed intuitiva, più pertinente rispetto alla seconda, inquinata dalla routine che obnubila la mente.

Si tratta di un contrasto tra le due Europa. Intrappolati tra l'esotica attrattiva della seconda Europa ed il dramma dell'area ancora sofferente dell'altra Europa. L'area d'incertezza si estende sempre più.

Iosif Király

Iosif Király usa il video e la fotografia come documenti per un'indagine antropologica. Egli registra i cambiamenti del paesaggio urbano, intesi come rappresentazione delle mutazioni dei contesti sociali. L'architettura diventa un importante punto di vista per capire la forma di un'identità etnica contro l'omologazione dell'architettura caratteristica del regime comunista. Inoltre, i contesti urbani vengono analizzati prendendo spunto dai temi della memoria e dell'immaginario intimo, indagando come le persone colleghino i loro episodi personali ad uno spazio pubblico. Così, la fotografia può funzionare come una superficie sfaccettata, capace di riprodurre gli stati emozionali nel momento del ricordo.

Reconstructions

In questo progetto, con l'aiuto della fotografia, ho provato a sezionare diverse situazioni ed esperienze personali che sono accadute tanto o poco tempo fa. E' una ricerca su come ricordo (e dimentico) gli eventi, le persone, i luoghi...

Reconstructions sono composizioni di immagini poli-prospettiche, nelle quali ogni istantanea agisce come un byte di informazione e ricordo (il *time code* della macchina fotografica che diventa visibile). Il fatto che questi scatti siano presi approssimativamente dallo stesso punto (posizione), ma in momenti differenti (dopo periodi di minuti, giorni, mesi, anni) dà all'immagine finale una coerenza spaziale, e allo stesso tempo una discontinuità temporale. "... tendiamo a pensare i ricordi come istantanee di un album di famiglia, le quali, se conservati appropriatamente, potrebbero essere recuperate precisamente nella stessa condizione nella quale sono state sottratte.

Ma noi oggi sappiamo che non registriamo le nostre esperienze nello stesso modo in cui la macchina fotografica le registra. I nostri ricordi funzionano diversamente. Noi estraiamo degli elementi chiave dalle nostre esperienze e li conserviamo. In tal senso ciò che

facciamo allora è quello di ricreare e ricostruire le nostre esperienze piuttosto che recuperare delle loro copie. Alle volte nel processo di ricostruzione noi aggiungiamo delle sensazioni, delle credenze o piuttosto una conoscenza che abbiamo ottenuto tramite l'esperienza.

In altre parole noi influenziamo i nostri ricordi del passato attribuendo loro emozioni o conoscenze che abbiamo acquisito dopo l'evento".¹ *Recostructions* è influenzato da diversi fattori quali il ricordo del contesto quando ritorna alla mente, lo stato emotivo nel momento del ricordo e le esperienze accumulate dal momento dell'evento. Quindi, ad alcuni dettagli può essere data più importanza rispetto ad altri, alcuni elementi possono essere evidenziati mentre altri possono perdere importanza o addirittura svanire, essere rimpiazzati da elementi che riconducono ad altre esperienze o ad eventi di cui si ha indiretta notizia, come nel caso di informazioni ricevute dai mass-media o da altre fonti percepite a livello del subconscio come nostre.

All'interno di una *ricostruzione* questi aspetti sono avvertiti come fratture che agiscono come finestre temporanee in grado di aprire altri orizzonti.

¹ Daniel L. Schacter – "The Seven Sins of Memory - How the Mind Forgets and Remembers", Houghton Mifflin Company, 2001, p.9



9 4 '01



5 2 '01

5 2 '01

18 2 '01







Matei Bejenaru

L'opera di Matei Bejenaru si concentra sulle caratteristiche relative ai processi di creazione e interazione all'interno delle comunità. Come artista e attivista elabora strategie per rispondere ai bisogni di una comunità e ai suoi desideri. Le installazioni e gli interventi urbani dell'artista sono finalizzati ad offrire dei servizi che possano risolvere problemi di situazioni o gruppi sociali disagiati. La sua metodologia si concentra sulla descrizione e la comprensione delle dinamiche urbane, sulla persistenza e adattamento di tradizioni locali ed extraurbane nella città e sulla loro impossibilità di adattamento alla vita cittadina. La documentazione di queste tradizioni locali in una società urbana globale mette in luce la dimensione *glocale* nella quale gli immigranti definiscono la loro identità.

Alexandru cel Bun

Alexandru cel Bun è un quartiere operaio di Iasi, in Romania, dove ho vissuto tra il 1993 e il 2003. È stato costruito agli inizi degli anni Settanta, durante il periodo comunista, per ospitare nuovi operai ed ex-contadini che provenivano dai villaggi intorno a Iasi.

Il quartiere - destinato a divenire una delle aree più povere della città - era uno strano miscuglio di abitudini semiurbane e rurali, che riflettevano la situazione degli abitanti, incapaci di adattarsi alla vita urbana.

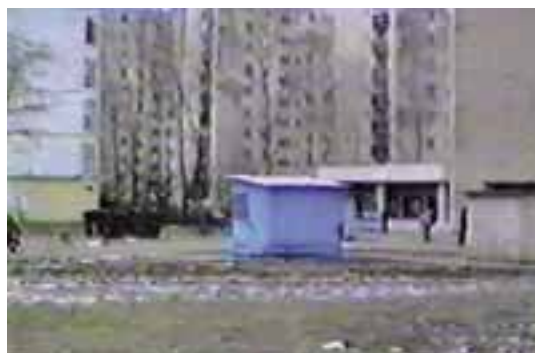
Il loro legame con il villaggio d'origine rimaneva fortissimo. Gran parte del cibo - carne, frutta, verdura - veniva dalle loro campagne. Dopo il collasso del comunismo in

Romania, nel 1989, gran parte degli operai rimasero disoccupati e furono costretti a tornare in campagna, o a cercare lavoro al di fuori della Romania, soprattutto in Israele, Italia o Spagna.

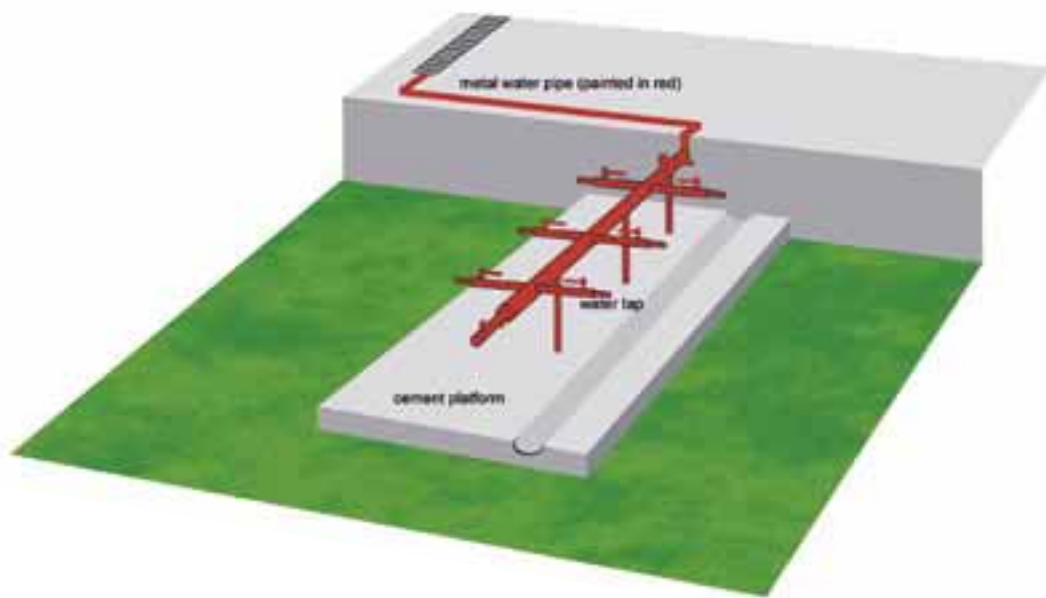
Quelli che rimasero si trovarono in condizioni di vita assai povere. È in quel momento che mi trasferii con la mia famiglia ad Alexandru cel Bun. Rimasi stupito dal fatto che prima di Natale alcuni abitanti organizzassero forni per affumicare la carne di fronte ai propri appartamenti, per cucinare il maiale portato dalla campagna, poiché non potevano permettersi di acquistare la carne nei negozi.

Un anno dopo, ho installato alcuni forni per affumicare su un terreno

aperto e ho offerto alla popolazione di usarli. L'installazione di questi affumicatori come progetto artistico era emblematica del modo di vivere di queste persone, simile a quello di tante altre città rumene. Nella stessa occasione ho girato un breve video-documentario. Nel 2003, quando mi sono trasferito in un quartiere più agiato di Iasi, ho girato un nuovo video, filmando la stessa area dopo 20 anni, con l'intenzione di documentare i cambiamenti avvenuti nel quartiere. Nella stessa vasta area e in altri luoghi, la gente ha iniziato a costruire chiese ortodosse.







Cezme

Il progetto consiste nella costruzione di una cisterna per l'acqua (*Cezme*), nel centro di Tirana, di fronte al monumento funebre dedicato a Enver Hoxha.

La metà degli abitanti di Tirana non ha accesso all'acqua potabile. Negli ultimi anni sono stato coinvolto in diversi progetti comunitari. Come artista e attivista ho svilup-

pato differenti strategie, con l'idea di interagire con queste comunità e offrire servizi che aiutino a risolvere alcuni dei problemi della gente.

School of Missing Studies

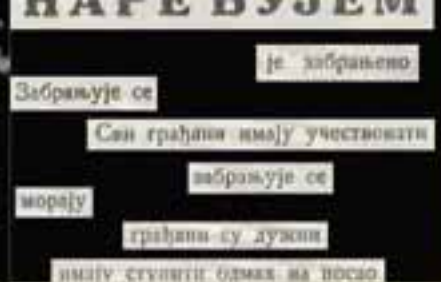
School of Missing Studies è un network per lo studio sperimentale di tematiche relative alle città sottoposte a una transizione politica, sociale e culturale in corso o passata. In questa prospettiva SMS indaga tematiche che riguardano le conseguenze di cambiamenti storici come le liberazioni nel passato e quelle nel presente, le frammentazioni urbane, le concentrazioni finanziarie, le distruzioni, i processi di rapida urbanizzazione, gli improvvisi svuotamenti di contesti ad alta concentrazione abitativa. Il network di SMS è oggi attivo nei Balcani, in Europa e negli Stati Uniti. I prossimi progetti riguardano le strategie di nuove mappature per una rapida comunicazione e la mobilità nell'Europa sud-orientale, vecchi e nuovi network di informazioni e comunicazione, il fenomeno dello svuotamento degli uffici a Manhattan, una prima serie di conferenze su architettura e filosofia all'università pubblica di Belgrado, l'esame accurato delle zone costiere contestate di Dubai e le nuove purghe istituzionali a Mosca.

SMS è un progetto iniziato da: Liesbeth Bik, Katherine Carl, Ana Dzokic, Srdjan Jovanovic Weiss, Ivan Kucina, Marc Neelen, Milica Topalovic, Jos Van Der Pol, Sabine von Fischer e Stevan Vukovic.

Looking for October

Looking for October è un laboratorio organizzato nell'ambito di School of Missing Studies, impegnato nello studio del significato contemporaneo della liberazione partigiana di Belgrado avvenuta il 20 ottobre 1944, durante la Seconda Guerra Mondiale. Questa ricerca è stata stimolata dal fatto che il 2004 è stato il primo anno nel quale la festa del 20 Ottobre non è stata celebrata. La festa perduta ha lasciato negli ultimi cinquant'anni delle tracce importanti sotto forma di istituzioni, palazzi, strade, poemi, eventi culturali, film, riviste, canzoni, industrie... I partecipanti del laboratorio erano giovani architetti che hanno lavorato con queste tracce per creare dei progetti interdisciplinari (riguardanti architettura, arte, interventi urbani, scrittura creativa, il tutto documentato in un video collettivo) sul tema del significato contemporaneo della liberazione della città.









Significati contemporanei della liberazione

La città di Belgrado è stata liberata più volte. In passato il potere ha cambiato mano cinque volte ufficialmente, e diverse altre non ufficialmente. Le rovine dei precedenti sistemi di potere continuano a rimanere visibili nel tessuto della città anche nell'avvicinarsi di nuove leadership che riescono ad imporre la loro retorica solo parzialmente. Questo insieme di polvere e sporcizia ostacola ogni tentativo di riconoscere un'identità specifica. *Looking for October* si concentra sull'ultima liberazione ufficiale, quando il 20 Ottobre del 1944 i partigiani di Tito si riappropriano della città, liberandola dall'occupazione tedesca. C'è la storia di un edificio nella Nuova Belgrado dove gran parte dei partigiani erano alloggiati dopo la guerra. Ancora oggi vivono lì ventisette di loro. La vera vita dei liberatori partigiani delude le nostre aspettative di trovare un eroe. Indirettamente il partigiano racconta di come non si senta parte della città per la cui liberazione si è battuto. Pianificata come un atto eroico di architettura e urbanismo, Nuova Belgrado, situata proprio dall'altro lato del fiume rispetto la città vecchia, non è mai stata realizzata completamente e si è degradata molto rapidamente, sebbene recentemente sia divenuta la sede di una nuova megalomania edilizia. Il cambio di nomi ad indicare l'appartenenza, così come la riappropriazione di nomi dopo la liberazione, è comune tanto alle strade e agli edifici della città così come a livello individuale. Dopo il 20 Ottobre del 1944 centinaia di strade che precedentemente erano state chiamate con i nomi di re serbi furono dedicate ai liberatori partigiani comunisti e alle idee rivoluzionarie. Così, i nomi delle strade, analogamente alla natura temporanea delle carriere

dei nostri uomini, sono vissute come un fenomeno transitorio. I cambiamenti non vengono mai portati avanti completamente, anziché essere sostituite le vecchie con le nuove, le targhe delle strade diventano una sorta di mosaico. Velocemente riscritti con lettere dell'alfabeto cirillico, questi palinsesti vengono continuamente sconvolti. Conoscere la storia attraverso i nomi delle strade diventa un atto creativo. I cambiamenti si riscontrano anche nell'identità degli edifici. La scuola elementare "20 Ottobre", situata nel settantesimo blocco delle abitazioni di Nuova Belgrado fu costruita negli anni '70 quale esempio di architettura brutalista. Oggi con la fine del comunismo liberale, è un luogo di metamorfosi, proprio nel momento in cui la religione cristiana ortodossa recupera potere. Un altro cambiamento avvenuto negli ultimi cinquant'anni è la rappresentazione della festa di liberazione attraverso i mezzi di comunicazione. All'opposto del coinvolgimento di Stalin con la propaganda memorialista sostenuta attraverso la violenza, questa perdita della memoria è un altro esempio di come Belgrado sviluppi una nuova relazione con la propria nuova pratica di comunismo, restando lenta e rimanendo indietro rispetto alla sua immagine. Quindi non c'era bisogno di ricordare al paese le sue origini partigiane. Quando nel 2003 la celebrazione della liberazione divenne alla fine obsoleta e non venne più celebrata, non vi fu alcuna reazione da parte dei media. Come si rivelerà il futuro per una città in grado di assorbire così tante identità, come potrà tenere unite tante differenti versioni storiche di sé stessa, anche nelle sue varieghe, contraddittorie e incomplete versioni?

I progetti LFO sono di Irina Bočvarska, Ivo Hasanović, Filip Jovanovski, Nenad Lužanin, Andreja Mirić, Jelena Mitrović, Dejan Mrdja, Radmila Nikolic, Dubravka Sekulic, Grozdana Šišović, e Boris Zerjav. LFO è promosso da Katherine Carl, Srdjan Jovanovic Weiss, Ivan Kucina e Stevan Vukovic. LFO fa parte di School of Missing Studies, che offre una piattaforma culturale e un network per studi internazionali e per scambi su temi culturali in relazione all'ambiente in quelle città segnate o comunque dove sono in atto transizioni culturali, sociali e politiche.



Il paesaggio urbano come narrazione visiva

Una delle prime sperimentazioni in cui si trattava delle tematiche urbane in Romania e della vita metropolitana si trova nei video degli anni Settanta di Ion Grigorescu¹. In quel periodo, il suo impegno si divideva tra il lavoro quotidiano come pittore nelle chiese ortodosse e la tormentata concentrazione nel suo studio, dove lavorava sulle sperimentazioni filmiche che erano tanto emotivamente avvincenti, quanto tecnicamente austere. Esse partono da una necessità di autoanalisi, in un processo che cerca di rivelare gli effetti di un regime politico tirannico sull'individualità. Un video come *In My Beloved Bucharest* dovrebbe essere visto insieme al *Dialogue with Comrade Ceausescu*, la sua critica meno ambigua del regime comunista. *Dialogue...* prende spunto da un detto della propaganda comunista, che affermava che tutte le decisioni politiche, per quanto distruttive e palesemente oppressive, fossero prese in seguito ad un "dialogo con la gente". Grigorescu ha registrato due volte sulla stessa pellicola; su un lato c'è lui, e sull'altro nuovamente lui, con una maschera ritagliata dal ritratto ufficiale di Nicolae Ceausescu: il dialogo che si svolge tra di loro sembra rivelare la mendacità assoluta della politica comunista.

In My Beloved Bucharest dà uno spaccato degli effetti della costruzione della metropolitana di Bucarest sull'architettura e sulla vita della città. La dissoluzione urbana che testimonia questo film in stile documentaristico, fa parte del collasso generale del paese ed è il ritratto di una città sfigurata, segnata da buchi neri urbani, e può essere letto entro un sistema politico più ampio, evidenziando la disintegrazione dei sistemi sociali. La Bucarest di Grigorescu sembra il primo passo verso un incubo orwelliano e, in tale contesto, il documentario equivale a una sovversione. Un altro sfondo contro il quale si mette in evidenza il discorso di Grigorescu è l'arte ufficiale dell'epoca: il Realismo Socialista, che, glorificando perennemente le immaginarie imprese del regime comunista, l'emergere del nuovo essere umano e il dorato futuro dell'umanità intera, sfociava quasi nell'umorismo tragico di un Surrealismo Socialista.

Il recente progetto di Călin Dan² dal titolo *Emotional Architecture* confronta l'architettura di Bucarest "partendo dalla soggettività innocente dell'abitante, la pedina il cui senso dell'architettura tenta sempre di aggiustare, correggere, civilizzare". Il fulcro del progetto è il film *Sample City*, il cui non-eroe vaga per le strade di Bucarest con una porta sulla schiena. Non possiede un nome né uno scopo chiaro, mentre la porta – primo divisorio di uno spazio – lo trasforma in un pezzo di architettura migrante, nel tentativo di capire la città, motivando le sue gesta come una ricerca di separazione, di intimità e forse anche di normalità. Questo emblematico eroe è colui che sembra essere escluso dall'uso collettivo dello spazio, colui che è stato spossessato della città. Il suo cammino – che può, da questa prospettiva, essere interpretato come un esercizio mnemonico che persegue tracce e indizi, nel tentativo di recuperare un perduto senso di appartenenza – rende visibili le discontinuità del tessuto urbano, nel percorrere quei luoghi che più hanno sistematicamente sofferto degli interventi dell'urbanistica comunista. *Sample City* viene letta come una guida alla sopravvivenza nello spazio residuo – quello spazio di scarto che abbonda nella vicinanza di quel che veniva chiamato Centro Civico, l'espressione più drastica dell'architettura comunista a Bucarest. La Bucarest di Dan è un agglomerato di "materia nel posto sbagliato", che ben rappresenta quello che Freud definì sporcizia.



Osservando con più attenzione, si nota l'esistenza di un altro, celato protagonista nel film: la Casa del Popolo. In un successivo sviluppo di *Emotional Architecture*, diventerà la figura principale. *Negative Mountain* inizia con una frase di Dan che dice che la Casa "più che un oggetto di architettura, è un fenomeno di geologiche proporzioni che ha rimodellato non soltanto la realtà urbana di Bucarest, ma anche la psicologia dei suoi abitanti". La Casa del Popolo deve essere tra i primi venti edifici più difficili da guardare, da accettare in termini storici e culturalmente digeribili: appartiene a quel campionario universale di architettura folle, una delle squilibrate meraviglie del tardo modernismo. E' una flaccida espressione dell'assoluto potere del comunismo, un'interdizione vuota, diretta verso la città, isolata dalla vita esterna e ripiegata su se stessa in un intreccio megalomane di insensato decoro, abuso e glorificazione. Le sue dimensioni esatte e la sua storia sono ancora sconosciute, quindi *Negative Mountain* archiverà il processo costruttivo principalmente mediante interviste a quelle persone coinvolte nella sua costruzione o direttamente influenzate da essa. Insieme ai chiarimenti sul rapporto tra potere politico ed architettura, questa indagine genererà un prodotto trasversale interessante: un insieme comune di destini ed identità viziate, di vittime ed aggressori, intrecciati nel tessuto della storia recente della Romania.

Il concetto temporaneo della Casa del Popolo viene indagato con *The Palace*, un progetto degli artisti Mona Vătămanu e Florin Tudor. Inizialmente gli artisti avevano deciso di fare i turisti nella loro stessa città e di effettuare una visita guidata della Casa del Popolo. L'idea brillante di *The Palace*, invece, è stata quella di tornare una seconda volta, per una seconda visita guidata. Quel che ne consegue è una installazione video a due canali che funziona come ricerca della psicologia post-socialista, illustrando una pregna ambivalenza verso l'edificio e la storia recente in generale: le due giovani guide percepiscono La Casa del Popolo in maniera

diversa, con sentimenti che oscillano tra orgoglio, risentimento e vergogna. Anche le figure statistiche fornite dalle guide su questo spazio sono diverse, le due storie fanno riferimento alla megalomania del leader o al sincero “impegno nazionale” ed al “genio costruttivo del popolo”, alla catastrofe o al “valore nazionale”, posizionando la Casa come simbolo altamente ambiguo, come segno di un trauma collettivo a cui urge una psicoanalisi collettiva. Negli anni che seguirono la rivoluzione, fu oggetto di un importante rivisitazione: dopo il 1989, la Casa fu aperta brevemente al pubblico, ed il popolo rumeno prese parte ad un singolare pellegrinaggio politico attraverso le sue opulenti sale marmoree. Il potenziale catartico dell'atto trovava la sua contrapposizione nel fatto che la maggior parte dei visitatori lasciarono commenti assai positivi nel libro delle visite, esprimendo la loro ammirazione per i risultati ottenuti. Lo sradicamento della tradizione effettuato dalla propaganda e dall'architettura comunista riabbracciava così la sua progenie, una generazione pronta ad accettare la perdita di misura e di idee di superiorità nazionale. La Casa fu poi chiusa al pubblico e il nuovo potere se ne impossessò, senza preoccuparsi minimamente delle sue origini. Lo spostamento non sembrava problematico: prendere possesso del simbolo di potere era un diritto naturale e giusto, che esprimeva la solidarietà della nuova democrazia verso il suo elettorato. Così la Casa non fu mai più vista come l'attuazione di una megalomania terminale, come il prodotto di una mente turbata che non riusciva a decidere se seguire o meno un complesso di inferiorità o un impulso alla superiorità, ma – la rilettura proponeva – come una manifestazione del genio costruttivo dei rumeni, del loro mitico potenziale di costruire cose durevoli nel tempo. La propaganda comunista non avrebbe posto resistenza, visto che la rilettura ruotava attorno alle crude realtà e le aspre conclusioni di una storia recente e, muovendosi in un circolo vizioso, rinominava la Casa per poi chiuderla nuovamente su se stessa.

Persepolis, un altro progetto di questi due artisti, esplora l'abitare post-socialista, iniziando con la scoperta che “Bucarest contiene trame sovrapposte di un'utopia costruita”. La memoria della devastazione rimane lì nelle fotografie, così come i residui dell'ideologia e del potere politico incontrollato. Letto in maniera diacronica, le immagini dimostrano la co-esistenza dolorosa di tre strati storici: il primo modernismo, il marchio particolare del modernismo praticato durante l'era del comunismo, ed i modi contorti della nuova architettura post-rivoluzionaria. Il detrito del primo modernismo è quello che gli interventi dell'urbanistica comunista hanno lasciato dietro di sé, mentre cercavano di tracciare nuovamente Bucarest attraverso lo spostamento e la distruzione, paralizzando così la crescita organica della città. A sua volta, lo strato socialista oggi sostiene l'attacco del pensiero imprenditoriale dell'urbanistica, ingolfando e costruendo sulla disfunzione urbana, adattabile ed indifferente al contesto, canalizzando le energie periferiche dell'opposizione e colonizzando lo spazio in maniera indiscriminata. Vecchie e nuove rovine cercano di annullarsi l'una con l'altra in un insieme cacofonico. Lette in maniera sincronica, le immagini introducono l'osservatore al fronte di una guerra architettonica, sito di collisioni o giustapposizioni tese tra frammenti urbani disgiunti, portando il *bricolage* ai livelli della politica di stato e contravvenendo alla prospettiva di un ricostruttivo master-plan. Non direi che *Persepolis* miri a tracciare questa “città in divenire” (una Bucarest dalle emergenze e dalle scadenze incerte), anche se una contro-geografia interstiziale (una città che emerge mista con e contro quella esistente), è qualche volta visibile. Invece della cartografia, il progetto utilizza un altro strumento di visualizzazione: il panorama. Questo panorama di Bucarest è “la storia resa visibile” (Roland Barthes), ma non nel senso di un flusso lineare ed impersonale della storia lontana, ma *nel corpo* di edifici e luoghi, attraverso la lettura dell'architettura come affresco narrativo.

Il lavoro dell'artista Matei Bejenaru³ mostra il coinvolgimento dell'artista nello status, l'equilibrio e l'auto-percezione delle comunità e delle minoranze. Matei è, per quanto ne sappia, l'unico artista rumeno che ha reso questo il tema principale della sua attività artistica. Il suo forte attivismo lo ha indirizzato verso un'attività artistica locale che, benché abbia poco seguito, risulta essenziale nel ripensare il rapporto tra l'arte e la società nella Romania contemporanea.

Uno dei suoi interventi dal titolo *Alexandru cel Bun* consisteva nell'istallare banchi per affumicare la carne di maiale su una desolata radura di prato in mezzo agli isolati di edilizia comunista, nel tentativo di ricreare una consuetudine paesana in mezzo alla città. La gente che risiedeva in quella zona era figlia di contadini che erano stati oggetto di una ri-collocazione forzata in rudimentali insediamenti urbani voluta dal regime comunista. *Strawberry Fields Forever* invece documenta la circolazione della forza-lavoro: ogni anno, migliaia di rumeni si trasferiscono in Spagna per la raccolta delle fragole. Per mediare tra loro e la popolazione locale, Bejenaru si mise a fare la marmellata di fragole in un luogo pubblico di Barcellona. Ogni barattolo indicava la paga oraria dei lavoratori rumeni sull'etichetta. Quando seppe che la metà degli abitanti di Tirana non avevano accesso all'acqua potabile, Bejenaru costruì una fonte d'acqua davanti al monumento a Enver Hoxha come contributo alla Biennale 2003 di Tirana. *Lohn* è una installazione di capi di abbigliamento drasticamente sovradimensionati, il cui aumento di misura è proporzionale al profitto guadagnato dai datori di lavoro stranieri con la vendita di vestiti prodotti in Romania da dipendenti altamente sottopagati. Infine, con *Mehr Chancen für Unsere Jugend* ("Più opportunità per i nostri giovani", slogan elettorale di un politico austriaco), Bejenaru ha usato il budget del suo periodo di fellowship a Vienna per invitare un gruppo di cinque giovani artisti dalla sua natia Iasi. Questo tipo di attività, che è marcatamente connessa al tessuto della società, è uno dei modi in cui l'arte contemporanea rumena può partecipare alla re-invenzione della solidarietà.

Ion Grigorescu

Ion Grigorescu è un artista multimediale che ha iniziato a lavorare durante il regime di Ceaușescu. Il suo lavoro di allora era focalizzato sul corpo come mezzo di potere e di forza. Grigorescu è stato sempre interessato ai cambiamenti di Bucarest, che coincidono con la graduale trasformazione da un regime dalla mentalità aperta ad uno improntato sulla megalomania. I suoi lavori più recenti consistono in fotografie e film documentari che si focalizzano sulla città e le sue rappresentazioni come specifico contesto d'intervento per l'artista. Grigorescu considera la città di Bucarest come una sorta di mitologia costituita da una superficie stratificata di memorie storiche e immaginarie.



The Crooked Axes of the Civic Center. Vitan Ceausescu*

Dieci anni fa, quando vivevo nel quartiere Vitan e lavoravo per la Chiesa di St. Ilie, vicino alla Casa del Popolo, ho realizzato tre film: a quel tempo li ho intitolati *The Road* (oggi preferirei il titolo *The Crooked Axes of the Civic Center*), perché ero solito camminare, da un punto a destra dell'arteria stradale, fino a una parallela della strada che taglia la nuova città di Ceausescu da Est a Ovest. Sebbene io fossi uno di quelli che avevano beneficiato degli alloggi appena costruiti, ero colpito, come tutti d'altronde, dalla confusione dei cantieri edili e dalla distruzione dei vecchi quartieri e dei monumenti storici. Molto più di quanto l'architetto stesso immaginasse, i condomini e i viali che aveva costruito nella vecchia Dudesti, Calarasi, Vitan, Uranus, vengono abbelliti e abitati – si possono quasi ammirare – mentre altri, spaventose e cupe rovine -la Biblioteca, l'Accademia, la Casa della Radio– verranno dati via per realizzare un sogno. È vero che durante

il suo periodo, quando Ceausescu credeva di essere capace di finire il suo lavoro (*opus magnum*), i custodi stavano come militari nei loro alloggi di legno, con le finestre ad arco. L'epoca successiva, tuttavia, sfruttò meglio l'istituzione della vigilanza (sospetto che le statistiche la inseriscano nella voce *Servizi*) e per quanto possibile mantenne la proporzione di 1 su 3 (Rumeni). Per un po' abbiamo potuto godere della feroce poesia di questi posti, demoliti in un attimo, ricostruiti nelle condizioni economiche più severe, e apparentemente convertiti in un fallimento. Il loro aspetto è eloquente, mi ricorda Bucarest e Costanza dopo la guerra, ma le parole (in questo caso le immagini filmate) si perdono nel vento, e le persone continuano a vivere lì. Abbastanza bene.

