

# RES DERELICTA

DALL' ABBANDONO ALL' EMBLEMATICITÀ DEI LUOGHI  
FROM ABANDONED TO EMBLEMATIC PLACES

Vincenzo Casali | Harald Gsaller  
Armando Lulaj | Built Event

# RES DERELICTA

Vincenzo Casali / Harald Gsaller  
Arman Dolulaj / Built Event



Beni, attività e produzioni culturali



Città di Venezia / City of Venice

*Sindaco / Mayor*  
Massimo Cacciari

Settore Beni, Attività e  
Produzioni Culturali  
*Assessora alla Produzione  
Culturale / Councillor for Culture*  
Luana Zanella  
*Direttore / Director*  
Giandomenico Romanelli

Centro Culturale Candiani  
*Direttore / Director*  
Roberto Ellero

Galleria Contemporaneo  
*Direttore artistico / Art Director*  
Riccardo Caldura  
*Ufficio Stampa e Produzione  
Press Office and Production  
Management*  
Chiara Sartori  
*Amministrazione/Administration*  
Beatrice Barzaghi  
*Web Master*  
Roberto Moro

RES DERELICTA

Dall'abbandono all'emblematicità  
dei luoghi/From abandoned  
to emblematic places  
Vincenzo Casali / Harald Gsaller  
Armando Lulaj / Built Event  
11 settembre - 12 ottobre 2008  
11 September - 12 October 2008

*Mostra a cura di  
Exhibition curated by*  
Riccardo Caldura

*Catalogo a cura di  
Catalogue curated by*  
Riccardo Caldura

*In collaborazione con  
With the kind collaboration of*  
KAM - Centre of Mediterranean  
Architecture, Chania, Crete, Greece  
University of Thessaly, Volos, Greece  
Vitra Design Foundation,  
Birsfelden, Switzerland

*Testi di / Contributions by*  
Riccardo Caldura  
Aristide Antonas  
Vincenzo Casali  
Harald Gsaller  
Armando Lulaj  
Chiara Sartori  
Antonio Scarponi e Andrea Zausa  
Anselm Wagner

*Traduzioni / Translations*

Chris Gilmour, Simonetta Caporale  
Riccardo Caldura  
Chiara Sartori

*Fotografie delle installazioni  
Installation shots*  
Riccardo Caldura  
Harald Gsaller

*Progetto Grafico di  
Graphic Design by*  
Studio Dell'Antonia Design

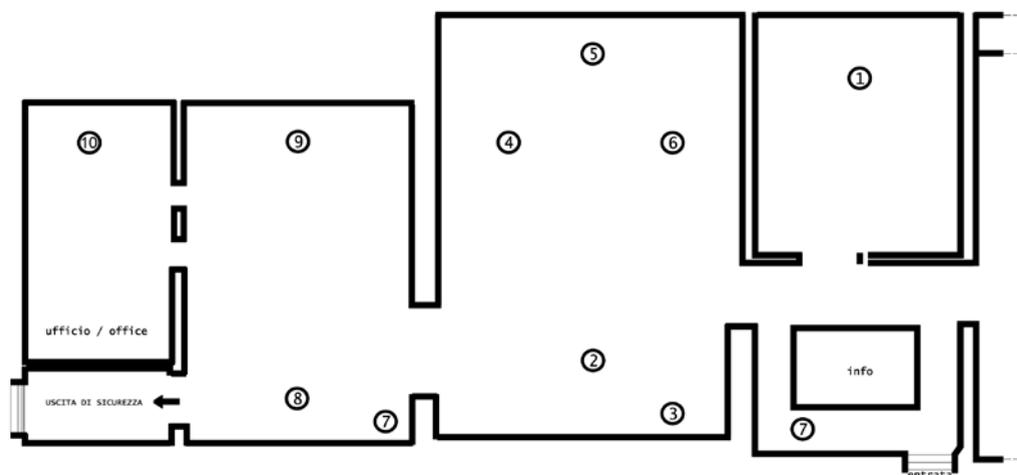
*Stampato presso  
Printed by*  
Grafiche Antiga SPA  
Crocetta del Montello (TV)

© Comune di Venezia,  
Galleria Contemporaneo  
© Gli autori / The Authors

Galleria Contemporaneo  
Piazzetta Mons. Olivotti 2  
30171 Mestre-Venezia  
Tel +39 (0)41 952010  
info@galleriacontemporaneo.it  
www.galleriacontemporaneo.it



## Opere esposte / Exhibited works



## Opere esposte / Exhibited works

- 1 Armando Lulaj - *Reflection on Black*, 2006, video (9.23 min, loop) e fotografia b/n - b/w photography
- 2 Libro di Built Event / *The Built Event's Book*, raccolta dei contributi di tutti i partecipanti a Built Event / collection of all the material given by the contributors after the visit to the island, modellino, scala 1:5000 dell'isola di Youra / model of Youra, scale 1:5000
- 3 Built Event - *Island of Youra*, foto aerea / aerial photo, stampata da / printed by the Greek Army's Geography Service, 1: 5000
- 4 Built Event - Tripla proiezione / Threefold projection **a.** frammenti video dall'archivio digitale / film fragments from the digital archive, **b.** frammento dal testo / text fragment by D. Kavvadas, filosofo / philosopher, **c.** frammento tratto dal diario di Built Event / fragment from the Built Event's diary
- 5 Built Event - Frammento dal testo di / text fragment by T. Sakellaropoulos, storico / historian
- 6 Built Event - Duplice proiezione / Twofold projection **a.** sceneggiatura teatrale di theater play by Aristide Antonas **b.** racconto del naufragio di un'imbarcazione da parte del pescatore e cacciatore V. Kaloyannis / description of immigrant shipwreck that took place in Youra by the fisherman and hunter V. Kaloyannis
- 7 Vincenzo Casali, *Geografie Mentali*, 2002, audio da video
- 8 Vincenzo Casali - *Nero Rosso Nero Rosso* (2006) e *Smile!* (2007), dittici da / diptychs from *Tre immagini di cosa?*, stampe digitali su alluminio / digital prints on aluminium
- 9 Harald Gsaller - *La selva/Der Park*, 2007/2008, fotografie e stampe su carta / photographs and prints on paper
- 10 Vincenzo Casali - *Geografie Mentali*, 2002, video (40 min., loop) e disegni / drawings

## Res Derelicta - Dall'abbondono alla emblematicità dei luoghi

Riccardo Caldura

I

Una cosa abbandonata può diventare proprietà di qualcuno: questa in sostanza è la definizione di *res derelicta* che si trova nel diritto romano e che sopravvive in molte legislazioni vigenti, fra cui quella italiana, come una modalità di possibile acquisizione di un bene. Ma non è affatto detto che la cosa abbandonata entri effettivamente in possesso di qualcuno. In questo senso lo stato di abbandono definisce una condizione di per sé della cosa, al di là di quello che poi potrà avvenire di essa. Cioè una cosa abbandonata è contraddistinta da una condizione sospesa, essendo venuto meno il suo status di appartenenza e non essendosene definito uno nuovo. La cosa abbandonata è nella condizione che contraddistingue ogni cosa mai segnata dalla proprietà: essa è di nessuno. *Res nullius*: una vastissima condizione originaria delle cose che precede ogni atto giuridico riguardante la loro iscrizione nell'ambito delle proprietà. Ed è condizione che riemerge nello stato di abbandono, passando la cosa dall'essere stata un'ultima proprietà di qualcuno all'essere priva di segni proprietari. È come se dallo stato di abbandono riaffiorasse una condizione 'originaria' delle cose: non appartengono 'più' a nessuno. Ma non si tratta della medesima condizione iniziale: una *res nullius* non è mai stata segnata 'prima' da segni proprietari, analogamente alla selvaggina prima di ogni cattura, o alla terra vergine che non era ancora stata scoperta e rivendicata da alcuno (*terra nullius*). La condizione di abbandono segnala piuttosto l'esaurirsi del percorso che ha iscritto le cose nell'ambito della proprietà. E sembra perciò permettere riemerga una condizione 'naturale', 'originaria', delle cose stesse, dimenticata nelle pieghe dei segni proprietari.

II

*Res derelicta* e *res nullius* sono dunque due concetti distinti, non si tratta semplicemente di due figure che si sovrappongono. Le differenze che intervengono fra la condizione originaria delle cose (*res nullius*) e il loro eventuale ritorno ad essa (*res derelictae*). Affinché la cosa abbandonata possa ridiventare proprietà di qualcuno è che essa non rivesta più alcun interesse per chi la possedeva, cioè che si sia evidenziata una volontà di abbandono, senza sia peraltro necessario che tale volontà venga espressa in atti giuridici, formalmente definiti, quali

sono quelli di cessione, di rinuncia o di donazione. La precondizione che definisce l'essere abbandonata di una cosa o di un bene è ciò che, nel diritto romano, veniva definito come *animus derelinquendi*. Questa volontà di derelizione, non dovendosi tradurre in atti giuridicamente definiti, rimane sostanzialmente niente di più che un *comportamento* del soggetto<sup>1</sup>, comportamento che non si rivolge ad alcuno in particolare; per questo la cosa abbandonata si situa in una sorta di limbo dove non vigono le norme che regolano il possesso o la proprietà dei beni. Una *res derelicta* è dunque contraddistinta da un completo venir meno della relazione fra il soggetto e la cosa, da un disinteresse considerato come un 'dato di fatto', senza sia necessario alcun passaggio formalmente compiuto a sancirlo. La cosa è letteralmente 'svuotata' di senso per il soggetto derelinquente, ed è per questo che si può, eventualmente, riappropriarsene per *occupatio*.

### III

La versione latina della Enciclopedia Libera sulla rete, Vicipaedia, a commento della voce, fornisce un inequivocabile esempio di odierne *res derelictae*: i rifiuti in un cassonetto di immondizie. Ciò che non svolge più alcuna funzione utile, e che non riveste più alcun interesse, può essere abbandonato, gettato via, come avviene appunto per i rifiuti. Il rifiuto è la condizione, quotidiana e ubiquitaria, di una pratica dell'abbandono, di un esercizio costante di derelizione, che esorbita dall'ambito strettamente giuridico, per segnalare un comportamento diffuso, sia nella sfera privata che in quella pubblica, una volontà di disfarsi (*animus derelinquendi*) di un bene una volta esso si sia svuotato di ogni possibile valore. Zygmunt Baumann ha ricordato una delle Città Invisibili di Italo Calvino, Leonia, per segnalare come ne vada della sopravvivenza della vita moderna - "della sopravvivenza della forma della vita moderna", specifica l'autore - sulla questione della "rimozione delle immondizie". Il bisogno continuo di novità dei Leoniani - abiti, beni e generi di consumo - si traduce in una altrettanto continua deiezione di spazzatura. In fondo sembra essere questa la loro attività principale: "espellere, allontanare da sé, mondarsi d'una ricorrente impurità". Già da questi brevi richiami a Calvino si comprende, ed è questo che preme a Baumann, come la nozione di rifiuto, rimandi ad un modo di comportamento che traduce la volontà, inespressa quanto assolutamente concreta - la "vera passione" dei Leoniani, di praticare quotidianamente la derelizione, l'abbandono delle cose una volta queste abbiano perduto di interesse<sup>2</sup>. Il che equivale a dire che esse non

svolgono più alcuna funzione ritenuta utile. Fra la perdita di interesse e il disfunzionamento della cose si iscrive l'atto di 'distrazione' proprietaria che allontana da sé ciò che non è più desiderato, ciò che non è più utile, ciò che non è più in grado di svolgere alcuna funzione. È una linea sottile quella che corre fra il funzionamento e il disfunzionamento, fra l'interesse e il disinteresse. 'Le cose non funzionavano più': una formula ricorrente, una frase fatta, una sintesi efficace che può riguardare indifferentemente cose, produzioni, situazioni, persone. Il gesto che quotidianamente, nell'ubiquitaria Leonia, depone fra i rifiuti quel che fino a ieri era rivestito di interesse, ha un'ampiezza impensata, e moltissime declinazioni possibili. *Res derelicta*, prendendo a prestito le osservazioni di Baumann, non è solo genericamente il rifiuto, la cosa che si abbandona, ma lo scarto che ogni progetto porta con sé. L'ombra, il caos latente di ogni produzione d'ordine, le linee di una *res extensa* che non collimano affatto ovunque. Non vi è nessun ordinamento così esteso da non generare una periferia, una forma progettata che non produca resti, un mutamento di produzione che non si traduca in un'espulsione non solo di cose o manufatti, ma di persone. Baumann riprende osservazioni di Giorgio Agamben per toccare il cuore della questione dello scarto, del rifiuto, prodotto dal progetto della modernità: "La legge non raggiungerebbe mai l'universalità senza il suo diritto a tracciare il confine della sua applicazione, creando con ciò stesso una categoria universale dell'escluso, e il diritto a predisporre un 'luogo di accesso vietato', creando con ciò la discarica per coloro che sono esclusi, riciclati in rifiuti umani"<sup>3</sup>. La durezza di questa espressione, 'rifiuti umani', riguarda comunque la categoria che individua gli altri, gli esclusi, separando nettamente 'noi' da 'loro'. Ma questa separazione è ormai diventata una linea mobile che non determina più l'inequivocabilità di uno spazio ordinato di appartenenza, una *res extensa* costruita dalla collimazione geometrica di una griglia che separa il prodotto dal rifiuto, l'utile dall'inutile, il funzionante dal mal funzionante. E perciò il gesto di abbandono dell'abitante di Leonia non rivela solo una tacita volontà di derelizione, ma anche il presentimento che egli stesso possa essere oggetto e non più soggetto di quel medesimo gesto. Abbandonare rivela il fantasma dell'essere abbandonati. Per questo è così importante arrivino gli spazzini, 'angeli dell'immondizia', ad allontanare dalla città ordinata l'impurità non solo delle cose, ma degli altri. Rassicurando il leoniano non esser lui uno di quei beni che venivano gettati a mare, e lasciati andare alla deriva, in caso la nave rischiasse di naufragare. Le

osservazioni filosofiche di Agamben reinterpretate sociologicamente da Baumann, grazie anche ad una metafora di Calvino, lasciano intravedere una diffusa condizione esistenziale di incertezza, quel particolare stato di sospensione che caratterizzava una *res derelicta*, che era tale perché priva ormai di segni di appartenenza.

