



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento  
ex D.M. 270/2004*)  
in storia delle arti e conservazione dei  
beni artistici

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**MICROCLIMA**  
un progetto culturale indipendente

**Relatore**

Ch. Prof. Martina Frank

**Corelatore**

Ch. Prof. Nico Stringa

**Laureando**

Paolo Rosso  
Matricola 820491

**Anno Accademico**

**2012 / 2013**



# INDICE

## INTRODUZIONE p.2

## CAPITOLO 1 – FONDAMENTI DEL PROGETTO MICROCLIMA p.6

- 1.1 Arte pubblica, dal monumento alla forma partecipata p.6
- 1.2 Sensibilizzazione e divulgazione: Arte e natura nello spazio pubblico p.9
- 1.3 La Serra dei Giardini di Venezia, un excursus storico p.13
- 1.4 La Serra dei Giardini, una nuova storia p.17

## CAPITOLO 2 – PROGETTI p.20

- 2.1 La Macchina Botanica p.21
- 2.2 La Festa dei Vivi (che riflettono sulla morte): un laboratorio di scultura, un viaggio, una festa p.23
  - 2.2.1 La prima edizione: 2 Novembre 2010 p.23
  - 2.2.2 La seconda edizione: 30 Ottobre-3 Novembre 2011 p.25
- 2.3 Desire Machine Collective e il progetto Periferry p.27
  - 2.3.1 Guwahati Bamboo Walkway p.30
  - 2.3.2 Primo gruppo di artisti in residenza p.31
- 2.4 Verdi Acque. Dal Po alla laguna di Venezia p.34
  - 2.4.1 L'Associazione Verdi Acque p.35
  - 2.4.2 Il concetto di paesaggio p.36
- 2.5 The Maldives Exodus Caravan Show p.36
  - 2.5.1 Padiglione ufficiale Maldive p.37
  - 2.5.2 Cronaca di una scissione p.38
  - 2.5.3 The Maldives Exodus Caravan Show p.40
- 2.6 Helicotrema - Festival dell'Audio Registrato p.43
  - 2.6.1 Helicotrema alla Serra dei Giardini: la prima edizione p.45
- 2.7 Museum of Everything p.47
  - 2.7.1 Il Museum of Everything e Carlo Zinelli p.48
  - 2.7.2 Il Museum of Everything e Microclima p.51
- 2.8 Richard Nonas e il progetto Sant'Andrea p.53

2.8.1 Forte di Sant'Andrea dall'edificazione a oggi p.53

2.8.2 Sviluppo concettuale dell'intervento p.56

### **CAPITOLO 3 – TALK** p.62

3.1. Superflex p.63

3.1.1 Biogas, Guaranà Power e Burning Car p.63

3.2 Maria Thereza Alves p.66

3.2.1 Seeds of Change p.66

3.2.2 The Return of the Lake p.67

3.3 Cesare Pietroiusti p.69

3.3.1 La Quadriennale di Roma p.71

3.4 Relatori e le loro biografie p.72

### **CAPITOLO 4 – VIDEOPROIEZIONI E EVENTI MUSICALI** p.80

4.1 Le videoproiezioni p.80

4.1.1 Omaggio a Chopin p.81

4.1.2 Kourva 47 p.82

4.1.3 Ye Shangai p.83

4.2 Eventi musicali p.86

4.2.1 Studio Roulotte p.87

### **CONCLUSIONI** p.92

### **POSTILLA** p.98

### **BIBLIOGRAFIA** p.140

### **SITOGRAFIA** p.143



## INTRODUZIONE

MICROCLIMA è un progetto culturale iniziato nell'anno 2011 presso la Serra dei Giardini di Castello, una struttura costruita nel 1894 in concomitanza con la prima Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia al fine di ospitare le piante esotiche utilizzate per decorare gli ambienti durante l'Esposizione. Nata da una necessità strumentale all'Esposizione Internazionale d'Arte e dopo decenni di utilizzo in tal senso, la Serra fu adoperata nel secondo dopoguerra come sede di deposito dai giardinieri comunali e venne definitivamente dismessa agli inizi degli anni '90.

Con un progetto di restauro attuato nel 2010, il Comune di Venezia ha permesso il recupero della struttura e della sua funzione interpretata in termini moderni, e quindi più allargati rispetto all'originale, come luogo dove ospitare attività legate alla conoscenza dell'ambiente naturale e dove sviluppare attività divulgative per la cittadinanza.