La propaganda che ho fatto per il quartiere non è stata da subito convincente; non era un buon soggetto per un paesaggio, pochi percepivano il mistero, o qualsiasi altro moti-

vo per attraversare la Zona, e ricordo il verdetto di un critico d'arte, Cristina Anastasiu (negli anni '70), quando mi vide scattare fotografie della *Processione del 23 agosto* o di altre sfilate: "hai una predilezione per la merda!" Mi domando tuttora se avesse ragione oppure no: potrebbe avere valore puntare l'indice sui dettagli nei mucchi di spazzatura, potrebbe avere importanza inserire le rovine nei film, con una telecamera sotto il braccio, ondeggiando monotonamente, come una *carrozza sfasciata*, fustigando il desiderio dello spettatore di assistere tranquillamente ad una descrizione dettagliata delle caratteristiche del luogo; c'è troppo male.

Ma, come ho detto in passato, nulla che venga definito male rimane male per sempre. O sbagliamo quando lo definiamo male oppure, qualsiasi cosa noi facciamo, diventiamo agenti del male? In ogni modo, la storia di Ceausescu dovrebbe liberarsi di tutti questi attributi estremi.



Zafos Xagoraris

Zafos Xagoraris realizza ambienti e interventi utilizzando nuove tecnologie e dispositivi sonori. Il suo lavoro consiste principalmente di disegni, installazioni e meccanismi di relazione con lo spazio pubblico che rendono visibili e danno forma a vuoti urbani e suburbani, abbandonati o interdetti. L'artista è inoltre membro del collettivo Urban Void, che realizza performance del quotidiano negli spazi urbani.

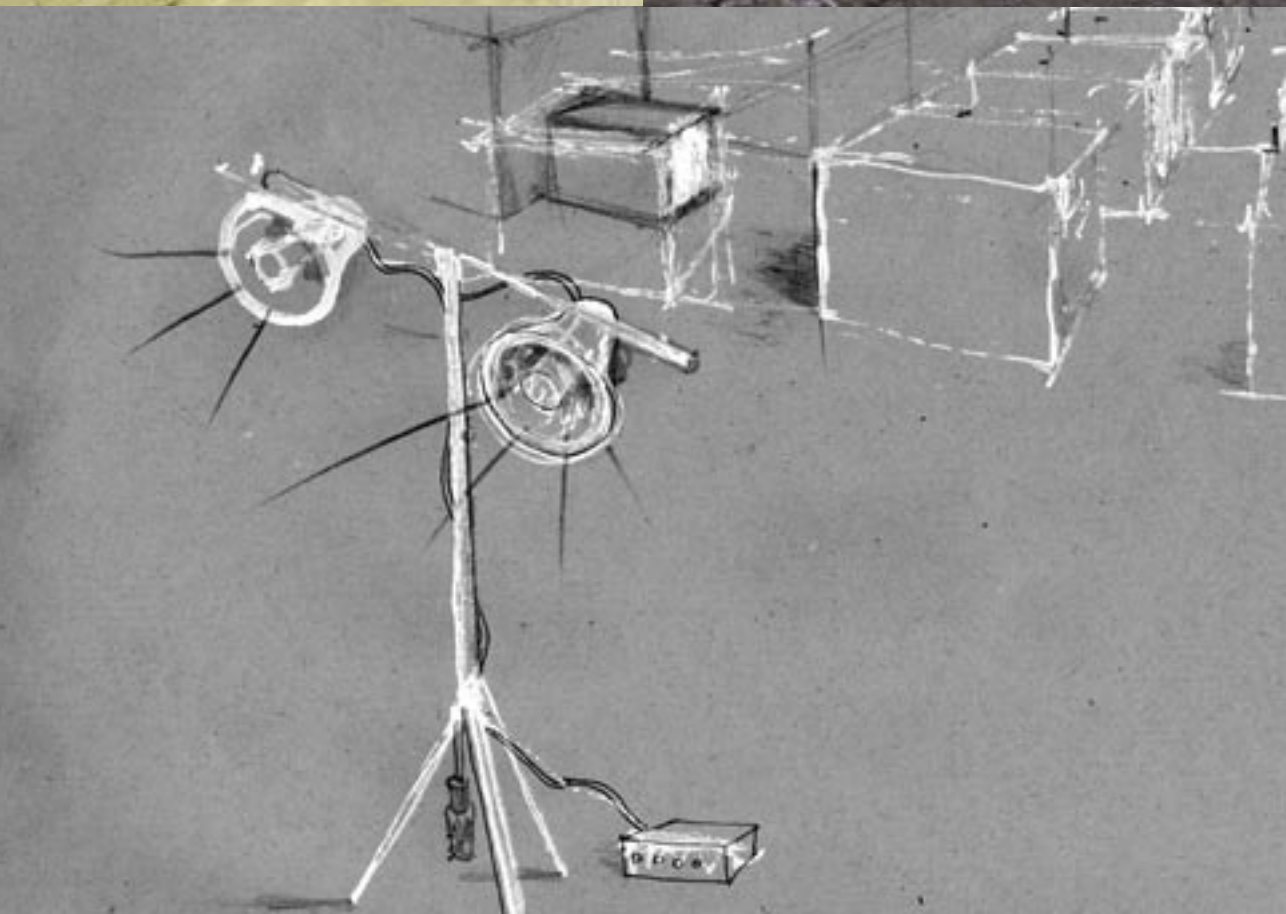


The Silent Center

Petrofani, Aghios Sozomenos e Achna sono alcuni dei villaggi abbandonati di Cipro. Lo spopolamento di queste città è il risultato di una serie di decisioni e fatti politici, che portarono all'invasione turca del 1974.

Una serie di installazioni sonore sono state disposte in questi luoghi dimenticati, per restituirli alla vita. Un oggetto composto da due altoparlanti, un amplificatore, una batteria e un microfono sono stati installati al centro di ogni villaggio, in modo da amplificare e riprodurre il suono quasi assente del luogo. Al centro di Varosi è stata collocata un'altra installazione, simile alla prima, ma costituita da una campana, fonte centrale da cui si propagava automaticamente il suono. Varosi è uno dei quartieri evacuati di Famagosta, la città fantasma in cui non è permesso accedere, divisa dal resto del mondo da un recinto invalicabile.





L'esperienza urbana

Psicopaesaggi. La psicosi del paesaggio nella cultura greca contemporanea

Quando oggi parliamo del paesaggio, lo disegniamo o lo manipoliamo artisticamente, spesso veniamo colti da un insieme di entusiasmo e inerzia, emozione e confusione. Il paesaggio è sempre stato un soggetto difficile, sia per le discipline artistiche che per quelle architettoniche, essendo connotato da immagini di unicità collettive e di identità costruite.

Nell'ambito delle rappresentazioni collettive questa contraddizione appare particolarmente evidente. Più di qualsiasi altro soggetto il paesaggio contiene in sé la propria funzione intrinseca. Le sue rappresentazioni collettive contengono pregiudizi, angosce, fissazioni, idiosincrasie e utopie che emergono quali proiezioni che condizionano la percezione di ciò che abitiamo e vediamo.

Non dobbiamo sottovalutare il fatto che, nonostante il paesaggio sia una componente del territorio, esso sia in realtà caratterizzato da una forte immaterialità, al punto da diventare luogo di fantasia. Da questo punto di vista si può dire che il territorio sia in un perenne stato di deterritorializzazione. "Il territorio non è un ambiente naturale... si compenetra di tutto ciò che trae dal suo contesto, lo divora dall'interno, avvolgendo tutto nel suo ampio braccio (pur rimanendo vulnerabile alle intrusioni)"¹. Per questo motivo dovremmo, in ultima analisi, aggiungere alle mutazioni della simbolicità del paesaggio greco, non solo la "oscura luce" propria della nostra tradizione (presente nei poemi di Kalvos, Sikelianos, Elytis e nelle opere degli artisti degli anni Trenta), ma anche la vulgata dionisiaca della mitologia cinematografica di Zorba, con tutto ciò che essa presuppone.

Tale fenomeno è ascrivibile a molteplici fattori, primo fra tutti quello di un eccesso di idealizzazione. Mostratemi una qualsiasi altra area culturale altrettanto pregna di identità, alterità, ideologia, consapevolezza nazionale o sociale, metafisica, futurologia e comportamento, quanto il paesaggio. Ma quando consideriamo il paesaggio non solo come qualcosa di materiale, ma anche come un oggetto di un significato immaginario e collettivo, allora esso risulta diviso. Se dovessimo riassumere le questioni sul futuro del paesaggio, con le sue spiagge, le isole, le pianure, le montagne, le società e le comunità che include, potremmo facilmente rilevare come i contrasti tra la storia e il presente, tra il passato e il futuro, tra la conservazione e la modernizzazione, tra la tradizione e il turismo, tra l'identità locale e la globalizzazione, tra la vita autentica e quella contemporanea, siano essenzialmente proiezioni sul paesaggio: un'immagine scismatica di ciò che siamo, con la tendenza a posticipare il più possibile il momento delle decisioni conclusive.

I nostri pareri sul paesaggio sono frutto della tendenza a posticipare, dell'andare a rilento rispetto a ciò che accade; da qui sorge l'incapacità di vedere chiaramente le mutazioni del paesaggio che consideriamo utopico, oppure che liquidiamo considerandolo eccessivamente concreto. Il fatto che sempre più persone sentano la necessità di parlare di un equilibrio da mantenere evidenzia la tendenza verso un'opinione comunemente accettata di ciò che questa parola significhi.

L'eliminazione di questa dicotomia e l'effetto tranquillizzante di questo lungo posticipare, hanno trasformato il paesaggio nel riflesso di uno dei miti più duraturi che possediamo, e

che viene chiamato “peculiarità greca”. Il famoso “paesaggio greco” è innanzitutto un’area di ambiguità, il luogo più adatto ad ospitare la confusione che affligge la nostra cultura, racchiudendo quel modello di vita “autentica” spesso associato all’emarginazione sociale. È probabile che sia questa la ragione per cui tale dicotomia abbia trovato presto uno sbocco simbolico nell’idealizzazione. In altre parole, il paesaggio siamo noi: proiezione e turbamento della nostra psicologia. Il paesaggio è un prodotto delle attività sociali e territoriali, ma anche di stili di vita costantemente reinterpretati. Proprio in virtù di questo suo stato imperfetto e non finito, il paesaggio è la nostra allegoria ideale e resta la cosa migliore che possediamo. È per questo motivo che risulta difficile, per noi, accettare e proiettare le vere immagini disgiunte del paesaggio assieme alle sue contaminazioni. Ci sentiamo nostalgici nei suoi confronti quando incorpora certi stereotipi e nicchie protette di carattere arcaico o mediterraneo, e allo stesso tempo lo temiamo perché è dissociato quanto il nostro animo. Un campo di ardente desiderio che circonda una frantumata unità, e che contiene in esso tutte le fratture sotto le quali questo desiderio giace.

Se volessimo determinare il punto di massima deviazione del nostro rapporto con il paesaggio e l’accumulo vertiginoso di effetti collaterali causati dal nostro atteggiamento ambiguo verso di esso, ci ritroveremmo nel passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso. È in quel momento che il paesaggio risulta frammentato, e perde per sempre quel suo stato *olistico* di insieme geografico, climatico e antropologico da cui nulla poteva essere sottratto. Le sue fuggevoli raffigurazioni mediatiche (prodotte dal turismo, la televisione, la pubblicità, le attività artistiche, i viaggi, le operazioni di guerra, ecc.) sono amplificate e si sono diffuse, sconvolgendone il particolare significato. Si è spesso affermato che fu allora che si raggiunse l’apice della distruzione della campagna. Oggi, comunque, gli effetti di questa distruzione sono visti sempre più come campo privilegiato di ricerca architettonica ed artistica, attraverso delle condizioni fluide di autogestione che portano lontano dalla sacra autonomia dell’oggetto.

Allergia o identificazione?

Quale fu l’elemento dominante di quell’epoca – che coincise con la dittatura degli anni 1967-1974 presente nel nostro paese - e degli anni successivi? Dal punto di vista sociologico, lo definirei passaggio dalla società industriale a quella post-industriale, in termini di immaginario assunse le sembianze di una serie di sostituzioni e spostamenti: ciò che segnò gli anni Settanta più di ogni altra cosa fu la nostra esigenza di apparire come società moderna. Allora tutte le iniziali dicotomie insieme ai loro effetti collaterali nell’ambiente raggiunsero livelli deliranti. Cosa preferiamo, dopotutto: la raffinata fusione dell’ “alto modernismo” e del paesaggio silvestre, oppure le nicchie dimenticate che resistono al passare del tempo?

Credo che questi contrasti furono da noi gradualmente repressi come costante dicotomia del desiderio. Il protrarsi del loro disequilibrio genera in noi un imbarazzo, o per essere più onesti, una malinconia.

Come spesso accade, i casi e le interpretazioni più difficili vengono sopresse o rimosse. Mi soffermerò ora su quattro esempi che vennero presentati negli anni 1973-1975 con l’obiettivo di trasformare le cause del conflitto in un’occasione di dibattito. Nel ‘73-’74 l’architetto Takis Zenetos pubblicò in due parti la sua opera *Town Planning and Electronics*² (che aveva iniziato nel 1962 come progetto di ricerca sulla *Città del Futuro*) all’interno della rivista «Architecture in Greece»; nel 1974 l’urbanista Konstantinos Doxiadis pubblicò il materiale del simposio *Anthropopolis. City for Human Development*³, che era stato organizzato nel 1972 dall’Athens Center of Ekistics, come sviluppo dei noti incontri e della ricerca sulla “Ecumenopolis”; nel 1975 l’artista

² Takis Ch. Zenetos, *Town Planning and Electronics*, Architecture in Greece, 7, 1973 and 8, 1974. Vedi anche Orestis B. Doumanis (ed.), *Takis Ch. Zenetos. 1926-1977, Architecture in Greece Press*, Athens 1978 e Yorghos Tzirtzilakis, “Takis Ch. Zenetos and the City of the Future”, in Anna Kafetsi (ed.), *Metamorphoses of the Modern*, Ministry of Culture, National Gallery, Athen 1992, pp. 297-300.

³ C. A. Doxiadis, *Anthropopolis. City for Human Development. A symbiosis with: R. Dubos, E. H. Erikson, D. Gabor, R. S. Lourie. M. Mead, C. H. Waddington, T. A. Doxiadis, S. A. Doxiadis*, Athens Publishing Center, Athens 1974.



Stathis Logothetis, in collaborazione con suo fratello Anestis Logothetis, compositore di musica contemporanea sperimentale, creò una complessa opera d'arte chiamata *Correlations*⁴, usando un tessuto trattato per avvolgere le case del centro di villeggiatura estiva Apollonion progettato dallo Studio Doxiadis; nello stesso anno l'architetto Aris Konstantinidis organizzò una mostra alla Desmos Art Gallery e pubblicò il libro *Elements of Self-Knowledge*⁵, presentando fotografie, annotazioni e disegni di un'anonima "architettura greca originale".

Il filo conduttore di questi quattro casi risiede nei diversi modelli del paesaggio e nella loro associazione ai vari stili di vita. Zenetos collega la città 'in rete' del futuro, quello che Heidegger nel suo viaggio in Grecia definì "abitare con un senso di infondatezza", con una vignetta che si riferisce alle nomadiche mitologie del paesaggio presenti nel film *Easy Rider*; Doxiadis conferma, in maniera rassicurante, la nozione di una periferia ramificata e in perenne espansione, e utilizza tabelle e grafici (ovvero *datascares*, o *organigrammi*), nel tentativo di racchiudere i livelli complessi dei nuovi paesaggi urbani e naturali; Logothetis ricostruisce letteralmente un "corpo senza organi"⁶ ambientale a Porto Rafti, che "può essere una casa o una porzione di casa... nella forma di un ammasso molecolare"; mentre Konstantinidis documenta gli edifici anonimi ed effimeri, le diffuse condizioni di umiltà che danno fascino architettonico al paesaggio: da questo punto di vista, il corpo umano è idealmente rappresentato nella sua vita all'aria aperta e nell'abbondanza innata del suo languore mediterraneo.

Zenetos, Doxiadis, Logothetis e Konstantinidis hanno proposto quattro strategie per il paesaggio. Queste strategie erano forse state innescate nei decenni precedenti, ma il tempo le aveva rese più estreme e piuttosto disarticolate. Ritengo che ciò confermi una sorta di "psicosi del paesaggio", ovvero il riconoscimento di una nozione psico-intellettuale di esso. Doxiadis stesso parla delle nevrosi e dell'ansia causati in una madre e suo figlio dall'altezza degli edifici, dagli spazi chiusi, o nei casi in cui risulti difficile avere un contatto fisico con il suolo. La nostra ipotesi, invece, è che la psicosi come sintomo riveli in qualche modo ciò che il gesto artistico o architettonico si esprime come metafora di qualcosa di represso: un disturbo nel rapporto dell'individuo con il mondo esterno", la cui versione blanda sembra un compromesso "tra desiderio e difesa".

Questi disturbi costituiscono non solo una specie di rottura o inibizione, ma anche delle *vie di fuga* che amplificano il comportamento creativo e le dinamiche psicotiche che sono presenti in ognuno. Questo fa emergere ciò che Freud definì dipendenza, dove prima c'era una "rottura nel rapporto dell'ego con il mondo esterno". La dipendenza costituisce in effetti la caratteristica artistica di queste ipotesi. In tal senso il rapporto con il paesaggio è di fatto la loro malattia, quindi la loro verità celata.

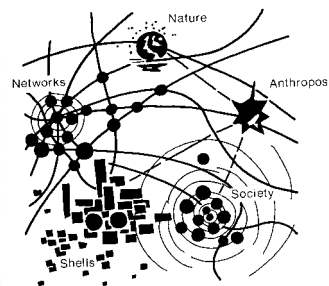
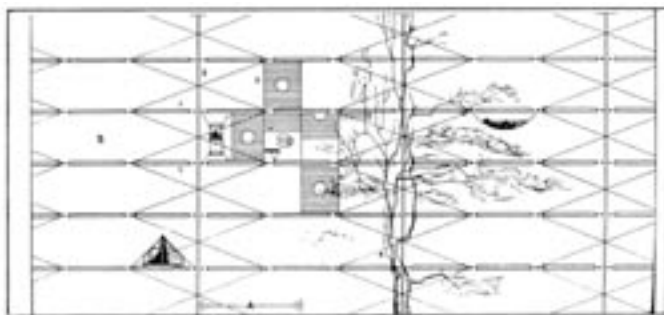
⁴ Yorghos Tzirtzilakis, *P+P=D. New Art from the 70's and 80's. Selections from Desmos*, DESTE Foundation, Futura Publications, Athens 1999, pp. 90-93.

⁵ Aris Konstantinidis, *Elements of Self-Knowledge. Towards a True Architecture*, Athens 1975. Vedi anche David Leatherbarrow, *Uncommon Ground. Architecture Technology and Topography*, MIT Press, Cambridge, London, 2002, pp. 170-239.

⁶ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux...*

In alto a sinistra A. Konstantinidis, *Elements of Self-Knowledge*, 1947.

A destra S. Logothetis, *Correlations*, 1975.



Per essere più esplicito introdurrò un parametro psicopatologico. Molti di noi avranno occasionalmente sofferto di allergie causate dall'ambiente naturale. Un paio di anni fa lo psicoanalista francese Sami Ali⁷ definì l'allergia come antitesi della psicosi; essa è causata dall'incapacità di rapportarsi all'oggetto esterno. In altre parole un paesaggio che produce in noi allergia è qualcosa a cui non ci rapportiamo, che resiste a un accesso totale. Per quanto ad alcuni possa risultare inverosimile, questa interpretazione psicoanalitica ci porta ad ipotizzare che non esiste alternativa alla psicosi (o nevrosi) e all'allergia come atteggiamento simbolicamente e artisticamente produttivo. Non mi dilungherò su questo difficile argomento, che sarebbe complicato discutere dettagliatamente in questa occasione. Dirò solo che d'ora innanzi solo mediante la psicosi (o la nevrosi) sarà possibile mettersi in relazione diretta con paesaggio, diventare un tutt'uno con esso e ridefinire la sua "esteriorità".

Questa è la ragione per cui Zenetos, Doxiadis, Logothetis e Konstantinidis, quattro personalità artistiche così diverse, rappresentano un punto di svolta in questo genere di identificazione con il paesaggio⁸. Mediante questa identificazione, il paesaggio diventa un *Altro*, acquisisce il carattere irrealistico dell'immaginario, o diventa il luogo del simbolico dell'*alterità*. Il paesaggio quindi, pur essendo un'entità *materiale*, è al di sopra di ogni *significato*. Come ha scritto Petrarca molti anni fa, raggiungendo la vetta del monte Ventoux, vedere la propria "vita passata" con "gli occhi dell'animo" diventa un canone. "Occhi dell'animo" è una delle espressioni preferite dal romanticismo e dal poeta Dionysios Solomos, a cui Konstantinidis fa spesso riferimento.

Mentre Konstantinidis insiste su tale approccio etnografico e trae ispirazione dal 'languore metafisico' del paesaggio greco, Zenetos, Doxiadis e Logothetis sembrano essere invece attratti dalla prospettiva di disillusione e deterritorializzazione. La loro affinità con le utopie degli anni Sessanta e Settanta non è imputabile a una qualche "influenza", quanto a una pratica architettonica e artistica che insiste con fermezza sull'ansia causata dalla comparsa delle nuove tecnologie e dalle vaste trasformazioni ambientali.

La differenza tra l'attaccamento per il piccolo edificio e quello per i grandi progetti non è indipendente da questi diversi impulsi. L'attaccamento per il piccolo edificio concede la sua fiducia all'aspetto tranquillizzante dell'architettura, a quello che l'artigiano può far meglio di ogni altra cosa; mentre un progetto su larga scala porta inevitabilmente a formulare un nuovo corso per l'architettura che si confronti continuamente con la paura del gigantesco, ovvero con ciò che è più grande di lei.

È questa la questione irrisolta che sembra celarsi dietro la nostra indecisione e il nostro sconcerto, ma anche dietro il nostro interesse in determinate condizioni psicologiche del paesaggio: come alternativa alla psicosi del paesaggio - ovvero all'incondizionata *identificazione* con esso - c'è sempre l'allergia.

⁷ Sami Ali, *Impasse dans la psychose et l'allergie*, Paris, 2001.

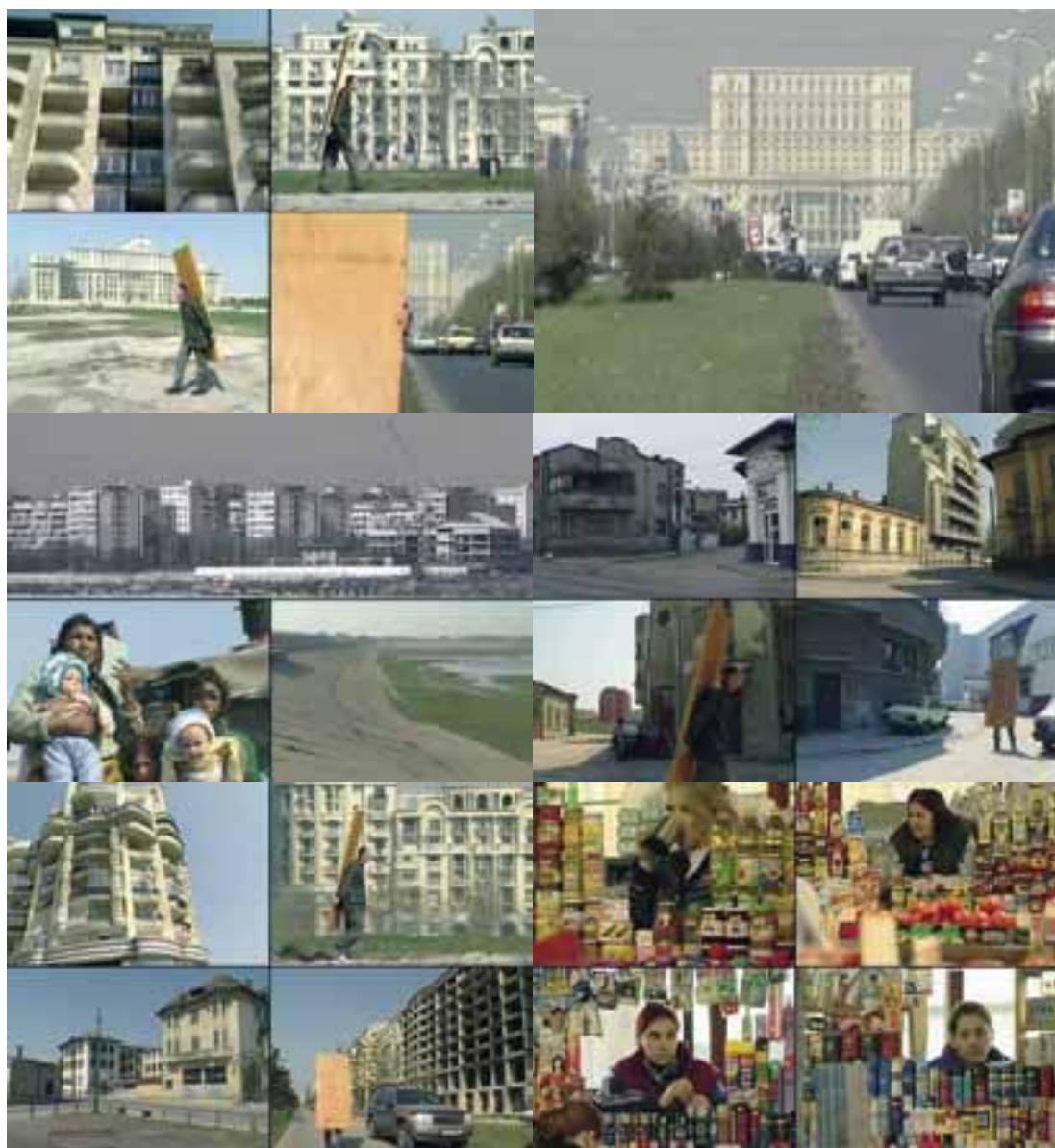
⁸ Dovrei anche aggiungere che l'intera opera di Dimitris Pikionis ha in sé gli elementi di tale titubanza. Vedi anche Alberto Ferlenga, *Pikionis. 1887-1968*, Electa, Milano 2000.

In alto a sinistra T. Ch. Zenetos, *Town Planning and Electronics*, 1962-1975

A destra C. A. Doxiadis, *The five elements of human settlements are out of balance*, 1975

Călin Dan

Călin Dan, prima di lavorare come artista indipendente, è stato coinvolto in diversi progetti collettivi (subREAL), sia come artista che come curatore. Ha collaborato come editore ad «Arta», l'unica rivista d'arte in Romania fra il 1953 e il 1993. I suoi lavori recenti riflettono sul concetto di *architettura emozionale*: la pratica dell'attraversamento delle periferie diventa un modo per sviluppare uno sguardo immaginario, attraverso il quale osservare la città, nelle sue molteplici stratificazioni nella memoria intima e collettiva. Il suo approccio all'architettura rumena crea suggestioni sia di forme che di eredità culturali. La pratica del nomadismo rappresenta per Călin Dan una procedura di ricerca attuata attraverso l'uso della fotografia e del documento video. L'artista rappresenta le mitologie di un paese, unendo l'esperienza personale e la testimonianza storica.



Sample City

L'immagine del buffone sisifico mi ha perseguitato fin dall'infanzia, incomprensibile eppure così potente, tanto che in ogni casa che ho abitato nel corso della mia esistenza nomade, ero alla ricerca di una porta da

portare in giro, al fine di comprendere quel sentimento (presunto) di alienazione e sradicamento. Dopo aver abbandonato la mia ultima casa a Bucarest (lasciando sul balcone una porta preparata per la grande e dura

prova), il mio impegno è lentamente svanito, fino a che non ho raggiunto la ragionevole conclusione che dovevo delegare l'esperienza a qualcuno che la potesse portare avanti in modo più elegante e senza traumi.



Emotional Architecture*

Raluca Velisar

Le forme sottili, i particolari aggressivi, le interpretazioni e le simulazioni individuali richiamano inevitabilmente alla mente l'ambigua ricerca di autenticità, che caratterizza la società rumena, e i modi in cui ciò influisce sui concetti di identità e sulla funzione della bellezza. Una realtà tragica, impossibile da assumere a valore simbolico, ma accessibile attraverso una diversa scala di valori simbolici, determinata per empatia. Da questo punto di vista Bucarest, con la sua gente e la sua architettura, è un materiale di ricerca inesauribile. In questa città paradossale fatta di dicotomie, nel corso di tutta la sua

storia, ci sono sempre state delle discrepanze. Significativi traumi collettivi, causati da cataclismi, epidemie e inedia da una parte, e da invasioni, dominazioni, abusi e instabilità politica dall'altra, sono alla base degli stati mentali patologici collettivi (ignoranza, apatia, autismo, fatalismo, concupiscenza, scetticismo), di barriere mentali insormontabili e del tardivo accesso del Paese alla modernità. L'acculturazione assume forme astruse, a volte di divertente originalità, a volte di sorprendente inventiva. Il suo popolo è "anarchico", non diviso per classi, ma la coabitazione di comunità etniche e il multiculturalismo,

sono stati dapprincipio tollerati con vanagloria, e successivamente istigati dal dogma del totalitarismo. La continua dislocazione e migrazione delle varie classi sociali dalla periferia al centro e viceversa hanno reso omogenea la popolazione di Bucarest e radicato permanentemente la violenza nascosta, inerente alla socializzazione degli individui marginali. La periferia ha conquistato il centro tramite la "civiltà del soggetto comunitario" e le strade, che ingenerano attitudini cleptofobiche e disforiche, si sono progressivamente trasformate in ampi territori di fermentazione organica, irregolarmente adornati dagli imballaggi



della civiltà occidentale. L'individuo comunitario e quello pseudo-urbanizzato rifiutano i segnali del corpo sociale e dei media, oppure abbracciano incondizionatamente i modelli che sembrano mitigare la loro crisi di identità. Sebbene essi abbiano dei bisogni rudimentali e continuino ad essere prigionieri di un destino minore, le loro simulazioni di civiltà hanno generato forme di cultura proprie, come la versione rumena del folklore urbano (il famoso *manea* che combina con successo diversi stili popolari con la musica orientale, reminiscenza dei tempi passati, quando la civiltà ottomana dettava la moda e i comportamenti sociali).

Urban Void

Urban Void è un collettivo aperto di artisti e architetti che promuove azioni nella città di Atene. A partire dal 1998 il gruppo ha organizzato nel contesto urbano dodici differenti azioni, basate sul diretto coinvolgimento del pubblico. Tali eventi includono passeggiate, letture di testi e altri atti quotidiani promossi dal gruppo in luoghi di particolare interesse per la vita della città. Attraverso la loro presenza in questi siti, i membri di Urban Void invitano la popolazione ad attivare le aree abbandonate della città. Questi *campi* neutri sono luoghi interessati da costanti trasformazioni e cambiamenti, che conferiscono loro uno status ambiguo, anche dal punto di vista legale. Tramite la temporanea occupazione di questi luoghi, Urban Void analizza le relazioni dello spazio urbano con i cittadini e la loro vita quotidiana.