#### IV

Vi sono paesaggi del naufragio e dell'abbandono. Le isole deserte, le selve, ora all'elenco vanno certamente aggiunti le periferie urbane, gli edifici industriali ormai privi di funzione e trasformati in odierne rovine, le discariche. Paesaggi dell'anima che osserva ciò che resta del gesto di abbandono, osserva lo straniamento delle cose, allo stesso tempo familiari e non più familiari, come se in esse riaffiorasse un aspetto che il funzionamento, l'utile, l'interesse avevano solo rivestito. Nella cosa abbandonata si risente l'eco di quella condizione originaria, lontanissima da ogni segno di appartenenza, sulla quale nulla era ancora stato iscritto nelle categorie del possesso e della proprietà. Cose e terre di nessuno, cose e terre improprie, dallo statuto incerto fra il non più definito dalle categorie dell'utile, del funzionale, dell'interessante e il non ancora di una latente riserva di trasformazione e rigenerazione a partire dal disinteresse e dallo svuotamento di senso. Questi paesaggi, questi lacerti di *terrae et res nullius* non sono contraddistinti dalla lontananza, ma piuttosto dalla prossimità. Non sono un altrove, dal quale ci separa nettamente una rassicurante frontiera, sono piuttosto quel che è vicino, il confine fra lontananza e prossimità essendo diventato un confine mobile, sinuoso, elastico. E che non ha carattere di permanenza, un confine dunque revocabile fra quel che era stabilito da una volontà di ordine che sa(peva) far proprie le cose, e quel che invece riaffiora dalla 'distrazione' proprietaria. Gilles Clément già dalle prime "Definizioni" in apertura del suo "Manifesto del Terzo Paesaggio", ritrae i luoghi dell'odierno abbandono cogliendo l'aspetto paradossalmente rigenerante che emerge dalla residualità delle cose. E offre di fatto un aggiornamento di quel che si può intendere e descrivere oggi per *res derelicta*: "Il residuo deriva dall'abbandono di un terreno precedentemente sfruttato. La sua origine è molteplice: agricola, industriale, urbana, turistica ecc. Residuo (*délaissé*) e incolto (*friche*) sono sinonimi"<sup>14</sup>. L'accostamento fra ciò che è residuo e ciò che è incolto e trascurato, è un elemento che contraddistingueva anche nel diritto romano la condizione di derelizione, senza vi fosse alcuna differenza concettuale fra bene mobile e immobile (come invece nella odierna legislazione italiana, che limita ai soli beni

mobili la loro eventuale acquisizione per abbandono). Ma soprattutto Clément coglie quel che caratterizza il bene o la cosa derelitti: la loro incertezza, la loro transitorietà dovute ad una condizione di 'distrazione' proprietaria senza abbia alcuna importanza determinare se il 'distratto' sia un soggetto privato o pubblico. Viene cioè colto un 'dato di fatto' dovuto ad un comportamento che non è affatto detto debba assumere aspetti giuridicamente compiuti, anzi: "Il carattere indeciso del Terzo Paesaggio, corrisponde a un'evoluzione lasciata all'insieme degli esseri biologici che compongono il territorio, in assenza di ogni decisione umana" (ivi). Non è qui possibile seguire le diverse implicazioni contenute nel sintetico testo di Clément, ci si limita solo a richiamare quel che definisce, in positivo, la condizione residuale, cioè il costituirsi di un nuovo "giardino planetario", dovuto ad 'esseri biologici' che possono essere di origini molto lontane e che si ritrovano accanto nel residuo: perché è questo il paesaggio che viene costituendo una nuova condizione naturale quanto sociale. Le implicazioni etico-politiche del Manifesto di Clément sono evidenti, paragonando l'autore "il terzo paesaggio" al "terzo stato": spazi entrambi che sono paradossalmente definiti dal 'non esprimere' "né il potere né la sottomissione al potere" (ivi). Una *vacatio* decisionale, apre una condizione che rende possibile una nuova relazione fra 'esseri biologici'. Aree incolte dovute a una volontà di abbandono e giardino planetario vengono a coincidere.

#### V

La questione è quindi quella di cogliere la potenzialità rigenerante delle *res derelictae*, cogliere quel punto in cui lo 'spazio indeciso' prepara il giardino possibile. Quel punto nel quale il prodotto di scarto può tramutarsi grazie a pratiche operative che non mirano semplicemente al riciclaggio del residuo (e dunque alla sua reimmissione in una catena produttiva), ma a cogliere piuttosto quella condizione di apertura che affiora, fra le cose e dalle cose, nell'assenza di funzioni, utilità, interessi, decisioni. Questa condizione di apertura è data dalla restituzione delle cose ad una condizione di non appartenenza, cioè al loro essere 'di nessuno'. In quell'apertura può fluire la linfa di un nuovo 'demanio' culturale che presta attenzione alla capacità rigenerante del non coltivabile, del non fruibile in termini di possesso e di utilizzo produttivo. Ma quali sono queste pratiche operative che sarebbero in grado di salvaguardare tale condizione di apertura? Forse quelle artistiche? O forse queste si limitano a preparare la strada ad una più complessa operatività? Anche qualora le pratiche artistiche fossero da considerare

una preparazione, una predisposizione in vista di un'operatività a venire, nondimeno va chiarito che è solo considerando l'avvenuto capovolgimento dell'operare artistico tradizionalmente inteso che tale predisposizione può avere inizio.

## VI

“A chi gli chiedeva come facesse a ottenere la meravigliosa armonia delle sue sculture, si dice che Michelangelo rispondesse: ‘Semplice. Basta prendere un blocco di marmo e togliere tutto il superfluo’”. Commenta Baumann, evidenziando il passo in corsivo: “*La separazione e la distruzione dei rifiuti era destinata a essere il segreto commerciale della creazione moderna*: togliendo e gettando via il superfluo, il non necessario e l'inutile, si sarebbe scoperto il bello, l'armonioso, il piacevole e il gratificante”<sup>5</sup>. Per segnalare quanto sia mutata la concezione dell'operatività artistica rispetto “alla creazione moderna”, quanto cioè l'attenzione si rivolga ora al superfluo, al residuo e al rifiuto della produzione (di ogni produzione), è forse sufficiente riprendere una nota di Luciano Fabro, protagonista dell'Arte Povera, scomparso nel 2007: “Difatti l'arte è come i campi di periferia delle città, dove si scaricano i rifiuti: una specie di terra di nessuno, e finché rimane tale ci si può muovere indisturbati, ma è meglio sloggiare non appena diventa sfruttabile, perché non si accampano diritti, bisogna seguire il corso delle immondizie, ogni intervento è anonimo per natura. L'ideologia è inutile di fatto. Ma esistenzialmente c'è il massimo di possibilità e di disponibilità”<sup>6</sup>. Non è più questione, per l'operatività artistica odierna, di ‘estrarre’ dalla materia l'opera, la sua armoniosità e bellezza, ma assumere la residualità come condizione di partenza. Il mondo a disposizione dell'operare artistico è, da tempo, un mondo di ‘seconda mano’, che ha già fornito il ‘valore’ che poteva offrire, e dunque ci si trova a considerare semmai quel che resta dell'arte stessa. Il testo di Fabro sembra indicare un percorso (seguendo “le immondizie”) assai significativo: da una fase iniziale, novecentesca, che ha preparato il rovesciamento di una concezione dell'opera d'arte tradizionalmente intesa, da cui il gesto duchampiano di ‘rivoluzione’ - e dunque i concetti di ready-made, di merzbild, di combine painting ect. -, a una fase più matura dove una nuova operatività agisce consapevolmente in un ambito dai confini ‘indecisi’ fra (ancora) arte e non più (solo) arte.

“Perfino le pareti di un'industria chiusa pullulano di forme di vita, di cui solo alcune sono visibili all'occhio. Il riconoscere questo fatto ci porta all'incontro con la fecondità del residuo”. Forse non è più questione,

negli intenti del team di Nuova Delhi - Raqs Media Collective - che ha posto il problema di “The Rest of Now” - nella omonima sezione espositiva da loro curata per la settima edizione di Manifesta - dello scarto dovuto alle lavorazioni industriali, quanto piuttosto di una condizione della residualità che pervade una società intenta a negoziare “tra la memoria e la dimenticanza”<sup>7</sup>. L'eventuale risposta intorno al che farne del residuo esorbita dunque dalle sole pratiche di riciclaggio, e presuppone invece la capacità di considerare la residualità, sia nella sua accezione più ampia che nella puntualità riguardante cose e luoghi determinati, come un tema di grande rilevanza per la riflessione e l'operatività odierne.

## VII

Fra quel che resta dell'arte, immaginando di analizzarne la composizione chimica, molto difficilmente si ritroverà ancora la forma “armoniosa e gratificante”; al massimo dei residui di questa, dei lacerti, come si possono ritrovare tracce di un ‘esaltatore di sapidità’ nella composizione di molti ingredienti commestibili. Ma può essere anche vi si ritrovi quel che costituiva il nucleo più riposto della ‘sapida forma’, cioè il suo potenziale emblematico: dal gr. ἔν (en) e βάλλω (ballo), che significa “ciò che è messo dentro”. Ciò che è stato ‘messo dentro’ alla forma, ciò che emerge dai suoi resti, è ora chiamato ad affiorare, come può affiorare da uno scavo archeologico una immagine emblematica, cioè un intarsio, composto in origine di molte parti residue, di frammenti. E come può affiorare una traccia, una geo-grafia ulteriore, dal seguire “il corso delle immondizie” (Fabro). Seguire questa traccia che affiora dallo scavo, tentare la composizione delle figure di un “atlante dell'abbandono” (Raqs): sono questi gli intenti del progetto espositivo “Res derelicta - Dall'abbandono alla emblematicità dei luoghi”. Quattro artisti di provenienza diversa sono stati chiamati ad osservare dai loro distinti punti di vista l'affiorare di una figura, di una geo-grafia del residuale.

## VIII

Il team greco Built\_Event operante all'Università di Architettura della Tessaglia e coordinato da Aristide Antonas e Filippo Oreopoulos, propone con video, testi e un grande libro/diario, un'esperienza di ‘action architecture’ che unisce esplorazione e riflessione sui luoghi di margine alla sperimentazione didattica in vista di un'eventuale operatività. Il luogo prescelto è un'isola abbandonata delle Sporadi

setentrionali, Youra, facente parte di un parco naturale di fatto proibito al pubblico, sorto da una ex-riserva di caccia del re di Grecia. Le scogliere dell'isola, ritenuta un tempo sede dell'antro del Ciclope, rendono assai difficile l'approdo. Per questo Youra è stata più volte luogo di naufragi, l'ultimo dei quali è avvenuto nel 2001, quando è affondata una imbarcazione di profughi.

Harald Gsaller, scrittore e artista viennese, presenta una complessa documentazione e reinterpretazione di quello che, fino a qualche decennio fa, era stato un importante parco italiano, derivato da un antico feudo rinascimentale dei principi Ruffo di Calabria, noto per le specie di uccelli che vi vivevano. Mediante immagini dei luoghi (dovute anche alla collaborazione con il fotografo Walter Ebenhofer), testi descrittivi, detti latini di origine giuridica, ed elaborazioni grafiche che riprendono volutamente la composizione per parole e figure tipica di un emblema, Gsaller descrive il parco "La Selva", già parzialmente danneggiato da un incendio doloso, nello stato di completo abbandono in cui attualmente versa.

Vincenzo Casali architetto di formazione veneziana propone un insieme di lavori costituito da tre distinti dittici e da un video accompagnato da disegni. I dittici sono composti da tre immagini fotografiche ritraenti luoghi urbani (Lubiana, Roma, uno svincolo autostradale nei pressi di Basilea) e da tre brevi descrizioni analitiche delle immagini stesse, che richiamano la nostra attenzione su quel che normalmente che non avremmo notato, lasciandocelo per così dire 'alle spalle'. Il video, un esempio di quella che Casali definisce "geografia mentale", è basato sulla testimonianza di un noto filosofo italiano che ripercorre con la memoria e aiutandosi con rapidi schizzi i luoghi dei suoi anni di formazione.

Armando Lulaj, artista originario di Tirana già presente al padiglione albanese della 52.a Biennale di Arti Visive con un video molto intenso girato in una grande discarica di rifiuti della sua città, presenta un lavoro video fotografico il cui soggetto principale è un bidone di petrolio. L'immagine fotografica riprende il bidone con un'angolazione tale da sembrar costituire il basamento su cui si regge il sovrastante Palazzo delle Nazioni Unite, progettato da Oskar Niemeyer, a New York. In uno dei due video che completano il lavoro, il bidone vuoto viene fatto rotolare per le strade di New York, mentre nell'altro il bidone, pieno e privo di coperchio, viene fatto girare per le strade di Roma così che rifletta sulla sua superficie bituminosa immagini della città eterna.

"Res dereclicta - Dall'abbandono all'emblematicità dei luoghi" è completato dall'installazione in esterno, a Campo Sant'Agnese a Venezia, di un dittico su macroformato di Vincenzo Casali, realizzato grazie alla collaborazione di Vitra Design Foundation, e da due altri lavori che riguardano invece la zona di via Piave a Mestre. Il primo, costituito da banner - a valenza concettuale e comunicativa - collocati lungo il percorso stradale, è stato curato da Chiara Sartori ("ART?"); il secondo è un progetto di Antonio Scarponi ("157 - memorial per le vittime della modernità"), proposto come ristrutturazione di un'area verde in relativo stato di degrado, e dedicato ai lavoratori scomparsi a causa delle lavorazioni chimiche a Porto Marghera.

<sup>1</sup> La derelizione può essere ridotta "ad una azione materiale volontaria, per cui il proprietario di una cosa rompe ogni suo rapporto con la cosa stessa, a tutti gli effetti e, quindi, perdendone anche e in prima linea la proprietà, è da domandarsi se essa si possa considerare come un caso, sia pure particolare, di un più ampio istituto, quello della rinuncia". Formulata l'ipotesi Silvio Romano, passa ad evidenziare la netta differenza fra l'istituto della rinuncia e l'abbandono. La prima infatti da considerare "come un atto che si traduce in una dichiarazione di volontà", mentre la seconda "non è una dichiarazione, ma piuttosto un'attuazione di volontà, un comportamento". Cfr. Silvio Romano "Studi sulla derelizione nel diritto romano - Con una 'nota di lettura' di Lelio Lantella", pag. 160. In Rivista di Diritto Romano-II- 2002 ([www.ledonline.it/rivista](http://www.ledonline.it/rivista)) [www.ledonline.it/rivistadirittoromano](http://www.ledonline.it/rivistadirittoromano)).

<sup>2</sup> Zygmunt Baumann "Vite di scarto". Cfr. pag. 3-6. Laterza, Bari 2007.

<sup>3</sup> Baumann, op.cit. pag. 40-41. Il riferimento a Giorgio Agamben, riguarda nello specifico il testo "Homo sacer. Il poter sovrano e la nuda vita". Einaudi, Torino 1995.

<sup>4</sup> Gilles Clément "Manifesto del Terzo Paesaggio", edizione italiana a cura di Filippo De Pieri. Quodlibet, Macerata 2005. L'edizione in francese (Manifeste du Tiers paysage) è uscita l'anno prima (Éditions Sujet/Object).

<sup>5</sup> Baumann, op.cit., pag. 28.

<sup>6</sup> Luciano Fabro "Attaccapanni", pag. 13-14. Einaudi, Torino 1978.