Il progetto MICROCLIMA è nato dall'impulso di dare alla Serra un'ulteriore nuova funzione che ne valorizzasse il valore storico sottolineandone al contempo il valore simbolico e il significato nell'attuale società. È quindi un caso studio interessante come modello di progetto teso ad integrare la programmazione artistica con lo spazio fisico ospitante tramite l'elaborazione e la sperimentazione di possibilmente nuovi codici comunicativi per la fruizione del patrimonio culturale. Esemplificativa la scelta del nome nata durante la lettura di un testo, in particolare dalla frase *“La parola serra deriva etimologicamente del termine latino “sera” (chiusura) ed è un sistema solare passivo, in cui si sperimenta il controllo del microclima intero al fine di garantire la sopravvivenza di specie vegetali protette dalla rigidità del clima esterno”<sup>1</sup>.*

Il progetto MICROCLIMA, inteso come l'insieme delle condizioni particolari che si realizzano in un'area limitata, è nato per proporre una programmazione artistica che valorizzi gli aspetti sociali, simbolici e culturali della Serra dei Giardini e della rete di relazioni che la circonda.

L'iniziativa è partita da Paolo Rosso a cui si sono affiancati numerosi collaboratori

---

<sup>1</sup> C. Zappone, *La serra solare*, Gruppo editoriale Esselibri, Napoli, 2005, p.19.

tra cui in primis Riccardo Banfi, Michela Intra, Lorenzo Mazzi e Giulia Morucchio. Il progetto si propone di far convergere artisti internazionali che si misurano con tematiche legate al rapporto tra arte, natura e relazioni socio-culturali in un luogo che funge da centro educativo e ricreativo. MICROCLIMA è quindi la parola adatta per riassumere la fitta rete di scambi interni ed esterni alla Serra tra persone che hanno preso coscienza delle dinamiche ambientali del pianeta e che operano con le stesse finalità sociali. Il progetto intende promuovere attività che partano dalla Serra e possano svilupparsi a livello globale.

Nel capitolo I vengono discussi i fondamenti concettuali del progetto MICROCLIMA e la sua relazione con il contesto della Serra dei giardini di Venezia. Vengono inoltre approfondite la storia di quest'ultima e le dinamiche che hanno dato origine a questa collaborazione.

Nei capitoli II, III e IV vengono analizzati gli interventi realizzati dal 2011 ad oggi che comprendono rispettivamente progetti, talk e videoproiezioni.

Nelle Conclusioni si traccia il sunto del lavoro svolto fino ad ora da MICROCLIMA mettendone in luce il messaggio culturale, il significato simbolico, limiti e possibili sviluppi.







## CAPITOLO 1 – FONDAMENTI DEL PROGETTO MICROCLIMA

I componenti che costituiscono il fondamento del progetto MICROCLIMA sono: l'arte nello spazio pubblico, l'arte legata alla natura e la Serra, nel cui contesto le due forme d'arte vengono proposte e sviluppate. Nelle successive sezioni sono presentati e discussi alcuni degli aspetti rilevanti di queste tre componenti.

### 1.1 Arte pubblica, dal monumento alla forma partecipata

*“All’artista pubblico si richiede di intervenire non sugli edifici  
ma sui marciapiedi, non sulle strade ma sulle panchine ai lati della strada,  
non sulla città ma sui ponti fra città e città.  
La public art funziona come una nota a margine:  
può solo commentare o contraddire il testo principale di una cultura”*

- Vito Acconci, *Notes on work, 1970/1971* -

Quello della *public art* è un fenomeno che si sviluppa a partire dalla fine degli anni '60 negli Stati Uniti e che è ad oggi in continua espansione sotto il profilo numerico e geografico.

Con il termine *public* si va ad indicare sia il contesto fisico nel quale l'opera d'arte va a collocarsi, ossia lo spazio pubblico, sia un'attenzione alla nuova tipologia di audience che va a confrontarsi con l'opera, ossia un' audience composta non solamente da addetti ai lavori.

Anche il sostantivo spazio ha una duplice valenza, stando ad indicare sia la dimensione fisica e territoriale, inteso quindi come *site*, sia quella storica, sociale e culturale, vale a dire come *place*.<sup>2</sup>

I precursori di questa tendenza sono stati i Dadaisti quando, già nella Parigi degli anni '20, uscirono dal luogo protetto della *Cabaret Hall* con la volontà di confrontarsi con luoghi non istituzionalizzati, lo spazio urbano e un pubblico eterogeneo. *La Primavera Dada* nell'aprile del 1921 (*Dada Session*) ha dato vita

---

<sup>2</sup> A. Zevi, *Arte e spazio pubblico*, Enciclopedia Treccani.

ad una serie di manifestazioni, performance, concerti e letture spesso portando gli spettatori, non preparati, ad assumere posizione contraria ed ostile nei confronti del gruppo.