Azioni nella città, 1998-2004

Urban Void 1: Azione nello spazio tra le strade Taki, Ag. Anargiron e Lepeniotou, Psyri. Atene, Domenica 12 Aprile 1998, ore 21:00.

Una serie di installazioni pubbliche, happening ed eventi sono stati organizzati in situ.

Urban Void 2: *Reading of texts.*

Azione in un terreno vuoto in via Katsikogianni, Psyri. Atene, Giovedì 2 Luglio 1998, ore 21:00.

Installazione pubblica - Azione con la partecipazione della comunità locale. Sono stati installati una serie di microfoni, sono stati letti testi a proposito della vita, dell'architettura, della poesia, della cucina ed è stata così promossa una discussione

pubblica con gli abitanti.

Urban Void 3: *Pacing.* Azione in uno spazio temporaneamente vuoto vicino piazza Koumoundourou. Atene, Domenica 14 Febbraio 1999, ore 11:00. Passeggiata di due ore e mezza intorno ad un sito in costruzione recentemente scavato.

Urban Void 4: *Action at the river bed of Kifisos.* Atene, Giovedì 11 Marzo 1999, ore 21:00.

Passeggiata lungo il letto del fiume Kifisos: l'azione era un evento basato sul cammino e la discussione, in cui il gesto simbolico di trasportare secchi voleva ricordare l'assenza di acqua. In quel periodo il piano urba-

nistico statale intendeva ricoprire il fiume per trasformarlo in un tratto di strada nazionale.

Urban Void 5: *Planets.* Percepire la città guardando verso il cielo. Azione in piazza Klathmonos. Strada 49. Atene, Giovedì 27 Maggio 1999, ore 12:00.

L'azione riguardava gli immigrati senza tetto e si teneva nella piazza centrale della città.

Urban Void 6: *Walking on terraces.* Azione sulla terrazza in via Sina. Atene, 4 Dicembre 1999, ore 19:00.

Rovesciando l'azione precedente, ci siamo sistemati nella terrazza di un edificio, invitando la gente a salire.



Urban Void 7 e 11: Azione ai blocchi di appartamenti dei rifugiati in viale Alexandras, 2000 e 15 Dicembre 2003, ore 16:00.

I blocchi di appartamenti dei rifugiati in viale Alexandras rappresentano il primo esempio di design urbano modernista nella città di Atene risalente agli anni '30. La politica statale intende acquistare gli appartamenti a basso costo e demolire gli edifici per costruire un parcheggio sotterraneo con piazza sovrastante.

Urban Void in collaborazione con altri gruppi / architetti ha ripetutamente protestato contro questa decisione.

Azione 7 ai blocchi di appartamenti dei rifugiati in viale Alexandras. Atene, Maggio 1998.

In questa prima azione abbiamo giocato a palla e utilizzato lo spazio pubblico tra gli edifici.

Azione 11 ai blocchi di appartamenti dei rifugiati in viale Alexandras. Atene, 15 Dicembre 2003, ore 16:00.

Ci siamo messi in fila di fronte ad uno degli edifici per due ore. I passanti si sono uniti a noi. Nei giorni successivi e fino ad oggi abbiamo occupato un appartamento.

Urban Void 8: Voyage – Immigration. Azione negli stabilimenti dei Mulini di Ag.Georgiou al porto di Patra. Patra, Giovedì 15 giugno 2000, ore 21.30.

Patra è un porto con due caratteristiche principali: è un porto di immigranti e un punto di imbarco

per le crociere. Abbiamo occupato uno spazio abbandonato nel porto di Patra, usato dai rifugiati come domicilio temporaneo. Abbiamo letto testi sul flusso di immigrati in Grecia, sui diritti sociali dei rifugiati, oltre a volantini di crociere. Ma anche testi dalla Bibbia, letterari, etc.

Urban Void 9: Farewell to the Free City. Cena alla Akadimia Platonos. Azione nel sito archeologico di Akadimia Platonos. Atene, 27 gennaio 2002, ore 18:00.

Urban Void 10: Political Action. *What else can we do at the metro?* Azione nella Metro / HSAP. Atene, 14- 15 Dicembre 2002. Attiko Metro è uno spazio pubblico sottoposto a leggi private.



Abbiamo tentato di abitare questo spazio con una serie di azioni e discussioni pubbliche nei vagoni della metropolitana e alle entrate delle stazioni nel corso di un seminario durato due giorni.

Urban Void 12: *Action on Patroklos island (o Gaidouronisi), Attica.*

14 Luglio 2004, ore 17:30. L'azione si è tenuta fuori dai confini della città. Navigando sul mare con una piccola imbarcazione ci siamo spostati dal promontorio di terra dell'Attica all'isola di Patroklos e abbiamo raggiunto la sua cima rocciosa.

Mircea Cantor

Mircea Cantor indaga le differenti stratificazioni inerenti alla cultura europea. Considerando la cultura nomadica come un modo di vivere, i suoi progetti sviluppano una prospettiva etnografica attraverso la quale ricercare le differenze insite nei diversi contesti culturali. Cantor enfatizza l'importanza della testimonianza e della memoria, elaborando la rappresentazione di un immaginario collettivo, come strumento di una “cultura rivoluzionaria” attraverso la quale creare e diffondere diversi tipi di interazione sociale. Il suo lavoro attinge dall'immaginario pop segni ed icone che vengono ricontestualizzati in interventi urbani, oggetti e grafica. Mircea Cantor è stato co-editor di «VERSION artist run magazine.»



I AM STILL ALIVE



Mircea Cantor: Still Changing

Il lavoro di Mircea Cantor si colloca all'interno del paesaggio urbano, creando molteplici spostamenti di senso. La sua storia personale di artista nomade lo induce a relazionarsi con le culture in movimento, focalizzando l'attenzione, come un *grand tourist* contemporaneo, sull'idea del viaggio come pratica atta ad aprire alla comprensione delle differenze culturali e dell'identità. Dal suo specifico punto di vista di artista dell'Est, Mircea Cantor riflette sulla negoziazione fra la sua personale eredità e il nuovo concetto di cultura europea.

Alla seconda edizione della Biennale di Tirana del 2003, Mircea Cantor ha presentato il film *The*

Landscape is Changing, nel quale una folla manifesta per le strade di Tirana, tenendo in mano dei cartelloni specchianti che riflettevano le facciate dei palazzi e l'intera immagine della città. Cantor rielabora il linguaggio del corteo, usando un approccio semiotico. I dimostranti non hanno bisogno di urlare e protestare con le parole, ma devono solo lasciare che la città mostri la propria immagine. Il film *riflette* – nel doppio senso del termine – sul modo nel quale l'osservatore è influenzato dall'ambiente quotidiano. Con lo stencil di Ann Lee, Mircea Cantor gioca con il linguaggio pop(ular), che per definizione appartiene alla cultura di massa. Ann

Lee è un manga giapponese, la cui immagine è stata acquistata da un gruppo di artisti attivi a Parigi (Huyghe, Parreno e altri), per promuovere una critica alla produzione di immagini e al suo significato. Secondo le loro intenzioni, Ann Lee è un segno che gli artisti possono prendere in prestito ogni volta e dotare di un contenuto mutevole, in virtù della mutevolezza del personaggio, allo stesso tempo posseduto dalla collettività e formato individualmente. Nel 2004 lo stesso gruppo di artisti ha trasferito i diritti di Ann Lee ad una fondazione che appartiene solo a lei, rendendo così il copyright del manga totalmente inutilizzabile. Dopo





la dichiarazione della sua morte, Cantor ha organizzato un'azione hacker inautoriale: utilizzando di nuovo l'immagine di Ann Lee, fa svanire nello spazio pubblico, spazio inautoriale per antonomasia, i concetti di autorialità e copyright. Così Mircea Cantor ha riportato in vita Ann Lee, seminando in diversi luoghi degli stencil a pittura spray rossa con i suoi tratti facilmente riconoscibili –sebbene generici– accompagnati dalla frase “I’m still alive” (Sono ancora viva).

La pratica urbana è anche l'oggetto della recente serie fotografica del 2004 dal titolo *Shortcuts* (Scorciatoie): in essa l'artista riflette su come la pianificazione urbana imponga un uso normativo e strutturato dello spazio, senza rispondere ai

bisogni e ai desideri degli abitanti. Il lavoro rappresenta un'archivio dell'azione anarchica contro il concetto autoritario di pianificazione urbana realizzata nel quotidiano.



Socrates Stratis

Socrates Stratis ha studiato architettura negli Stati Uniti e in Francia. Ha lavorato a numerosi progetti di architettura e pianificazione urbana in Grecia e Cipro. I suoi studi sugli ambienti architettonici lo hanno condotto a riflettere sull'identità dello spazio urbano a Nicosia, plasmato dalle relazioni quotidiane stabilite tra due mondi paralleli e divisi, ma capaci di creare nuove anatomie per la città e la vita della sua popolazione.



Il caso Cipro

Il caso Cipro è in realtà molto ricco e complesso, specialmente dopo i grandi cambiamenti dell'aprile 2003. In tale data, la zona cuscinetto militare è stata aperta in punti scelti per permettere la mobilità delle persone provenienti dalle due parti contrapposte dell'isola, dopo 30 anni dall'invasione turca avvenuta nel 1974. Nel caso di Nicosia, gli anni trascorsi sono molti di più poiché i primi scontri tra ciprioti turchi e greci avvennero agli inizi degli anni '60.

A partire dall'aprile 2003, la linea di separazione poteva essere praticata da entrambe le comunità, come un elemento privo di prospettive. La linea stessa era un elemento

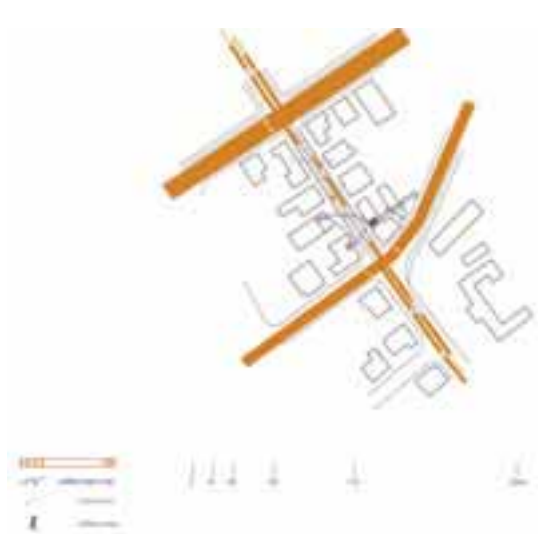
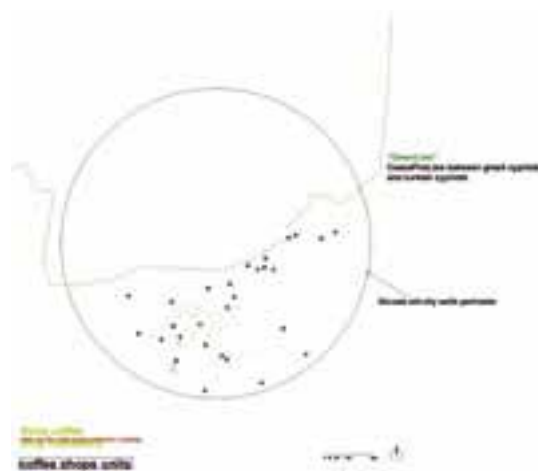
bidimensionale sperimentato solo nella sua lunghezza. Il concetto di mancanza di prospettive è diventato una parte della vita quotidiana delle persone. Dopo l'aprile 2003, il mondo dei paradossi diventa ancora più ricco: ora l'immobile linea di separazione, in termini militari, politici e legali è un'esperienza comune ai ciprioti turchi e greci. Chiunque può attraversare la linea in un posto di controllo ed essere testimone, per esempio, dei due frammenti di una delle strade più commerciali di Nicosia all'interno delle mura, Ledra Street, tagliata in due negli ultimi 40 anni. Tale trasgressione, tuttavia, rimane solo esperienziale perché il suo status è comunque militare.

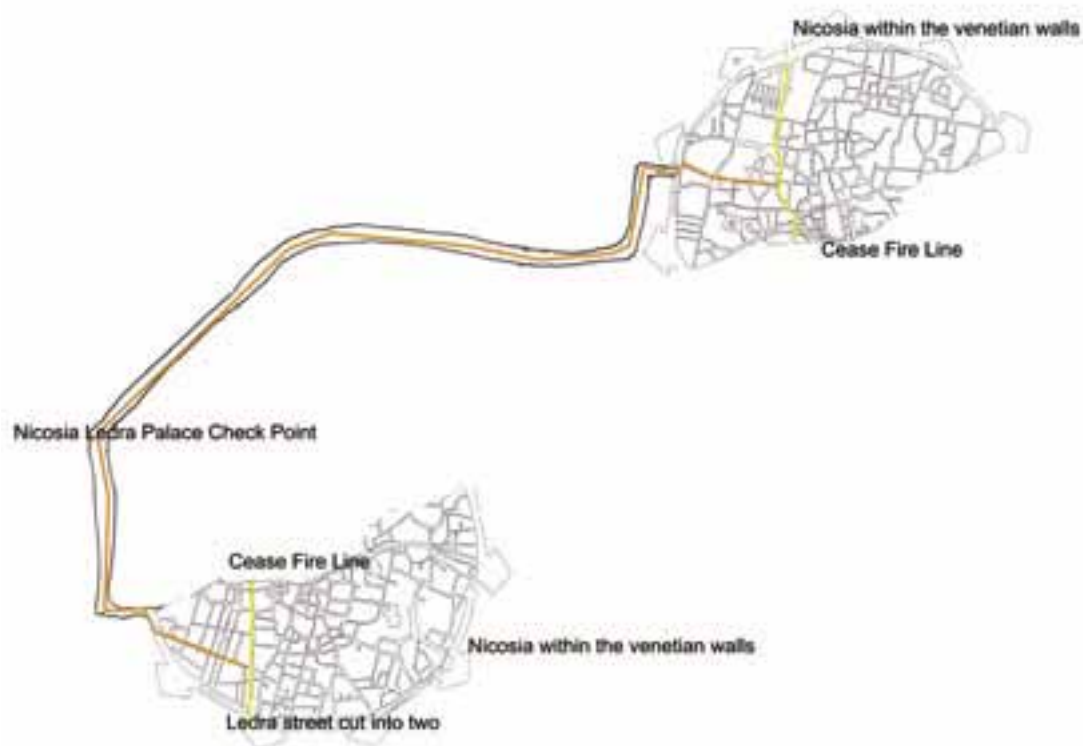
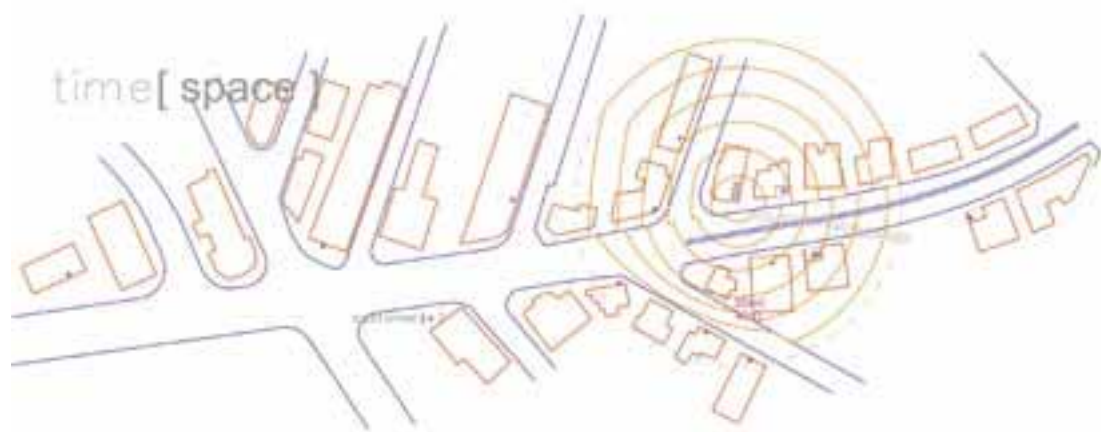
Il nostro intento è stato di focalizzare una possibile ricerca non sulle conseguenze della linea di separazione come elemento di divisione, ma sulla porosità di tale confine. Ciò è stato fatto seguendo due direzioni. La prima è uno studio prettamente documentaristico, che mappa le strategie di trasgressione dei confini, sia fisici che psicologici. Questo studio è stato incoraggiato dagli eventi dell'aprile 2003. L'obiettivo di questo studio è la raccolta di informazioni riguardanti l'anatomia della trasgressione dei confini da parte delle due comunità dell'isola. La seconda direzione si concentra sul concetto di comunanza di due



mondi paralleli che non hanno comunicato per 40 anni. La mappatura dei tragitti per la consegna del caffè in entrambe le parti della città di Nicosia è divenuta il veicolo per questa seconda direzione della ricerca. Inizialmente è stata fatta una documentazione dei tragitti di consegna del caffè nel lato cipriota greco, poi nel lato cipriota turco, sfruttando la possibilità di attraversare la linea di tregua dopo gli eventi dell'aprile 2003. (Gruppo di lavoro: capo del progetto: Socrates Stratis, Cipro; collaboratore: Riccardo Urbano, Italia; assistenti: Miguel Herraiz, Spagna, Ayse Ufuk, Cipro, Halide Orgunoglu, Cipro). L'usanza di bere il caffè ha generato tragitti di "servizio caffè" solitamente dispiegati in aree

commerciali: un uomo o una donna servono i clienti (negozianti) all'interno della zona commerciale, portando loro una miscela di caffè in piccole tazzine, nota come *caffè turco* o *caffè greco* o anche *caffè bizantino*. Il trasporto del caffè è un'arte molto delicata che richiede notevoli capacità di equilibrio a chi lo trasporta: le tazzine sono piene fino all'orlo e poste su un vassoio speciale tenuto con una maniglia di corde intrecciate. Al fine di identificare le somiglianze e le differenze occorre disegnare una mappa alternativa della città basata sulle relazioni spazio-temporali, rappresentando il tessuto urbano nella sua completezza (in base agli usi contemporanei e storici greco-ciprioti e turco-ciprioti).







“Quale Utopia?”

Il fallimento delle utopie urbane e l'approccio alla città

1

Il testo di Italo Calvino “Quale Utopia?” fu pubblicato nel 1974 all'interno dell'Almanacco Bompiani¹ (Milano). In questo testo Calvino espone i suoi pensieri sul significato dell'utopia e promuove un'immagine di città non costituita dalle nostre utopiche visioni e non come utopia in sé, bensì come una città che: “...non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità di immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende l'abitare noi, non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti di una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori”². Calvino, contrariamente ad una possibile chiusura di una utopia, svela una nuova visione di città immaginata, libera da quei progetti meta-urbani che si affidano a sistemi e paradigmi. Istanbul e le mie esperienze urbane collegate ad essa, mi ricordano il desiderio di Calvino.

Gli anni Novanta videro il fallimento delle nostre visioni utopiche, così come una quantità di definizioni sconnesse delle utopie urbane, che io considero uno dei fenomeni principali da ricollegare alle città globali di quell'epoca. Istanbul è un importante esempio di come gli spazi vengano creati e plasmati da fattori quali: le condizioni geo-politiche, le strategie economiche locali temporanee, una società di molteplici identità ed etnie, ed anche dai conflitti tra i valori dell'Occidente e dell'Oriente. Nel contempo, i contrasti sullo spazio e l'identità locale sembrano nuove forme di conoscenza che derivano dalla città. Alcune delle produzioni visive che apparvero ad Istanbul dopo il 1990 sono solidamente collegate a tali realtà ed esperienze urbane. Queste opere associano diversi aspetti della sfera socio-politica ed economica della città. Istanbul è sempre stata condizionata da processi di transizione, sia culturali ed economici sia interni o esterni. Questi processi persistono e producono insiemi specializzati di conoscenze urbane nel contesto del mondo globalizzato.

Le molteplici stratificazioni sociali frutto di segregazione umana, esistenti ad Istanbul, non sono solo l'eredità dell'Impero Ottomano, ma si svilupparono in modo significativo dagli anni Sessanta in poi sotto la spinta dell'emigrazione. Secondo Keyder³, furono i contributi economici del governo negli anni Sessanta la principale causa dell'afflusso di emigrati rurali dall'Anatolia verso le città, che ebbero come conseguenza la costruzione delle *gecekondus* nelle zone periferiche di Istanbul. Questi quartieri sono stati oggi legalizzati, in seguito alla contrattazione del suolo, alla circolazione di valuta nera e grazie alle politiche strategiche a breve termine di municipalità locali, che si basano su un'economia informale. Con il regime militare dopo il 1980 i processi di liberalizzazione e la globalizzazione del capitale hanno colpito le municipalità locali. L'economia informale della città ha prodotto nuove infrastrutture e servizi, spesso utilizzati dagli immigrati e da altre comunità etniche. Negli anni Novanta l'immagine di una città globale fu la forza trainante della conformazione urbana di Istanbul. Con le importanti trasformazioni storiche avvenute in seguito al 1989, quali la fine della Guerra Fredda, la caduta del Muro di Berlino, i cambiamenti geo-politici avvenuti nei Balcani, gli eventi dell'11

¹ “On Fourier, III: Envoi: A Utopia of Fine Dust”, p.245-255. Calvino, *The Uses of Literature*, traduz. di P.Creagh. A Harvest/HBJ Book, 1987. «Almanacco Bompiani» 1974 (Milano), Dicembre, 1973. L'Almanacco, monografico sul tema “Utopia Rivisitata”, inizia con il testo, dal titolo “Quale Utopia?”.

² eg. p.252

³ p. 21, Keyder, Ç., *Istanbul: Küresel ile Yerel Arasında* (Istanbul: Tra il Globale ed il Locale), Metis Publishing, 1999.

settembre e la guerra in Afghanistan, Istanbul si trasformò inevitabilmente in uno spazio di transito per l'economia sommersa e anche per gli immigrati e i rifugiati. Per fare un esempio, il commercio illegale (*suitcase trade*) diffuso negli anni Novanta influenzò il quartiere di Laleli e il suo sviluppo urbano. Lo scontro tra la questione della città globale (o la prossima "Capitale Europea") e la realtà del luogo di transito, è la più chiara dicotomia contemporanea di Istanbul. Negli anni Novanta le trasformazioni urbane furono il risultato di strategie sia capitalistiche globali sia economiche transnazionali. Un esempio di queste dinamiche si trova nell'area Levent, che con i suoi grattacieli è diventata la "Manhattan turca". Molte compagnie transnazionali hanno aperto agenzie ad Istanbul, dotando la città di nuovi capitali e creando divari economici sempre maggiori all'interno della società urbana. D'altra parte gli immigrati recenti e quelli stanziali, assieme alle molte comunità etniche presenti, diventano parte integrante dell'economia illegale, oppure si insinuano nel settore dei servizi dell'economia globalizzata. Gli effetti culturali e architettonici di questa disegualianza urbana e di questa segregazione ci confondono, perché danno ad Istanbul la sua identità urbana multiforme. Gli scambi culturali, la coesistenza di proposte culturali diverse, le esperienze che oltrepassano ogni confine geografico e l'incrocio di diversi livelli geo-politici, generano un'identità urbana di transito. I processi legati ai negoziati per l'ingresso nella Comunità Europea influenzano ancor più le questioni sulla città globale, scollegate però dalle dinamiche locali di Istanbul. Il connotato esotico di Istanbul tipico dei secoli scorsi è stato sostituito da un'esperienza globale che incorpora vari esperimenti locali. Ciò che immaginiamo a proposito delle città dipende sempre più dalla relazione dell'individuo con lo spazio e dal conflitto. Arjun Appadurai propone nuovamente il termine "località" come "inerente essenzialmente la relazione e il contesto piuttosto che la scala o lo spazio"⁴. Secondo lui le città sono composte da località di vari livelli. Forme culturalmente ibride quali gli immigrati di varia provenienza influenzano anch'esse la progettazione urbana e le questioni pratiche dell'ambiente cittadino. Appadurai propone⁵ la località come uso 'immaginativo delle attività sociali: "l'immaginazione permette alle persone di abitare località multiple oppure di volgersi verso un senso di località unica e complessa, ove molteplici spazi empirici diversi possono coesistere".

2

A volte traiamo il nostro senso d'appartenenza alla città di Istanbul dallo sguardo occidentale, o comunque straniero, ed altre volte dal nostro stesso sguardo; ma ancora più spesso esso è un insieme di sguardi e di racconti. A causa delle pressioni dell'occidentalizzazione e delle dinamiche locali della città, ci perdiamo spesso nelle mutazioni della nostra identità in rapporto alla città, e ci sentiamo confusi. Le diverse visioni e percezioni della città ci ricordano i viaggiatori del Medioevo, provenienti sia da mondi occidentali che non occidentali. La dualità si nasconde tra i paradigmi degli sguardi. Houari Touati descrive la ineluttabile differenza di sguardi e di narrative tra viaggiatori occidentali e non-occidentali. I viaggiatori occidentali durante il Medioevo cercavano, nei loro viaggi, di scoprire l'Altro, mentre l'obiettivo dei viaggiatori non-occidentali non era quello di andare in altri posti, ma di restare nello stesso⁶. La posizione singolare di Istanbul, collocata tra le culture occidentali e quelle dell'Anatolia, ha da sempre creato narrative specifiche che si sono fondate sia su sguardi occidentali che orientali. L'ingente confusione potrebbe derivare non dal nostro senso di appartenenza geografica, ma piuttosto dal conflitto tra sguardi e narrative. Nel suo ultimo romanzo⁷ Orhan Pamuk descrive in maniera interessante gli abitanti di Istanbul: "... tutte le mie indecisioni mi rendono soggetto ed oggetto degli sguardi Occidentali, e i miei movimenti

4 Appadurai, A. "Production of Locality" p.178. In *Modernity at Large – Cultural Dimensions of Globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 1996.

5 *Transurbanism*, ed. A. Mulder, Laura Martz, J. Brouwer. V2 Publishing/NAI Publishers, Rotterdam, 2002.

6 Touati, H. "Ortaçağda İslam ve Seyahat – Bir Alim ugras ının Tarihi ve Antropolojisi, 8.-12 yüzyıl", YKB Publishing, 2004. (original title: *İslam et Voyage Au Moyen Age*).

7 Pamuk, O. *Istanbul: Hatıralar ve Şehir* (Istanbul: Remembrance and City), YKY Publishing, 2003, Istanbul.

tra uno sguardo interno ed esterno alla città; è la stessa cosa che sento quando cammino in maniera distratta per le strade; ciò fa sì che ogni volta produco pensieri sfuggenti, diversi e contrastanti sulla città: non mi sento mai totalmente di questo luogo, né completamente straniero. Questo è il pensiero che gli abitanti di Istanbul hanno avuto per 150 anni”⁸.

La maggior parte delle opere di arte contemporanea in relazione con Istanbul dopo il 1995 fecero la loro apparizione con un approccio tattico verso il conflitto di spazi e la distratta percezione delle nostre identità nella città. L'indagine sulla vita quotidiana, le tattiche performative, la fusione di discorsi locali e globali (che manipolano la duplice struttura), la ricerca di spazi tra le sfere del pubblico e del privato ed esperienze trans-locali formano il tema centrale delle prassi artistiche. Esra Ersen, per esempio, ha lavorato in numerose città quali Malmö, Stoccolma, Graz, Berlino e Münster, che le hanno permesso di acquisire diverse esperienze urbane. Una parte del suo lavoro sonda le contraddizioni tra gli approcci e i discorsi occidentali sulla città e le realtà e le esperienze locali. Con la sua attività artistica Ersen crea strategie con lo spazio e i rapporti tra le persone, che modificano la prospettiva verso il proprio spazio e le proprie esperienze in ambito locale. A mio avviso questo riguarda tutti noi: come possiamo integrare l'atteggiamento internazionale, l'approccio occidentale con le nostre esperienze locali. Gülsün Karamustafa, con il suo lavoro *Objects of Desire / A Suitcase Trade (100 Dollars Limit)* indaga a fondo, con un impostazione artistica e sociologica, le zone di Laleli-Aksaray e la loro trasformazione economica dopo il 1990. Il valore di mercato, il rapporto tra il denaro e lo spazio; l'esempio di un'economia ufficiosa e la brama per quegli oggetti che hanno uno stretto rapporto con il valore e lo spazio, sono i temi generali della sua performance. Nel suo lavoro più recente, essa re-interpreta il rapporto storico tra il quartiere di Galata e Genova in un contesto trans-urbano, che genera nuove possibilità di comunicazione.

Can Altay lavora in maniera concettuale sull'aspetto informale della città, dimostrando come la città possa creare situazioni intermedie. Uno dei suoi lavori riguarda coloro che raccolgono carta da riciclare. Un altro progetto riguarda i 'mini-bar da strada'. Altri suoi lavori sono invece focalizzati su quelle azioni temporanee di performance mediante le quali la gente crea attività urbane. È quindi alla ricerca di atteggiamenti urbani interventisti. Ciò si applica a gran parte di questi artisti: una visione molto individuale viene utilizzata per indagare un contesto urbano altamente definito. Tale approccio scaturisce dalle molteplici attività individuali che hanno luogo nella città. I lavori di Bülent Şangar si occupano prevalentemente del rapporto tra lo spazio pubblico, la privacy e l'intimità nella società turca. Il concetto di pubblico e privato in Turchia è molto diverso da quello che può essere in un contesto europeo o occidentale. Esso viene plasmato dai vari concetti religiosi ed etnici presenti nella città.

Dal 1997 il gruppo di artisti Oda Projesi⁹ lavora nella via Sahkulu a Galata. Essi hanno creato una loro attività lavorando assieme agli abitanti emigrati da varie aree dell'Anatolia diversi anni fa. Oda Projesi è un mediatore: incontrando persone di varie discipline, artisti e abitanti, essi tentano di creare, mediante l'esperienza della vita quotidiana, uno spazio pubblico specifico, secondo l'ipotesi formulata da Calvin di un terzo luogo di attività urbane. Attualmente, Oda lavora a un progetto nel tentativo di generare un senso critico locale e una consapevolezza pubblica sui nuovi progetti di trasformazione urbana per la media borghesia previsti nel centro di Istanbul, che impongono una legge sulla sicurezza urbana e il ritorno a una cultura urbana artificiosa legata al consumo. Un esempio recente si trova in French Street, una zona risistemata e aperta (dotata di meccanismi di sicurezza) nel centro della città, utilizzata come luogo di consumo ad uso di una nuova specifica classe socio-economica.