<sup>7</sup> "The rest of now/Il resto di ora/Der Rest vom Jetzt" testo introduttivo di Raqs Media Collective alla sessione espositiva da loro curata presso la sede della Ex-Alumix di Bolzano. In "Manifesta 7 - INDEX". Silvana Editoriale, Milano 2008.

## Reflection on black

Armando Lulaj

Su una superficie nera di petrolio grezzo si riflettono le strade, i palazzi, i residui della città antica, dell'Impero di un tempo. Lo stesso barile vuoto rotola per le strade di New York davanti al Palazzo dell'ONU, tempio della presunta democrazia.

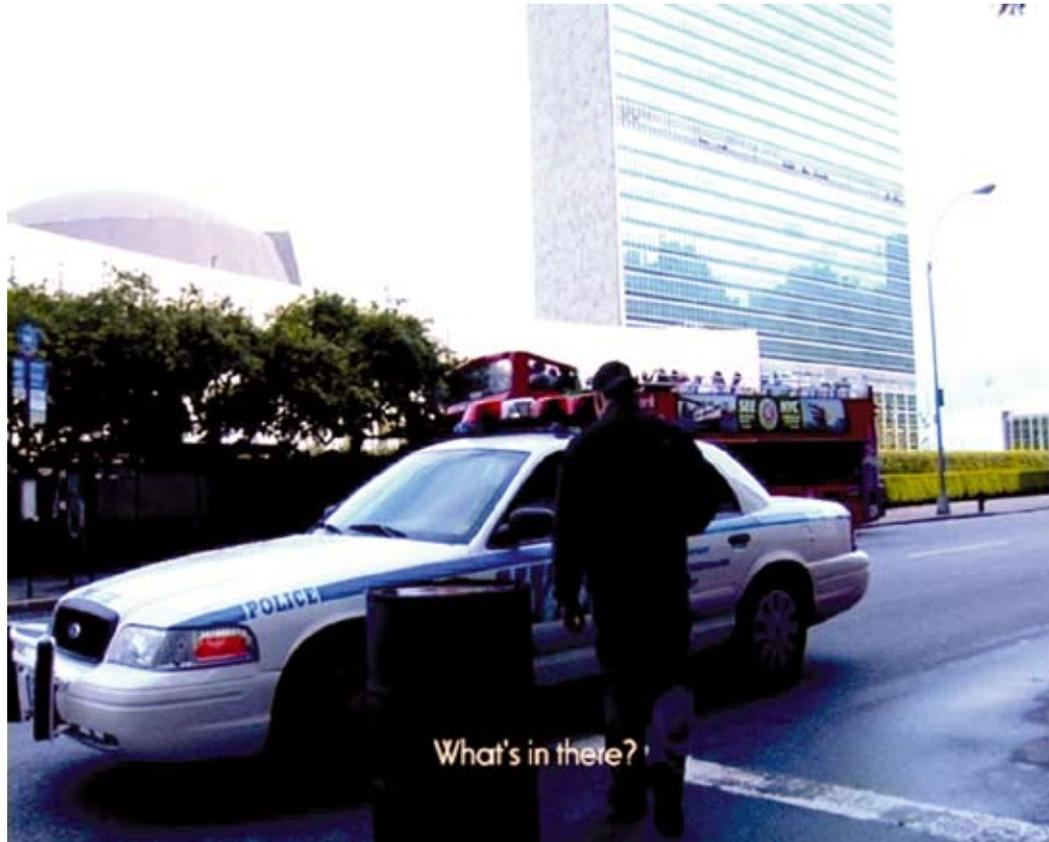
Una superficie che assorbe i conflitti, le tensioni sociali e politiche ma riflette anche le contraddizioni del tempo presente creando lo spazio per una riflessione sui meccanismi di potere che reggono la nostra società.

*Reflection on Black* coglie le inquietudini che attraversano il mondo contemporaneo e lo fa usando immagini di grande forza emblematica e simbolica.

Nell'immagine in bianco e nero che accompagna i due video il barile sembra reggere l'intero Palazzo dell'ONU, si confonde con il suo basamento, diventando una sola struttura architettonica con il palazzo che svetta sul retro. L'atmosfera è cupa, incerta, ha il sapore di qualcosa di defilato e distratto, da un lato, e di imminente ed opprimente, dall'altro.

Cos'è *res derelicta* oggi? Forse non solo il passato, il nero profondo di quello che ci lasciamo alle spalle, o ciò che i meccanismi di funzionamento del sistema produttivo abbandonano come scarto, ma anche la possibilità di un ripensamento di modi e pratiche in senso realmente alternativo. Come se fosse lo stesso principio che regge l'idea odierna di funzionalità ad essere ormai obsoleto.







## **‘Built Event’: progettare e definire luoghi insignificanti**

Aristide Antonas

Built Event è una serie di progetti che cerca di ideare un evento tramite materiali d’archivio relativi all’evento stesso. Un’archeologia contemporanea di luoghi insignificanti che viene messa a punto nel momento in cui Built Event avviene: i ritrovamenti di Built Event sono allo stesso tempo sia il materiale raccolto durante i lavori, sia il risultato dei lavori stessi.

L’espressione ‘κτιστό συμβάν’ (ktisto symban = ‘built event’) indica proprio lo spazio tra la *procedura* e le *tracce della procedura stessa*, ovvero ciò che il processo lascia dietro di sé, ed è lo spazio in cui intendiamo collocarci: una procedura costruita, messa in scena, un lavoro inteso come tracciatura, in cui le tracce lasciate da tale procedura sono considerate importanti tanto quanto l’approccio teatrale ai luoghi insignificanti. I luoghi indefiniti, abbandonati, vietati sono i più promettenti per una messa in scena ‘accurata’ e ‘scientifica’, come quella di un Built Event. I contributi di ogni persona coinvolta nella performance sono intesi come visioni alternative di tali luoghi, come definizioni costruite. Si potrebbe dire che i luoghi insignificanti che vengono selezionati siano luoghi senza una definizione evidente. La partecipazione delle persone invitate è stata un prendere parte ad una teatralizzazione di uno stato di sospensione sul momento, in quei luoghi del tutto indefiniti, ‘in situ’. La raccolta dei risultati è stata una raccolta di tanti specifici luoghi diversi prodotti da un solo unico luogo in un momento specifico. La componente teatrale in Built Event è intesa come narrazione della sospensione legata a modi diversi di rappresentare il medesimo luogo in modo incisivo, che lasci tracce. I progetti che costituiscono Built Event sono stati dettagliatamente filmati, fotografati o comunque documentati; i risultati di tali progetti ‘in situ’ sono stati parimenti attentamente raccolti.

I workshop sono stati poi organizzati dagli ideatori del progetto e dalle persone invitate a prendervi parte nella forma di riunioni o di una sorta di scuola provvisoria in cui le persone venivano invitate a fornire la loro interpretazione della condizione di sospensione di un luogo particolare. L’incontro di più persone (ideatori, invitati e partecipanti) è stato realizzato con lo scopo di dare una risposta *definitiva* al luogo, sulla base dei diversi modi di focalizzarsi su di esso. Questo focalizzarsi, le risposte e le tracce dell’intero processo sono andati a costituire una

sceneggiatura vera e propria che è di fatto l’insieme del lavoro.

Ogni partecipante ha depositato la propria personale definizione del luogo attraverso il suo diretto coinvolgimento nel progetto e la sua particolare visione. I concetti elaborati e depositati derivano da persone con formazioni diverse (architetti, teorici, storici, curatori, filosofi, registi, matematici, studiosi di letteratura, artisti...). I loro contributi sono stati presentati quindi in varie forme: progetti architettonici, immagini elaborate, testi, ma anche discorsi e conversazioni, registrazioni, ognuno nei propri termini precisi.

I progetti che costituiscono Built Event sono stati realizzati sullo sfondo di un’auto documentazione e viceversa. La procedura in sé è una risposta alle specificità del luogo scelto. La selezione del luogo d’altro canto non è né arbitraria né risultato di un’analisi. Per esempio, la ricerca di un ponte non poteva anticipare che due ponti avrebbero costituito subito il focus finale del progetto. Nel caso di “2 bridges\_builtEvent 2” è successo che siano stati individuati proprio due ponti paralleli sul fiume Tavronitis. Tavronitis è dunque diventato un luogo più importante di quanto ci si potesse aspettare all’inizio secondo quelli che erano i principi base della ricerca. Ciò è accaduto anche nel caso di “Island\_builtEvent 1” e nei progetti successivi: i principi sulla base dei quali si era attivata la ricerca dei luoghi sono stati ben presto abbandonati, non appena il luogo è stato individuato. Dunque il luogo ha costituito l’unico vero punto di partenza, stabilendo una definita area tematica concettuale. Il luogo in Built Event non è mai semplicemente se stesso. Questa premessa crea una differenza nell’architettura di ogni luogo e anche nella concezione politica di luogo. La stessa ‘presenza’ del luogo ne nega la concezione metafisica. La presenza sembra essere organizzata (nella struttura del Built Event) come l’accumulo eterogeneo di costrutti, privi di articolazione. Il luogo stesso agisce quale legame tra questi concetti accumulati, come accade con le pagine di un libro. Il luogo viene definito proprio dalla possibilità della coesistenza di più visioni concorrenti: è ricaricabile. Il luogo, nella versione di Built Event, diventa un archivio attivo.

Built Event è il risultato proprio di questa ricerca architettonica che è iniziata focalizzandosi su specifici luoghi insignificanti. Inoltre, Built Event è stato concepito come un modo di definire i luoghi sulla base di incontri ‘in situ’ e sulla base della raccolta dei materiali che chi ha partecipato all’evento aveva prodotto. Dal punto di vista della concettualizzazione, Built Event come procedura ha prodotto lavori

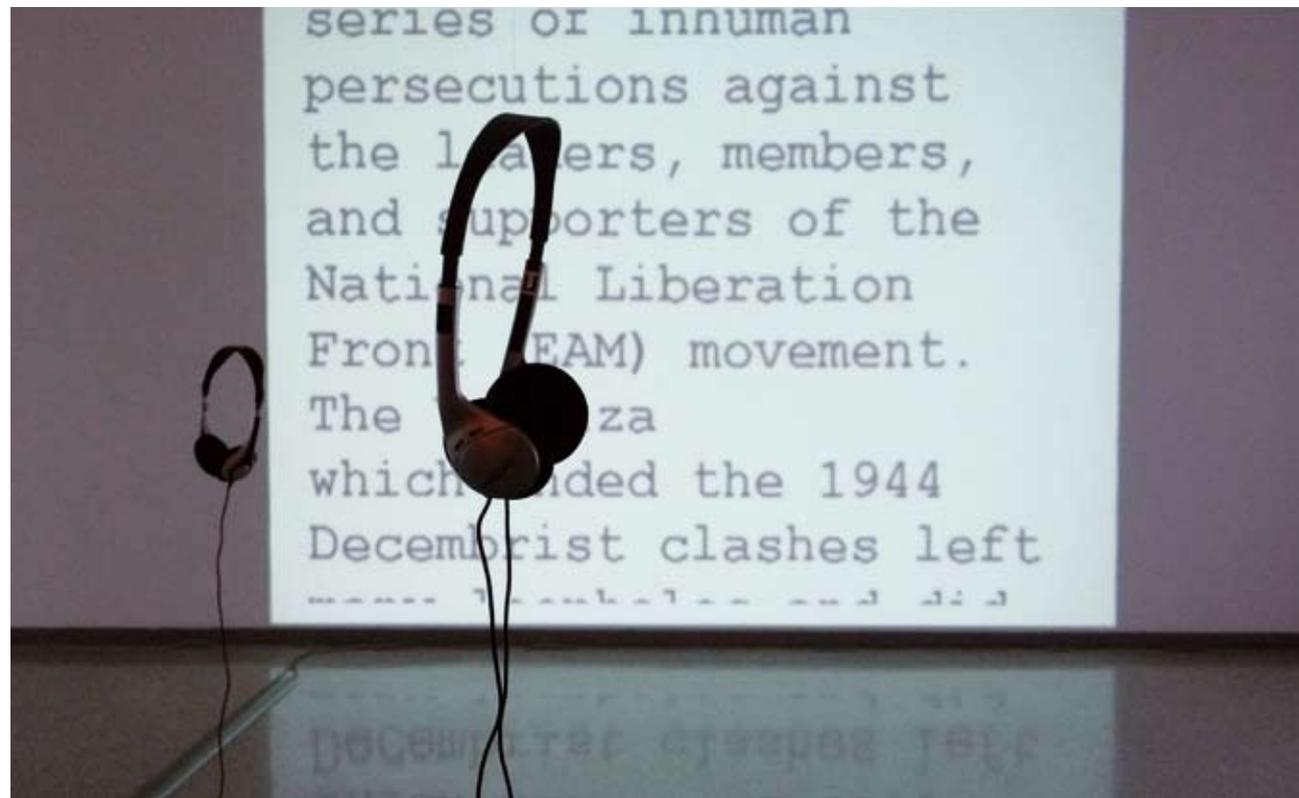
che hanno creato una singolare relazione tra i luoghi selezionati, la loro 'costituzione concettuale', le testimonianze raccolte da chi è stato invitato a partecipare e i risultati del sopralluogo raccolti poi nella forma di un libro.

La strategia del Built Event intende proporre uno specifico approccio curatoriale focalizzato su un locus concreto. L'elaborazione selettiva degli incontri e di ciò che è rimasto ha creato un'inversione del tutto voluta: l'attenzione ad un luogo in particolare si è tradotta in una molteplicità di diversi approcci a qualcosa che di fatto era scomparso: il luogo, appunto; il luogo preso in analisi, proprio a causa questa analisi, si è dissolto nuovamente, perduto in un arcipelago di approcci e visioni isolate. L'isola, vietata e isolata è in se stessa un arcipelago e oppone resistenza ad essere concepita come un'unità. I progetti in cui si articola Built Event attuano una focalizzazione che conduce di fatto ad una dispersione concettuale. L'atto del focalizzare l'attenzione dà origine ad una voluta atomizzazione del significato.

Un Built Event segue sempre una procedura specifica, ha una pseudo-metodologia. Un progetto come Built Event si articola nelle seguenti fasi:

1. selezione di un luogo
2. scelta del titolo del progetto
3. invito a partecipare - costituzione di un team di lavoro
4. richiesta di presentare dei lavori che definiscano il luogo selezionato in termini costruttivisti
5. visite in situ
6. workshop in situ
7. raccolta dei materiali che hanno preso forma durante le visite e i workshop
8. messa a punto di un libro che raccolga questo insieme di tracce.

Questa serie di progetti si è conclusa nella realizzazione di un risultato vero e proprio, un libro rilegato che rimane però aperto. Il libro è tenuto insieme da delle viti per poter essere aperto, integrato e nuovamente rilegato. Il dispiegarsi dei lavori si traduce nella raccolta delle pagine che formano il libro. La raccolta delle pagine è stata realizzata grazie a un processo di regia che ha coinvolto un luogo ed un gruppo di persone. L'azione della messa in scena ha costituito, nell'ambito dell'intero insieme di progetti Built Event, un lavoro di per sé. Questa esperienza teatrale del Built Event è di fatto una forma di approccio all'idea di un 'luogo in via di costruzione'.