Il panorama artistico di Istanbul manca di iniziative artistiche e collettive. Oda Projesi rappre-

senta quindi uno degli interventi più importanti; un progetto a basso costo nel centro della città, collegato al contesto urbano. Come Hou Hanru ci fa notare¹⁰, la resistenza necessita di nuove forme di attività, di organizzazioni ed eventi artistici, come le iniziative e le mostre collettive che comprendano artisti e personaggi che producono cultura, così come ricercatori, per poter cooperare in modi inter-disciplinari e trans-culturali. Così, malgrado le inadeguate strutture presenti per l'arte contemporanea, iniziano ad apparire ad Istanbul nuove attività artistiche e collettive *low budget*.

3

Il processo di integrazione nella Comunità Europea, la reazione all'11 settembre e altre aggressioni dirette agli spazi pubblici, trasformeranno le città del futuro. M. Babias¹¹ asserisce che la sicurezza pubblica, la militarizzazione e le leggi sulla sicurezza diventeranno "il paradigma governante nella vita urbana"¹². Il sogno di Istanbul come città globale o capitale della cultura potrebbe diffondere il pericolo della normalizzazione dello spazio pubblico e del tessuto urbano, che potrebbe portare ad elevati livelli di sicurezza negli spazi pubblici, così come alla privatizzazione di questi spazi attivata mediante l'esecuzione di progetti di *gentrificazione*¹³ artificiale per la città.

Penso che il testo di Calvino conservi il suo valore ancora oggi: a quale genere di utopia ci riferiamo al contesto urbano? Quale tipo di utopia cerchiamo? Una "utopia" implica un gruppo sociale discriminato contro l'altro oppure si tratta di una tipologia di gruppo multiplo, composto da diverse comunità che vivono insieme sotto tensione, o in uno stato di negoziato? La struttura rizomatica, i metodi performativi e le condizioni di transito: sono queste le nuove identità urbane che ricerchiamo per mezzo delle nostre attività.

¹⁰ Hanru, H. "Initiatives, Alternatives: Notes in a Temporary and Raw State", p.36-39, nel catalogo *How Latitudes Become Forms*, Walker Art Centre.

¹¹ Babias, M. *The New Europe. Culture of Mixing and Politics of Representation*, General Foundation, Vienna 2005.

¹² Babias, M. op.cit.

¹³ Fenomeno di trasformazione di quartieri popolari in enclavi della nuova borghesia.

Can Altay

L'opera di Can Altay è una esplorazione del contesto urbano quotidiano, in particolare della città di Istanbul. La sua attenzione ai dettagli lo conduce alla scoperta delle pratiche e delle relazioni marginali, nascoste e non ufficiali, create dagli abitanti nel tessuto urbano. Documentando le proprie esperienze e osservazioni, Can Altay propone approcci alternativi per guardare la città, suggerendone nuove interpretazioni. Attraverso il materiale documentativo raccolto, l'artista realizza installazioni e ambienti che coinvolgono lo spettatore in modo da renderlo partecipe delle esperienze realizzate. Gli obiettivi della sua pratica artistica non sono né la mera documentazione, né la rappresentazione, ma la possibilità di promuovere l'interazione e la comunicazione tra i diversi individui che partecipano alla definizione della realtà urbana.



'We're Papermen', he said

I *papermen* (raccoglitori di carta), come essi stessi si definiscono, si aggirano tra le discariche della città, i rifiuti, la spazzatura, per estrarre e riciclare oggetti da cui ricavare denaro. Sebbene esistano diversi tipi di iniziative, il loro è in generale un atto teso al guadagno, e talvolta secondo strategie molto organizzate e territorializzate. Né riconosciuti, né ufficiali, i *papermen* si spostano per le strade con i loro carrelli e occupano i marciapiedi per dividersi i rifiuti. Agiscono contro il sistema di raccolta della spazzatura e contro il sistema in generale, tuttavia ciò che fanno giova al sistema stesso, a causa dell'enorme aumento dei costi di riciclaggio.



In alto *We're Papermen', he said*, 2003

Pagine seguenti *We're Papermen', he said*,
testi e immagini dall'installazione, 2003

APRIL 14

6:30 pm - 7:00 pm - Walking on Cinnah avenue towards Tunali, a trash picker descending down Cinnah (he was going very fast down the steep ascent on his cart); on the opposite band, a little far from Farabi street, a cart in front of Mert stationer shop. A few minutes later, at Kuğulu Park junction, while the cart that slid down fast Cinnah was waiting on the red light, another one was going from Tunali to Şili Plaza. On the boulevard, right in front of Kır Chicken, another cart was stationed, though the trash picker was not nearby. When I passed to Tunali avenue, somebody with no sack was looking around as if he was searching for scrap papers. His hair was orange colored. Later, at the corner of Bestekar street on Tunali, at the back exit of the Ertuğ Passage, I saw another cart.



9:00 pm - 9:30 pm - Walking from Tunali to Cinnah, there was a small cart left alone at the corner of Cinnah and Gelibolu. Near the cart, two big sacks completely full with odds and ends. There was nobody around.



Around 10:00 pm - When I came back home, the two usual trash pickers were standing with their cart at the corner of Pilot street. Probably they were there for hours, but when I went near their cart in order to take pictures, both were absent. They leave their carts over there, then go to other streets to look up the garbage heaps, pick the useful things, then come back here and place them in their carts. One of them was going towards Hava street, I followed him. I passed through Hava, then went into Governor-Who-Knows-Who street and turned to the corner of Pilot street: the other one was arranging the carts. On Governor-Who-Knows-Who street, a cat was scratching a small nylon bag that they had already opened.

10:40 pm - When I heard the voice of the garbage truck and got out, two trash pickers were still there at the corner with their carts. I couldn't understand exactly the dialogue between the municipality garbagemen and the trash pickers, but I think it was rather reproachful. I heard a few "fuck you's" it was as if the trash pickers had a grudge against the garbagemen. In fact, the trash pickers were the ones who scatter everything around, so maybe the garbagemen were mad at that.

← this I'm afraid was completely my expectation/prejudice...
I have not seen a trace of tension for months.

APRIL 24

5:00 pm - At Tunus, in front of the old Sevgi hospital, right where Tahire told me, that young paperman with orange colored hair was folding the cardboard boxes and lining them on the sidewalk. Beyond the relationship between garbage, cart and paperman, I observed that even the urban space was getting changed by this usage of the sidewalk. I took notes, then walked away.

7:00 - 7:20 pm - Walking down Cinnah, I saw a very little kid with a sack, an old man with a sack again, then another kid.

7:30 pm - At the corner of Yeşilyurt and Güneş streets, the same young and orange haired paperman passed away rolling his cart fastly. There are red bands on his cart. I still didn't start to follow their tracks: I was taking the dog to the veterinary.

APRIL 25

6:10 pm - Waiting for the green light at the corner of Tunus and Kenedi avenues, I realized that the red haired paperman that I saw at Tunalı without a cart, was not in fact the orange haired young paperman with the red banded cart: there was a second red haired paperman.

6:10 - 6:40 pm - I got off the school bus, and walked a while, then came across Saygın (as usual) at the minibar at the corner of Tunus and Bülten; he was drinking vodka cocktail in a plastic bottle together with a friend. I hung around a while with them. Young paperman with orange hair got down Bülten and turned to Tunus with his red banded cart. He looked at us. There was a cart near us (probably the cart of the grocer's shop nearby), I think he looked at us in order to understand whether we were papermen as well. Saygın and his friend did not notice. Vodka-tangerine or whatever was good, they were drinking in plastic glasses.



APRIL 28

9:15 pm - Up on Cinnah avenue, across Atakule, I saw the young paperman at Pilot street. He was carrying a sack, his cart was at the corner of Pilot street, he was looking up the garbage. Another one with a cart approached him, they talked a little bit, then left together.

APRIL 29

8:30 pm - While walking down Cinnah, I saw the young paperman, with his sack full, going up the street parallel to Pilot. The other young one who is always beside him went out from Enis Behiç Koryürek street with a full sack.

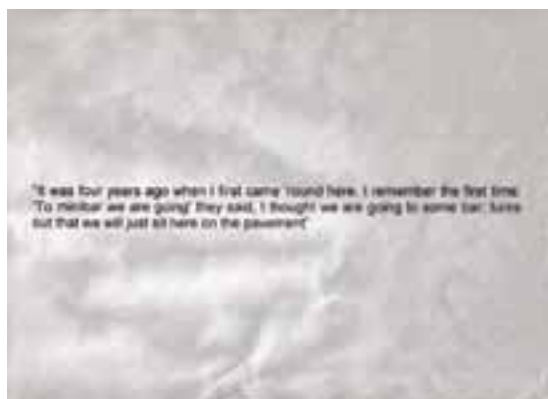
A paperman with a sack was going through the garbage heaps between Farabi and Bükreş streets, when the municipality garbage truck came. Municipality garbagemen loaded and took away the garbage. In the meantime, the paperman lighted his cigarette, smoked, waiting. When the truck went away, he crossed the road, as the rest of the street was swept by the truck.

APRIL 30

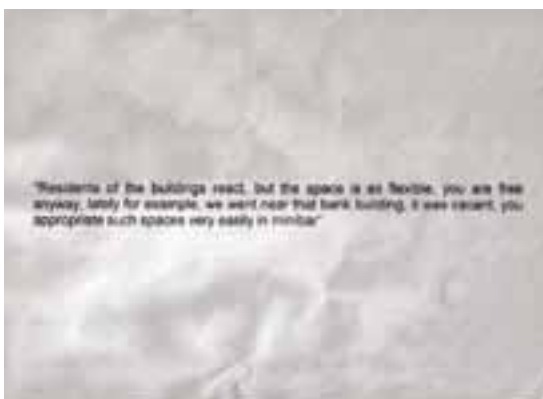
7:00 - 7:30 pm - I strolled around the streets that I don't usually: Two people at the corner of Ahmet Rasim and Süleyman Nazif streets. Another one with a cart on Simon Bolivar avenue. Another sacked one on Abidin Daver, the street parallel to Ahmet Rasim. Two different people were working down and up Süleyman Nazif (though it is a short street).

Then I saw another one going down Piyade street.

On the corner of Pilot street, the usual young paperman was working.



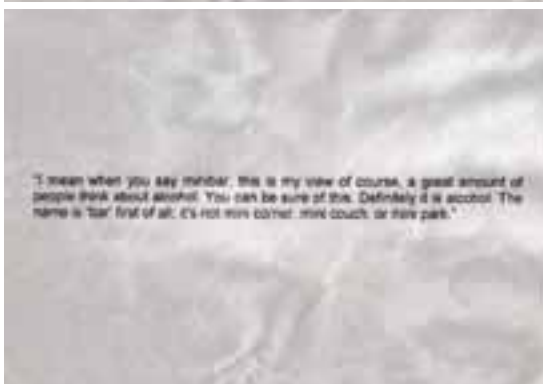
"It was four years ago when I first came round here. I remember the first time. 'To minibar we are going' they said, I thought we were going to some bar, here but that we will just sit here on the pavement"



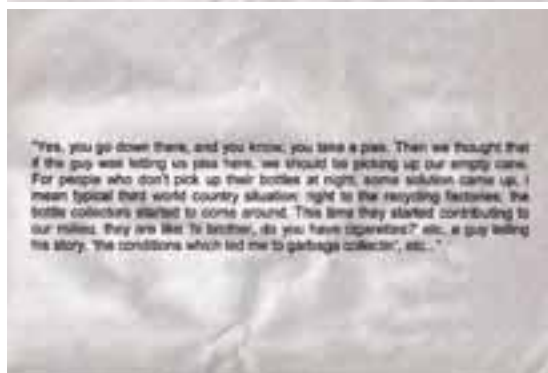
"Residents of the buildings react, but the space is so flexible, you are free anyway. lately for example, we went near that bank building, it was vacant, you appropriate such spaces very easily in minibar"



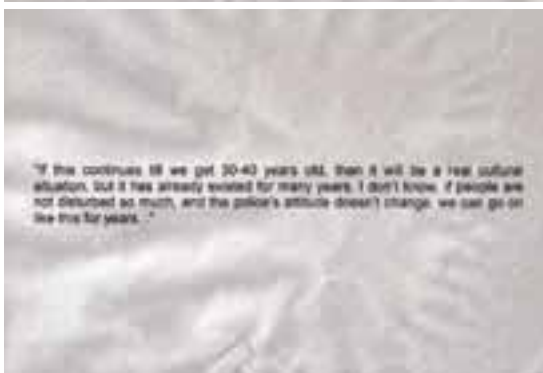
"I mean, people created this place"



"I mean when you say minibar, this is my view of course, a great amount of people think about alcohol. You can be sure of this. Definitely it is alcohol. The name is 'bar' first of all, it's not more corner, mini couch, or more park."



"Yes, you go down there, and you know, you take a piss. Then we thought that if the guy was letting us piss here, we should be picking up our empty cans. For people who don't pick up their bottles at night, some solution came up, I mean typical third world country situation, right to the recycling factories, the bottle collectors started to come around. This time they started contributing to our makes, they are like 'brother, do you have cigarettes?' etc. a guy telling his story, 'the conditions which led me to garbage collector', etc."



"If this continues till we get 30-40 years old, then it will be a real cultural situation, but it has already existed for many years. I don't know, if people are not disturbed so much, and the police's attitude doesn't change, we can go on like this for years."

Minibar

Il progetto è basato sull'utilizzazione temporanea di elementi urbani esistenti tra gli edifici e nei loro dintorni da parte dei giovani nei momenti di vita notturna e sociale. La pratica dei *Minibar* non rappre-

senta una radicale "appropriazione", ma spinge a sovvertire e modificare i significati attribuiti agli spazi già esistenti, che non sono né privati né pubblici. Nei *Minibar*, lo spazio viene prodotto senza che

alcunché sia costruito, senza che sia presente alcun valore commerciale o venga fornito alcun servizio, ma solo attraverso la presenza delle persone che vi consumano le proprie bevande.



Jochen Becker / metroZones

From / To Berlin

Dal 1997 la disputa intorno al *Planwerk Innenstadt* ha rappresentato l'ultimo dibattito significativo rispetto al futuro sviluppo della città di Berlino. Il piano urbanistico del centro di Berlino Est e Berlino Ovest, presentato dal governo di Berlino, si è collocato nella tradizione della ricostruzione in chiave critica tipica delle città distrutte durante la guerra. Oggi l'architettura modernista del dopoguerra, e in particolare le ricostruzioni socialiste, devono essere cancellate e adattate al piano urbanistico dell'Età Guglielmina. Questo va di pari passo con la questione ancora irrisolta se il Palazzo Reale, che era stato distrutto sotto il regime della Repubblica Democratica Tedesca, debba essere incluso nei programmi di ricostruzione o meno. Il Palazzo della Repubblica, in seguito eretto nello stesso luogo, è stato di recente parzialmente demolito a causa della presenza di amianto nella struttura. Lo scheletro che ne rimane viene oggi usato come una sorta di Casa del Popolo per l'esposizione di "alta-sotto-cultura" (cosa che a Berlino non sembra affatto costituire una contraddizione).

La fase di transizione della speculazione edilizia degli anni Novanta è ora finita, semplicemente perché sempre più edifici rimangono vuoti e la città di Berlino è in bancarotta.

Oggi le vecchie strutture architettoniche guglielmine vengono usate come riferimento ideologico. D'altro canto, le somiglianze con gli anni della Repubblica di Weimar diventano sempre più evidenti: disoccupazione in crescita, rafforzamento dei partiti populistici, paura di un ulteriore declino colpiscono in profondità la classe media.

Parallelamente ai piani per il centro della città, il governo di Berlino ha ora pubblicato il primo atlante sociale, i cui criteri sono molto problematici rispetto a quei distretti di Berlino in declino (ad esempio, una larga percentuale di stranieri è considerata una variabile negativa). E' pur vero che questo documento ha per la prima volta ammesso che esistono di fatto vaste aree di povertà e discriminazione all'interno della città, che fino a questo momento si è presentata come una metropoli burocratica ed economica.

Le organizzazioni di quartiere sono pensate per dare supporto e attivare le forze locali. Tuttavia simili attività godono sempre meno di un adeguato supporto economico. Di fatto sembra essere una sorta di programma di sviluppo per il terzo mondo, del tipo "aiutiamoli ad aiutare loro stessi", mentre nello stesso momento le idee neo liberali di governo sono alla deriva.

In tutta la Germania occidentale si stanno trascurando le aree problematiche – invece che di proletariato si tratta oggi di immigrati. Mentre in tempi precedenti l'idea di *welfare* del governo federale della Germania dell'Ovest era quella di garantire un'equa distribuzione della qualità della vita (una uscita autostradale a meno di trenta chilometri da ogni abitazione privata), oggi invece, intere aree e distretti sono abbandonati a loro stessi e al proprio destino. Le manifestazioni contro *Hartz IV* – un programma del Governo Federale teso a diminuire i servizi sociali – ha fatto prendere coscienza del fatto che d'ora in poi le cose andranno sempre peggio. Solo un paio di anni fa mi ero allarmato a sentire che i politici annunciavano che, dopo tutto, nessuno avrebbe dovuto morire di fame a Berlino. Neanche questo sembra più essere la regola oggi.

Parallelamente alla disputa alla fine degli anni Novanta, l'organizzazione *Inner City action Group* contro la privatizzazione, i sistemi di sicurezza e la discriminazione razziale ha analizzato, criticato e accompagnato le ricostruzioni urbane e socio-politiche nelle metropoli post-fordiste in più di 30 città.

Usando brevi A-clips infiltrate nei cinema, è stata sviluppata un'alternativa collettiva rispetto all'immagine politica. La nostra mostra del 1998 *Baustop.randstadt* al NGBK proposta sotto forma di rivista, riassumeva tutti questi aspetti.

Per molti anni progetti politicamente e culturalmente orientati non erano riconosciuti, mentre altre istituzioni pubbliche come Kunst-Werke, assieme a molte altre, ne avevano fatto il loro bottino ufficiale. Solo recentemente i progetti indipendenti e autogestiti sono stati promossi in cooperazione con la Kulturstiftung des Bundes. Le sovvenzioni statali - fino ad oggi la promozione culturale era un obbligo dei singoli stati federati - sono diventate il catalizzatore di molte discussioni interne ed esterne.

Penso che un certo grado di auto-istituzione sia più che necessario, perché strutture più consistenti e dipendenti incoraggebbero schemi di lavoro, invece che reificare la precarietà in tempi peraltro sempre più difficili. Sto parlando di persone intorno ai 40 anni - e questo è il motivo per cui un'area di sviluppo alternativo deve essere influenzata anche da partecipanti più giovani.

Per lungo tempo le mie aree di interesse nello sviluppo municipale e nelle pratiche sociali erano basate sulla situazione di Berlino. Ora è tempo, sembra, di guardare al di là delle città europee e della maniera in cui Berlino si è sviluppata. Belfast, Belgrado e Istanbul non sono forse anch'esse città europee?

L'europeizzazione delle città africane non è stata forse un crimine coloniale? E come mai gli interessi della sicurezza tedesca vengono ora difesi tra le montagne dell'Hindukusch in Afghanistan?

Con il futuro progetto *From/To Europe* intendiamo creare un legame con l'interazione tra storia del colonialismo e migrazione a livello urbano. Di certo, ritornare alla città che amministra l'immigrazione coloniale non significa solamente cercare un'interazione tra l'impero della Germania Guglielmina e la cosiddetta Repubblica di Berlino di oggi.

Uno speciale ringraziamento a Erden Kosova e ad «art-ist contemporary art magazine», Istanbul.

Sull'intimità pubblica



Aydan Murtezaoğlu

Erden Kosova

In diverse opere Aydan Murtezaoğlu si sforza di ottenere una chiara espressione di "prospettiva dall'interno". So-spettosa rispetto al fatto che l'artista, dalla sua posizione esterna, si pro-clami critico della cultura in cui vive, Murtezaoğlu trova infine le modalità con le quali poter esprimere la propria comunanza con il tessuto sociale con il quale si confronta. Questa scelta, a sua volta, porta in sé anche il pericolo di essere etichettati come pessimisti sociali, se non conservatori. È vero che nelle opere di Murtezaoğlu è possibile trovare chiusure e limiti strutturali appartenenti alla società turca: intolleranza verso qualsiasi trasgressione; l'apparato statale paternalistico; l'adempimento di ruoli sessuali codifi-

cati nei rapporti familiari, la discreta segregazione dei sessi nei luoghi pubblici, e così via. Eppure, le protagoniste femminili colte di spalle in una serie di fotografie di Murtezaoğlu mostrano un certo potenziale di fuga o di atti di disobbedienza e di resistenza, seppur in piccola scala: una di esse sta sorprendentemente piegando il profilo della città di Istanbul verso sinistra, seduta sulla sua sedia in riva al Bosforo; un'altra sta tenendo un'antenna, cercando disperatamente di mantenere il suo equilibrio precario su un tetto, opponendosi al vento sostenuto che soffia verso destra – le direzioni sono forse una metafora delle tendenze politiche –; un'altra figura si sporge dalla finestra, soffiando il

fumo della sigaretta verso l'atmosfera già inquinata di Istanbul durante un periodo di riscaldamento invernale a regime limitato; e, come ultimo esempio, un'altra figura femminile è stesa sul prato, cercando di rifuggire dallo spazio mentale chiuso di una famiglia che sta consumando il pasto in un angolo del parco e attraendo l'attenzione del padre con il suo gesticolare... Considerando che in queste composizioni Murtezaoğlu usa la sua figura, possiamo leggere queste opere come commenti metaforici dello stato generale degli artisti nella società turca, e i piccoli ritocchi fotografici da lei apportati con i programmi per trattamento di immagini possono essere intesi come umili gesti di interruzione.





Nude in the mirror, 2004





Il lavoro di Erik van Lieshout è caratterizzato da una grande intensità, evidente nei suoi video e nelle sue installazioni, così come nei disegni e nello stile pittorico. L'opera di van Lieshout è ispirata alle sottoculture che si sviluppano nella metropoli contemporanea. La sua opera prende spunto da tutto ciò che lo circonda: giornali, cartoons, il contesto urbano. Erik van Lieshout rielabora il materiale da cui prende ispirazione attraverso il suo linguaggio altamente idiosincratico.



Heimerstein

Nell'autunno del 2002 è stato commissionato ad Erik van Lieshout un progetto da realizzare all'interno dell'Istituto Sanitario Heimerstein di Rhenen. L'artista ha vissuto per un periodo di tempo all'interno di

Heimerstein insieme ai suoi abitanti. In accordo con i committenti, egli ha progettato un bus che stimolasse i sensi dei residenti dell'istituto e ha proceduto alla realizzazione di un film. Nei mesi di luglio e agosto del

2003, è stato raggiunto a Heimerstein dal fratello Bart, con cui ha collaborato, organizzando incontri con i residenti, passeggiate fuori dai cancelli di Heimerstein e collezionando il materiale per realizzare il film.



Sto lavorando con persone che hanno disturbi psichici... Voglio realizzare un film con la gente di questo luogo. Ho posizionato la mia tenda fuori, nell'Istituto. La gente entra nella mia tenda e vive con me.

Stiamo vivendo con questa gente pazza e vogliamo vedere che ne può uscire fuori. Il lavoro ha anche molto a che fare con chi è pazzo e chi non è pazzo. Facciamo foto di tutte le persone che vediamo. È un po' come

*rincontrare persone e farci conoscere meglio dalle persone che conosciamo. Questo film avrà molto a che fare con intimità, quanto lontano si possa andare con l'intimità.**



Mobile Shop-Cuddle*

Un *cuddle-space* è uno spazio per stimolare i sensi attraverso la luce, i suoni e la musica. Erik van Lieshout e suo fratello Bart hanno disegnato uno speciale *cuddle-space* mobile per Heimerstein, un istituto di igiene mentale. Esso può essere guidato fino alle case dei residenti in modo da organizzare dei party estemporanei.

Erik van Lieshout ha comprato un vecchio furgone e l'ha svuotato completamente. Il telaio è stato poi foderato con specchi deformanti. Le reazioni delle persone all'esterno potevano essere viste dall'interno, poiché alcuni specchi deformanti erano trasparenti. I ruoli erano quindi invertiti: non era il malato mentale ad essere sotto osservazione, ma le persone normali all'esterno ad avere i visi bizzarramente distorti. Il furgone era allestito con un impianto stereofonico, una macchina per produrre fumo, uno stroboscopio e sei sedili di automo-

bile posti nella parte anteriore del furgone. Nella parte posteriore una pista da ballo era disponibile per gli eventuali partecipanti alla festa. Erik e Bart hanno trasformato il furgone sul terreno di Heimerstein, fermandosi lì per sette settimane. Durante il lavoro hanno ricevuto la visita di un gruppo di residenti che si sono lasciati coinvolgere sempre di più nel processo di costruzione, diventando così una parte importante delle riprese video che i due hanno compiuto durante il processo di trasformazione del furgone. Bart van Lieshout aveva già preso parte ad uno dei progetti di Erik van Lieshout, il video *Respect* che era stato proiettato l'estate precedente come partecipazione olandese alla Biennale di Venezia. In aggiunta al *cuddle-space* mobile, hanno girato un video su come l'istituto di Heimerstein e i suoi residenti hanno reagito alla loro proposta. Le riprese sono state effettuate mentre

lavoravano sul furgone, oltre che in altre occasioni, come ad esempio è successo con le riprese di un residente intento a comprare vestiti nuovi a Wageningen. Il film verrà mostrato non solo ai residenti ma anche al di fuori dell'istituto. Il *cuddle-truck* (furgone delle coccole) ha avuto la sua prima presentazione al pubblico sabato 28 agosto 2003 durante la giornata dei camionisti che viene organizzata una volta l'anno per i residenti di Heimerstein. Una processione di circa 200 camion si è snodata lungo le strade di Wageningen e Rhenen, per terminare sui terreni di Heimerstein. Il *cuddle-truck* con due residenti di Heimerstein al suo interno, ha preso parte alla processione. La musica scelta dai residenti rimbombava a pieno volume dal furgone, al cui interno c'era una festa in corso, che non era visibile agli spettatori.

* Testo di SKOR, Foundation for Art and Public Space, Paesi Bassi

Gülsün Karamustafa

L'opera di Gülsün Karamustafa si concentra sulle differenze tra la cultura orientale e quella occidentale, investigandone gli elementi critici da un punto di vista politico, sociale, economico e religioso. Attraverso l'installazione, la performance, il video, la fotografia, Karamustafa restituisce le esperienze che ha vissuto in prima persona, sfruttando le caratteristiche specifiche di ciascun medium per rappresentare il contesto culturale da lei investigato. L'artista realizza spazi in cui prospettive altrimenti contrastanti e lontane coesistono.



Objects of Desire/A Suitcase Trade (100 dollars limit)

Con l'inizio di glastnost, sono stata la testimone di cambiamenti economici e sociali molto importanti, che ho percepito nella geografia di Istanbul e nei radicali cambiamenti politici intervenuti. Importante tappa della via della seta, Istanbul è stata per secoli un mercato interessante per l'oriente, l'occidente, il nord e il sud. Situata in uno snodo centrale tra Medio Oriente, i paesi balcanici e la Russia, la vita degli abitanti della città è sempre stata influenzata in modo significativo dalle politiche dell'intera area. Osservando le relazioni economiche della città, in termini di *suitcase trade* (commercio illegale), commer-

cio turistico o commercio di confine, è stato possibile rifletterne le modalità. Questa nuova prospettiva era in stretta relazione con la caduta del regime socialista sovietico e anche con i cambiamenti avvenuti nei paesi ex-comunisti.

Il mio lavoro *Objects of desire/A suitcase trade (100 \$ limit)* è divenuto una performance rappresentata cinque volte tra 1998 e 2001 a Zurigo, Rennes, Sète, Bourges e Hannover. Trasportando una valigia carica di merci illegali recentemente acquistate nei mercatini di Istanbul, ho attraversato i confini verso le diverse destinazioni. Lì, ho creato un piccolo stand nelle sedi

espositive a cui ero invitata e ho venduto il contenuto della mia valigia in modo da condividere questa esperienza con il pubblico.



Galata: Genova*

Teresa Macrì

La Karamustafa riattraversa il connubio tra Galata e Genova sul piano della soggettività contemporanea, attraverso dispositivi rappresentativi che si accentrano sui processi di similitudine architettonica e di interazione culturale. Ma, in una più sottesa interpretazione, tale raccordo non può che confluire in quei fenomeni di integrazione e di esclusione che l'occupazione di un territorio da parte di forze coloniali proiettano sulla "costruzione" e della coscienza nazionale e della soggettività. In realtà la Karamu-

stafa, simile ad una archeologa, non fa che "scavare" dentro le pieghe del tempo per riportarne alla luce i resti che, sia pure nella loro fragile consistenza, reificano l'intangibilità della memoria. E, l'atto di restituzione, avviene per sintagmi: l'oggetto trovato, le foto rubate, il video infinito in un tempo sospeso tra l'opalescenza del passato e l'effervescenza del presente.

In questo viaggio simbolico che è soprattutto uno "scavo" interiore, l'artista riattraversa un frammento della sua appartenenza, recuperan-

do e risollecitando uno di quegli incunaboli che costituiscono l'architettura identitaria. Poiché, come ha scritto Amin Maalouf: "L'identità di una persona non è una giustapposizione di appartenenze autonome, non è un patchwork, è un disegno su una pelle tesa; basta che una sola appartenenza venga toccata ed è tutta la persona a vibrare"¹.