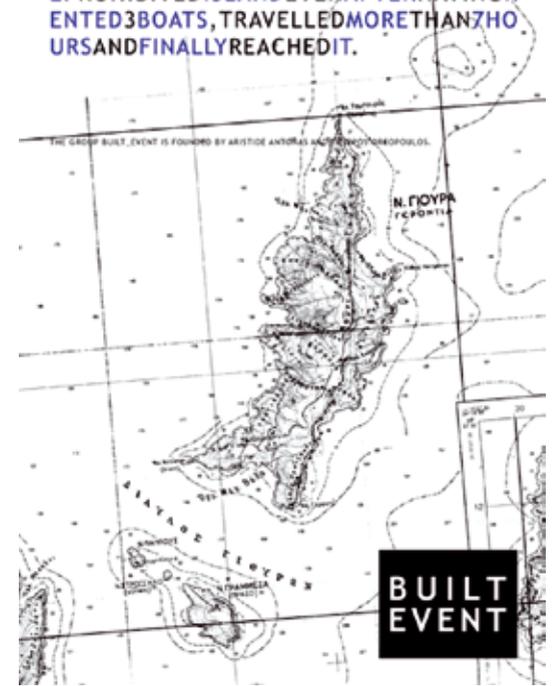




**BUILT EVENT** IS THE NAME OF A SERIES OF PROJECTS CARRIED OUT BY AN ON-STABLE WORKING TEAM OF ARCHITECTS, REALIZED IN DIFFERENT PLACES EACH TIME. THE PREPARATION OF THE PROJECTS MAY LAST SEVERAL MONTHS AND THE ACTUAL WORKSHOP USUALLY LASTS A FEW WEEKS. BOTH STAGES ARE RECORDED IN DETAIL AND THIS RECORDING IS PART OF THE PROJECT. SOME CONTRIBUTIONS ARE DEPOSITED AFTER THE COMPLETION OF THE WORKSHOP AND ARE INCLUDED IN THE PROJECT AS WELL. THE BUILT EVENT COUNTS FOUR PROJECTS SO FAR: ISLAND\_BUILT EVENT 1 / 2 BRIDGE\_BUILT EVENT 2 / RIVER BED + WATER TANK\_BUILT EVENT 3 / ABATTOIR\_BUILT EVENT 4 . BUILT\_EVENT SHEDS LIGHT TO AND SIGNS CHERS ON SPECIFIC PLACES. EACH PROJECT MANIFESTS AN INSISTENCE TO A PARTICULAR EXISTING PLACE AND ORGANIZES THE GROUP'S MOVEMENT TO IT. THE COLLECTION OF EACH PARTICIPANT'S REMAINING MATERIAL CONSTITUTES THE WORK ITSELF. EACH VISIT'S REMAINS ARE GATHERED IN ORDER TO DEFINE THE PLACES BY A PLURAL FAILURE OF DESCRIPTION. THE ARCHIVE CONTAINING RECORDINGS (PHOTOGRAPHS, VIDEOS AND TEXTS), IS TAKING THE FORM OF AN OPEN BOOK WHILE IT IS ALSO TO BE FOUND IN INTERNET DATA REPOSITORIES. EACH PROJECT'S ARCHIVE IS PROPOSED AS AN UNSTABLE DEFINITION OF THE PLACE, CONSTRUCTED BY A PERMANENT "TRIAL AND ERROR" ALGORITHM, FIXED ON THE COMMON VISIT EVENT. THE VISIT IS THUS PROPOSED AS A MOURNING OF A LOST PRESENCE, AS AN AWARENESS OF THE ABSENCE OF THE "PLACE ITSELF" AND AS A SUBSTITUTE OF THE PLACE IDENTITY. EACH EVENT IS CONSIDERED A THEATRICAL ACT REPRESENTING A FAKE BUT LEGITIMATE 'SUBSTANCE' OF THE PLACE.

**BUILT  
EVENT**

**ISLAND\_BUILT EVENT 1** THE PROJECT CONCEARNED THE DESERTED ISLAND OF YOURA, IN THE NORTH AEGEAN SEA. IT WAS ONCE A HUNTING GROUND FOR GREECE'S SKINGS; ACCORDING TO LEGEND, YOURA IS THE SITE OF THE CYCLOPS' CAVE. THE ISLAND IS PART OF THE HEALONNISOS MARINE PARK, A PROTECTED BIOTOP WITH RESTRICTED ACCESS, AND IS GUARDED BY THREE MEN. SHIPWRECKS HAVE BEEN A COMMON OCCURRENCE AT THE ISLANDS SINCE ANCIENT TIMES. A SHIP CARRYING 200 IMMIGRANTS RAN A GROUND THERE ON 26 DECEMBER 2001. THE ISLAND\_BUILT EVENT 1 PROJECT USES THE NOTION OF THE WRECKAGE AS A ANALOGY FOR A DESTROYED DESCRIPTION. THIS ISLAND IS VIEWED AS AN IMPOSSIBLE DESTINATION. THE GROUP DID FINALLY GET TO THE ISLAND TWICE BUT THE RESULT FROM THE GATHERED MATERIAL WAS PREFIGURED: IN A THEATRICAL CONSTITUTION OF A CALCULATED EVENT THERE REMAINS WITHDRAWN THE POSSIBILITY OF ANY CONCRETE APPROACH TO THE PROHIBITED ISLAND EVEN AFTER HAVING RENTED 3 BOATS, TRAVELLED MORE THAN 7 HOURS AND FINALLY REACHED IT.



**BUILT  
EVENT**

## La Selva

Harald Gsaller

“La Selva /Parco degli uccelli”, situato a circa 100 chilometri da Roma in direzione sud-est, fino agli anni ottanta era un parco naturale e per il tempo libero molto visitato, conosciuto ben oltre i confini dell’Italia. Lo stesso Fidel Castro ha fatto dono di volatili rari. Ampi boschi di bambù intorno a una dozzina di specchi lacustri offrivano ai migratori un ambiente ottimale di sosta; i visitatori, che potevano arrivare a 400.000 l’anno, avevano a disposizione diversi grandi ristoranti e aree da picnic. E poi erano possibili gite in barca, voli in mongolfiera. Il vastissimo areale era dotato di una propria linea su rotaia. Vi si girò persino un film con Roberto Benigni. Al visitatore odierno il parco si presenta come un ambiente completamente abbandonato: “Il Parco è chiuso!” I due locali sopravvissuti sono gli unici testimoni di stagioni migliori. L’originaria grandezza del parco, la bellezza di un tempo, il suo disegno complessivo si rivelano solo con difficoltà. Né si può certo ignorare l’avvenuta trasformazione della precedente area di parcheggio in un “parco dell’amore” molto trafficato. Sulle cause di questo declino del parco negli ultimi dieci anni vi sono pareri diversi e talvolta molto contrastanti. Il proprietario, principe Ruffo di C. conversando con l’autore ha parlato di un complotto, di una voluta politica ostacolante da parte della associazione cacciatori della vicina città di P. Gli abitanti di P. affermano invece che il principe, una volta che i segni del crollo dell’impero hanno iniziato a palesarsi chiaramente, abbia rifiutato ogni aiuto economico e ogni cooperazione. Un voluto lasciar andare in rovina. Si dice egli si sia mangiato tutto. Si teme una divisione dell’intero complesso in singole parcelle. Si stavano avvicinando aree di sviluppo, discariche, chi lo può sapere. L’11 luglio 2007 ho fotografato per la prima volta “La Selva”. Qualche giorno dopo l’ingresso/uscita risulta bloccato da una dozzina di alberi abbattuti. (Un segnale da parte del proprietario? Forse un attacco contro l’utilizzo del parco da parte di circoli cattolici?). Passano altri giorni e bruciano ampie parti dell’area di accesso al Parco. I pompieri di P. salvano i bambù del parco solo grazie all’aiuto di più reparti antincendio.

I giornali commentano: “Sono matti! Si divertono!”. Ma chi sono questi “loro”? il 27 luglio mi reco nuovamente sul luogo. Come turista, la polizia (riluttante) mi lascia fare. Il capo di una pizzeria da 470 coperti mi domanda: “*Perché tante foto?!*”. Nella calura del mezzogiorno mi si presenta il principe con un coadiuvante rumeno, mi invita in un lungo

edificio continuo, una stalla che funge da quartiere generale di “La Selva/Parco degli uccelli”. Noto delle foto di cacciatori, hanno davanti piatti pieni di uccelli canori arrostiti, alle pareti molti manifesti, che si rivolgono al governo municipale di P. con tono talvolta accusatorio, talvolta polemico. “Paese tragico o magico”: questo il titolo di un quaderno di temi che hanno preparato i bambini di P. con la loro insegnante.

## Selve dell’amore

Anselm Wagner

Adamo e Eva in Paradiso avevano problemi di rifiuti? Probabilmente nessuno. Non lavoravano e non avevano rapporti sessuali, non erano dunque impuri né in un senso letterale né in un senso metaforico, e non producevano nulla, di quel che più tardi si sarebbe dovuto smaltire (le loro evacuazioni fungevano, così come quelle degli animali, da concime per le piante). Vivevano il giorno molto semplicemente in modo innocente e felice. Con il peccato originale, che la tradizione cristiana ha prontamente interpretato come risveglio della sessualità, tutto è cambiato. Si vergognarono del loro sesso, vennero cacciati dal paradiso e dovettero guadagnarsi il pane con il sudore della fronte, cioè lavorare la terra, e partorire i figli nel dolore. Da allora sesso e sporcizia sono inseparabili. E questo a partire dalla impurità culturale dopo il coito nel Levitico fino alle campagne contro il sporcizia e il peccato che sono state condotte dalle autorità borghesi e cattoliche fino agli anni ’50.

Il Paradiso secondo la tradizione biblica era un giardino, dunque non semplicemente natura intatta, ma natura artificialmente organizzata. Tutti i giardini, da allora ad oggi, risalgono ad una tradizione paradisiaca: i giardini dei conventi così come i giardini delle residenze barocche o i parchi all’inglese. Anche i giardini piccolo borghesi dietro casa, nascosti da siepi di tuja, recinzioni, tre fila di cime di cavolo e biancaneve con i sette nani, in fondo sono una lontana eco dell’hortus conclusus, dal quale tutti noi siamo stati cacciati e al quale aneliamo ritornare.

Qualcosa è cambiato con i parchi naturali sorti nel ventesimo secolo. Non più la paradisiaca unione di umanità e natura, ma una condizione della natura prima della creazione dell’uomo è diventata la loro immagine di riferimento. Piante e bestie rare vi trovano un luogo di rifugio e il cherubino della tutela della natura e dell’industria del tempo libero veglia su di loro. ‘Naturalmente’ *anche* questi parchi sono qui

per l'uomo, il quale tutt'al più viene sopportato come un ospite abusivo privo di corpo, ospite che non può lasciare dietro di sé alcuna traccia, alcun gas di scarico o rifiuto, che, per così dire, svolazza con piedi d'angelo e portato dalla sua cattiva coscienza, considerato che i suoi simili rappresentano per la natura solo un fattore di oppressione. A mò di ammonizione al visitatore del parco viene fatto vedere come il mondo potrebbe essere innocente, bello, puro se non vi avesse messo piede un giorno una sfrenata catapulta di rifiuti chiamata homo sapiens. È evidente che per creare e mantenere un simile parco della natura è necessario uno sforzo culturale - il che significa economico, organizzativo, politico - enorme. Qualora i visitatori non vengano più, o, per qualsivoglia motivo, si inaridiscano le fonti finanziarie, quell'angolo di paradiso entra in una fase di declino e quelle energie naturali, che oggi caratterizzano la vita nelle libere riserve di caccia, vengono rapidamente saccheggiate dagli speculatori fondiari o dalle locali associazioni di cacciatori. Ha dovuto subire un simile destino negli ultimi vent'anni "La Selva/Parco degli uccelli", un parco per volatili a sud-est di Roma, che nel periodo del suo splendore attirava centinaia di migliaia di visitatori all'anno e che oggi se ne sta andando in rovina a vista d'occhio.





## Le figure ritrovate

Vincenzo Casali

I tre dittici sulla città contemporanea, raccolti dal titolo *3 Immagini di cosa*, hanno in comune la registrazione di un'immagine che sarebbe servita per altri scopi. Certe figure restano nella nostra memoria indipendentemente dalla nostra volontà: sono alcune tra le migliaia che circondano l'uomo contemporaneo e non c'è una spiegazione razionale del perchè proprio quelle sopravvivano al progressivo oblio che è il destino di tutte le altre. L'attenzione verso ciò che ci resta intorno è probabilmente in buona parte casuale e involontaria. Ci lasciamo alle spalle una quantità di informazioni che torneranno all'improvviso, senza un ordine prevedibile, a ricordarci situazioni. Allo stesso modo, nello spazio fisico, nei luoghi del nostro vivere, attraversiamo contesti che riteniamo definiti e che crediamo di conoscere più per come li pensiamo che per come effettivamente sono. Così, *Nero Rosso Nero Rosso Nero*, è la rappresentazione della città storica e monumentale in cui siamo immersi, noi europei, nella nostra vita quotidiana. La scena fissa che accoglie la nostra vita, che spesso prescinde dalla nostra presenza, letta come tale solo se si "esce" mentalmente dall'azione quotidiana. Allora può capitare che tutto - noi, i nostri vicini, le auto - ci appaia come se fosse composto per un set di ripresa fotografica. Come se l'opera di un singolo artista, regista della scena della nostra quotidianità, trattenesse un momento di ordine che appena dopo è destinato a sparire nella casualità del vivere. *Alle mie spalle Vitra Offices Headquarters by F.O.Gehry*, è stato pensato come la memoria effettiva di una visita al Campus Vitra mentre, finito il giro, riprendevo quella che è per me l'immagine fisica di una visione, ovvero il nome delle città. Ma questa sequenza è stata letta sia attraverso la sua letterale evocazione di una celebre architettura che compare all'istante nella mente dell'osservatore - e per questo motivo esposta in scala urbana durante la Biennale Architettura a Campo Sant'Agnesa a Venezia - sia come la proiezione di ciò che resta alle nostre spalle anche in senso metaforico: come processo involontario mentre rivolgiamo la nostra attenzione altrove - il mio caso - o come processo cosciente a sostegno di un ulteriore rafforzato progetto - nel caso della Vitra e del programma per lo sviluppo di nuove architetture. Il terzo dittico, *SMILE!* raccoglie con evidenza l'immagine della traccia di un *luogo emblematico*: res derelicta su cui la città contemporanea scorre indifferente e che ha

inglobato nella rete della sua viabilità: parcheggi, asfalto, automobili. La nostra consueta foto ricordo, dove al sorriso degli amici corrisponde la sua immagine mentale, è stata infatti ripresa insieme al segno in pietra che indica la posizione delle case romane rinvenute al di sotto della strada. Non un reperto, quindi, ma l'evocazione "fisica" di una presenza sopra a cui la città ha continuato a crescere, strato dopo strato.

Con *Geografie Mentali*, un mio lavoro del 2001, ho inteso dare luce e ascolto proprio alla sequenza di informazioni che sforzandoci siamo in grado di richiamare e artificialmente ricomporre. Pensiamo allo spazio e il nostro sentimento ne altera la "geografia", determinando contiguità e distanze "mentali" sorprendenti. Il processo di richiamare al presente quanto abbiamo attraversato, per descriverlo, penso possa essere inteso come un altro modo dell'abbandono e dell'abbandonarsi. Le mappe disegnate da Galimberti non sono disegni immediatamente decifrabili né virtuosi. Il fascino, come per ogni altra mappa, proviene dal riconoscimento del "percorso": la condizione estetica è la lettura, piuttosto che la contemplazione, mentre il medium per la decifrazione dei segni è il "testo": la voce del mio interlocutore, che dichiara quanto sta per rappresentare, in parte ricordandolo, in parte immaginandolo o ricostruendolo, laddove la possibile dimenticanza richiede di essere colmata con altro, con desideri o preferenze di natura arbitraria e soggettiva.



NERO ROSSO NERO ROSSO NERO  
BLACK RED BLACK RED BLACK  
1993-2006

subject and materials  
colonnade, sun and shadows, 6 people walking, 5 of them dressed black, red, black, red, black



SMILE!  
2005 - 2007

subject and materials  
Franco Gazzani, Marjetica Potrč, Vincenzo Casali, Varka Ljubenovič  
upon the layout of old roman houses on the surface of  
Vegova ulica, Ljubljana



ALLE MIE SPALLE VITRA OFFICES DI F.O.GEHRY  
BEHIND MY BACK VITRA HEADQUARTERS BY F.O.GEHRY  
2003 - 2006

subject and materials  
Vitra Headquarters by F.O.Gehry

Luzern  
Bern  
Zürich



Delémont  
Basel  
Mutzigen



## Margine o centro? Due progetti per via Piave a Mestre

### ART? - Progetto comunicativo

Chiara Sartori

- In che modo uno spazio espositivo *contribuisce* di fatto alla comunità, alla città e alla società?
- Quali sono le *aspettative* con cui ogni istituzione per l'arte deve negoziare e confrontarsi?
- Ci sono degli interventi nello spazio che possano sviluppare nuove modalità di lavoro e comunicazione di tali istituzioni?

Questi i tre interrogativi fondamentali in cui si articolavano le interviste somministrate tra il febbraio e l'aprile 2004 da Mike Bode e Staffan Schmidt ai direttori e curatori di sei musei ed istituzioni per l'arte, e a studenti di alcune tra le principali accademie europee. *Spaces of Conflict*, l'ampio progetto di ricerca che ne è scaturito, ha rilevato non solo una storia di conflittualità, ma la centralità del discorso conflittuale in relazione a luoghi di rilevanza sociale, quali appunto gli spazi espositivi.

Lo spazio espositivo può essere inteso come uno spazio pubblico agonisticamente connotato: è uno spazio in cui più punti di vista si confrontano, uno spazio discorsivo di scambio continuo, in cui interrogativi si susseguono ad affermazioni ed affermazioni si susseguono ad interrogativi dando forma di fatto al processo della produzione e della ricerca. Per questo il ruolo delle istituzioni per l'arte non si delinea tanto nella creazione di consenso, bensì nel cogliere l'importanza di tale conflittualità come risorsa, costruendo un rapporto dialogico ed aperto con i propri pubblici e attuando una politica di scambio continuo con tutto ciò che è marginale: persone, luoghi, pratiche, conoscenze escluse dal sistema commerciale<sup>1</sup>.

È questo lo sfondo teorico del progetto comunicativo nello spazio urbano *ART?* realizzato nel giugno 2007 per la Galleria Contemporaneo. Il progetto è stato pensato quale apertura comunicativa verso l'area urbana del tutto marginale e socialmente problematica in cui lo spazio espositivo si colloca e si trova ad operare. Infatti, se è assodato che oggi il *socius*, cioè la totalità dei canali che distribuiscono e producono l'informazione, diventa luogo espositivo mentre la galleria o il centro per l'arte vengono ad essere solo casi particolari di un insieme ben più vasto, il luogo pubblico<sup>2</sup>, d'altro canto è vero anche che gli spazi

istituzionalmente dedicati all'arte, con le loro specificità, devono aprirsi al contesto in cui si collocano: la città, da un lato, il flusso informativo, dall'altro. Questa apertura deve attuarsi in modo da restituire la complessità reale del sociale attraverso linguaggi solo apparentemente inaccessibili ma tesi a cogliere frammentazione, diversità e conflittualità quali aspetti significativi di ogni dimensione sociale.

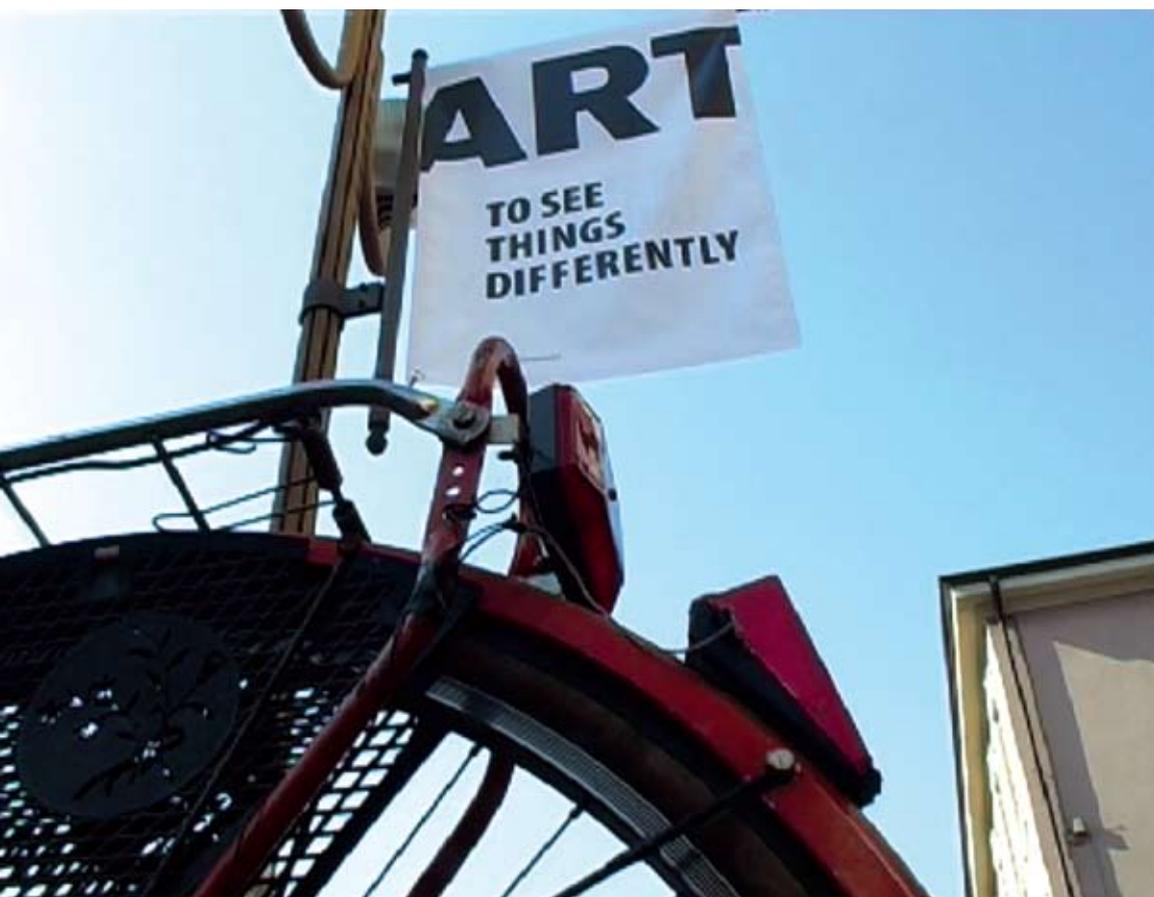
Nel caso particolare della Galleria Contemporaneo, alla marginalità e all'accentuata problematicità del contesto, in parte legata alle rapide trasformazioni sociali recenti ed ancora in atto, si aggiunge una scarsa riconoscibilità esterna del luogo. Si è voluto fare leva, dunque, su un linguaggio verbale e visivo che rendesse evidenti gli inusuali meccanismi di produzione, interazione ed esperienza che prendono forma in uno spazio per l'arte contemporanea, inteso nel suo senso più ampio, al di là dei muri della galleria e del suo assetto istituzionale. Un linguaggio capace di restituire quanto più possibile quella struttura dialogica su cui l'atto espositivo stesso si regge. Il progetto si colloca nel punto in cui comunicazione, intervento artistico e curatela si intersecano, una posizione sostanzialmente ibrida che apre a molteplici significati: *ART?*, una domanda aperta, che rimane tale e si rivolge ad un pubblico variegato che va dal passante, molto spesso straniero, a chi si interessa specificatamente di arte contemporanea.

Brevi slogan in lingua inglese<sup>3</sup> stampati su otto standardi (132x93.5 cm) accompagnano idealmente il visitatore all'ingresso dello spazio espositivo e, con un linguaggio diretto e snello, alludono all'intensità che l'esperienza dell'arte contemporanea lascia emergere: riflessioni e sensazioni connesse alla fruizione dell'arte contemporanea; dubbi, curiosità e intenzioni legati alla dimensione processuale, incerta, di ricerca continua che caratterizza la contemporaneità. Gli slogan terminano in un interrogativo aperto *ART?* che, sui due standardi più lunghi (350x93.5 cm), esattamente di fronte alla galleria, lascia spazio ad uno scambio intellettuale ed emotivo idealmente senza fine e, probabilmente, senza risposta.

<sup>1</sup>AAVV, *Art and its institutions - Current conflicts, critique and collaborations*, edited by Nina Möntmann, Black Dog Publishing, London, 2006

<sup>2</sup>Bourriaud Nicolas, *Postproduction - Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmediabooks, Milano, 2004

<sup>3</sup>La scelta della lingua nasce dal convergere di un linguaggio specialistico nella effettiva multietnicità del quartiere in cui la galleria si trova.



### **157 - Memorial alle vittime della modernità**

Un progetto di Antonio Scarponi e Andrea Zausa

*Centocinquanta stelle in fila indiana,  
in questa notte umida che sa di maggiorana,  
in questa notte splendida che sa di malva,  
centocinquanta stelle in questa notte calda.  
Centocinquanta stelle o centocinquantuno  
e io che le sto a contare in questo cielo di nero fumo.  
le conto e le riconto e vai col tango,  
in questa notte lurida che sa di fango...*

Francesco De Gregori, *Centocinquanta Stelle*, Titanic, 1982.

*157 - Memorial alle Vittime della Modernità* è un progetto di riqualificazione urbana dell'area antistante *Galleria Contemporaneo - Spazio Pubblico per le Arti Visive*.

Riqualificare uno spazio è una necessità pratica, ma è anche un veicolo per comunicare un valore simbolico, civico. Il progetto 157 è una installazione urbana permanente che si prefigge di perseguire entrambi gli scopi. Rendere maggiormente riconoscibile il luogo strategico di produzione culturale dello spazio espositivo della Galleria Contemporaneo, aprendolo verso lo spazio urbano antistante, la strada, la piazza - rivelarne ed esaltarne la presenza per favorire una maggiore visibilità al pubblico grazie ad una risistemazione generale dell'area antistante l'ingresso - e al tempo stesso ricordare tutte le vittime della modernità, riconoscere il costo sociale di un processo storico che non abbiamo ancora finito di attraversare. 157 luci fotovoltaiche, a consumo energetico pari a zero e totalmente prive di cablaggio, verranno installate nella pavimentazione per esaltare le essenze arboree di pregio, portando a quota zero l'altezza delle aiuole e ripensando l'arredo urbano attraverso l'utilizzo del materiale lapideo già esistente. Verrà così composto un pattern irregolare, una nuvola di punti luminosi che riproduce a terra le costellazioni di un cielo stellato. Lo spazio davanti Galleria Contemporaneo sarà così illuminato senza l'impiego di altre fonti luminose, utilizzando solo luci a raso terra regolate da un sistema di attivazione crepuscolare. 157 è anche il numero degli operai scomparsi addetti alla lavorazione del PVC e del CVM nel Petrolchimico di Porto Marghera. L'installazione vuole ricordare queste e tutte le vittime della modernità. Stelle cadute che continuano a brillare, per illuminare ancora un po' questa notte, vegliare su di noi, per non dimenticare.





### Res Derelicta - From abandoned to emblematic places

Riccardo Caldura

I - Something which has been abandoned can become the property of someone else: in essence this is the definition of *res derelicta*. This has its origins in Roman laws and is still present in numerous modern legal systems, including Italian law, as a possible way of acquiring goods. However it is not necessarily the case that the thing which has been abandoned will pass into someone's possession. In this sense the state of abandonment defines the condition of the thing in and of itself, regardless of what might become of it. That is to say, a thing which has been abandoned is marked by a state of suspension, since it is no longer in a state of belonging to someone and no new status has been defined. The abandoned thing is in a state which is common to all things which have never been property: they do not belong to anyone. *Res nullius*: a vast original state of things which precedes all juridical procedures regarding their becoming property. And it is a state which re-emerges in a state of abandonment, the thing passing from being at one time the property of someone to being free of any sign of being owned. It is as if an "original" condition emerges from the state of abandonment of things: they no longer belong to anyone. But this is not the same as the original condition: a *res nullius* has never been marked "before" by signs of property, similar to wild game before it is caught or to virgin lands, undiscovered and unclaimed by anyone (*terra nullius*). Rather the condition of abandonment is a sign that the journey which enrolled the thing in the field of property has come to an end. As such it seems that a "natural", "original" condition of the thing itself re-emerges, forgotten amongst the folds of the signs of property.

II - *Res derelicta* and *res nullius* are therefore distinct concepts, and are not simply two overlapping subjects. The difference is that which occurs between the original condition of things (*res nullius*) and their return to being so (*res derelictae*). For the abandoned thing to return to being the property of someone, there must no longer be any interest from the previous owner, that is, there is a demonstration of the desire to abandon it, without that desire necessarily being expressed in formally defined legal acts such as cession, renunciation or donation. The precondition which defines the abandonment of a thing or good is that which, in Roman law, was defined as *animus derelinquendi*. This desire to abandon, not needing to be translated in juridical acts, is largely nothing more than the *behaviour* of the subject<sup>1</sup>, behaviour which is not directed at anyone in particular. As such the abandoned thing is in a kind of limbo where there are no rules governing possession or the property of goods. Thus a *res derelicta* is marked by a total lack of relationship between the subject and the thing, from a lack of interest considered to be a "given fact", without the need for any formally ascribed passage. The thing is literally "emptied" of meaning for the subject casting it aside, and it is for this reason that it is possible for one to re-appropriate it through *occupatio*.