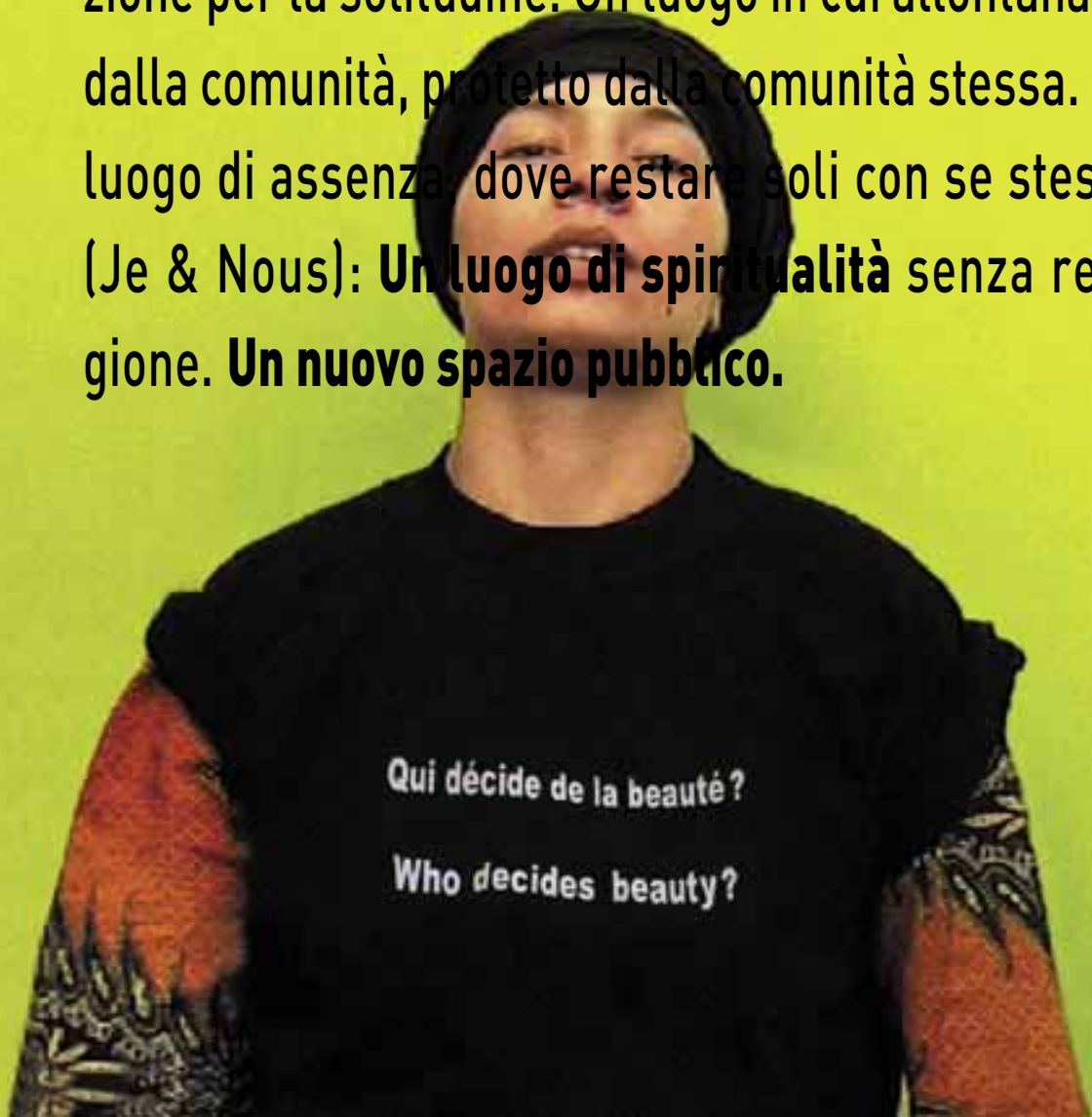




Campement Urbain

Campement Urbain è un collettivo a geometria variabile aperto alla collaborazione di diversi professionisti. Ogni intervento di Campement Urbain propone un approccio interdisciplinare e non specialistico nel quale la pratica professionale e le diverse conoscenze si fondono con la partecipazione degli abitanti. Campement Urbain è stato fondato da Sylvie Blocher e François Daune nel 1997.

Scopo di **Campement Urbain** è di creare, in un'area di grande tensione quale è la città di Sevran in Francia, un luogo a disposizione di tutti, e sotto la protezione di tutti. Un luogo che non ha uso, fragile e non produttivo. Un luogo aperto a tutti, dove si entra da soli. Un luogo dove provare attrazione per la solitudine. Un luogo in cui allontanarsi dalla comunità, protetto dalla comunità stessa. Un luogo di assenza, dove restare soli con se stessi. (Je & Nous): **Un luogo di spiritualità** senza religione. **Un nuovo spazio pubblico.**



Il progetto Je & Nous

Nel 2002, in risposta al concorso internazionale "Art/Community/Collaboration" promosso dalla fondazione Evens di Anversa, Campement Urbain propone la realizzazione a Sevran del progetto *Je & Nous*. L'obiettivo è di creare, in una zona di grande tensione urbana, uno spazio aperto ad ogni individuo e sottoposto alla responsabilità di tutti. Uno spazio aperto a chiunque, ma nel quale l'individuo possa sperimentare la solitudine, una solitudine desiderata e non imposta. Uno spazio dove le persone possano estraniarsi dalla loro comunità, sotto la protezione di questa stessa comunità. Uno spazio fatto di nulla, dove l'individuo si ritrovi con se stesso. Uno spazio inutile, estremamente fragile e non produttivo. Uno spazio spirituale al di fuori del religioso: **un nuovo spazio pubblico**.

Il primo obiettivo del progetto *Je & Nous* è di tentare di indagare o di testare la relazione, il collegamento, tra la singolarità dell'individuo e la comunità di cui è parte integrante. In alcune comunità questa esperienza può sembrare provocatoria e richiedere del coraggio: **"l'affermazione di se stessi al di fuori della comunità"**.

In secondo luogo, il progetto intende riesaminare il concetto di spazio pubblico. Uno spazio pubblico può avere due definizioni:

- una è simbolica e si riferisce a ciò che è pubblico in contrapposizione a ciò che è privato. Tale spazio, inteso nel senso simbolico, implica una sfera di discussione, di confronto di idee e valori, di proposte politiche... Il declino di questo spazio pubblico, nel suo senso simbolico, può essere spiegato dall'inconciliabilità della società di massa e consumistica con uno spazio pubblico libero, inteso come spazio di emancipazione e di libertà;
- l'altra definizione, più concreta, fa riferimento all'*agorà*, ad uno spazio in cui le persone possano incontrarsi e in cui si realizza talvolta la prima accezione di spazio pubblico. Questa seconda definizione implica uno spazio neutrale che non appartiene ad alcuno. Uno spazio definito per legge.

Il progetto *Je & Nous* crea un legame tra queste due interpretazioni dello spazio pubblico. A questa definizione di spazio pubblico aggiungiamo una dimensione supplementare: **lo spazio pubblico inteso come il luogo possibile dell'alterità**, nel suo significato più estremo. Uno spazio in cui l'individuo incontra l'assolutamente altro sotto la protezione o la regolazione dell'istanza pubblica, ma che implica il riconoscimento del diritto di essere diversi.

Sevran: Beaudottes area?

Je & Nous è stato concepito per un quartiere specifico della città di Sevran.

Sevran (con una popolazione di circa 50.000 abitanti) è situata nel dipartimento della Seine-Saint-Denis, lungo la linea B della metropolitana periferica di Parigi (RER), che corre tra la capitale e Roissy-Charles De Gaulle. Sevran, negli ultimi trent'anni, è stata una delle città con la più rapida crescita urbana nella re-

gione dell'Ile de France. Il quartiere Beaudottes, costruito intorno alla stazione della RER, è costituito principalmente di case popolari. Negli ultimi anni la popolazione si è frammentata e impoverita. I problemi sociali hanno reso conosciuto il quartiere, che ospita una popolazione emarginata, costituita in maggioranza da stranieri. Molti abitanti di Beaudottes non hanno la cittadinanza francese. Sono riconosciuti

come lavoratori, hanno uno status sociale, ma solo di rado ne hanno uno politico.

Molte diverse comunità vivono a stretto contatto: i residenti provengono dall'Africa del Nord, dall'Africa Nera, dall'Asia (Vietnam e Laos), dalla Cina e, ultimamente, dall'India. Le comunità non si integrano tra loro e hanno confini ben marcati. Esistono solo spazi segmentati e sono scomparsi gli spazi pubblici, con un'unica eccezione, indicatoci da un abitante: quella del supermercato. Creare uno spazio che non appartiene a nessuno ma che è aperto a tutti è un problema molto concreto a Beaudottes.

Noi richiediamo semplicemente un nuovo spazio pubblico in cui chiunque possa essere "se stesso" in un gruppo. Questa è una richiesta politica, intesa nel senso originario della parola, ossia che la domanda di una comunità *de facto*, la domanda di "vivere insieme", implica che ognuno debba scegliere il proprio atteggiamento e i valori della propria comunità.

Quest'ultimo punto introduce la tematica del significato dell'opera artistica: noi pensiamo che **l'arte sia uno degli ultimi luoghi in cui le questioni politiche e sociali possono essere analizzate e comprese, un luogo possibile di discorso, in cui la forma può essere tralasciata.**

Questa tematica è anche artistica perché è indirizzata a tutti: è una domanda (nostra) universale, e l'arte è il luogo in cui essa viene posta.

La proposta di Campement Urbain può essere realizzata solo se gli utenti potenziali, gli abitanti, i loro rappresentanti politici e sociali si incaricano dell'oggetto prodotto e se ne assumono la gestione quotidiana. Questo sforzo collettivo, lungi dall'essere una tappa propeudeutica, è invece una parte integrante del progetto, senza la quale l'esito rimane incerto.

Dal febbraio 2003, a Beaudottes si sono te-

nute delle riunioni settimanali. I partecipanti sono membri di Campement Urbain, rappresentanti di associazioni, abitanti della zona. Si tratta di un lavoro sul tema, preventivo a qualsiasi produzione. **Un lavoro necessariamente collettivo sul progetto, che costituisce di per sé un primo spazio pubblico.**

Noi non imponiamo nulla. Noi (Campement Urbain e gli abitanti) lavoriamo e concepiamo l'oggetto in maniera collettiva. Non è quindi un approccio autoritario. **Rendendo comune l'autorità dell'artista, noi mettiamo in questione il senso stesso di un atto artistico.**

Tuttavia, questo progetto non è partecipativo nel senso semplicistico del termine. Preferiamo il termine di "condivisione di responsabilità", ritenendo che ciascun membro del gruppo di lavoro assuma la propria responsabilità: da una parte gli abitanti si impegnano nel progetto, dall'altra Campement Urbain si assume le proprie responsabilità in quanto gruppo artistico. Ciò implica che noi creiamo l'oggetto anche quando si discute in termini molto precisi della sua elaborazione. Non è una proposta demagogica che mira a far credere alle persone che sono degli artisti.

In conclusione, noi tutti abbiamo il tempo di costruire relazioni e legami con le persone senza che questi siano necessariamente efficaci o remunerativi. Ciò permette di sviluppare il lavoro e il processo di decisione in una logica che non esclude nessuno, né crea minoranze. Ogni decisione viene presa all'unanimità dopo attento esame e valutazione dell'impatto dei vari aspetti del progetto: è la rivendicazione costante di una responsabilità realmente collettiva.

Una ginnastica dell'alterità.



**Je veux un mot vide
que je puisse remplir**

**I want an empty word
that I could fill**



Something very beautiful the whole
neighborhood can identify with ?



Qui décide
de la beauté ?



Endroits interdits
où tabous ?



Can we find a way to live in a common ground ?
- The organized / - the way /



Un lieu commun
à tous tout
le temps ?



You need more the of Biennale area



It raises the question of organization,
behaviors of things?



Un lieu pour
la solitude
c'est quoi?



Avril 2003
On sort ?



With the money of the Biennale
25 selected out of the Biennale area



I would have not been
in the same position very well.

The project is a work of the Venice Biennale



Febbraio 2005: Gli incontri con gli abitanti continuano. Lo spazio privato è stato disegnato tenendo conto dei parametri risultati dagli incontri.

continua...



Democrazia di quartiere

Il concetto della democrazia di quartiere è una risposta al prevalente pensiero locale-globale (glocal) che maschera invece una mancanza di sensibilità, una *im-percezione* del mondo e dei destini individuali della sua popolazione. Le mostre internazionali e l'insieme della produzione artistica fanno resistenza a questa *macchina celibe* detta anche globalizzazione e al suo principio di parità? Tutto è possibile, ogni cosa è dimostrabile, che sia a New York, Belgrado, Mosca, Dubai, Tokyo, Venezia o Parigi.

In contrasto alla negazione spazio-temporale dell'ipnosi, definire *il luogo e la formula*, come aveva propriamente intuito Rimbaud, è tutt'oggi valido. La sfida che si presenta alla cultura è quella di rendere più agevole l'incontro tra l'unicità di ogni opera e la sua diffusione.

Ho creato Le Plateau, un centro per le arti contemporanee, in un quartiere socialmente eterogeneo di Parigi, in risposta a queste tematiche. Le Plateau si è inserito all'interno un movimento di lotta urbana portata avanti da una associazione di quartiere di cui ero presidente. La stessa associazione combatteva attivamente per l'istituzione di un asilo nido, di case popolari o di altri servizi pubblici, come per la creazione di un centro per le arti contemporanee. La sfida che ci siamo posti era comprendere come poter ottenere una armoniosa convivenza tra un asilo nido ed un luogo dedito alla produzione contemporanea. Come rispettare il bisogno di una risposta sensibile alle esigenze della vita quotidiana. "L'arte è arte e la vita è la vita". (Ad Reinhardt).

Nel mio quartiere vivono persone provenienti da ogni parte del globo, e che risiedono nella zona orientale di Parigi da anni. Esso contiene il mondo intero. Il mio progetto artistico e culturale ha quindi risposto a questa particolare realtà sociologica. Non potevo non prendere in considerazione la produzione contemporanea e i lavori degli artisti che popolano il mio quartiere e che provengono da ogni luogo del pianeta. Essi interrogano la nostra condivisa contemporaneità. Il contemporaneo è ciò che non conosciamo; noi *facciamo* – *creiamo* - *ci muoviamo* - *con esso* ciecamente, senza prospettiva, senza un giusto distacco. Un passato c'è stato, ci sarà un futuro (con o senza di noi), ma il presente, l'attimo contemporaneo, è colmo di incertezze in cui l'artista costruisce ponti (ostinatamente fragili) attraverso porzioni di tempo. "Un'eredità consegnata a noi senza testamento"¹, scrisse il poeta René Char. Senza testamento dobbiamo riconciliarci con questa eredità, dividerla e reinvestirci: una difficile missione. La condivisione del sensibile è una condivisione della crisi. Ogni opera d'arte, e qualsiasi avventura individuale, avvengono sempre attraverso e mediante la crisi. Una *crisi- creazione* che ci permette di diventare altro e di lavorare e sperimentare la dialettica tra lo spazio intimo e quello pubblico.

Lo spazio intimo è ciò che rende unico ogni essere. La spiritualità e la religione definiscono gli spazi intimi; così come la sessualità. Spazi a-normabili, dell'esperienza umana. La cosa terribile è che l'intimo non è negoziabile direttamente con lo spazio pubblico ma viene modificato, si indebolisce e diventa mostruoso. Il lavoro dell'uomo consiste nel creare, senza tregua, transizioni, interstizi, fessure e confini tra lo spazio intimo e quello pubblico. Il nostro bisogno primario è di portare alla luce e costruire. L'arte (non necessariamente ultra-contemporanea), la creazione in generale e la cultura sono i mezzi fondamentali, gli strumenti di una rinascita comune, dell'eterno ritorno verso il sé mediante gli altri. Tra lo spazio intimo e quello pubblico ne creiamo uno intermedio, uno spazio di sapere, di invenzione, di paure, di resistenze, di dedizione, di linguaggio, di percezione del mondo... Questo spazio intermediario, questo luogo di inter-mediazione, crea un collegamento tra il visibile

e l'invisibile. Potremmo definirlo come uno spazio trascendente. La tra-scendenza è il luogo di transizione tra l'a-scendenza e la di-scendenza, il luogo dove lo spazio intermedio incrocia i momenti passati e presenti in cui ci si incontrano intimamente e pubblicamente. L'opera d'arte non può mai essere basata sui fatti, è sempre espressa nella sua atemporalità. E' l'intima, inaccessibile parte di Giotto che rende la sua opera atemporale. Un forte, indefinibile, ingiustificato nucleo che dura in eterno. Le opere d'arte non sono mai nascoste o sorprendenti: si aprono, si rivelano in uno spazio pubblico in cui noi spettatori, lettori e viandanti, le cogliamo. Hannah Arendt si pone domande in continuazione sull'intimo ed il pubblico. La sua definizione della *crisi nella cultura*, non strutturata in base ad un'ideologia, è un modo per resistere a qualsiasi forma di manipolazione.

Un'opera d'arte non è mai rassicurante, dobbiamo sempre improvvisare, inventarcela nuovamente, sperimentarne la plasticità o attraversarla. Non è concesso essere passivi. "Non guardo più negli occhi della donna che avvolgo tra le mie braccia ma le nuoto attraverso la testa, le braccia e le gambe, e vedo che al di là dell'orbita dei suoi occhi vi è un territorio inesplorato, un mondo di eventi futuri, dove non esiste logica alcuna..." (Henry Miller)². Questo è il prezzo del piacere, che mette a confronto i mercanti dell'ozio e i creatori dell'oblio. Nessun futuro, nessun passato. "Non tener pur ad un loco la mente"³. Non fermarsi in un solo luogo, né ad una sola immagine, né ad un solo mezzo e alle sue apparenze, ma muoversi continuamente, con il proprio corpo, con la propria mente. Questo è un'interpretazione del consiglio che Virgilio ha dato a Dante nella selva, luogo in cui non esiste sentiero certo. Muoversi, trovare il proprio movimento e i propri tempi: questo è il vero significato della cultura, il suo veicolo di resistenza.

Caratteristica fondamentale dei sistemi totalitari – e il liberalismo senza protesta può essere considerato un sistema simile – è la loro opposizione ai limiti ed alla transizione tra l'intimo e il pubblico. Tutto deve essere pubblico e questo è forse il prodotto dell'istinto di morte; il pubblico, mediatico omicidio. L'eterno violento film porno. I sistemi totalitari rinnegano lo spazio intimo perché non è né trasmissibile né contrattabile. Lo spazio intimo è luogo di resistenza, dell'altruismo e dell'integrità, lo spazio dove l'altro/a si riconosce e mi riconosce, in cui l'altro *dialoga* con lo spazio pubblico.

La democrazia di quartiere è un continuo dislocarsi dei confini, non la loro negazione. Si vive fianco a fianco, con il proprio quartiere, la propria città, la propria regione, con il proprio paese, con l'Europa ed con il mondo intero. Questi confini della comprensione tra l'uno e l'altro mi colpiscono in quanto sfide politiche ed estetiche, laddove l'identità e la chiusura in sé corrispondono alla perniciosità dell'impulso globale che non permette l'esperienza. È necessario cercare senza indugio un punto d'incontro dove poter lavorare attraverso un unico flusso di energia: l'identità (intima integrità) e l'alterità (l'altro, l'infinito altro di cui sono responsabile). La politica e l'estetica condividono un'etica per questa pacificazione. Questa è la loro esigenza, il loro impulso, e la loro vera natura.

"Tutto ciò che accade è in relazione alla mia persona" dice Schreber. "Per il Signore, io sono diventato uomo, o il solo uomo, attorno a cui tutto gravita, a cui tutto ciò che accade deve essere messo in relazione, e che dunque, percepisce dal suo punto di vista tutto ciò che accade in riferimento a sé. Come ben sappiamo Schreber fu per parecchi anni convinto dell'idea che tutti gli altri uomini fossero morti e che lui fosse il solo essere vivente rimasto, e non il più importante. Questa idea nel tempo si modificò, diventando un concetto meno estremo: passò dall'essere il solo essere vivente sopravvissuto, all'essere il solo essere vivente di rilevanza. E' essenziale, per questa ipotesi, capire che la paranoia contiene le stesse radicate tendenze del potere. È il desiderio di togliere di mezzo gli altri dal proprio percorso in modo da poter essere unici, oppure, in forma più dimessa e accettabile, il desiderio di usare gli altri in modo tale che il loro aiuto possa renderci unici".⁴

² Henry Miller, *Tropic of Capricorn*, New York, Grove Press, 1961, pag. 120.

³ Dante, *La Divina Commedia*, Purgatorio X, 46.

⁴ Elias Canetti, *Crowds and Power*, Newbury UK, Phoenix Press, Weidenfeld & Nicolson, 2000.

Attraverso video, fotografia e installazioni, Esra Ersen sviluppa la propria indagine artistica analizzando i comportamenti sociali e le modalità attraverso cui le identità si formano e si trasformano all'interno dei contesti nazionali, culturali, linguistici ed individuali. In maniera programmatica, Ersen analizza come la società influenzi i diversi settori della popolazione, creando tensioni e contraddizioni tra ciò che si definisce privato e pubblico, tra l'intimità e la condivisione.



This is the Disney World

E' una storia sui bambini tossicodipendenti che vivono nella strada a Istanbul, sulla loro invisibilità nello

spazio sociale, la loro esclusione e l'indifferenza da parte dell'intera popolazione.



Hamam

Il progetto *Hamam* di Esra Ersen mostra due donne che dialogano in un bagno turco (*hamam*). Il video apre una finestra su uno spazio generalmente distinto per generi sessuali e introduce lo spettatore in una situazione intima e privata.

Il dialogo tra le due donne crea un ulteriore luogo, che viene presentato in tono confidenziale e senza voyeurismo. L'immagine comune della donna turca è strettamente legata al ruolo sociale e religioso tradizionalmente imposto dalla so-

cietà maschile. La prospettiva soggettiva di Ersen presenta, invece, la dimensione della conversazione privata e della quotidianità, esplorata attraverso le differenze e le peculiarità del genere femminile.



The other day... women are really unbelievable,
I mean I'm that way too.



You sing one of the classical Turkish pieces
and I'll rap we'll shock all the women

Athanasia Kyriakakos

Il lavoro di Athanasia Kyriakakos è una sorta di viaggio simbolico attraverso vari riferimenti culturali e personali della sua esperienza nomade. Le performance e gli interventi dell'artista mirano a coinvolgere il pubblico, senza il quale l'opera non si realizzerebbe, in una idea di ridefinizione del limite tra spazio pubblico e intimo. Combinando il suo retroterra culturale greco e la sua educazione e pratica artistica internazionale, Kyriakakos crea il suo personale linguaggio, costituito di antiche reminiscenze, semplici gesti quotidiani, azioni, performance e installazioni multimediali.



Athanasia Kyriakakos Katerina Koskina

Athanasia Kyriakakos è cresciuta in un mondo di contraddizioni. Significati quali vita tradizionale/vita contemporanea, viaggiare/stabilirsi, passato/presente, costituivano un peso dentro di lei.

In quanto figlia di immigranti, ha imparato a vivere in due mondi diversi, ma paralleli. I suoi viaggi frequenti dagli Stati Uniti alla Grecia e viceversa, la sua preoccupazione di mantenere i costumi greci, il suo stretto legame con la famiglia come pure con la grande metropoli americana, hanno lasciato una impronta profonda dentro di lei. Questi elementi le hanno donato diverse impressioni, ricordi

e, chiaramente, una doppia identità. Come era prevedibile, le sue esperienze, le amicizie coltivate su entrambi i lati, l'accumulo continuo di informazioni hanno avuto come risultato la creazione di una polarità divergente, una polarità che ha risolto in modo efficace e positivo. In quanto persona, Kyriakakos è fiduciosa e disinvolta, come appare evidente dai suoi gesti esuberanti, dal calore, dal riso e dalla facilità di comunicare con il prossimo. In quanto artista, la sua ampia ricerca e l'approfondimento l'hanno portata a fissare delle modalità di espressione delle sue esperienze personali e della sua inquietezza creativa.

Sempre radicata nell'eredità culturale greca, ma al tempo stesso inserita nello stile di vita americano, l'artista crea performance e opere interattive usando nuove tecnologie e mezzi contemporanei.

Trasformando la memoria collettiva e personale e le sue visioni nella realtà di un corpus di opere multilaterale, il pubblico viene istigato e allettato a partecipare. Il processo interattivo tra gli spettatori e l'opera diventa più importante del prodotto finito. Successivamente, la maggior parte del lavoro viene creata con l'intento di questa partecipazione, e spesso non è terminato finché il pubblico stesso non coglie



la sfida. Ciò può essere osservato in molte versioni del *Mobile Coffee Table* mutato con ogni nuovo luogo di scambio nella *Grandmother's Home*, nell'installazione performativa poetica *Aloni*, oppure nell'opera *Intron*, esposta alla 50ª Biennale di Venezia. Performance e installazioni diventano allo stesso tempo inviti permanenti aperti ai quali pochi sanno resistere.

Durante la ricerca sul processo del ricordo, i valori personali di Kyriakakos emergono incorrotti, in quanto prendono la forma del reale e del virtuale. Ciò che diventa importante per lei non è solo mantenere questi valori nelle sue opere, ma anche "misurarli" con quelli

del suo pubblico. Sebbene molto del suo lavoro faccia riferimento estetico e iconografico a diverse situazioni "native" o "private" (il caffè greco, la dote, la casa nel villaggio), il richiamo universale dell'opera fa comunque colpo sugli spettatori provenienti da differenti regioni geografiche. Avendo avuto io stessa questa esperienza, credo che questa reazione non sia dovuta strettamente alla curiosità o al folklore, ma alla capacità di Athanasia di comunicare in piena sincerità e di smuovere sentimenti familiari all'interno del mondo sconosciuto del suo prossimo. La prova può essere evidenziata nel modo in cui ella manipola i rituali

e i costumi della Grecia come pure del resto dei Balcani e dell'Europa meridionale. Senza compromettere l'integrità di questi costumi e il loro potere collettivo, Kyriakakos riesce a renderli personali sia per lei che per ogni singolo individuo.



The Gift of Athina

Ventinueve antichi alberi di ulivo, che creano spontaneamente una spirale. Temporaneamente posti in un'area interessata da lavori di costruzione, creavano un rifugio in mezzo al cemento nudo, all'acciaio e al caos della città pronta ad ospitare le Olimpiadi. Nell'abbraccio dei cerchi concentrici creati da questi alberi trentennali si ergeva la pianta più antica, vecchia di più di novant'anni, adornata con foglie e perle d'argento. Questi alberi, spostati, traslati in un tempo di transizione, in uno spazio indefinito, rappresentavano in molti modi la gente della città, essa stessa costantemente mutevole e in divenire. Dai loro rami pendevano campane di creta fatte a mano e piccoli talismani

di vetro, un'offerta, un regalo, per coloro che sedevano sulle panchine tra gli alberi. E tra gli alberi si insinuava un suono. L'audio era una *compilation* di suoni, naturali e digitali, un soffio di vento unito a un rombo elettronico, un segnale radio intermittente, la voce solitaria di un nomade del deserto, campane e tintinnii, la risata di un bambino, un unico suono unito insieme, che circondava e proteggeva i partecipanti dal rumore dei lavori di costruzione e dal traffico appena fuori dal perimetro degli alberi. Il pubblico era costituito dai passanti, dalla popolazione del quartiere, dai turisti. La gente era sorpresa di imbattersi in una piccola oasi nel bel mezzo di un sito in costruzione,

che stava diventando un incrocio sopra ad un parcheggio sotterraneo. Lo hanno adottato come un segnale, un luogo di incontro, di riposo durante il giorno, alla ricerca di un riparo ombroso dal sole cocente dell'Attica. Di sera la ghirlanda di luci si accendeva per creare un ambiente molto teatrale che ricordava i villaggi greci e le taverne. Sulle panchine si sedevano coppie di tutte le età, amici e stanchi viaggiatori urbani occasionali. Il boschetto creava una casa temporanea, che è scomparsa dopo tre mesi, per essere nuovamente mossa, spostata e ricollocata. Ora, sono state costruite strade asfaltate nel luogo in cui le luci tremolavano nella calda notte olimpica.





Coffee World

I coffee readings/coffee performances sono nati dal bisogno di creare un ambiente, uno spazio insieme pubblico e intimo, che potesse portare alla formazione di una comunità. Gli ambienti e le comunità così create sono sia temporanee che mobili, come quelle della società in cui viviamo. La semplice azione di condividere, regalare, ha come conseguenza quella di rallentare il tempo del pubblico, che ricambia con il proprio la partecipazione a questo scambio, questo dialogo. Non molto tempo fa le donne si riunivano nelle verande per consumare insieme una tazza di caffè e condividere i propri sogni, speranze e paure. Il caffè diventava il cata-

lizzatore di questa comunione. Il loro diventava un ambiente a cui io stessa ho avuto la fortuna di partecipare e che lentamente ho iniziato a spostare dai portici, dai villaggi greci, sottraendolo a queste semplici donne con le quali e tra le quali sono cresciuta e restituendolo in seguito. Ogni volta in forma diversa, adottando l'identità e i costumi della gente che riceveva questo dono. Ogni volta il cerchio diventava più stretto, più intimo. Ogni volta lo spazio tra me e il mio pubblico si restringeva. E alla fine, il mio corpo, l'ambiente, lo spazio, il pubblico diventavano un'unica cosa.



Bülent Şangar* Erden Kosova

Nelle sue prime serie fotografiche, Bülent Şangar ha raffigurato il terrore che dominava la vita pubblica in Turchia nella metà degli anni Novanta, e i modi in cui questa violenza politica è stata tradotta nella vita quotidiana dagli individui e dalla maggioranza della popolazione. Una preoccupazione parallela in questo periodo di produzione di Şangar era rivolta alle tendenze di omogeneizzazione della vita quotidiana, che spingevano le manifestazioni promosse dal capitalismo corporativo verso lo spettro militaristico. Le opere successive di Şangar mettevano in discussione sia il pubblico che il privato, e lo spazio nella specifica situazione turca. In una serie di fotografie egli tratta la natura tormentata dal conflitto del regno urbano e pubblico nelle metropoli, che stanno subendo una appropriazione e una risignificazione dalle masse ivi mi-

grate, che provengono dalle regioni di provincia e conservatrici dell'Anatolia. Allo stesso modo, la sua posizione specifica sulla questione della tradizione è slittata verso gli ambienti interni, usati come scenario per rappresentare momenti tragici come la morte, l'omicidio o il sacrificio. Lo spazio familiare è stato rappresentato come spazio permeato sia da solidarietà che da un carattere soffocante e costrittivo. Le ultime opere dell'artista vanno più in là e sollevano i suoi dubbi riguardanti la sicurezza del nucleo familiare, che nei suoi precedenti lavori sembrava funzionare come rifugio, o almeno come un qualcosa a cui ritornare. Ora, l'individuo è completamente isolato, esposto alle forze feroci che in modo improvviso provengono dal mondo esterno e lo hanno ridotto a uno stato embrionale di sopravvivenza. Figure principalmente prese

dai segmenti deboli e vittimizzati della società, quali le casalinghe o le studentesse universitarie, sono viste giacere a terra in una postura ranicchiata, autoprotettiva, come se stessero aspettando l'arrivo di una calamità naturale, forse un terremoto; oppure cercando di nascondere i loro volti davanti a una telecamera giudicante e incriminante, mescolando la forza brutale della polizia con lo sguardo pornografico di un mass media corrotto, assetato di eventi, post-politico e privo di etica.