III - Looking for the word on the Latin version of the web-encyclopaedia, Vicipaedia, gives us an unequivocal modern example of *res derelictae*: rubbish in a public bin. That which no longer serves a useful purpose, and which is no longer of any interest to anyone, can be abandoned, thrown away- exactly as happens with rubbish. Rubbish is the daily and ubiquitous condition of a practice of abandonment, of a constant exercise in dereliction. Beyond the strictly legal aspect, it marks a common behaviour, both public and private, of the desire to get rid of (*animus derelinquendi*) an item once it has been emptied of any possible value. Zygmunt Baumann uses one of Italo Calvino's invisible cities, Leonia, to illustrate how important the question of the "removal of rubbish" is for the survival of modern life-"the survival of the form of modern life", states the author. The constant need for novelty by the people of Leonia-clothes, objects and consumer goods- is translated into an equally continuous production of rubbish. In the end this seems to be their principal activity: "expelling, getting it away from oneself, cleansing a recurrent impurity". Even from these short extracts of Calvino one understands-and it is this which Baumann is interested in- how the notion of rubbish relates to a type of behaviour which translates the unexpressed yet absolutely correct desire- the true passion for the people of Leonia- to practice dereliction on a daily basis, to abandon things the moment they lose interest in them<sup>2</sup>. This is the same as saying that they no longer perform any function held to be useful. Between the loss of interest and the loss of function of things there is also an act of "distraction" by the owner, who distances from himself that which is no longer desired, that which is no longer useful, that which is no longer capable of performing any function. It is a thin line which divides function and no function, interest and no interest. "Things didn't work anymore": a recurrent phrase, a cliché, an efficient synthesis which can equally refer to things, productions, situations, people. The action which in the ubiquitous Leonia daily casts into the rubbish things which only yesterday were of interest has an unimaginable scale and many different possible declinations. Drawing on Baumann's observations *Res derelicta* is not only generically rubbish, the things which are abandoned, but also the refuse which all projects bring with them. The shadow, the underlying chaos of every production of order, the lines of a *res extensa* which we do not find everywhere. There is no organised structure which is so extensive that it does not generate a periphery, no planned form which does not produce left-overs, a change in production which does

not translate into an expulsion, not just of things and products, but also of people. Baumann refers to the observations of Giorgio Agamben to get to the heart of the question of refuse, the left-overs produced by the project of modernity: “the law would never become universal without its right to draw the borders of its application, creating with itself a universal category of exclusion, and the right to establish a “prohibited area”, creating with this a dumping ground for those who are excluded, recycled in human refuse”<sup>3</sup>. The harshness of the expression “human refuse” relates to a category which identifies the others, the excluded, cleanly separating “us” from “them”. However this separation has now become a moveable line which no longer determines the unequivocal nature of an ordered sphere of belonging, a *res extensa* made up of the geometrical matching of a grid which separates the products from the refuse, the useful from the useless, the functioning from the badly-functioning. As such the act of abandoning practiced by the people of Leonia does not just reveal a tacit desire for dereliction, but also the presentiment that they themselves may become the subject rather than the perpetrator of this same action. Abandoning reveals the ghost of being abandoned. That is why it is so important that the street cleaners come, “angels of rubbish”, to remove from the ordered city the impurity not just of things but also of the others. Reassuring the people of Leonia that they are not one of those things that is thrown into the sea and left adrift should the ship be at risk of sinking. The philosophical observations of Agamben with their sociological re-interpretation by Baumann, thanks also to a metaphor by Calvino, give us a glimpse of a widespread existential condition of uncertainty, a particular state of suspension which characterises a *res derelicta*, which is so because it no longer has any signs of belonging.

IV - There are landscapes of shipwreck and abandonment, desert islands and forests. Now we must also add the urban outskirts, the industrial buildings which no longer have a function and are transformed into modern ruins, dumping grounds. Landscapes of the soul which observe that which remains after the act of abandoning, which observe the estrangement of things, at the same time familiar and no-longer familiar, as if there was a re-emergence in them of an aspect which their function, use and interest had held. We hear the echo of the original condition in the abandoned thing, far from any sign of belonging, upon which nothing had yet been written about possession and property. Nobody’s things and places in a state which is undecided between the “no longer” defined by the categories of use, function and interest and the “not yet” of a latent reserve of transformation and regeneration. These landscapes, these shattered places of *terrae et res nullius* are not defined by distance, but rather by vicinity. They are not some kind of elsewhere, from which we are clearly separated by a reassuring frontier, but rather they are that which is close, the border between distance and proximity becoming a moving line, sinuous and elastic. It does not have a sense of permanence, a border which can be annulled between that which was established by a desire for order which knows (knew) how to make things one’s own, and that which emerges from a “distraction” of ownership. From his first “definitions” in the “Manifeste du Tiers Paysage”, Gilles Clément portrays the places of contemporary abandonment, capturing the paradoxically regenerating aspect emerging from the residual nature of things. He offers an updating of what one might think of and describe nowadays as *res derelicta*: “the remains came from the abandonment of land which was previously used. They have multiple origins: agricultural, industrial, urban, tourism, etc. Residual (*délaissé*) and uncultivated (*friche*) are synonyms”<sup>4</sup>. The connection between that which is residual and that which is uncultivated and neglected is an element which related to the condition of dereliction also in Roman law, without any distinction between moveable and immovable goods (differently from modern Italian law, which limits the acquisition through abandonment only to moveable goods). Most importantly Clément captures the aspect which characterises the derelict goods or things: their uncertainty, their transitory nature due to a condition of “distraction” by the owner, indifferently of whether this owner is public or private. What is perceived is a “fact” deriving from a behaviour which doesn’t necessarily have to take on a juridical form, quite the opposite: “the undecided character of the Third Landscape corresponds to an evolution left to the entire group of biological entities which make up the territory, in the absence of any human decision”. Here we are not able to follow the various implications contained in Clément’s incisive text, we must limit ourselves only to recalling that which defines, in a positive way, the residual condition, that is the making of a new “planetary garden”, brought about by “biological entities” which may come from different and distant places and find themselves together in the remains: because this is the landscape which arises, making a new condition which is both social and natural. The ethical and political implications of Clément’s manifesto are evident: the author makes a paragon between the “third landscape” and the “third state”: both spaces which are paradoxically defined by their “not expressing” “either power or submission to power”. A decisional *vacatio* opens a condition which makes a new relationship between “biological entities” possible. Uncultivated areas caused by a desire to abandon and the planetary garden become one and the same.

V - As such the issue is that of perceiving the potential for regeneration of *res derelictae*, perceiving the moment where the “uncertain space” prepares a possible garden. The point where the discarded item can change, thanks to operational practices

which do not simply aim to recycle the refuse (bringing it back into the production chain), but rather of perceiving a condition of openness which emerges between things and from things in the absence of function, use, interest and decision. This state of openness comes from restoring the things to a condition of non-belonging, to their state of being “no one’s”. This opening lets flow the life blood of a new cultural ‘public domain’ which pays attention to the regenerative capacity of that which cannot be cultivated, which is not useable in terms of possession and productive use. But what kind of operational practices are able to protect such a condition of openness? Perhaps artistic practices? Or perhaps these are limited to preparing the way for a more complex operational situation? Even if artistic practices were considered to be a preparation, a predisposition to a subsequent operation, we must still explain that it is only by also considering the overturning of the traditional understanding of artistic practice that such a predisposition can begin.

VI - “To those who asked how he achieved the marvellous harmony of his sculptures, they say that Michelangelo answered: ‘Simple. One only needs to take a block of marble and remove all that is superfluous’”. States Baumann, highlighting in italics the passage: “*the separation and the destruction of refuse is destined to become the commercial secret of modern creation*: by removing and throwing away the superfluous, that which is not necessary and the useless, one would discover the beautiful, the harmonious, the pleasurable and the pleasing”<sup>5</sup>. In considering how much the conception of artistic practice has changed in respect to “modern creation”, that is how much attention is now directed at what is superfluous, residual and the left overs of “any” production, we need only look at the words of Luciano Fabro, a key figure of Arte Povera, who passed away in 2007: “ it is true that art is like the fields on the outskirts of the city, where rubbish is dumped: a kind of no-man’s land, and whilst it continues to be so one can work undisturbed, but it is best to move on the moment it becomes exploitable, because no claims can be made, you need to follow the path of rubbish, every intervention is by nature anonymous. Ideology is actually useless. But existentially, there is the greatest possibility and availability”<sup>6</sup>. In modern artistic practice there is no longer the issue of “extracting” the artwork, its harmony and beauty from the material, but rather of taking on the residual nature as a starting point. For some time now the world available to artistic practice is a “second-hand” world, which has already given the “value” it had to offer, and thus we find ourselves having to consider that which remains of art itself. Fabro’s words seem to indicate a highly significant journey (following “the rubbish”): from an initial, twentieth century phase which paved the way for the overturning of a traditional understanding of the artwork, from Duchamp’s acts of “revolution”- and thus the concept of the ready-made, the merzbild, combine painting etc. - we come to a more mature phase where the new ways of working knowingly act in a sphere of “undecided” boundaries between (still) art and no longer (just) art. “Even the walls of a closed-down factory teem with forms of life, of which only a few are visible to the naked eye. Recognising this fact brings one face to face with the fecundity of what is left over”. In considering the intentions of the group Nuova Delhi -Raqs Media Collective- as they examined the problem of “The Rest of Now” in the homonymous section they curated at Manifesta 7- it is perhaps no longer a question of the shift brought about by industrial processing, but rather of the condition of being a residue, a condition which pervades a society intent on negotiating “between memory and forgetting”<sup>7</sup>. The answer regarding what to do with the remains collected through recycling presumes a capacity to consider the condition of remains, both in its generally understood sense and the narrower sense regarding precise things and places, like a key question for modern reflection and working practices.

VII - Amongst that which is left of art, as if through a chemical analysis, it is difficult to re-find any “harmonious and pleasing” form; at most there may be the remains of it, scraps, as you find traces of “flavour enhancers” in many of the ingredients of food. But it may also be that one finds that which made up the deepest nucleus of the “sapid form”, that is its emblematic power: from the greek εν (en) e βάλλω (dance), which means “that which is put inside”. That which has been “put inside” the form, that which emerges from the remains, as an emblematic image is made to emerge as if from an archaeological excavation, a piece of marquetry originally made up of many residual parts, of fragments. It is the way a trace emerges, a further geo-graphy, to follow “the path of the rubbish” (Fabro). Following this trace which emerges in the excavation, trying to compose the figures of an “atlas of the abandoned” (Raqs): these are the aims of the exhibiting project “Res derelicta – From abandoned to emblematic places”. Four artists from different backgrounds were invited to use their distinctive points of view to observe the emergence of a figure, of a residual geo-graphy.

VIII - The Greek group Built\_Event who work at the University of Architecture at Tessaglia, coordinated by Aristide Antonas and Filippo Oreopoulos, have used video, texts and a large book/diary to show an experience of “action architecture” which brings together explorations and reflections on marginal places and didactic experimentation with a view to eventual operational capacity. The place chosen is Youra, an abandoned island in southern Sporadi, which is part of a nature reserve closed to the public, a kind of former hunting ground for the king of Greece. The rocky cliffs of the island- which were once believed

to be the home of the mythical Cyclops, are difficult to land a ship on. As such Youra has often been the site of shipwrecks, most recently in 2001 when a ship full of refugees crashed here. Harald Gsaller, the Viennese artist and writer, presents a complex documentation and re-interpretation of a place which was until a few decades ago an important Italian park. The park derived from lands which in renaissance times belonged to the princes of Ruffo di Calabria, and was famous for the species of birds which lived there. Gsaller describes the park, the “forest”, which has already been partially damaged through arson in a state of complete abandonment in which it is today, using images of the places (thanks also to the collaboration with Walter Ebenhofer) descriptive texts, Latin mottoes of juridical origin and graphic elaborations which intentionally mimic the grouping of words and figures characteristic of emblems. Vincenzo Casali, an architect trained in Venice, presents a body of work made up of three separate diptychs and a video accompanied with drawings. The diptychs are made up of three photographic images which portray urban locations (Lubjana, Rome and a motorway junction near Basel) and three short analytical descriptions of the images themselves. These draw our attention to things which we would not normally notice, as it were “turning our back on them”. The video is an example of what Casali calls “mental geography” and is based on the words of a famous Italian philosopher who uses his memory and rapid sketches to call to mind the places he remembers from his formative years. Armando Lulaj is an artist from Tirana. He exhibited an extremely intense video made at a large rubbish dump in his city at the Albanian pavilion at the 52<sup>nd</sup> Biennale of Visual Arts. Here, he presents video photographic work whose main subject is a crude-oil barrel. The photographic image is taken from such an angle as to make it seem that the barrel is supporting the United Nations building in New York, designed by Oskar Niemeyer. In one of the two videos which complete the work, the empty barrel is rolled through the streets of New York, while in the other the barrel, now full and left open, is moved through the streets of Rome, reflecting images of the eternal city in its oily surface.

“Res dereclicta- Dall’abbandono all’emblematicità dei luoghi” is completed by an installation outside the gallery in Campo San’Agnese in Venice. Here we have a large diptych by Vincenzo Casali, made in collaboration with the Vitra Design Foundation, and two other works regarding the area around Via Piave in Mestre. The first is a highly conceptual and communicative banner placed along the road and curated by Chiara Sartori (ART? - 2007); the second is a project by Antonio Scarponi (“157- Memorial per le vittime della modernità”), proposed as a re-modelling of the relatively run-down open space and dedicated to workers who lost their lives at the chemical plants in the port of Marghera.

<sup>1</sup> Cfr. Silvio Romano “Studi sulla derelizione nel diritto romano - Con una ‘nota di lettura’ di Lelio Lantella”, p. 160. Rivista di Diritto Romano - II - 2002 ([www.ledonline.it/rivista](http://www.ledonline.it/rivista)) [www.ledonline.it/rivistadirittoromano](http://www.ledonline.it/rivistadirittoromano)

<sup>2</sup> Zygmunt Baumann “Wasted Lives. Modernity and its Outcasts. Cambridge”. 2004.

<sup>3</sup> Baumann, p. 40-41; Giorgio Agamben, “Homo sacer. Il poter sovrano e la nuda vita”. Einaudi, Torino 1995.

<sup>4</sup> Gilles Clément, Manifeste du Tiers paysage, Éditions Sujet/Object, 2004.

<sup>5</sup> Baumann, p.28.

<sup>6</sup> Luciano Fabro “Attaccapanni”, p.13-14. Einaudi, Torino 1978.