* Estratto da, *In the Gorges of the Balkans*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Germania, 2003

Move forward (particolare), 2004-2005





Untitled (Accident series), 1997-2000





Appendice

Crediti

LA COMUNITÀ INVISIBILE (p. 18)

Maria Papadimitriou

T.A.M.A., Avliza, Grecia, 1998-2002
Con il supporto del Ministero Greco della Cultura; ALPHA BANK; Dakis Joannou; Anny Costopoulou; Constantinos Papageorghiou; Prodromos; Emfietzoglou

Immagini di Avliza, 1998-2000 (p. 25)
Abitante di Avliza (p. 26)
Trans-bonanza Luv Car, 2003 (p. 28-29)
Costruzione di una casa ad Avliza (p. 31)
Tutte le immagini courtesy dell'artista

Veduta aerea, pianta del sito e itinerari di Avliza (p. 27)
Progetto architettonico della casa in costruzione (p. 31)
Courtesy di Dora Papadimitriou e Hariklia Hari

www.tama.gr

Osservatorio Nomade

Immaginare Corviaie, Roma, Italia, 2004 - 2005
A cura di Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi, con Maria Alicata, Fondazione Adriano Olivetti;
In collaborazione con Laboratorio Territoriale - Corviaie Roma Ovest;
Comune di Roma, Assessorato per le politiche per le Periferie, per lo Sviluppo Locale, per il Lavoro; Dipartimento XIX Politiche per lo Sviluppo e il Recupero delle Periferie

Corviaie UniverCity
Far West Corviaie (p. 38)
Tutors: stalker, ellelab, ma0, nicole_fvr/2A+P.
In collaborazione con Penn State University, Rome program

Microtrasformazioni

In collaborazione con Facoltà di Architettura Università degli Studi Roma TRE, Roma
A cura di stalker (Francesco Careri, Jacopo Gallico, Lorenzo Romito); ellelab (Gabriella Azzolini, Sara Braschi, Maria Teresa Bruca, Eleonora Costa); ma0 (Massimo Ciuffini, Ketty Di Tardo, Alberto Iacovoni, Luca La Torre, Lorraine Perrot, Piero Ventura); nicole_fvr/2A+P (Tommaso Arcangeli, Gianfranco Bombaci, Domenico Cannistraci, Lorenzo Castagnoli, Pietro Chiodi, Matteo Costanzo, Angelo Grasso, Valerio Franzoni); M28 (Fabio Martellino, Luca Paolini)

Orti urbani, fotografie di nicole_fvr/2A+P (p. 38)

Stile libero, Fotografie di ellelab (p. 39)

Corviaie Network (p. 37)
A cura di Andrea Bassi, Piero Como, Michela Franzoso, Enrico Ludovici, Lorenzo Romito, Alexander Valentino

Storie Comuni (p. 36)
A cura di Matteo Fraternali, Cesare Pietruiusti, con la collaborazione di Giorgio D'Ambrosio, Francesca Recchia

Laboratorio Sonoro (p. 36)
A cura di Mario Cicciooli con gli alunni della scuola elementare e media Mazzacurati e la collaborazione di Samuel Gratacap
Fotografie di Cinzia de Nigro

Laboratorio Condominiale
A cura di Aldo Innocenzi, Ilaria Vasdeki

A *Immaginare Corviaie* hanno partecipato anche: Domenec, goldiechiari, Laurent Malone, Luciano Trina, Michele Citoni, Davide Ferraris, Romolo Ottaviani

Tutte le immagini courtesy di Osservatorio Nomade

www.osservatorionomade.net

Oda Projesi

Oda Projesi è sostenuto da Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul, Turchia

Fail#Better, 2004 (p. 43)
Workshop
In collaborazione con Lina Fallér, Thomas Stüssi, Marcel Mieth e Marian Burchard

Course, 2003 (p. 42)
Workshop
In collaborazione con Naz Erayda, nel quadro di *Poetic Justice*, 8a Biennale Internazionale di Istanbul
Dettagli dello spazio di Oda Projesi (p. 41-42)

Tutte le fotografie courtesy di Oda Projesi

www.odaprojesi.com

Jeanne van Heeswijk

De Strip, Westwijk, Vlaardingen, Olanda, 2002-2004
Commissionato da Gemeente Vlaardingen, Waterweg Wonen

Con il supporto di Bibliotheek Rotterdam; Bokx bouw en vastgoed; Bouwhulp Groep; Cultuurfonds Bank Nederlandse Gemeenten; De Filmfreak; Fonds Schiedam Vlaardingen e.o.; HBG vastgoed; Heto; Hooymayers; Hulskamp; Mondriaan Foundation; ONS / Irado; Panagro; Planeet; Prins Bernhard Cultuurfonds; SES Nederland BV; Stichting DOEN; SVP; De Tabakswinkel; Van Der Waal; Van Schagen Architecten; VSB Fonds
Organizzato da Abdel Akil Benomar (Het Bureau Welzijnprojecten); Maartje Berendsen; Esther Didden (Gemeente Vlaardingen); Ramón Mosterd

Progetti
Museum Boijmans Van Beuningen
Consulenza: Chris Dercon, Piet de Jonge, Rein Wolfs
Curatori della mostra: Erik Beenkers, Guus Beumer & Wendel ten Arve (Rotterdam Design Prize), Alexandra Gaba-van Dongen, Elbrig de Groot, Jaap Guldemond, Prof. J.J. Witkam (Università di Leiden), Rein Wolfs, Margreet Wafelbakker
Coordinamento del progetto: Tjibbe Spruit

Museumcafé Doen
Curatori della mostra / organizzatori del workshop: Shirley Azimullah, Cindy van den Bremen, Giti Entezami, Omima Noor, Chaouki El Ofr, Dennis Rudge, Dave Schwab

Showroom MAMA
Concept di Boris van Berkum, Jeroen Everaert
Gruppo creativo: Cies Breijls, Joost Ten Bruggecate, Joost Goudriaan, Sander F. van Hest, Natasa Heydra, Florentijn Hofman, Adi Khavous, Oscar de Marchi, Milan Tilder, Harm Jan Timmerarends, Chris Versteeg, Victor Vroeg in de Weij

Residenze e progetti artistici
Shirley Azimullah, Bik Van der Pol, Niels Smits van Burgst, Tom Claassen, Paul Cox, Geertrui van de Craats, Crimson Architectural Historians, Noëlle Cuppens, Yvonne Dröge Wendel, Engelen & Engelen, François Xavier Guillon, Kirsten Leenaars, Jasper van der Made, Stichting MAP, Dwight Marica, Tina van Onna, Laurant Schijvens, Eric van Straaten (& Chris Dobrowolsky), Kamiel Verschuren, Reinaart Vanhoe, ZwarteWitte Vlaardinger

Uit+Thuis videomagazijn
Concept di Peter Westenberg
Gruppo creativo: Bep, Maurits de Bruijn, Mijneer Dalitz, Klaas van Gorkum, Robin van't Haar, Hanan, Henk, Hennie, Inge Hoonte, Iratxe Jaio, Frans de Jong, Kamuran, Kerim, Kirsten Leenaars, Lilav, Locale Omroep Vlaardingen, Maryam, Melis, Merwe, Mohamed, Mart van de Most, Nazife, Manuela Porceddu, Mirjam Reenders, Willemijn Schellekens, Semih, Seniorencentrum De Valkenhof, Sophia Tabatadze, Roger Teeuwen, Vrije Academie Vlaardingen, Shavgar, Femke Snelting, Taha, V2_lab, Hans Verschuren, Anja Weststrate, Merel Willemsen

Tutte le immagini courtesy dell'artista
Fotografie di Jeroen Musch, Tamar de Kemp
Design grafico di Roger Teeuwen (p. 45-53)

www.jeanneworks.net

Artistic Interruptions Art In Nordland

Bodo, Norvegia

Presidente del Dipartimento Culturale del Consiglio della Regione del Nordland: Stig Olsen

Direttore del progetto: Per Gunnar Tverbakk

Produttori: Sofie Persvik e

Åse Mariann Arild

Segreteria organizzativa: Camilla Eeg

Curatori: Per Gunnar Tverbakk, Eivind Furnesvik, Sanne Kofod Olsen, Inger M. Renberg

Referenti: Harald Bodøgaard, AK Dolven, Maaretta Jaukkuri

Supporto finanziario: Norwegian Cultural Council, British Council Norway e partners locali

Baktruppen, *The Stamsund Survey*,

Stamsund, 2003 – 2004 (p. 56-57)

Fotografia di Frode Fagerheim

Simon Starling, *Floating Folly*,

Nyksund, 2003 – 2005 (p. 58-59)

Rendering

www.artisticinterruptions.no

Idensitat

Idensitat Calaf, Barcelona 01/02

Direttore del progetto: Ramon Parramon

Organizzato da: Art Public Calaf Association / Ajuntament de Calaf

Coordinato da: Bea Espero, Núria Jorba,

Azucena López, Núria Parés

Comitato di selezione: Manuel Delgado,

Núria Enguita, Antoni Muntadas,

Ramon Parramon

Con il supporto di: Ajuntament de

Calaf; Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Diputació de Barcelona. Xarxa de Municipis; Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura; Instituto de la Juventud Injuve; Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura

In collaborazione con: Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales; Visions de Futur; Hangar

Montserrat Cortadellas, *So close,*

so far away. Images from an Itinerary,

2002 (p. 61)

Courtesy Idensitat

Art Public Calaf 99/00

Direttore del progetto: Ramon Parramon

Organizzato da: Art Public Calaf Association / Ajuntament de Calaf

Coordinato da: Thaïs Caballero,

Eduard Roigé

Comitato di selezione: Sergi Aguilar,

Xavier Costa, Jorgr Luis Marzo,

Ramon Parramon

Con il supporto di: Ajuntament de Calaf; Diputació de Barcelona. Xarxa de Municipis; Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura; Instituto de la Juventud. Injuve; Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura; Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Eva Brunner-Szabo/Gert Tschögl,

Museum of Memories, 2000 (p. 62-65)

Courtesy Idensitat

www.idensitat.org

L' ESTETICO, IL POLITICO E L'ISTITUZIONE (p. 70)

An Architektur

Redazione: Oliver Clemens, Jesko Fe-

zer, Kim Förster, Anke Hagemann,

Sabine Horlitz, Andreas Müller Pubbli-

cato da An Architektur, Berlino

Camp for Oppositional Architecture,

Berlino, Germania, 2004 (p. 77-80)

Con il supporto di Kulturstiftung des Bundes

Fotografie di Beate Fiegle e

Daniel Wilkniß

www.anarchitektur.com

Nouveaux Commanditaires

Un programma della Fondation de France, Parigi

Coordinato da Catia Riccaboni

Patrick André e Anne-Violaine Taconet,

Les paysagers du Dit, Touraine, Francia, 2002 (p. 83)

Committenti: Dieci famiglie apparten-

enti all' AFTAHT (Association des Familles, Tuteurs et Amis des Handicapés de Touraine)

Mediatore: Anastasia Makridou-Bre-

tonneau per Eternal Network

Con il supporto di: Fondation de

France, DRAC Centre - Ministère de

la culture, Conseil général d'Indre et

Loire, Chambre d'agriculture d'Indre et

Loire, agricoltori del luogo.

Immagini courtesy di Eternal Network

Testo di: Marie Lozon de Cantelmi

matali crasset, *Capsule*, Base de Loisirs de Caudry, Nord-Pas-de-Calais, Francia, 2003 (p. 84)

Committenti: Membri della Società Colombofila "La défense" of Beauvois;

Sindacato della Val de Riot; e La base

Loisirs de Caudry.

Mediatore: Bruno Dupont per

artconnexion

Con il supporto di: Fondation de France; Région Nord-Pas de Calais; Unione europea (FEDER); Città di Caudry,

Beauvois, Entreprise Francial. Questo

progetto rientra nell'ambito di Lille

2004 Capitale Europea della Cultura

Fotografia di André Morin

Testo di: artconnexion

Shigeru Ban e Jean de Gastines, *La halle*

et l'Institut du canal de Pouilly-en-Auxois,

Pouilly-en-Auxois, Francia, 2004

(p. 85)

Committenti: Communauté de communes Auxois del Sud e il Syndicat d'initiative di Pouilly-en-Auxois

Mediatore: Xavier Duroux per

Le Consortium

Con il supporto di: Fondation de

France, Communauté de communes

Auxois-Sud, Conseil Général de la Côte

d'Or, Conseil régional de Bourgogne

(tourisme et culture), Etat (FNDAT),

Programme européen Leader II, Ministère de la culture.

Fotografia di André Morin

Testo di Xavier Duroux

www.nouveauxcommanditaires.com

www.fdf.org

Nuovi Committenti

Un programma della Fondazione Adriano Olivetti

Coordinato da Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi

Mario Airò, *Belvedere*, Canistro,

Valle Roveto, L'Aquila, Italia, in corso

di realizzazione (p. 89)

Committenti: Comunità montana di

Valle Roveto - Zona G; abitanti di

Canistro

Mediatori: Luca Piccirillo, Atelier

Ambulant d'Architecture

Con il supporto di: Comunità Montana

di Valle Roveto - Zona G

Immagini courtesy della Fondazione

Adriano Olivetti e dell'artista

Testo di Luca Piccirillo

Massimo Bartolini, *Laboratorio di Storia*

e storie del quartiere, Cappella Anselmetti, Mirafiori Nord, Torino, Italia, in

corso di realizzazione (p. 90)

Committenti: Maestri delle scuole elementari e materne dell'Associazione

Franca Mazzarello e della scuola media

Alvaro-Modigliani; Città di Torino.

Mediatori: Francesca Comisso e Lisa

Parola per a.titolo

Con il supporto di: Fondazione Adriano

Olivetti, Roma; Compagnia di San Paolo, Torino; Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino; Commissione

Urban 2 – Mirafiori Nord, Torino; Città

di Torino, Consiglio per la Decentralizzazione e l'Integrazione Urbana; Commissione Europea, Consiglio Generale

delle Politiche Regionali

Rendering digitale di Salman Raheel

Immagini courtesy della Fondazione

Adriano Olivetti e dell'artista

Testo di Francesca Comisso e Lisa

Parola

Lucy Orta, *Meeting Place*, Corso Taz-

zoli, Mirafiori Nord, Torino, in corso di

realizzazione (p. 91)

Committenti: studenti del Liceo Artistico Cottini e Liceo Scientifico Majorana; Città di Torino

Mediatori: Giorgina Bertolino,

Francesca Comisso, per a.titolo

Con il supporto di: Fondazione Adriano

Olivetti, Roma; Compagnia di San Paolo, Torino; Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino; Commissione

Urban 2 – Mirafiori Nord, Torino; Città

di Torino, Consiglio per la Decentralizzazione e l'Integrazione Urbana; Commissione Europea, Consiglio Generale

delle Politiche Regionali
Immagini courtesy della Fondazione
Adriano Olivetti e dell'artista
Testo di Giorgia Bertolino e
Francesca Comisso

www.nuovicommittenti.it
www.fondazioneadrianolivetti.it

Škart

Your Shit-Your Responsibility, 2000

Your Shit-Your Responsibility, 2000 (p. 93)
Azioni con bandierine
Fotografia di Peter de Bruyne

Your Shit-Your Responsibility, 2000
(p. 94-95)
Azioni con poster
Fotografia di Tijana Moraca

Your Shit-Your Responsibility, 2000 (p. 96)
Still da video
video, 3'

Choirkeškart, 2001-on going (p. 97)
Fotografia di Škart

Atelier van Lieshout

AVL – Ville, Rotterdam, Olanda, 2001
Diretto da: Joep van Lieshout
Coordinato da: Charlotte Martens
Immagini courtesy di Atelier van
Lieshout
Fotografia di Atelier van Lieshout e D.J.
Wooldrik (p. 99-101)

www.ateliervanlieshout.com

Visual Seminar

Direttore del progetto: Iara Boubnova
Supporto accademico: Alexander Kiossev
Produzione: Istituto per l'Arte Contemporanea di Sofia in co-operazione con il
Center for Advanced Study, Sofia
Ringraziamenti: Kiril Prashkov,
Maria Vessileva, Luchezar Boyadjiev,
Kalin Serapionov

Visual Seminar si sviluppa nel quadro
di *relations*, Kulturstiftung des Bundes
(Germania)

© *Visual Seminar*
Fotografia di Luchezar Boyadjiev, As-
sen Emilov.

Luchezar Boyadjiev, *Hot City Visual.
Stefan's Brigade (and his Sons-in-law)*,
2003 (p. 105-109)
Super! Super!, video, 4'26" (p. 109)
Realizzato nell'ambito del Programma
di Residenza del *Visual Seminar*
Immagini courtesy di *Visual Seminar* e
dell'artista

Sean Snyder, *Untitled*, 2004 (p. 110)
Installazione
Realizzato nell'ambito del Programma
di Residenza del *Visual Seminar*
Immagini courtesy di *Visual Seminar* e
dell'artista
Ringraziamenti: Galerie Neu, Berlino

Gelatin, *Nasser Klumpatsch*, 2004 (p. 111)
Performance, conferenze
Realizzato nell'ambito del Programma
di Residenza del *Visual Seminar*
Immagini courtesy di *Visual Seminar* e
dell'artista
Ringraziamenti: Galleria Massimo
De Carlo, Milano

LA MEMORIA DEL LUOGO (p. 112)

Iosif Kiraly

Reconstructions, 2000-2004 (p. 118-123)
Collage fotografico
Immagini courtesy dell'artista

Matei Bejenaru

Alexandru cel Bun, 1993 (p. 125-126)
Still da video
Video, 7'30"
Immagini courtesy dell'artista

Cezme (A water post in Tirana),
2003 (p. 127)
Installazione
Con il supporto di Tirana Biennale 2
Immagini courtesy dell'artista

School of Missing Studies

School of Missing Studies ha il suppor-
to di Trust for Mutual Understanding
(New York); Kulturstiftung des Bundes
(Berlin); Repubblica della Serbia, Mini-
stero della Cultura; Ambasciata U.S.A.
(Belgrado); Pro Helvetia, Zurigo.
Ringraziamenti: Ljiljana Blagojević, Igor
Gligorov, Gospodja [ms.] Jarmila, Leki,
Dušan Jevtić, Kunstverein Munich, CEC
– Artslink, New York, Platforma 9.81,
Zagabria, Rex – b92 Culture Centre, skc
– Belgrado, Van Alen Institute, New York

Looking for October - LFO, 2004
Workshop, Rex _B92 Culture Centre, Bel-
grado, 20 ottobre 2003 /10 aprile 2004.
Tutors: Katherine Carl, Srdjan Jovanovic
Weiss, Ivan Kucina & Stevan Vukovic
Critici e teorici invitati: Metodije
Šentevski, Ana Miljački, Kyong Park,
Jenny Perlin, Sabine von Fischer,
Dušan Gligorov, Marcello Arosio
Partecipanti: Irina Bočvarska,
Ivo Hasanović, Filip Jovanovski, Ne-
nad Lužanin, Marijana Miladinović,
Tatjana Miladinović, Andreja Mirić,
Jelena Mitrović, Dejan Mrdja, Radmila
Nikolaš, Dubravka Sekulic, Boris Žerjav,
Grozdana Šišović, Anna Weber

Looking for October, 2004 (p. 130-133)
Still da video
video, 48'
© composite, Belgrado 2004

City for liberated, 2004 (p. 135)
House for liberators, 2004 (p. 135)
Fotografie di Jelena Mitrović
Testo di Srdjan Jovanovic e
Katherine Carl

www.schoolofmissingstudies.net

Ion Grigorescu

Untitled, 1984 (p. 141)
Fotografia
Immagine courtesy dell'artista

*Vitan Ceausescu. The Crooked Axes of
the Civic Center*, 1994-2004
Still da video (p. 142-143)
Video, 96'
Immagine courtesy dell'artista

Zafos Xagoraris

The Silent Center, 2003-2005 (p. 145-147)
Fotografie di Zafos Xagoraris

Disegni
Inchiostro, 15 x 20 cm
Immagini courtesy dell'artista (p. 147)

L'ESPERIENZA URBANA (p.148)

Călin Dan

Sample City, 2003
Still da video (p. 155)
Video, 11' 45"
Prodotto dall'artista con il supporto
finanziario di Pro Helvetia (Bucharest),
The Netherlands Foundation for Visual
Arts, Design and Architecture, BAK
(Basis voor Aktuelle Kunst, Utrecht),
e vari individui
Immagini courtesy dell'artista

Emotional Architecture,
2002-2003 (p. 156-157)
Fotografia
Immagini courtesy dell'artista

Urban Void

Pacing, Atene, Grecia, 1999 (p. 159)
Still dalla documentazione video
Immagine courtesy Urban Void

Action at the river bed of Kifosos, Atene,
Grecia, 1999 (p. 160-161)
Still dalla documentazione video
Immagine courtesy Urban Void

Mircea Cantor

16M STIL7 ALIV3, 2004 (p.163)
stencil
Immagine courtesy dell'artista e della
Galerie Yvon Lambert, Parigi/NY

The landscape is changing, 2003
(p. 164-165)
Video, 22'
Immagine courtesy dell'artista e della
Galerie Yvon Lambert, Parigi/NY

Shortcuts, 2004 (p. 166-167)
Serie fotografica
Immagine courtesy dell'artista e della
Galerie Yvon Lambert, Parigi/NY

Socrates Stratis

Transgressing limits between parallel worlds, 2003 (p. 169-172)
Mappe

Documentazione fotografica della ricerca (p. 173)
Fotografi Socrates Stratis e Riccardo Urbano

Immagine courtesy dell'artista

Can Altay

"We're papermen" he said, 2003 (p. 179-181)

Dettagli dalla serie fotografica
Diapositive a colori
Immagine courtesy dell'artista

Minibar, Istanbul, Turchia, 2001-2003 (p. 182-183)
Estratti dalla serie Minibar
Interviste di Deniz Altay
Diapositive a colori
Immagini courtesy dell'artista

SULL'INTIMITÀ PUBBLICA (p. 186)

Aydan Murtezaoglu

At Room Temperature, 2000-2001 (p. 189)
Fotografia, 125 x 180 cm

Untitled, 1999 (p. 190)
Fotografie, 150 x 150 cm

Untitled, 2001 (p. 190)
Serie di 4 fotografie
Fotografie, 110 x 150 cm

Eavesdropper, 1999-2003 (p. 190)
Serie di 3 fotografie
Fotografie, 27 x 40 cm

Nude in the mirror (after Diego Velazquez), 2001-2004 (p. 191)
Serie di 7 fotografie
Fotografie, 90 x 120 cm, 90 x 80 cm, 40 x 90 cm

Hip activities, 2004 (p. 192)
Fotografia, 120 x 150 cm

The pilot, 2001-2003 (p. 193)
Fotografia, 110 x 150 cm

Immagini courtesy dell'artista

Erik van Lieshout

Untitled (Different People), 2003 (p. 195)
Conté, inchiostro e pittura su carta
150 x 402 cm

Fotografia di Sybl's Pictures
Immagine courtesy di Stella Lohaus Gallery e dell'artista

Untitled (Red Face), 2003 (p. 195)
Conté e penna ad inchiostro su carta
150 x 208 cm
Fotografia di Sybl's Pictures
Immagine courtesy di Stella Lohaus Gallery e dell'artista

Heimerstein, 2003 (p. 190)
Commisionato da SKOR, Foundation for Art and Public Space, Amsterdam (Olanda); Stichting de Opbouw, Utrecht (Olanda)

Truckersday, 2003 (p. 197)
Fotografia di Maarten Olden

Immagini courtesy di Erik van Lieshout e Bart van Lieshout (p. 197)

Gülsün Karamustafa

Objects of Desire / A Suitcase Trade (100 \$ Limit), 1998-2001 (p.199)
Fotografie dell'installazione
Immagini courtesy dell'artista

Galata/Genova, 2004 (p. 200-203)
Fotografia, 29 x 34 cm
Immagine courtesy dell'artista

Campement Urbain

I & Us 2002 – in corso (p. 205-211)
Con il supporto di Evens Foundation Partners: Caisse de Dépôt et Consignations, Parigi; Drac Ile de France – Ministère de la culture, Parigi; Conseil Général du Département Seine Saint Denis; Mairie de Sevrans

Immagini courtesy Campement Urbain
www.campementurbain.org

Esra Ersen

This is the Disney World, 2000 (p. 215)
Still dal video
Video 9'10"
Courtesy dell'artista

Hamam, 2001 (p. 216-217)
Still dall'installazione video
Video, 20'03"
Courtesy dell'artista

Athanasia Kyriakakos

Park in progress, 2004 (p. 219)
Nell'ambito di *La nuit européenne de la création se déroulera*, Marly le Roi, Francia
Fotografia della performance Pejman Habibi

The Gift of Athina, 2004 (p. 220-221)
Installazione sonora
Suono di Vassilis Kokkas
Fotografia di Sonia Koulepi

Immagini courtesy dell'artista

Mobile Coffee Table, 2001 (p. 222-223)
Nell'ambito di *Forum 2001: Artistic Mobility in a Multicultural Europe*
Performance
Fotografia di Ingo Duennebier
Con il supporto di Medi@terra 2001

Immagine courtesy dell'artista

Bülent Şangar

Move Forward, 2004-2005 (p. 225)
Fotografia

Suret. Picture, Copy, Form, Shape, Appearance, Aspect, Manner..., 2003-2004 (p. 226-229)
Serie di 9 fotografie, 70 x 100 cm.
Dimensioni totali, 210 x 300 cm

Untitled (Accident), 1997-2000 (p. 227)
Serie di 10 fotografie, 70 x 100 cm

Untitled (Windows), 1997 (p. 228)
Serie fotografica, 26 x 40 cm (particolare)

Immagini courtesy dell'artista

I testi a introduzione delle pagine degli artisti e dei progetti sono stati redatti da Ilaria Gianni, Costanza Paissan e Francesco Ventrella. Inoltre, Francesco Ventrella, *Mircea Cantor: Still Changing* (p. 162); Ilaria Gianni, *Heimerstein* (p. 194); Costanza Paissan, *Hamam* (p. 214).

Bibliografia

AA.VV., *Camp for Oppositional Architecture*, «An Architektur» 14, Berlin, Marzo 2005

AA.VV., *Community Spaces*, «An Architektur» 10, Berlin, Novembre 2003

AA.VV., *The Geography of a Border: Sangatte*, «An Architektur» 03, Berlin, Luglio 2002

AA.VV., *Material on: Lefébvre, The Production of Space*, «An Architektur» 01, Berlin, Luglio 2002

a.titolo, (a cura di) *Nuovi Committenti. Torino Mirafiori Nord*, Luca Sossella Editore, Roma 2004

Agamben G., *Infanzia E Storia*, Einaudi, Torino 2001

Agamben G., *Stato di Eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003

Agamben G., *Mezzi Senza Fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996

Agamben G., *La Comunità Che Viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001

Aleksic G., *Walking On the Spot. Civil Protest in Serbia*, B92, Belgrade 1997

Altindere H. (a cura di), *Style of Negation*, «art-ist» 01, Istanbul, Giugno 2004

Angelidakis A., Barros F., Hariklia H., Karamitsopoulou M., Papadimitriou D., Strousa E., *Papadimitrou Maria*, T.A.M.A., Hellenic Ministry Of Culture, Athens 2002

Antonas A., Hari H., Oraipulos P., Xagoraris Z., *Paradigmata. 9th International Architectural Exhibition La Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia 2004

Appadurai A., *Modernity at Large – Cultural Dimensions of Globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London 1996

Arendt H., *Between Past and Future : 8 Exercises in Political Thought*, Viking Press, New York 1961.

Arendt H., *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago/London 1958.

Augé M., *Les temps en ruines*, Galilée, Paris 2003.

Babias M. (a cura di), *The New Europe. Culture of Mixing and Politics of Representation*, Verlag der Buchhandlung Walther Koenig, Cologne 2005

Bacchella U. et al., *Cultural Cooperation in Europe: What Role for Foundations?*, Fondazione Fitzcarraldo, Torino 2003

Balaci R. (a cura di), *Romanian Artists (and not only) Love Ceausescu's Palace?*, MNAC, Bucarest 2004

Balaci R., *"Nomansland for Everybody Holidays"* in Traversée, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 2002

Bandini M., *L'estetico il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948/1957*, Officina Edizioni, Roma 1977

Bauer U. M., *Komplex Berlin. 3. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst*, Berlin 2004

Baykal E., Erdemci F., Kortun V., Naeyama Y., Hirano I., *Turkish Art Today. Neresi? Burası?*, The Museum of Modern Art, Saitama 2003

Bejenaru M., Kreuger A., *Periferic 6. Prophetic Corners*, Musatinii Publishing House, Suceava 2003

Biemann U., *Geography and the Politics of Mobility*, Genenrali Foundation, Vienna 2003

Block R., *In Den Schluchten des Balkan. Eine reportage*, Kunst Halle Fridericianum, Kassel 2003

Bohm F., Pizzaroni L., Scheppe W., *Endcommercial. Reading the City*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002

Bonami F., *Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer. 50th Venice Biennale*, La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 2003

Bonomi A., *Il trionfo della moltitudine. Forme e conflitti della società che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 1996

Borden I., Kerr J., Pivaro A., Rendell J., *Strangely Familiar. Narratives of Architecture in the City*, Routledge, London/ New York 1996

Boubnova I. et al. (a cura di), *Manifesta 4* (cat.), Hatje Cantz, Frankfurt 2002

Bourriaud N., *Esthetique Relationnelle*, Les Presses du Réel, Paris 2001

Bourriaud N., *Postproduction*, Les Presses du réel, Dijon 2002

Braidotti R., *Nuovi soggetti nomadi*, Luca Sossella, Roma 2002

Burgin V., *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, University Of California Press, Berkeley, 1996

Cameron D., *Poetic Justice. 8th Istanbul Biennial*, Istanbul Foundation for Culture and Arts, Istanbul 2003

Careri F., *Walkscapes. Walking as an Aesthetic Practice*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002

Castellano G., De Cecco E., *Zingonia. Arte integrazione multiculture*, A&M Bookstore edizioni, Milano 2001

Castells M., *Il potere delle identità*, Università Bocconi Editore, Milano 2003

Chevrier J.F., *The Year 1967. From Art Objects to Public Things. Or Variations on the Conquest of Space*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1996

Cliché D., Mitchell R., Wiesand A., *Creative Europe. On Governance and Management of Artistic Creativity in Europe*, ARcult Media, Bonn 2002

Conover R., Cufer E., Weibel P., *Call Me Istanbul ist mein Name*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe 2004

Conover R., Cufer E., Weibel P., *In Search of Balkania*, Neue galerie Graz, Graz 2002

De Luca M., Gennari Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M., *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Luca Sossella Editore, Roma 2004

Debord G., *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967

Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Editions de Minuit, Paris 1980

Deutsche R., *Evictions. Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge 1998

Dimitrova G., Pettican A., Symons S., *Urban Cycles*, i3 Publications, Manchester 2003

Douroux X., *Nouveaux Commanditaires en Bourgogne*, Les Presses du Réel, Paris 2004

Ehrlich K., Labelle B., *Surface Tension. Problematics of Site*, Errant Bodies Press, Downey 2003

Enwezor O., *Documenta11_Platform5: Exhibition*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002

Fabbri M., Greco A., *L'arte nella città*, Bollati Boringhieri, Torino 1995

Felix Z., Hentschel B., Luckow D., *Art & Economy*, Deichtorhalle, Hamburg 2002

Ferrari F., *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Luca Sossella editore, Roma 2004

Ferraris P., *Psicologia e arte dell'evento. Storia eventalista 1977-2003*, Gangemi editore, Roma 2003

Forster K.W. (a cura di), *Metamorph. Focus, Vectors, Trajectories. La Biennale d'architettura di Venezia*, 9, Marsilio, Venezia 2004

Foster H., *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, The New Press, New York 1985

Foster H., *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge/London 1996

Franke A. et al., *Territories. Builders, Warriors and Other Mythologies*, Witte de With, Center for the Contemporary, Rotterdam 2003

Franke A (a cura di), *Territories. Islands, Camps, and Other States of Utopia*, KW- Institute for Contemporary Art, Berlin 2003

- Galofaro L., *Artscapes: Art as an Approach to Contemporary Landscape*, Gustavo Gili, Barcelona 2003
- Ghent Urban Studies Team, *The Urban Condition: Space, Community, and self in the Contemporary Metropolis*, 010 Publisher, Rotterdam 1999
- Gooding M. et al., *Public Art Space. A Decade of Public Art Commissions Agency, 1987-1997*, Merrel Holberton, London 1998
- Grosz E., *Architecture from the Outside. Essays on «Virtual and Real Space»*, Writing Architecture Series, MIT Press, Cambridge 2002; pp. 49, 92-93
- Groys B., Vogel S., Dimitrijevic B., *Privatisierungen. Zeitgenössische Kunst aus Osteuropa*. Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, Frankfurt am Main 2004
- Hadziomerspahic E., Mandic A., *Bosnia and Herzegovina. 1st Time.*, Ars Aevi, Sarajevo 2003
- Hanru H., Tong C. (a cura di), *Canton Express. Z.O.U. - Zone of Urgency*, Hunan Arts Publishing House, Hunan 2003
- Hanru H., *Community Art Collaboration, 2002*, Evens Foundation, Antwerpen 2002
- Harvey D., *The Urban Experience*, Basil Blackwell, London 1989
- Hassan S., Dadi I., *Unpacking Europe. Towards a Critical Reading*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2001
- Hegyi L. (a cura di), *Passage Europe. Realities, references. A Certain Look at Central and eastern European Art*, (cat.), 5 Continents Editions, Milan 2004
- Hers F., *Le protocole*, Les Presse du Réel, Paris 2002
- Ilardi M., *In nome della strada. Libertà e violenza*, Meltemi, Rome 2002
- Jensen O.B., Richardson T., *Making European Space. Mobility, Power and Territorial Identity*, Routledge, London 2004
- Kafetsi A. (a cura di), *Metamorphoses of the Modern*, Ministry of Culture, National Gallery, Athens 1992
- Kazimir V.C. et al., *The Last Decade. Serbian Citizens in the Struggle for Democracy and An Open Society. 1991-2001*, Media Center, Belgrade 2001
- Keyder Ç., *Istanbul: Küresel ile Yerel Arasında (Istanbul: Between Global and Local)*, Metis Publishing, Istanbul 1999
- Koolhaas R. et al. (a cura di), *Mutations*, Actar/arc en rêve centre d'architecture, Barcelona/Bordeaux 2001
- Kortun V., *Becoming a Place. Yerleşmek*, Mas Matbaacilik, Istanbul 2001
- Kosova E., *Along the Gates of the Urban*, Art-ist Produksiyon, Istanbul 2004
- Kuzma M., Gioni M., *With All Due Intent. Manifesta 5. European Biennial of Contemporary Art* (cat.), Actar, Barcelona 2004
- Kwon M., *One Place After Another. Site-specific art and location identity*, MIT Press, Cambridge/London 2004
- Lacy S., *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1995
- Leatherbarrow D., *Uncommon Ground. Architecture Technology and Topography*, MIT Press, Cambridge, London, 2002
- Lefebvre H., *Espaces et politique*, Anthropos, Paris 1968
- Lefebvre H., *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974
- Lentz W., *Public Work*, SKOR, Amsterdam 2001
- Mallea Lira R., Ogland Y., Rundqvist J., *Oda Projesi*, Tensta Konsthall, Spanga 2004
- Matzner F. (a cura di), *Public Art. A Reader*, Hatje Cantz, Ostfildern 2004
- Meloni L., *L'opera partecipata. L'osservatore tra contemplazione e azione*, Rubbettino Editore, Catanzaro 2000
- Miles M., *Art Space and the City. Public Art and Urban Futures*, Routledge, London/New York 1997
- Mulder A., Martz L., Brouwer J. (a cura di), *Transurbanism, V2*, Publishing/NAI Publishers, Rotterdam, 2002
- Multiplicity, *Use Uncertain States of Europe*, Skira, Milano 2003
- Nancy J.L., *L'essere abbandonato*, Quodlibet, Macerata 1995
- Nancy J.L., *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois Editeur, Paris 1986
- Nancy J.L., *Etre singulier pluriel*, Galilée, Paris 1996
- Neuerer G., *Untitled (Experience of Place)*, Koenig Books, London 2003
- Pamuk O., *Istanbul: Hattıralar ve ehir (Istanbul: Remembrance and City)*, YKY Publishing, Istanbul 2003
- Parramon R., *Idensitat CLF BCN/2001-2. Projectos de intervencio critica e interaccio social en el espacio publico*, Ministerio de Trabajo Y Asuntos Sociales, Madrid 2003
- Perniola M., *I Situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la "Società dello spettacolo"*, Castelvechi, Roma 1998
- Perniola M., *Contro la comunicazione*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2004
- Pietromarchi B. (a cura di), *Molteplicità. Rappresentazioni, percorsi e visioni della città contemporanea nelle opere dei giovani artisti italiani*, Fondazione Adriano Olivetti-Arte Roma 2000
- Pioselli A., Scardi G., *Luogo comune. Luoghi, storie e memorie nella e della città*, Comune di Milano, Milano 1999
- Prestinenza Puglisi L., *This is Tomorrow - Avanguardie e architetture contemporanea*, Testo e Immagine, Torino 1999
- Rifkin J., *The European Dream: How Europe's Vision of the Future Is Quietly Eclipsing the American Dream*, Jeremy P. Tarcher/ Penguin, New York 2004
- Rosler M., Wallis B., *If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism*, Dia Art Foundation, Bai Press, Seattle 1991
- Scavi Marianella et al., *Avventure urbane. Progettare con gli abitanti*, Eleuthera, Milano 2002
- Scotini M., *Empowerment. Cantiere Italia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004
- Scotini M., *Networking City. Artistic Practices and Urban Transformations*, Maschietto Editore, Firenze 2003
- Tanner C., Tischler U. (a cura di), *Men in Black. Handbook of Curatorial Practice*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2003
- Thompson N., Sholette G. (a cura di), *The Interventionists. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Mass MoCA Publications, North 2004
- Wallinger M., Warnock M. (a cura di), *Art for All? Their Policies and Our Culture*, PEER, London 2000
- Vergne P., Fogle D., Ilesanmi O., *How Latitudes Become Forms*, Walker Art Centre, Minneapolis 2003
- Yúdice G., *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa Editorial, Barcelona 2002
- Zanfi C., *Going Public 04 - Mappe, confini, nuove geografie*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004
- Zanfi C., Scotini M., *Going Public - Soggetti, politiche e luoghi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003
- Zanini A., Fanini U. (a cura di), *Lessico postfordista. Dizionario delle idee della mutazione*, Giangiacomo Feltrinelli, Milano 2001

Biografie degli artisti

Mario Airò

Nato nel 1961 a Pavia (Italia).
Vive e lavora a Radda in Chianti (Italia).

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Beyond the ego, Museum of Contemporary History, Biennale di Mosca, Mosca (Russia)

2004

Fiat Lux (with Lucio Fontana), Palazzo della Triennale di Milano, Milano (Italia)
Club, Gwangju Biennale, Gwangju (Corea del Sud)
Spazi Atti, PAC, Milano (Italia)

2003

La visione di Philip, Notte dei Musei, Bergamo (Italia)

2002

Arte all'Arte 7, S. Gimignano (Italia)
Attachment+, Brugge (Belgio)
Freespace Limburg, Platform Beeldende Kunsten Limburg, Hasselt (Belgio)

2001

La stanza dove Marsilio sognava di dormire, GAM, Torino (Italia)
Indoor, S.M.A.K., Gent (Belgio)
Corpo e peccato, Biennale di Valencia, Valencia (Spagna)

2000

Springa, springa, springadela, Kunsthalle Lophem, Loppem (Belgio)
Migrazioni e Multiculturalità, Centro per le Arti Contemporanee di Roma, MAXXI, Roma (Italia)
Over the Edges, S.M.A.K., Gent (Belgio)

Can Altay

Nato nel 1975 ad Ankara (Turchia).
Vive e lavora ad Ankara.

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Normalization, Platform Garanti Contemporary Art Centre, Istanbul (Turchia)
Art for..., Platform Garanti Contemporary Art Centre, Istanbul (Turchia)

2004

How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age, Houston Contemporary Arts Museum, Houston (USA)
Common Property, Allgemeingut 6th Werkleitz Biennale, Halle (Germania)
Can Altay, Bauer and Krauss, New Beginnings, Signal, Malmö (Svezia)
Call me Istanbul, ZKM, Karlsruhe (Germania)

2003

4D: four dimensions, four decades, 8a Biennale de L'Havana, Havana (Cuba)
Poetic Justice, 8a Biennale di Istanbul, Istanbul (Turchia)
How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino (Italia) e Walker Art Centre, Minneapolis (USA)

2001

Becoming a Place, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Museum, Istanbul (Turchia)

An Architektur

Fondato nel 2002.
Attivo a Berlino (Germania).

Numeri

03/2005 An Architektur 14: *Camp for Oppositional Architecture*
05/2004 An Architektur 11-13: *Theory and Practice of Cartography*
11/2003 An Architektur 10: *Community Spaces*
02/2003 An Architektur 04-09: *War and the Production of Space*

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Now and Ten Years ago (documentazione delle attività urbane del *Freies Fach*), Kunst-Werke, Berlino (Germania)
Freie Klasse Projekt 2004, Universität der Künste, Berlino (Germania)

2003

4D: four dimensions, four decades, 8a Biennale de L'Havana, Pabellón Cuba, Havana (Cuba)
Pläne zum Verlassen der Übersicht/ Plans to Abandon Oversight, "Ex-Argentina", Hebbel Theater, Berlino (Germania)
Kiosk Info-Offspring, Postplatz, Dresda (Germania)
Radical architecture III: processing uncertainties, Museum für Angewandte Kunst, Colonia (Germania)
Territories, Kunst-Werke, Berlino (Germania)
ErsatzRadio, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlino (Germania)

2002

Die Gewalt ist der Rand aller Dinge/ Violence is at the Margins of all Things, Generali Foundation, Vienna (Austria)

Patrick André

Nato nel 1966 a Digione (Francia).
Vive e lavora a Parigi (Francia).

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Les coeurs mangés, Hôpital de Perpignan; École des Beux-Arts de Perpignan, Perpignan (Francia)

2002

Les paysagers du dit, Touraine (Francia)
2000
Autour de l'humour, galerie du 8 novembre, Parigi (Francia)
Potlach/dérivé, Centre Chorégraphique de Montpellier, Montpellier (Francia)
Bonne année à l'école d'art de Perpignan, Perpignan (Francia)
Collection particulière, Musée de Nantes, Nantes (Francia)

Atelier van Lieshout

Fondato nel 1995. Attivo a Rotterdam (Olanda).

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Fisherman's House, Dalen (Norvegia)
Atelier van Lieshout, Kröller-Müller Museum, Otterlo (Olanda)
Triennial Yokohama, Yokohama (Giappone)

2004

Schöner Wohnen, BE-PART, Warechem (Belgio)
Teutopia, Monaco (Germania)
Atelier van Lieshout. Der Technokrat, Sprengel Museum, Hannover (Germania)

2003

Outlook, Atene (Grecia)
Utopia Station, 50a Biennale di Venezia, Venezia (Italia)

2002

Bonnefantenarts, Bonnefantenmuseum, Maastricht (Olanda)
AVL Franchise Unit, Openluchtmuseum Middelheim, Antwerp (Belgio)
Wexner Busstops, Wexner Centre for the Arts, Columbus (USA)

2001

AVL - Ville, Rotterdam (Olanda)
The Un-private House, MACBA, Barcellona (Spagna)

2000

Furniture visitor's room, Prison Hoogvliet, Rotterdam (Olanda)
Micropolitiques, Le Magasin, Grenoble (Francia)

Baktruppen

Fondato nel 1986.
Attivo a Oslo (Norvegia).

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Gran Bretagna Carpets, Britannia Adelphi Hotel, The Blue Coats Art Center, The Liverpool Art Biennial, Liverpool (Gran Bretagna).
Do & Undo & Do & Undo II, Røda Sten, Katedralen, Gothenburg (Svezia); *Nordic Excellence*, Gothenburg Dance and Theatre Festival, Gothenburg (Svezia); Nuffield Theatre, Lancaster (Gran Bretagna); Bowen West Theatre, Bedford (Gran Bretagna);

Black Box, Oslo (Norvegia); CCA, Glasgow (Scozia)
Stamsund Gallup Poll, Coastal Ferry Quay, Stamsund, Lofoten (Norvegia)

2003

Funnysorry. Modernism, fossils, Adam&Eve, Dælenengata 31, Oslo (Norvegia)
Stamsund Gallup Poll, Stamsund Hotel, Stamsund, Lofoten (Norvegia)

2002

Great European Battles: Baktruppen Camp Kortrijk Uncover Operation, Kortrijk (Belgio)
The Ping Pong Hostage Operation, Encontros Acarte, Gulbenkian Foundation Modern Art Centre, Lisbona (Portogallo)
Homo egg egg, Teglverksgata, Oslo (Norvegia); Kaaitheater, Brussel (Belgio); Kilen, Kulturhuset, Stoccolma (Svezia)

2001

Capital Goods, Shortfilm Festival 2001, Grimstad (Norvegia)
Mercedes Business, Oslo Art Academy, Oslo (Norvegia)

2000

Body and Snow, Bergen Kunstforening, Bergen (Norvegia)
Footnote to footnote to howl, By the way gallery, Bergen (Norvegia)

Shigeru Ban

Nato nel 1957 a Tokyo (Giappone).
Vive e lavora a Tokyo.

Selezione di mostre e progetti recenti

2003

Paper, Wood and Bamboo. Structural Innovation in the Work of Shigeru Ban, Harvard Design School, Cambridge, Massachusetts (USA)
GA Houses 2003. Shutter House for a Photographer, GA Gallery, Tokyo (Giappone)

2002

Recent Projects, La Galerie D'Architecture, Parigi (Francia)
GA Houses 2002. Schwartz Residence, GA Gallery, Tokyo (Giappone)
Bamboo Roof, Rice University Art Gallery, Houston (USA)

2001

GA Houses 2001, Paper Green Houses, GA Gallery, Tokyo (Giappone)
Recent Projects, AEDES East Forum, Berlino (Germania)
Recent Projects, Zumtobel Light Forum, Vienna (Austria)
Paper Show by Takeo & Nippon Design Center, Spiral Hall, Tokyo (Giappone)

2000

Less Aesthetics, More Ethics, 7a Biennale di Architettura di Venezia, Venezia (Italia)
Giappone Pavillon, Renate Kammer Architektur und Kunst, Amburgo (Germania)

Massimo Bartolini

Nato nel 1962 a Cecina (Italia).
Vive e lavora a Cecina.

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Arte all'Arte 2004, San Gimignano (Italia)
In the beginning there was the travel, 28a Biennale di Pontedera (Spagna)
Perception of Space, Boijmans van Beuningen, Rotterdam (Olanda)

2003

The Moderns, Castello di Rivoli, Rivoli (Italia)
Das Lebendige museum, Museum für Moderne Kunst, Francoforte (Germania)
Arte pubblica in Italia, Fondazione Pistoletto, Biella (Italia)

2002

Manifesta 4, European Biennale for Contemporary Art, Francoforte (Germania)
Cargo 3, The Bagagenhal, Loods 6, Amsterdam (Olanda)
Freospace, Provinciaal Centrum voor Beeldende Kunsten – Begijnhof, Hasselt (Belgio)

2001

Squatters, Museu Serralves, Porto, Portogallo; Witte de With, Rotterdam (Olanda)
Body & Sin, Biennale di Valencia, Convento del Carmine, Valencia (Spagna)

2000

Homo Ludens, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires; Centro Cultural Parque de Espana, Rosario, (Argentina)
La Ville, le Jardin, la Memoire, Académie de France, Villa Medici, Roma (Italia)
Migrazioni e Multiculturalità, Centro Nazionale per le Arti Contemporanee, MAXXI, Roma (Italia)

Matei Bejenaru

Nato nel 1963 a Suceava (Romania).
Vive e lavora a Bucarest (Romania).

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

We Are What We Are, Aspects of Roma Life in Contemporary Art, Minoriten Gallery, Graz (Austria); Jana Koniarka Gallery, Trnava (Slovacchia); Sku Gallery, Ljubljana (Slovenia)

2004

I Am Here You Are There..., Galerie für Zeitgenössische Kunst, Lipsia (Germania)

2003

Salut / Ave Bachtalo, Offspace Gallery, Vienna (Austria)
U-Topos, Tirana Biennale 2, Tirana (Albania)
Superbia, appartement project, Dublino (Irlanda)

2002

Mehr Chancen für Unsere Jugend, Kulturkontakt Gastatelier, Vienna (Austria)
Ebent-Performance Festival, Barcellona (Spagna)

2001

Plateau of the Humankind, 49a Biennale di Venezia, Padiglione Rumeno, Venezia (Italia)
Never Stop The Action, ROTOR Association, Graz (Austria)

2000

Transferatu, Ifa Gallery, Berlino (Germania)

Luchezar Boyadjiev

Nato nel 1957 a Sofia (Bulgaria).
Vive e lavora a Sofia.

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Cosmopolis 1, *Microcosmos X Macrocosmos*, Museo Statale di Arte Contemporanea, Salonico (Grecia)

2004

Love it or leave it, 5a Biennale di Cetinje, Cetinje (Montenegro)

2003

In the Gorges of the Balkans, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (Germania)
Blood and Honey, Sammlung Essl, Kunst der Gegenwart, Vienna (Austria)
Hot City Visual, ICA/ATA Center e città, Sofia (Bulgaria)

2002

In Search of Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Austria)
The collective unconsciousness, MIGROS Museum, Zurigo (Svizzera)

2001

Escape, Tirana Biennale 1, Tirana (Albania)

2000

E-FACE 2000, Art Media Center TV Gallery, Mosca (Russia)
100 days – no exhibition, Salzburger Kunstverein, Salisburgo (Austria)

Campement Urbain

Collettivo a geometria variabile fondato nel 1999. Attivo a Parigi (Francia)

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Nuits Blanches, Parigi (Francia)
Excessive, Dense, Speedy, Complex, Empty... But Humane. Argos Festival, Bruxelles (Belgio)

2003

Sogni e Conflitti. La Dittatura dello Spettatore, *Zone of Urgency*, 50a Biennale di Venezia, Venezia (Italia)
Architecture under 1,20m, Workshop Art Forum, Graz (Austria)
Forum Social Européen, Musée d'Art et d'histoire, Saint Denis (Francia)

2002-05

Je & Nous, Sevrans Beaudottes (Francia)

2001

Images 2004/ Francia, Exposition Internationale Images 2004, Parigi (Francia)

2000

Les cités Allende, LMC, Caisse des Dépôts et Consignations, Parigi (Francia)

Mircea Cantor

Nato nel 1977 in Romania.
Vive e lavora a Parigi.

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Si tu marche plus vite, il pleut moins fort, Gulbenkian Fondation, Lisbona (Portogallo)

2004

I'll be your Mirror, Frieze Art Fair 2004, City Inn Westminster Hotel, Londra (Gran Bretagna)
New Video, New Europe: A Survey of Eastern European Video, Renaissance Society, Chicago (USA)/ Tate Modern, London (Gran Bretagna)

2003

In front of my eyes, Trans> Area, New York (USA)
In the Gorges of the Balkans, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (Germania)
Poesis. The Everyday Differently, Kunststhal/Mucsarnok, Budapest (Ungheria)
U-Topos, Tirana Biennale 2, Galleria Nazionale d'Arte, Tirana (Albania)

2002

Ping Pang Pong, Entre-deux Association, Nantes (Francia)

2001

Platea dell'Umanità, 49° Biennale di Venezia, Padiglione Rumeno, Venezia (Italia)

2000

Say What?, Eforie Gallery, Bucarest (Romania)

Montserrat Cortadellas Bacaria

Nata nel 1958 a Reus (Spagna).
Vive e lavora a Reus.

Selezione di mostre e progetti recenti

2003

Provocar la mirada, CP Censal and Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, Castellón (Spagna)

2002

Hi ha roba estesa, Escuela de Bellas artes de Olot, Girona (Spagna)
Ho vull, CEIP, Calaf (Spagna)

2001

Tan a prop, tan lluny, imatges d'un recorregut, CEIP Alta Segarra e ESO del IES, Calaf (Spagna)

matali crasset

Nata nel 1965 a Chalons-en-Champagne (Francia). Vive e lavora a Parigi (Francia).

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Lieu commun, F Communications e Ron Orb, Parigi (Francia)
Vegetable (ristorante), Printemps, Parigi (Francia)

2004

Friche domestique, 1a Biennale di architettura di Beijing, Beijing (Cina)
L'annexe du bhv, (negozio), Mall Belle Épine, Thiais (Francia)
Capsule, Base de Loisirs, Caudry (Francia)

2003

Hotel HI (interior design), Nice (Francia)
matali crasset: homemade, Grand Hornu Images, Hornu (Belgio)
matali crasset: update/ 3 spaces in one, Ulrich Fiedler gallery, Colonia (Germania)

2002

matali crasset: unpacking design, Victoria & Albert Museum, Londra (Gran Bretagna)
matali crasset: un pas de côté 91/02, Mu.dac, Losanna (Svizzera)

2001

Lake's house, Primo progetto di interno (Francia)

Călin Dan

Nato nel 1955 ad Arad (Romania). Vive e lavora ad Amsterdam e Bucarest.

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Paradoxes: The Embodied City, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbona (Portogallo)
Sous les ponts, le long de la rivière... 2, Casino Luxemburg Forum d'Art Contemporain, Lussemburgo

2004

Revolutions reloaded, Galleria Artra, Milano (Italia)
Romanian artists (and not only) love Ceausescu's Palace?!, Museo Nazionale di Arte Contemporanea, Bucarest (Romania)
Communication 1:1:1+, Museo Nazionale di Arte Contemporanea, Bucarest (Romania)

2003

Emotional Architecture, Museo Nazionale di Arte Contemporanea, Bucarest (Romania)
Blood and Honey, Sammlung Essl, Kunst der Gegenwart, Vienna (Austria)

2002

In Search of Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Austria)
Interviewing The Cities, IASPIS gallery, Stoccolma (Svezia), New Gallery, Bucarest (Romania)

2001

Platea dell'Umanità, 49a Biennale di Venezia, Padiglione Rumeno, Venezia (Italia)

2000

Happy Domsday!, Rotterdam Film Festival, Rotterdam (Olanda)
unlimited.nl 3, Stichting De Appel, Amsterdam (Olanda)

Esra Ersen

Nata nel 1970 ad Ankara (Turchia).
Vive e lavora a Istanbul (Turchia).

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Malmö no Longer be Swedish, Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö (Sweden)

2004

Exciting Europe, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Lipsia (Germania)
Along the Gates of the Urban, Galerie K & S, Berlino (Germania)
Call me Istanbul Ist mein Name, ZKM, Karlsruhe (Germania)

2003

Poetic Justice, 8a Biennale Internazionale di Istanbul, Istanbul (Turchia)
In the Gorges of the Balkans, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (Germania)
How Latitudes Become Forms, Walker Art Center, Minneapolis, (USA), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino (Italia)

2002

In Search for Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Austria)
Manifesta 4, European Biennial of Contemporary Art, Francoforte (Germania)
Pause, 4a Biennale di Gwangju, Gwangju (Corea del Sud)

2001

If You Could Speak Swedish, Moderna Museet, Stoccolma (Svezia)
Becoming a Place, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Center, Istanbul (Turchia)

2000

Hamam, Randers Kunst Museum, Randers (Danimarca)

Gelatin

Fondato nel 1995. Attivo a Vienna (Austria).
Composto da Wolfgang Gantner (1968), Ali Janka (1970), Florian Reither (1970) e Tobias Urban (1971).

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Otto Volante, Galleria Massimo De Carlo, Milano (Italia)
Nasser Klumpatsch, Visual Seminar, ATA Center/Institute of Contemporary Art e città, Sofia (Bulgaria)

2003

Osmose II, Krefelder Kunstmuseen, Krefeld (Germania)
Arc de Triomphe, Rupertinum, Salisburgo (Austria)
Im arsch des elefanten steckt ein diamant, Schirn Kunsthalle, Francoforte (Germania)

2002

Urban Creation, 4th Shanghai Biennale, Shanghai (Cina)
Die Scholtze, Pallaseum, Berliner Festwochen, Berlino (Germania)

2001

Platea dell'Umanità, 49a Biennale di Venezia, Venezia (Italia)
Stefan, Parcheggio, Walkerstreet (Trieca), Art in General, New York (USA)
Gelatin is getting it all wrong again, Leo Koenig Inc., New York (USA)

2000

Die Neue Kunstlergeneration, *Kunsthalle Krems*, Krems (Austria)

Ion Grigorescu

Nato nel 1945 in Romania. Vive e lavora a Bucarest (Romania).

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Cosmopolis 1, *Microcosmos X Macrocosmos*, Museo Statale di Arte Contemporanea, Salonico (Grecia)

2004

Ion Grigorescu - Recent photos, New Gallery, Bucarest (Romania)
Romanian artists (and not only) love Ceausescu's Palace!?, Museo Nazionale di Arte Contemporanea, Bucarest (Romania)
Revolutions Reloaded, Artra Gallery, Milano (Italia)

2003

In the Gorges of the Balkans, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (Germania)
Prophetix Remix, Museo Nazionale di Arte Contemporanea, Bucarest (Romania)
Preview, National Museum of Contemporary Art/Kalinderu MediaLab, Bucarest (Romania)

2002

In Search of Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Austria)

2001

Body and the East, from the 1960's to the present, Moderna Galerija, Ljubljana (Slovenia)

2000

Arteast Collection 2000+, Moderna Galerija, Ljubljana (Slovenia)

Gülsün Karamustafa

Nata nel 1946 a Istanbul (Turchia).
Vive e lavora a Istanbul.

Selezione di mostre e progetti recenti

2003

4D: four dimensions, four decades - 8a Biennale de L'Havana, Havana (Cuba)
In the Gorges of the Balkans, Museum Fridericianum, Kassel (Germania)
Sogni e Conflitti. La Dittatura dello Spettatore, *Utopia Station*, 50a Biennale di Venezia, Venezia (Italia)
When Latitudes Become Forms, Walker Art Center, Minneapolis (USA), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino (Italia)

2002

Fuori Uso, Ferrotel, Pescara (Italia)
In Search of Balkania, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz (Austria)

2001

Im Zeichen der Stadt, Kunstmuseum Bonn, Bonn (Germania)
Mutations, *Rumor City*, TN Probe, Tokyo (Giappone)
Becoming a Place, Proje 4L, Istanbul Contemporary Art Museum, Istanbul (Turchia)

2000

A Suitcase Trade (100 \$ Limit), Open Space, Hannover (Germania)
Négociations, Centre Régional d'Art Contemporain, Sète (Francia)
Man and Space, 3a Biennale di Gwangju, Gwangju (Corea del Sud)

Iosif Király

Nato nel 1957 a Timisoara (Romania).
Vive e lavora a Bucarest (Romania).

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Cosmopolis 1, *Microcosmos X Macrocosmos*, Museo Statale di Arte Contemporanea, Salonico (Grecia)

2004

Formate / Moving Patterns, *Kunsthalle Vienna*, *project space*, *Vienna (Austria)*
Romanian Artists (and not only) love Ceausescu's Palace!?, Museo Nazionale di Arte Contemporanea, Bucarest (Romania)
Revolutions Reloaded, Galleria Artra, Milano (Italia)

2003

Reconstructions, Galeria Noua, Bucarest (Romania)
In the Gorges of the Balkans, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (Germania)
Blood & Honey, Sammlungs Essl, Vienna (Austria)

2002

In search of Balkania, Neue Galerie Landesmuseum Joanneum, Graz (Austria)

2001

Interviewing the Cities, Fotogalerie, Vienna (Austria);
Vox Gallery, Montreal (Canada)

2000

L'Autre Moitié de l'Europe, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Parigi (Francia)
La Ville, Le Jardin, La Mémoire, Académie de France, Villa Medici, Roma (Italia)

Athanasia Kyriakakos

Nata nel 1968 a Baltimora (USA).
Vive e lavora a Atene (Grecia).

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

New Greeks?, a.antonopoulou.art, Atene (Grecia)
The Gift of Athina, Atene (Grecia)
ARCO 2004, Greek Contemporary Art Madrid, Madrid (Spagna)
Penelopie The Other Journey: Shifting, Flashpoint, Washington D.C. (USA)

2003

Dreams and Conflict: the Viewers Dictatorship, 50a Biennale di Venezia, Padiglione Greco, Venezia (Italia)
Balkan Visions, 61399 Ar/ge Kunst Galerie Museum, Tolosa (Francia)

2002

4a Biennale di Cetinje, Cetinje (Montenegro)
In Search of Balkania, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz (Austria)

2001

The Forum 2001. Artistic Mobility in a Multicultural Europe, Salonico (Grecia)
Models, Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain (Lussemburgo).

2000

Text and Image, G2, Chicago, (USA).