<sup>7</sup> “The rest of now” Raqs Media Collective. “Manifesta 7 - INDEX”. Silvana Editoriale, Milano 2008.

## Reflection on black

Armando Lulaj

The black surface of crude oil reflects the streets, the buildings, the remains of the ancient city of a long-gone empire. The same barrel, now empty, rolls through the streets of New York in front of the UN building, the temple of an alleged democracy. A surface which absorbs the conflicts and social and political tensions, but which also reflects the contradictions of the present day, creating the space for reflection on the mechanisms of power which govern our society. *Reflection on Black* captures the uneasiness which infuses the modern world and does so with images of great emblematic and symbolic power. In the black and white image which accompanies the two videos, the barrel seems to be holding up the entire UN building, it seems to become its foundations, becoming a single architectural structure with the building emerging behind it. The atmosphere is dark, uncertain, it has the feeling of something which is elusive and distracted on one hand, and overbearing oppressive on the other.

What is *res derelicta* today? Perhaps it is not just the past, the deep black of that which we leave behind, or that which the functional mechanisms of the productive system abandon as left over, perhaps it is also the possibility to re-consider approaches and practices in a truly alternative way. As if it was the very principle which holds up the modern idea of functionality which had become obsolete.

## “Built Event”: designing and defining insignificant places

Aristide Antonas

Built Event is a series of projects that try to conceive an event through its archived material. A living archeology of insignificant places is prepared while a Built Event is performed: the Built Event finds are recorded material from the works and the results of the works themselves.

The term “κτιστό συμβάν” (ktisto symban = “built event”) was used in order to describe the particular area we locate between a *procedure* and the *procedure’s traces*: a built procedure (a theatrical preparation of it), a work of tracing, and the procedure’s resultant traces were considered as equally important parts of the same theatrical approach to ‘insignificant places’. Undefined, abandoned, forbidden places are the most promising places for a Built Event’s “accurate”, “scientific” performances. The contributions of each participant are proposed as alternative views of these places, as constructed definitions of the insignificant spots. One may call the selected insignificant places ‘places with no evident definition’. The participation of the invited people consisted in attending a theatrical duration of uneasiness on the spot, on the undefined places themselves, ‘in situ’. The collection of designed results was a collection of different particular places coming out from the same one, in a specific moment. Theatricality in the ‘built event’ projects is conceived as a recording of the specific uneasiness of different way of representing the “same place” in a decisive way that leaves traces. The ‘built event’ projects are abundantly filmed, photographed and otherwise recorded; the remains and the results of the “in situ” works are gathered carefully too.

The workshops are organized by the initiators, the invited people and the participants in the form of a congregation or a provisory school where the people invited interpreted the uneasy condition of a particular place. The congregation of people (initiators, invitees and participants) is committed to give a ‘definitized’ response to this place following their particular way of focusing on it. This focusing, the responses and the traces of the entire procedure, formed a theatrical play that actually constitutes the sum of the work. Every participant deposits his own definition of the selected insignificant place through personal involvement and vision. The deposited constructs derive from people of different disciplines (architects, theorists, historians, curators, philosophers, film directors, mathematicians, literature scholars, artists...) These were presented in various forms and media: architectural designs, processed images, texts, but also talks and recordings, each one in its own set terms. The ‘built event’ works were done in the background of a self recording and vice versa.

The procedure itself is a response to the particularities of the place selected.

The selection of place is neither arbitrary nor the outcome of an analysis: The search for a bridge could not anticipate that two of them could be the final focus at once. In the case of “2 bridges\_builtEvent 2” it happened that two parallel bridges over Tavronitis River were found. The Tavronitis site thus became more important than initially expected after the search principles. This happened also in the Island\_builtEvent 1 case and in the following works: the terms under which the place had been searched were abandoned as soon as the place had been found. Then the place constituted the only starting point, setting the persistence of a conceptual theme. The place in its “built event” version is never simply “in itself”. This premise creates a difference in the architecture of any place. It makes a difference in the concept of place in politics too. The very “presence” of the place denies its own metaphysical conception. Presence seemed to be organized (in the ‘built event’s structure) as a heterogeneous accumulation of constructs, with no articulations. The place itself acted as the binding of these accumulated concepts, as is also the case with the pages of a book. The place was defined through this possibility of concurrent maintenance of different versions: it is rechargeable. The place, in its Built Event version, is an active archive.

‘Built event’ came out of this architectonic investigation that began to focus on specific insignificant places. Furthermore, “built event” is conceived as a way of defining places through ‘in situ’ meetings of people and the collection of the material they have contributed. By conception, this “built event” procedure produced works that installed a singular relation between the selected places, their ‘conceptual constitution’, their common witnessing by the group of invitees, and the collection of the visit’s remains in the form of a book. The “built event” strategy was aiming at proposing a particular curatorial work, focused on a concrete locus. The selective editing of meetings and remains created an intended inversion: Focusing on a particular place was finally conceived as a cloud of different approaches to something missing: the place; the focused place, through this focusing, appeared blurred again, lost in an archipelago of isolated approaches. The forbidden and isolated island is an archipelago itself, it resists to be conceived as a single unit. The Built Event works are purposefully exercises of conceptual dispersal, while their target appeared to be a blown-up concretization. The very act of focusing creates an intended dispersal of meaning.

A ‘built event’ repeats a specific procedure; it follows a pseudo-methodology. A ‘built event’ work consists of the following steps:

1. Selection of a place
2. Naming of the work

3. Invitation of people - selection of working team
4. Call for works that define the selected place through construction
5. In situ visits
6. In situ workshop
7. Collection of the visits' and workshop's traces
8. Construction of the traces book.

Its series of works ends up with a real result formed as an open bounded book. The book is bound with screws; it can be opened, be recharged and re-bound. The works' deployment consists in the collection of the pages that form this book. The collection of pages is done through a process of direction that involves a place and a group of people. The theatrical act in 'built event' works was a work by itself. This 'built event' theatrical experience constituted an approach to a place-under-construction.

### La Selva / Der Park

Harald Gsaller

Der Vogelpark „La Selva/Parco degli Uccelli“, etwa hundert Kilometer südöstlich von Rom gelegen, war bis in die Achtziger Jahre ein viel besuchter und weit über die Grenzen Italiens berühmter Natur- und Freizeitpark. Selbst Fidel Castro hat es sich nicht nehmen lassen, „La Selva“ seltene Vögel zu schenken. Weite Bambuswälder um etwa zwölf angelegte Seen boten den Vögeln Rückzugsgebiet; den bis zu 400.000 Besuchern pro Jahr standen neben mehreren großen Restaurants Picknick Areas zur Verfügung. Bootsfahrten, Flüge mit Heißluftballonen. Auf dem riesigen Gelände gab es eine eigene Eisenbahn. Man drehte sogar einen Film mit Roberto Benigni. Dem heutigen Besucher bietet sich der Park als verlassenes (abbandonato) Areal dar. „Il parco e chiuso!“ Die verbliebenen zwei Gaststätten, Zeugen einer besseren Zeit. Die schiere Größe und einstmalige Schönheit des Parks, sein Bauplan erschließen sich nur mehr schwer. Die Umfunktionierung des ehemaligen Parkplatzbereiches in einen „Parco dell' Amore“ mit regem Verkehr ist nicht zu übersehen. Über die Gründe für den Niedergang des Parks in den letzten zehn Jahren gibt es differente, teils sehr widersprüchliche Aussagen. Der Besitzer, Fürst Ruffo di C. spricht dem Autor gegenüber von einer gezielten Verhinderungspolitik von Seiten der Jägerschaft der nahen Stadt P., einem Komplott. Bewohner von P. hingegen behaupten, der Fürst habe, als der Niedergang des Imperiums sich abzuzeichnen begann, jede wirtschaftliche Hilfe oder Kooperation abgelehnt. Heruntergewirtschaftet. Er habe alles gegessen, wird bedeutet. Eine Aufteilung des Gesamtkomplexes in einzelne Parzellen stehe zu befürchten. Gewerbestandorte, rückten näher, Müllhalden, was weiß man schon. Am 11. Juli 2007 nehme ich das erste Mal in „La Selva“ auf. Einige Tage danach ist die Zu- und Ausfahrt durch ein Dutzend umgeschnittener Bäume blockiert (Ein Zeichen der Besitzer? Eine Attacke katholischer Kreise gegen die Nutzung des Parks? ...) Wiederum einige Tage später brennen große Teile des Parkeingangsbereiches. Die Feuerwehr von P. kann den Bambus im Park nur mithilfe mehrerer Löschzüge aus C. retten. Die Zeitungen sprechen von „Verrückten“: „Sono matti, si divertono!“ Wer sind diese „sie“? Am 27. Juli gehe ich erneut in das Gebiet. Die Polizei läßt mich als Touristen (widerwillig) gewähren. Der Chef der auf 470 Personen bemessenen Pizzeria fragt mich „Perche tante foto?!“ In der Mittagshitze stellt mich der Fürst mit einem rumänischen Mitarbeiter zur Rede, bittet mich in ein lang gezogenes Gebäude, ein Stall und doch das Headquarter von „La Selva/ Parco degli Uccelli“. Ich sehe Fotos von Jägern, mit Platten voller gerösteter Singvögel vor sich, an den Wänden viele Plakate, die sich teils anklagend, teils polemisch an die Stadtregierung von P. richten. „Paese tragico o magico“, so der Titel eines Aufsatz-Heftes, das Kinder aus P. mit ihrer Lehrerin gestaltet haben.

### Selve dell'Amore

Anselm Wagner

Hatten Adam und Eva im Paradies ein Müllproblem? Eher kaum. Sie arbeiteten nicht und hatten keinen Sex, wurden also weder im buchstäblichen noch im übertragenen Sinne schmutzig, und sie haben nichts produziert, was man später hätte entsorgen müssen (ihre Ausscheidungen waren wie jene der Tiere guter Pflanzendung). Sie lebten einfach unschuldig und glücklich in den Tag hinein. Erst mit dem Sündenfall, den die christliche Tradition bald als sexuelles Erwachen interpretierte, wurde alles anders. Sie schämten sich ihrer Sexualität, wurden aus dem Paradies verbannt und mussten nun im Schweiß ihres Angesichts ihr Brot verdienen, d.h. das Land bestellen, und unter

Schmerzen Kinder gebären. Sex und Schmutz kleben seither aneinander wie Pech und Schwefel: Das reicht von der kultischen Unreinheit nach dem Beischlaf im Buche Levitikus bis zu den Kampagnen gegen Schmutz und Schund, welche von bürgerlichen und katholischen Obrigkeiten bis in die 1950er Jahre geführt wurden.

Das Paradies war gemäß der biblischen Überlieferung ein Garten, also nicht einfach unberührte, sondern kunstvoll arrangierte Natur. Alle Gärten stehen seither in einer paradiesischen Tradition: die Gärten der Klöster ebenso wie die barocken Schlossgärten oder die englischen Landschaftsparks. Selbst die kleinbürgerlichsten Schrebergärten hinter blickdichten Thujenhecken, Jägerzaun, drei Reihen Kohlköpfen und Schneewittchen mit den sieben Zwergen sind ein entferntes Echo des Hortus conclusus, aus dem wir alle verjagt wurden und nach dem wir uns zurücksehnen.

Etwas anders verhält es sich mit den im 20. Jahrhundert entstandenen Naturparks. Nicht die paradiesische Einheit von Mensch und Natur, sondern ein Naturzustand vor Erschaffung des Menschen ist ihr Leitbild. Seltene Pflanzen und Tiere finden dort einen Rückzugsort, und der Cherub der Naturschutz- und Freizeitindustrie bewacht sie. „Natürlich“ sind auch diese Parks für den Menschen da, der freilich nur als möglichst körperloser Zaungast geduldet wird, der keine Spuren, keine Abgase und keinen Dreck hinterlassen darf, gleichsam mit Engelsfüßen einher schwebend und vom schlechten Gewissen getragen, dass seinesgleichen für die Natur nur eine einzige Bedrohung darstelle. Mahnend wird dem Naturparkbesucher vor Augen geführt, wie schön, wie rein, wie unschuldig die Welt sein könnte, hätte sie nicht eines Tages eine zügellose Dreckschleuder namens Homo sapiens betreten.

Dass es eines enormen kulturellen, d.h. wirtschaftlichen, organisatorischen, politischen Aufwandes bedarf, um einen solchen Naturpark ins Leben zu rufen und zu erhalten, liegt auf der Hand. Bleiben die Besucher aus oder sprudelt der Geldhahn aus anderen Gründen nicht mehr, verfällt die paradiesische Natur und wird rasch Raubjener naturwüchsigen Kräfte, die heute das Leben in der freien Wildbahn bestimmen, angefangen vom Grundstückspekulanten bis hin zur lokalen Jägerschaft. Ein solches Schicksal erlitt in den letzten 20 Jahren „La Selva/Parco degli Uccelli“ südöstlich von Rom, ein ehemaliger Vogelpark, der zu seiner Blütezeit hunderttausende Besucher im Jahr anzog und heute zusehends verfällt.

### The figures refound

Vincenzo Casali

The recording of an image which was meant for other purposes is the common feature in the three diptychs about modern cities, grouped under the title *3 Immagini di cosa* (3 images of what). Certain images remain in our memories whether we want them to or not: they are amongst the millions of other which surround modern man, and there is no rational explanation as to why it should be these that survive the progressive oblivion which is the fate for all the others. Our attention to that which surrounds us is probably, on the whole, random and involuntary. We leave behind a huge amount of information which may come back when we least expect it, in an unpredictable order, to remind us of certain situations. In the same way, in physical space, in the places where we live, we pass through contexts which we think of as defined, and which we think we know, more for how we think of them than for how they really are. Thus, *Nero Rosso Nero Rosso Nero* (Black Red Black Red Black) is a representation of the historical and monumental city in which we Europeans are immersed in our daily lives. The unchanging scene which surrounds our daily life, which often exists independently of our presence, read as such only if one mentally "steps out" of daily routines. As such it may be that everything - us, our neighbours, the cars - seems to be a photographic set. As if the work of a single artist, a film director of the scenes of our daily lives, captured a moment of order, which immediately afterwards is destined to disappear in the randomness of living. *Alle mie spalle Vitra Offices Headquarters by F.O. Gehry* (Behind my Back Vitra Offices Headquarters by F.O. Gehry), was conceived as the memory of a visit to the Vitra Campus where, once I had finished the tour, I filmed the thing which was for me the physical image of a vision, that is, the name of the city. However, this sequence is read both through its literal evocation of a celebrated piece of architecture, which immediately comes to the viewer's mind - and for this reason shown in an urban scale at the Venice Biennale of architecture in Campo Sant'Agnesa - and as a projection of that which we leave behind also in a metaphorical sense, as an involuntary process whilst our attention turns elsewhere - which is my case - or as a conscious process to support another stronger project- in the case of Vitra and the plan for the development of new architecture. The third diptych, *SMILE!* draws together the image of the traces of an *emblematic palce*: res derelicta over which the modern city flows, indifferent, engulfing it into its network of roads: car parks, asphalt, automobiles. Our typical snapshot,

where the smiles of friends correspond to its mental image, has been taken together with the stone sign showing the location of the Roman houses found under the road. Thus not a relic, but the “physical” evocation of a presence which the city has continued to grow over, layer upon layer.