MemoryPROJECTS

Fondato nel 2000. Attivo a Vienna e nel Burgenland (Austria).

Composto da Eva Brunner-Szabo (1961) e Gert Tschögl (1959).

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Tirana map of viewless memories, Lindart Center, Tirana (Albania); *Mendienwerkstatt Vienna*, Vienna (Austria) *Soho is cooking*, SOHO in Ottakring, Vienna (Austria)

2003

Earth of remembrances, 8. Int. Environment Art Symposium – Nine Darogon Heads, Munui (Corea) *Archives of the sea*, Photo Gallery, Vienna (Austria)

2002

Brunnenviertel Photoalbum, SOHO in Ottakring, Vienna (Austria)

2001

Museum of remembrances # 2 pictures, Innsbruck (Austria)

2000/01

Museu de Memòries, Art Públic Calaf 99-2000, Plaza dels Arbres Calaf ; La Capella, Barcellona; Sala Amadís, Madrid; Escuela de artes i oficios, Vic; Can Massallera, Sant Boi de Llobregat (Spagna)

Aydan Murtezaoglu

Nata nel 1961 a Istanbul (Turchia).
Vive e lavora a Istanbul.

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Dialectics of Hope, 1a Biennale di Arte Contemporanea di Mosca, Museo Lenin, Mosca (Russia) *We Are What We Are, Aspects of Roma Life in Contemporary Art*, Minoriten Gallery, Graz (Austria); Jana Koniarka Gallery, Trnava (Slovacchia) Skuc Gallery, Ljubljana (Slovenia)

2004

Stadtansichten Istanbul /Urban Reviews, IFA-Galerie Stuttgart, Berlino (Germania) *Call Me Istanbul Ist mein Name*, ZKM, Karlsruhe (Germania) *Love it or Leave it*, 5a Biennale di Cetinje, Cetinje (Montenegro)

2003

Organized Conflict, Proje4L, Istanbul (Turchia) *In the Gorges of the Balkans*, Kunstthale Fridericianum, Kassel (Germania) *Prophetic Corners*, 6th Periferic Biennale, Iasi (Romania)

2002

In Search of Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Austria)

2001

Becoming a Place, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Centre, Istanbul (Turchia)

2000

Feature Presentation/Coming Attractions, Istanbul (Turchia) *Urban Situations*, Galerie im Taxispallais, Innsbruck (Austria)

Oda Projesi

Fondato nel 1997 a Istanbul (Turchia).
Attivo a Istanbul.

Composto da Özge Açıkkol (1976), Günes Savas (1975), Seçil Yersel (1973).

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Das Neue Europa, Generali Foundation, Vienna (Austria)

2004

PROJE4L, Tensta Konsthall, Stoccolma (Svezia) 6a Biennale di Werkleitz, Halle (Germania) *Urban Flashes*, Garanti Gallery, Istanbul (Turchia) *Old Habits Die Hard*, Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul (Turchia) *Call Me Istanbul Ist mein Name*, ZKM Center, Karlsruhe (Germania)

2003

8a Biennale de L'Havana, sezione del gruppo RAIN, Pabellon de Cuba, Havana (Cuba) *Poetic Justice*, 8a Biennale Internazionale di Istanbul, Istanbul (Turchia) *Sogni e Conflitti. La Dittatura dello Spettatore*, 50a Biennale di Venezia, Venezia (Italia)

2002

Pause, 4a Biennale di Gwangju, Gwangju (Corea del Sud)

2001

Becoming a Place, Proje4L - Istanbul Museum of Contemporary Art, Gultepe, Istanbul (Turchia)

2000

About A Useless Space, spazio Oda Projesi, Istanbul (Turchia)

Lucy Orta

Nata nel 1966 a Sutton Coldfield (Gran Bretagna). Vive e lavora a Parigi (Francia).

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Orta Water, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia (Italia); Birmingham (Gran Bretagna) *On Conceptual Clothing*, Musashino Art University, Tokyo (Giappone)

2004

A Grain of Dust A Drop of Water, Biennale di Gwangju del 2004, Gwangju (Corea del Sud) *Transgressing Fashion#0204* (Nexus Architecture), Victoria & Albert Museum, Londra (Gran Bretagna) *The Interventionists*, MASS MoCA, Boston (USA)

2003

Connector Mobile Village, Bellevue Art Museum, Bellevue, Washington (USA) *Body Architecture*, Lothringer 13, Monaco (Germania) *Micro Utopias, Art and Architecture*, Biennale de Valencia, Valencia (Spagna)

2002

Nexus Architecture x 110, Miami Design District for Art Miami Basel, Miami (USA) *Fluid Architecture I*, City of Melbourne (Australia) *Comfort Zone, Portable Living Spaces*, The Fabric Workshop, Philadelphia (USA)

2001

OPERA.tion Life Nexus act VII, Museum für Angewandte Kunst, Colonia (Germania) *Mobile Village, Plug In*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturschichte, Münster (Germania)

2000

OPERA.tion Life Nexus act III, Chateau LarueForaine, Parigi (Francia) *Connector Mobile Village sector VII*, Talbot Rice Gallery, Edimburgo (Gran Bretagna)

Osservatorio Nomade

Fondato nel 2002. Attivo a Roma (Italia).

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Ricordando Samudaripen, Stazione Termini e Acquario Romano, Roma (Italia) *Immaginare Corviale*, Corviale, Roma (Italia)

2003 – ongoing

Along the Egnatia. Memories of Displacement in Between Roma and Istanbul, Fondazione Adriano Olivetti e Ararat-Campo Boario, Roma (Italia) *ON Traveling Egnatia Agency*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma (Italia)

2002

ON/Salento, Salento, Puglia (Italia)

Maria Papadimitriou

Nata nel 1957 ad Atene (Grecia).
Vive e lavora a Volos e Atene.

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Poetica della mobilità, Fondazione Adriano Olivetti, Roma (Italia) *Bleiben Oder Gehen?*, Kunsthaus, Graz (Austria), Zagreb (Croazia) *Metamorph*, 9a Biennale di Architettura di Venezia, *Paradigmata*, Padiglione Greco, Venezia (Italia)

2003

Outlook, Atene (Grecia) *In Den Schluchten Des Balkan*, Kunstthale Fridericianum, Kassel (Germania) *Going Public*, Modena (Italia) *Transformers, Urban Drift*, Berlino (Germania)

2002

T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All), 25a Biennale di São Paulo (rappresentazione greca), São Paulo (Brasile)
Manifesta4, Francoforte (Germania)
Balkania 2002, Neue Galerie, Graz (Austria)
4a Biennale di Cetinje, Cetinje (Montenegro)

2001

1° Biennale di Tirana, Tirana (Albania)

2000

Kiss from Greece [3], Wohnmaschine, Berlino (Germania)
Objecthood00, Unione Greco-Americana, Atene (Grecia)

Bülent Şangar

Nato nel 1965 a Ekisehir (Turchia).
Vive e lavora a Istanbul (Turchia).

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Stadtansichten Istanbul, IFA Galerie Stuttgart, Berlino (Germania)
Call Me Istanbul Ist mein name, ZKM, Karlsruhe (Germania)
Love it or Leave it, 5a Biennale di Cetinje, Cetinje (Montenegro)
Dazibao, Nuit Blanche, Parigi (Francia)

2003

Walking Istanbul, notes from the quarantine, Centre of Digital Art Lab, Holon (Israele)
Organized Conflict, Proje4L, Istanbul (Turchia)
In the Gorges of the Balkans, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (Germania)

2002

Pause, 4a Biennale di Gwangju, Gwangju (Corea del Sud)

2001

Short Stories, La fabbrica del Vapore, Milano (Italia)
In the meantime..., Stichting De Appel, Amsterdam (Olanda)
Becoming a Place, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Museum, Istanbul (Turchia)

2000

Borderline SyndRoma – Energies of Defence, Manifesta 3, Ljubljana (Slovenia)

School of Missing Studies

Fondato nel 2003. Attivo a Belgrado, Monaco, Rotterdam, Zurigo e New York.

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Balkanize Deutsche Bank, Van Alen Institute, New York (USA).
Guest Lecture in Architecture and Art, Università, Facoltà di Architettura, Belgrado (Serbia).

2004

Looking for October, Rex – Centro Culturale B92 e Galerija SKC, Belgrado (Serbia).
Manhattan Shadow Project, Van Alen Institute, New York (USA).
School of Common Property, Werkleitz Biennial, Halle (Germania).
Challenging the Conservative Brain – CtCB, Kunstverein, Monaco (Germania).

2003

Looking for October, Rex – Centro Culturale B92 e Galerija SKC, Belgrado (Serbia).

Škart

Fondato nel 1990 a Belgrado (Serbia).
Attivo a Belgrado.

Composto da Dragan Protic (1965), Djordje Balmazovic (1965) e vari collaboratori.

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Flipside, Artists Space, New York (USA)
New Past, Marronnier Art Center of the Korean Culture, Seoul (Corea del Sud)
Exciting Europe, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Lipsia (Germania)

2002

Design Biennial, St. Etienne (Francia)
Music in me, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, GAK, Brema (Germania)
4a Biennale di Cetinje, Cetinje (Montenegro)

2000

10 with Onions/New Embroideries, Belgrado/Crepaja/Kovacica (Serbia); Graz (Austria), Stoccarda (Germania) progetto on going.
Your Shit-Your Responsibility, street actions, selfproduction of civil disobedience, Belgrado (Serbia), Bruxelles (Belgio) New York (USA), Baden-Baden (Germania) (progetto on going)
Choircheshkart, performances with choir and orchestra, Serbia, Croazia, Macedonia, Montenegro (progetto on going)
Manifesta 3, European Biennial of Contemporary Art, Ljubljana (Slovenia)

Sean Snyder

Nato nel 1972 a Virginia Beach (USA).
Vive e lavora a Berlino (Germania).

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

9a Biennale Internazionale di Istanbul, Istanbul (Turchia)
Covering the Real, Kunstmuseum Basel, Basel (Germania)

2004

Visual Seminar, ATA Center/Institute of Contemporary Art, Sofia (Bulgaria)
Sternet, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam (Olanda)

2003

Territories, Kunst-Werke, Berlino (Germania)
Sogni e Conflitti. La Dittatura dello Spettatore, Utopia Station, 50a Biennale di Venezia, Venezia (Italia)
GNS, Palais de Tokyo, Parigi (Francia)
Para>Sites, Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe (Germania)

2002

Pause, 4a Biennale di Gwangju, Gwangju (Corea del Sud)

2001

re:songlines, Halle für Kunst, Luneburg (Germania)

2000

Cities on the Move, Secession Museum, Vienna (Austria); CAPC, Centre of Contemporary Art, Bordeaux (Francia); PS1, New York (USA); Louisiana Museum, Copenhagen (Danimarca); Hayward Gallery, Londra (Gran Bretagna).

Simon Starling

Nato nel 1967 a Epsom (Gran Bretagna).
Vive e lavora a Glasgow e Berlino.

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Simon Starling, Museum für Gegenwartskunst, Basilea (Svizzera)

2004

Tabernas Desert Run, The Modern Institute, Glasgow (Gran Bretagna)
Exposition, Fundació Joan Miro, Barcellona (Spagna)
26° Biennale di Sao Paulo, Sao Paulo (Brasile)

2003

Simon Starling, MACRO, Roma (Italia)
Global Navigation System, Palais de Tokyo, Parigi (Francia)
Zenomap. New works from Scotland for the Venice Biennale, 50a Biennale di Venezia, Venezia (Italia)

2002

Inverted retrograde theme, USA (House for a songbird), UCLA Hammer Museum, Los Angeles (USA)
Djungel, Dundee Contemporary Arts, Dundee (Gran Bretagna)

2001

Poul Henningsen Simon Starling, Cooper Gallery, University of Dundee, Dundee (Gran Bretagna)
Burn-Time, Lichthaus plus neue Kunst, Brema (Germania)
Work, made ready, Les Baux de Provence; Kunstverein Hamburg, Amburgo (Germania)

2000

Metod 1: Simon Starling, Signal, Malmö (Svezia)
Camden Arts Center, Londra (Gran Bretagna)
Manifesta 3. European Biennial of Contemporary Art, Ljubljana (Slovenia)

Socrates Stratis

Nato nel 1964 a Nicosia (Cipro).
Vive e lavora a Nicosia.

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Metamorph, 9° Biennale di Architettura di Venezia, *Paradigmata*, Padiglione Greco, Venezia (Italia)
Premio per la riqualificazione di un antico porto, Limassol (Cipro)
Going Public 04 : maps, confines, new geographies, Modena (Italia)

2001

Conferenza European Heritage Day, Nicosia (Cyprus)
European 04, progetto premiato, Heraklion (Grecia)

2000

Conferenze nella Facoltà di Architettura / Scuola Nazionale Politecnica di Atene (Grecia)

Urban Void

Gruppo aperto fondato nel 1998 ad Atene (Grecia). Attivo ad Atene.

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

Azione nell'isola di Patroklos (o Gaidouronisi), Attica (Grecia)
Metamorph, 9a Biennale di Architettura di Venezia, *Paradigmata*, Padiglione Greco, Venezia (Italia)

2003

Azione al complesso di appartamenti di rifugiati in Alexandras av., Atene (Grecia)

2002

Azione nel sito archeologico di Akadi-mia Platonos, Atene (Grecia)
Political Action. What else can we do at the metro?. Azione nella Metro / HSAP. Atene (Grecia)

2000

Voyage – Immigration. Azione nello stabilimento dei mulini di Ag.Georgiou al porto di Patrasso (Grecia)

Jeanne van Heeswijk

Nata nel 1965 a Schijndel (Olanda).
Vive e lavora a Rotterdam (Olanda).

Selezione di mostre e progetti recenti

2005-2009

The Blue House, Ijburg, Amsterdam (Olanda)

2004-2005

Dwaallicht, Nieuw Crooswijk, Rotterdam (Olanda)

2004

Games People Play, Ludwig Museum, Budapest (Ungheria)

2004

In the Field of Players, Witte de With, International Film Festival Rotterdam / Tent, Rotterdam (Olanda)

2003-2004

The Future From The Sidelines. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (Olanda, 2004); Padiglione Olandese, 50a Biennale di Venezia (Italia 2003); Gorkum (Olanda, 2003)

2002-2004

De Strip. From shopping mall to dynamic cultural zone, Floris de Vijfde-laan (Westwijk), Rotterdam (Olanda)

2002-2005

Face Your World, Staalmanplein area, Amsterdam (Olanda); Wexner Center, Columbus (USA)

2001-2005

A Paper House, Taipei Biennial, Taipei (Taiwan, Ottobre 2004 - Gennaio 2005); Witte de With, Rotterdam (Olanda, Ottobre - Dicembre 2001)

2001-2005

Casco-Mobile. Coffee & Communication, Z33, Hasselt (Belgio, 2004-2005); CASCO Project, Utrecht (Olanda, 2001-2002)

2000

Draw a Line, Territory, Art Gallery Tokyo Opera City, Tokyo (Giappone)

1999-2005

Freehouse, Rotterdam (Olanda)

1998-2002

Valley Vibers, *The Vibe-detector*, Londra (Gran Bretagna)

1996-2002

A House for the Community, Oud-Beijerland (Olanda)

Erik van Lieshout

Nato nel 1968 a Deurne (Olanda).
Vive e lavora a Rotterdam (Olanda).

Selezione di mostre e progetti recenti

2005

Don't live with him, but give to him, Man in the Holocene, Londra (Gran Bretagna)

2004

See? now we are connected, Institut Néerlandais, Parigi (Francia)
Tessa, Galerie Krinzinger, Vienna (Austria)

2003

Heimerstein, (in collaborazione con Bart van Lieshout), Rhenen (Olanda)
Respect, 50° Biennale di Venezia, Padiglione Olandese Venezia (Italia)
Therapy?, Stella Lohaus Gallery, Antwerp (Belgio)
Klebeplastik, *Fiebach -Minninger Galerie*, Colonia (Germania)

2002

Naughty by Nature. Not because I hate you, Groninger Museum, Groningen (Olanda)
Bin Shopping, Stella Lohaus Gallery, Antwerp (Belgio)

2001

Galerie Fons Welters, Amsterdam (Olanda)

2000

M(odel)4f-part 3 Travail, Buro Friedrich, Berlino (Germania)
High, Stella Lohaus Gallery, Antwerp (Belgio)

Zafos Xagoraris

Nato nel 1963 ad Atene (Grecia).
Vive e lavora a Atene.

Selezione di mostre e progetti recenti

2004

One Title Exhibition, Monaco (Germania)
Metamorph, 9° Biennale di Architettura di Venezia, *Paradigmata*, Padiglione Greco, Venezia (Italia)
Art Lot in Brooklyn, New York (USA)
L'Autre Ville progetto in progress

2003

Three Bells, installazione sonora, varie sedi (Cipro)

2002

The Arrow and the Eye, a.antonopoulou.art Gallery, Atene (Grecia)
Interference, Langenlois (Austria)

Biografie degli autori

Ruxandra Balaci è la direttrice del MNAC, il Museo Nazionale di Arte Contemporanea di Bucarest. E' redattrice della rivista «Atelier», pubblicata dall'ICCA e Artexpo, Bucarest. Tra le altre mostre ha curato: Manifesta 2, Lussemburgo; *After the Wall*, Moderna Museet, Stoccolma e Hamburger Bahnhof, Berlino; *Traversées*, Musée d'Art Moderne de la Ville, Parigi; *Bucharest nach 89*, Ludwig Forum, Aachen; *Bound/less*, Belgrado, Sarajevo, Salonicco, Bucarest, Singapore. E' stata commissaria del Padiglione Rumeno per la 49° Biennale di Venezia nel 2001.

Ute Meta Bauer è direttrice fondatrice dell'Ufficio per l'Arte Contemporanea in Norvegia ed è docente e direttrice dell'Istituto di Studi Culturali all'Accademia di Belle Arti di Vienna. E' stata co-curatrice di *Documenta 11*. Nel 2004 è stata direttrice artistica della 3° Biennale di Berlino. Attualmente sta sviluppando un archivio mobile su "temi fuori confine" come progetto satellite per *inSite 2005*, San Diego (USA)/Tijuana.

Jochen Becker è giornalista e curatore indipendente. Ha pubblicato diversi libri e testi sui fenomeni urbani. Le sue recenti pubblicazioni includono: *Metro-polen*, Rotbuch Verlag, Hamburg 2001; *Bignes? Kritik der Unternehmerischen Stadt*, b_books, Berlin 2001; *Spaces/Troubles*, b_book, Berlin 2003.

Maartje Berendsen ha studiato sociologia e scultura. Dal 1989 al 1993 ha co-diretto lo spazio per artisti Het Veem a Rotterdam. In questo ultimo periodo sta organizzando progetti d'arte con artisti e municipalità. E' una scrittrice.

Iara Boubnova è direttrice fondatrice dell'Istituto per l'Arte Contemporanea di Sofia e dirige il progetto multidisciplinare *Visual Seminar* per ICA e CAS. Ha fatto parte del team curatoriale per la I Biennale di Mosca, 2005 ed è stata co-curatrice di Manifesta 4, Francoforte.

Ana Paula Cohen è curatrice indipendente e critica d'arte. Lavora al dipartimento per le ricerche e le pubblicazioni del Museo d'Arte Moderna di San Paolo. Ha co-curato le pubblicazioni relative al simposio *Curating with light luggage*, München Kunstverein, 2003.

Eric Corne è artista, curatore e professore. E' stato fondatore ed ex direttore del Centre d'Art Contemporain Le Plateau, Parigi. Corne è professore alla Scuola di Belle Arti di Ginevra e curatore freelance. E' anche presidente dell'Associazione dei Centri d'Arte in Francia.

Hou Hanru è critico e curatore indipendente. E' membro consultivo e professore alla Rijksakademie van Beeldende Kunsten di Amsterdam, membro del Comitato Consultivo della Fondazione De Appel di Amsterdam, Membro del Comitato Consultivo Globale del Walker Art Center di Minneapolis. Tra le mostre ha curato: *Beyond*, 2° Triennale di Guangzhou, Guangzhou, 2005; *Z.O.U. - Zone of Urgency*, 50 Biennale di Venezia, Venezia, 2003; *Arte all'Arte VII*, San Gimignano, 2003; *Gwangju Biennale*, Gwangju, 2002; *Cities on the Move*, Wiener Secession, Vienna e altre sedi, 1997; *Hong Kong, etc.* nella Biennale di Johannesburg.

François Hers è un'artista. Dal 1989 è coordinatore per i progetti della sezione culturale della Fondation de France. E' il fondatore del programma *Nouveaux Commanditaires*.

Jean-Baptiste Joly è professore e direttore fondatore della Akademie Schloss Solitude. E' professore onorario alla Kunsthochschule Weissenhof, Hochschule für Gestaltung, Berlino; membro del comitato consultivo della Merkur Foundation, Allianz Kultur Stiftung; Zentrum für Kulturtheorie und Kulturwissenschaften dell'Università di Stoccarda e Fachhochschule Pforzheim.

Katerina Koskina è la curatrice della J.F. Costopoulos Foundation e dell'Art Collective Exhibitions. Contribuisce come scrittrice a diverse riviste e libri. E' un membro dell'ICOM, ICOFOM, AICA e della European Community of Journalists.

Erden Kosova è critico e curatore. E' direttore e scrive per «art-ist» e «Resmi Gorus». E' membro del collettivo post-anarchico che dirige la rivista «Siyahi». Recentemente ha curato la mostra *Along the Gates of the Urban*, Berlino e Istanbul. Adesso lavora per «Birgun», il quotidiano socialista di Istanbul. Kosova è inoltre dottorando al Goldsmiths College di Londra.

Teresa Macri è critica d'arte e curatrice. Ha contribuito a diversi cataloghi e ha pubblicato i libri *Il corpo postorganico*, Costa e Nolan, Genova 1996; *Cinemacchine del desiderio*, Costa e Nolan, Genova 1998; *Postculture*, Meltemi, Roma 2002. Teresa Macri insegna all'Accademia di Belle Arti dell'Aquila e all'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Collabora con diverse riviste e cura mostre internazionali.

Mihnea Mircan lavora come curatore al Museo d'Arte Contemporanea di Bucarest. Ha curato il progetto *Under Destruction #1* e ha co-curato la mostra *Revolutions Reloaded. Laboratorio Romania*, Milano. Contribuisce scrivendo articoli sulla scena artistica rumena per vari giornali di arte contemporanea.

Ramón Parramón è direttore di *Idensitat*, *Art Public Calaf 99/00*, *Idensitat*, *Calaf-Barcelona 01/02* e *Idensitat*, *Calaf-Manresa 04/05*. E' anche direttore del Master's Degree in Public Space Fields and Strategies of Design ad Elisava, Scuola di Design, Universitat Pompeu Fabra, Barcellona.

Lidia Porcar è giurista per l'arte e professoressa di Storia dell'Arte alla Scuola di Design BAU a Barcellona. Recentemente ha curato *Observatori 2003*, il Festival Internazionale di Ricerca Artistica, Città delle Scienze e delle Arti, Valencia; *R-revistas* con Ignasi Deulofeu e Jordi Martorell, 2003 e *EN EL LADO DE LA TELEVISIÓN*, Video-scopia project, Espai d'art Contemporani, Castellón 2002.

Pelin Tan è sociologa e storica dell'arte. E' ricercatrice e dottoranda presso l'Istituto di Scienze Sociali-ITU. Pelin Tan ha contribuito come scrittrice a diversi giornali d'arte e architettura e a libri, tra cui: *Self-service city: Istanbul*, b-books, Berlin 2005; *Kulturelle Topografien*, Metzler, Stuttgart e Weimar, 2004. Ha partecipato e ha diretto diversi workshop, *Heterotopia*, City Workshops-ITU e *Urban Flashes*. E' co-partner di LabPlace Istanbul. E' stata curatrice presso TENT e Witte de With Contemporary Art Institute. Attualmente sta coordinando *Lost in Translation* 9th International Istanbul Biennale, 2005.

Theofilos Tramboulis vive e lavora ad Atene, Grecia. Ha studiato letteratura e linguistica e attualmente lavora come editor e traduttore.

Yorgos Tzirtzilakis è architetto e curatore indipendente. E' professore associato presso il dipartimento di Architettura dell'Università di Tessaglia, Grecia. Vive e lavora ad Atene e Volos.

Raluca Velisar è critica d'arte e curatrice. Nel 2001 è stata commissaria deputata per la Romania alla 49a Biennale di Venezia. E' responsabile del dipartimento di curatela e ricerca del MNAC (Museo d'Arte Contemporanea di Bucarest) e Direttrice del Dipartimento di Nuovi Media per la stessa istituzione. E' co-curatrice dell'ultima pubblicazione MNAC, 2004.

Claudia Zanfi è curatrice e critica d'arte e collabora anche a diverse riviste culturali. E' direttrice artistica del progetto web Virtual Gallery. E' direttrice fondatrice del laboratorio culturale aMAZE, ed è direttrice del progetto editoriale *Scripta Volant*. Ha curato *Going Public*, Sassuolo e Modena, 2003 e *Going Public 04. Mappe, confini e nuove geografie*, Modena. Insegna all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano.

Il luogo [non] comune

Arte, spazio pubblico
ed estetica urbana in Europa

Curatore

Bartolomeo Pietromarchi

Coordinamento editoriale

Cecilia Canziani

Redazione

Ilaria Gianni

Costanza Paissan

Francesco Ventrella

Stage editoriale

Damiana Geissa

Rugiada Ravizza

Consulenza per la produzione

Alessandra Agnolon

Ufficio stampa

Francesca Limana

Stage comunicazione

Sara Miele

Traduzioni

Ippolita d'Ayala Valva

Theresa Davis

NOSMET, Roma

Pubblicato da

Fondazione Adriano Olivetti e Actar

Copertina

Isabelle Krieg, *The World Outside My Window*, Berlino, 2001

dalla serie *Discover the World*,
2001-2003

Mappa del mondo, sverniciatura su
davanzale, ca. 15 x 25 cm

Design

Max Weber

Massimiliano Scaglione

Produzione digitale

Carmen Galán

Oriol Rigat

Stampa

Soso industrie grafiche s.p.a.

Distribuzione

Actar D

Roca i Batlle, 2-4

08023 Barcelona (Spain)

Tel. 93 418 49 93 Fax. 93 418 67 07

office@actar-d.com

Tutti i diritti riservati

© 2005 ACTAR, Barcelona

© Fondazione Adriano Olivetti, Roma

© Gli autori per i testi

© Gli artisti per le opere

© Gli artisti e i fotografi per le
illustrazioni

Ci scusiamo se per cause indipendenti
dalla nostra volontà abbiamo ommesso
alcune referenze fotografiche nei credi-
ti della pubblicazione.

ISBN: 84-95951-99-1

Stampato e impaginato

in Unione Europea

Nessuna parte di questo libro può esse-
re riprodotta o trasmessa in qualsiasi
forma o con qualsiasi mezzo elettro-
nico, meccanico o altro senza l'auto-
rizzazione dei proprietari dei diritti e
dell'editore.



FONDAZIONE ADRIANO OLIVETTI



In collaborazione con



EUROPEAN
CULTURAL
FOUNDATION



THE J. F. COSTOPOULOS FOUNDATION

Con il sostegno di



Fondazione Adriano Olivetti

Presidente

Laura Olivetti

Vice Presidente

Davide Olivetti

Segretario Generale

Bartolomeo Pietromarchi

Consiglio di Amministrazione

Cinthia Bianconi

Mario Cagliaris

Maria Luisa Lizier Galardi

Davide Olivetti

Desire Olivetti

Erica Olivetti

Laura Olivetti

Lidia Olivetti

Gabriella Solaro Benaglia

Marco Vitale

La pubblicazione è stata realizzata nell'ambito del progetto

trans:it

MOVING CULTURE THROUGH EUROPE

Un progetto di

Fondazione Adriano Olivetti

In collaborazione con

European Cultural Foundation

Fondation de France

Fondation Evens

The J. F. Costopoulos Foundation

Con il sostegno di

Compagnia di San Paolo

Curatore

Bartolomeo Pietromarchi

Comitato Scientifico

Ruxandra Balaci

Iara Boubnova

Anselm Franke

Germana Jaulin

Katerina Koskina

Marco Scotini

Pelin Tan

Nina Vagić

Coordinamento e

Relazioni istituzionali

Alessandra Agnolon

Assistente curatore

Maria Alicata

Consulenza alle ricerche

Flaminia Gennari Santori

Ricerche

Silvia Biagi

Ilaria Gianni

Valerio Mannucci

Lorenzo Micheli Gigotti

Costanza Paissan

Francesco Ventrella

Ufficio Stampa

Francesca Limana

Amministrazione

Stefano Minelli

Segreteria

Graziana Trastulli

Staff tecnico

Alessandro Angeloni

Le istituzioni e organizzazioni coinvolte nel progetto, per la loro ospitalità, sostegno e aiuto:

CAVS, Center for Advanced Visual Studies,
M.I.T., Massachusetts
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino
Goethe Institut Rom
ICA Institute for Contemporary Art, Sofia
Istituto Italiano di Cultura, Belgrado
Kunst-Werke, Berlino
La Biennale di Venezia
La Triennale di Milano
MNAC/ Kalinderu Media Lab, Bucarest
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
Palais de Tokyo, Parigi
Relations/Kulturstiftung des Bundes
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale
Veneziano, Venezia
SMART Project Space, Amsterdam
Urban Drift, Berlino
Witte de With Center for Contemporary Art,
Rotterdam

Un ringraziamento particolare a

Catherine David
Tanja Elstgeest
Francesca Ferguson
Una Henry
François Hers
Katrin Klingan
Vasif Kortun
Giulio Manieri Elia
Patricia Maurer
Shawn McLearen
Mihnea Mircan
Giovanna Nepi Sciré
Öykü Özsoy
November Paynter
Paradigms working team
Thomas Peutz
Vanessa Reed
Catia Riccaboni
Rosino Risi
Ulrike Tietze
Gottfried Wagner

Ringraziamo inoltre

Paolo Chiasera
Adrienne Drake
Ivan Cucina
Laura Einaudi
Simona Lazzarini
Valerio Mannucci
Panagioti e la sua famiglia
Giulio Pietromarchi
Laurence Plon
Giulio Ruffo
Pino Scaglione
Nikola Tosić
Esteban Vivaldi
WORM (Henk Bakker e Hajo Doorn) e,
in particolare, Stefano Chiodi per i suoi
suggerimenti editoriali,

e tutte le persone e le comunità che hanno partecipato al progetto, per il loro prezioso aiuto e sostegno.

Trans:it. Moving Culture through Europe
www.transiteurope.org