With *Geografie Mentali* (Mind Geographies), a work from 2001, I wanted to pay particular attention to the sequence of information which, if we make an effort, we are able to call up and artificially re-compose. When we think of space our feelings alter the “geography” of it, determining surprising “mental” distances and contiguities. I think that the process of calling up in the present that which we have passed through in order to describe it can be understood as another way of abandoning and of letting us abandon ourselves.

The maps drawn by Galimberti are drawings which are neither masterful nor easy to decipher. The fascination, as with other maps, comes from recognising the “route”: the aesthetic condition and the reading, rather than the contemplation, whilst the medium for deciphering the signs is the “text”. The voice of my interlocutor, who states what he is about to represent, in part remembering it, in part imagining or re-constructing it, where the possibility of forgetting must be overcome with other things, with desires or arbitrary and subjective preferences.

### **ART? - Communication project**

Chiara Sartori

- In what way(s) does an art space **contribute** to a/the community/city/society?

- Are there any **expectations** that an art institution has to negotiate and/or live up to?

- Are there any actual **spatial alterations** that could improve the way that institutions work and communicate?

These are the three questions underlying the interviews conducted between February and April 2004 by Mike Bode and Staffan Schmidt with the directors and curators of six museums and art institutes and to students of the leading European art schools. *Spaces of Conflict*, the broad research project which this led to revealed not just a history of conflict but also the centrality of the subject of conflict in relation to places of social relevance, such as exhibition spaces.

An exhibition space can be seen as a public space which is in competition. It is a space where different points of view collide, a space for discussion and continuous exchange, where questions follow affirmations and affirmations follow questions, giving form to the process of production and research. This is the reason why the role of art institutions is not defined so much by creating consensus, but rather by capturing the importance of this type of conflict as a resource, creating an open and dialogue-based relationship with the public and putting into action a politics of continuous exchange with all that is marginal: people, places, practices, knowledge which is outside the commercial system<sup>1</sup>.

This is the theoretical basis for the communication project in the urban space titled *ART?* created in June 2007 for the Galleria Contemporaneo. The project was meant as an opening in communication towards the marginal and socially problematic urban area where the exhibiting space is located and works.

If we accept that the today the *socius* - that is, all the channels distributing and producing information - has become an exhibiting space<sup>2</sup>, whilst galleries or art centres have become specific examples of a much larger system, that of the public space, on the other hand it is also true that institutional spaces for art, with their specific nature, must also open up to the context in which they find themselves: the city on one hand and the flow of information on the other. This opening must occur in a way which gives back the true complexity of the social sphere through languages which are only seemingly inaccessible, but which are ready to welcome fragmentation, difference and conflict as significant aspects of all social dimensions.

In the specific case of the Galleria Contemporaneo as well as the marginal nature and heightened problems of the context - in part linked to rapid, recent and ongoing social transformations - there is also the problem that the structure is not easily recognised from outside. As such there was the intention to make use of verbal and visual language which made visible the unusual mechanisms of production, interaction and experience which take form in a contemporary art space - in its broadest sense - beyond the walls of the gallery and institutional axis. A language which is able to bring back as much as possible the structure of dialogue upon which the act of exhibiting itself is based. The project locates itself at the point where communication, artistic and curatorial intervention come together, a largely hybrid position which is open to multiple meanings: *ART?*, an open question, which remains open and is addressed to the

varied public, from casual passers-by, often foreigners, to those with a specific interest in contemporary art.

Short slogans written in English<sup>3</sup> printed on eight banners (132x93.5 cm) lead the visitor to the entrance of the exhibiting space, and, with language which is direct and to the point, allude to the intensity which the experience of contemporary art can bring out: reflections and sensations connected to the relationship with contemporary art, doubts, curiosity and intentions tied to the uncertain process of constant research which characterises the contemporary. The final slogan is an open question *ART?* printed on the longest banners (350x93.5 cm), directly in front of the gallery. A question which leaves space for an intellectual and emotional exchange, one which will ideally have no end, and probably no answer.

<sup>1</sup>AADV, Art and its institutions – Current conflicts, critique and collaborations, edited by Nina Möntmann, Black Dog Publishing, London, 2006

<sup>2</sup>Bourriaud Nicolas, Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World. New York: Lukas & Sternberg, 2002

<sup>3</sup>The choice of the language comes from the convergence of a specialist language with the multi-ethnic situation in the area around the gallery

### **157- Memorial to the victims of modernity**

A project by Antonio Scarponi and Andrea Zausa

Centocinquanta stelle in fila indiana,  
in questa notte umida che sa di maggiorana,  
in questa notte splendida che sa di malva,  
centocinquanta stelle in questa notte calda.  
Centocinquanta stelle o centocinquantuno  
e io che le sto a contare in questo cielo di nero fumo.  
le conto e le riconto e vai col tango,  
in questa notte lurida che sa di fango...

Francesco De Gregori, *Centocinquanta Stelle*, Titanic, 1982.

*157 – Memorial to the Victims of Modernity* is a project for urban renewal in the area in front of the *Galleria Contemporaneo – Public Centre for Contemporary Visual Arts*.

The renewal of the urban space is a practical necessity, but it is also a way of communicating symbolic civic values. The project 157 is a permanent urban installation which aims to achieve both these goals. This will give greater visibility to the Galleria Contemporaneo, a strategic place of cultural production, opening it up to the urban area in front of it- to the street and the square- revealing and highlighting its presence, allowing greater public visibility through a broad scale redevelopment of the area in front of the gallery. At the same time this work remembers all the victims of modernity, reminding us of the social cost of an ongoing historical development.

157 solar-powered lights, which do not consume energy and do not require cables, will be installed in the pavement to enhance the beauty of some of the trees, the flowerbeds will be cut down and the urban architecture will be renewed using the existing paving material. An irregular pattern will be created, a constellation of lights which re-creates the visual impact of a starry sky. The space in front of the Galleria Contemporaneo will thus be illuminated without the use of other light sources. The lights, set flush with the ground will be automatically activated at dusk.

157 is also the number of workers processing PVC and CVM at the petrochemical factory in the port of Marghera who lost their to workplace accidents. The installation wishes to remember these and all the victims of modernity. They are fallen stars who shine on, illuminating the night a little longer, watching over us, lest we forget. (A.S.)

## Armando Lulaj

**1980** nato a Tirana, Albania / born in Tirana, Albania vive e lavora a Bologna / he currently lives and works in Bologna

### Mostre Personali (selezione) / Selected Solo Exhibitions

**2007** *Catastrophe*, Te Tuhi Center for the Arts, New Zealand

**2006** *Mainstream Dissent*, Artra Gallery, Milano

**2005** *Temporary Autonomous Zones*, Insurgent Space, Tirana

### Mostre Collettive (selezione) / Selected Group Exhibitions (selezione/selection)

**2007** *October. Art from the East*, Artra Gallery, Milano

52th Venice Biennale. Albanian Pavilion

4th Gothenburg Biennale, Sweden

Prague Biennale 3, Czech Republic

*Laws of Relativity*, Fondazione Re Rebaudengo, Torino

**2006** Mini Tirana Biennale at Apexart. New York

**2005** Tirana Biennale 3, Episode 1 - *Temptations*, Tirana; Episode 3- *Democracies*, Tirana

## Built Event

è una serie di progetti realizzati da un team informale di architetti, artisti, filosofi, scienziati coordinati da **Aristide Antonas** e **Filippos Oreopoulos**. Si articola in quattro diversi eventi (tra cui *Island\_BuiltEvent1* tenutosi nel 2005 nell'isola di Youra) messi a punto in specifiche location nella forma di workshop legati all'identità dei luoghi scelti. I materiali dei partecipanti ai workshop sono stati raccolti in un archivio che costituisce di fatto il lavoro stesso e che è inteso come il convergere delle narrazioni messe in scena in quel luogo. I materiali di *Island\_BuiltEvent1* sono stati pubblicati in un libro.

## Built\_Event

is the name of a series of projects carried out by a non stable team of architects, artists, philosophers and scientists coordinated by **Aristide Antonas** and **Filippos Oreopoulos**. It counts four different projects (among which *Island\_BuiltEvent1* that took place in 2005 in Youra), each of ones held in a specific place as a workshop. The collection of the documentation of every participant constitutes an archive that is the work itself and that is conceived as an unstable description of each place. The archive of *Island\_BuiltEvent1* has been published as an handmade book.

## Harald Gsaller

**1960** nato a Linz, Austria / born in Linz, Austria vive e lavora a Vienna /Lives and works in Wien.

### Pubblicazioni / Publications

Schokolatta//Winterschlaf, Doppelroman, Comet Books, Wien 2006.

A General Earthly Stillness, Edicions H. Jenninger, Pobra Benifassá, Spanien 2003.

Ein Ding vorher/104 Embleme, Triton Verlag, Wien 2002.

### Mostre Personali (selezione) / Selected Solo Exhibitions

**2008** *Something open*, Thomas K. Lang Gallery, Webster University Wien

**2007** *Da fehlt uns irgendwie das Werkzeug*. Zum Verhältnis von Bild und Text, Maerz, Linz

*Im Vorbeigehen13: Auge oder Ei*, Katholisch-Theologische Privatuniversität Linz

**2005 - 2007**

*Schokolatta//Winterschlaf*, Stifterhaus Linz; Gmundner Festwochen; Ferdinandeum, Innsbruck; Volkstheater Wien

### Mostre Collettive (selezione) / Selected Group Exhibitions (selezione/selection)

**2008** *Lichtspuren*, Fotografie dalla raccolta del museo, Lentos Kunstmuseum Linz

**2007** 30. Österreichischer Grafikwettbewerb Innsbruck, Galerie im Taxispalais, Innsbruck

**2005** *Die Fotosammlung Walter*, Oberösterreichische Landesgalerie, Linz

29. Österreichischer Grafikwettbewerb, Galerie im Taxispalais, Innsbruck

**2004** *Licht/Bild/Realität-Atlas*, Lentos Kunstmuseum Linz

*Phänomen Landschaft*, Niederösterreichisches Landesmuseum, St. Pölten

**2003** 28. Österreichischer Grafikwettbewerb, Galerie im Taxispalais, Innsbruck

*Archetypen*, Oberösterreichische Landesgalerie, Linz

**2001** *Photographie/Die Sammlung*, Lentos Kunstmuseum Linz

## Vincenzo Casali

**1959** nato a Pavia, Italia / born in Pavia, Italy.

Progettista ed artista. Laureato in architettura a Venezia, ha studiato a Londra presso l'AA e a Urbino allo ILAUD. Ha insegnato presso lo IUAV, il Politecnico ETH Zurigo, la New York University e la Columbia University, New York; è consulente UNESCO dal 2000 / He is an architect and artist.

He graduated as architect in Venice and studied at the AA in London and at the ILAUD in Urbino. He has been teaching at the IUAV in Venice, at the ETH Zurich, at the New York University and at the Columbia University, New York. Since 2000 he is a consultant for UNESCO

### Mostre Personali (selezione) / Selected Solo Exhibitions

**2006** *Teatro del vento* - DuemilaDuecento, AUDI. Arsenale Militare, Venezia

**2005** *Venezia e Altro* - Galleria Michela Rizzo

**2003** *Geografie Mentali*, Vortice, Nuova Icona - Teatro Fondamenta Nuove, Venezia

*Geografie Mentali*, Figure Blu Associazione Culturale, Marena di Specchio, Parma

**2002** *Di Forza e Luce*, Ex Centrale Elettrica Arsenale Militare, Venezia. Marina Militare Italiana

**1998** *CASALL\_ROSSO* - Galleria di Nuova Icona, Venezia

**1997** *CASALL\_ROSSO* - Collegio Cairoli, Università di Pavia

### Mostre Collettive (selezione) / Selected Group Exhibitions (selezione/selection)

**2007** *Space and Empty* - Bevilacqua La Masa, Galleria Michela Rizzo. Teatro Junghans, Venezia

**2003** Public LOVE - Public, Palazzo Fortuny, Venezia

**2000** Guggenheim Public - Teatro Fondamenta Nuove, Venezia. ETHICS TV, Venezia

**1999** CASALI PELLEGRIN Lavori sulla città - Galleria di Nuova Icona, Venezia

**1988** tavolino per scrittura 8.86 - Biennale Internazionale Giovani di Bologna e Comune di Bologna

## Autori/Authors

**Riccardo Caldura**, docente di Fenomenologia delle Arti Contemporanee all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Dal 1996 è curatore di progetti d'arte contemporanea per il Comune di Venezia.

**Riccardo Caldura**, Professor of Phenomenology of Contemporary Arts at the Academy of Fine Arts in Venice. Since 1996 he is curator of contemporary arts projects for the City of Venice.

**Michal Koleček**, (Liberec - 1966, vive e lavora a Ústí nad Labem) dal 2007 è preside della Facoltà di Arte e Design presso l'Università Jan Evangelista Purkyně di Ústí nad Labem. Dal 1999 al 2002 è stato capo curatore per la Emil Filla Gallery di Ústí nad Labem. Tra il 2002 e il 2003 è stato curatore della Collezione d'Arte Moderna e Contemporanea della Galleria Nazionale di Praga. Attualmente lavora come curatore indipendente e collabora con varie rinomate istituzioni centro europee per l'arte.

**Michal Koleček**, (Liberec - 1966, lives and works in Ústí nad Labem) since 2007 he has been the Dean of the Faculty of Art and Design at the University of Jan Evangelista Purkyně in Ústí nad Labem. From 1999 to 2002 he was chief curator for the Emil Filla Gallery in Ústí nad Labem. Between 2002 and 2003 he was the curator of the Collection of Modern and Contemporary Art in the National Gallery in Prague. Currently he is a free-lance curator and cooperates with a number of renowned Central European artistic institutions.

**Chiara Sartori**, (1976) laureata in Sociologia presso l'Università di Trento, ha conseguito il diploma di Master in Sistemi e Professionalità nei Musei di Arte Contemporanea presso il Castello di Rivoli - Torino. Recentemente ha collaborato con lo SMARTProjectSpace (Amsterdam) come assistente curatore e attualmente collabora con il Comune di Venezia. Scrive regolarmente per Arte e Critica e DROME Magazine.

**Chiara Sartori**, (1976) after graduating in Sociology at the University of Trento, she had an MA in visual arts curating (Sistemi e Professionalità nei Musei di Arte Contemporanea) at the Castello di Rivoli - Turin. She recently worked for the SMARTProjectSpace (Amsterdam) as assistant curator and she is currently working for the City of Venice. She is a regular contributor of Arte e Critica and DROME Magazine.