Fino alla metà degli anni '70 il paradigma che distingueva l'arte nello spazio pubblico era esclusivamente legato al *luogo*. Gli interventi d'arte modernista che erano solitamente esposti in gallerie e musei venivano semplicemente decontestualizzati e collocati nello spazio urbano.<sup>3</sup> Tra gli esempi possiamo citare *La Grande Vitesse* (1969) di Alexander Calder a Grand Rapids (USA), il *Red Cube* (1968) di Isamu Noguchi a New York e le sculture di Henry Moore che in quegli anni si sono diffuse in tutto il globo. Caratteristica che accomuna questi interventi è sia quella di essere collocati nello spazio pubblico ma anche quella di avere un forte carattere autoreferenziale e di essere ancorati all'idea di monumento.



*Alexander Calder, La Grande Vitesse, 1969, Grand Rapids*

---

<sup>3</sup> M. Kwon, *One Place After Another: Site Specificity and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, p. 8.

*“Ciò che li legittimava come arte pubblica era semplicemente la loro ubicazione all'aperto in luoghi ritenuti pubblici principalmente a causa della loro "apertura" e la possibilità di accedervi fisicamente senza restrizioni.”<sup>4</sup>*

Dalla metà degli anni '70 inizia ad aprirsi un dibattito critico tra artisti e teorici, tra cui ad esempio Daniel Buren, Henry Moore, Kate Linker e Lawrence Holloway, su cosa sia la *public art* e quale sia il suo ruolo. Si inizia ad affermare che questo primo modello proposto non abbia alcuna relazione con il pubblico e che si imponga come un'estensione del museo nello spazio urbano. Esso è più vicino all'idea di *advertising* dell'istituzione che a quella di arte pubblica, in quanto queste opere sono accessibili fisicamente ma non concettualmente.

È da queste posizioni che alla fine degli anni '70 si struttura il concetto di *site specific*, termine associato a quell'arte che è strettamente dipendente da un contesto, sia nei suoi significati che nei suoi effetti sul territorio che la ospita.

*“[...] Un tale approccio è stato sostenuto come un passo importante verso la realizzazione di opere d'arte più accessibili e socialmente responsabili, cioè, più pubbliche.”<sup>5</sup>*

Un'opera d'arte pubblica non può quindi considerarsi tale se non instaura un rapporto dialettico con la comunità che la abita, un rapporto di partecipazione tra gli agenti .

*“Alla base della Public Art sta il concetto di arte come forma comunicativa (si parla anche di social art o community art), specchio della molteplicità delle relazioni collettive, strumento di incentivazione e mediazione della genesi di aggregazione comunitaria, in grado di svolgere un ruolo attivo nelle dinamiche culturali e sociali del luogo in cui si colloca, arte che di quel luogo deve preservare la specificità, la storia, la memoria, il significato conferitogli dalla gente che lo frequenta, i*

---

<sup>4</sup> “What legitimated them as “public” art was quite simply their siting outdoors or in locations deemed to be public primarily because of their “openness” and unrestricted physical access “. Ibidem.

<sup>5</sup> “Such an approach was advocated as an important step toward making art works more accessible and socially responsible, that is, more public.” Ibidem.

*contenuti simbolici o psicologici: sotto questo punto di vista, la Public Art si identifica come efficace mezzo per una riqualificazione non solo del territorio ma anche della vita relazionale della collettività che lo abita".<sup>6</sup>*

La posizione assunta da questi artisti voleva andare ad intendere la produzione culturale -nello specifico quella dell'arte contemporanea– come parte fondante della configurazione di un determinato tessuto sociale.

*"La comunità, lungi dall'essere ciò che la società avrebbe perso o infranto, è ciò che accade – questione, evento, imperativo – a partire dalla società"<sup>7</sup>*

Applicando i concetti affrontati nel periodo antecedente al caso studio MICROCLIMA possiamo affermare che la posizione assunta dal progetto è quella di concentrarsi su operazioni culturali nello spazio pubblico nelle quali l'approccio site specific e partecipativo è fondamentale.

Interventi quali *La Macchina botanica* (vedi sezione 2.1), *Bamboo Walkway* (sezione 2.3.1) e il ciclo di videoproiezioni (sezione 4.1) intendono creare una relazione con lo spazio pubblico inteso nella duplice accezione proposta sopra. Lo spazio pubblico non è solamente luogo fisico ma è anche dimensione socio-culturale dove l'arte diviene strumento d'aggregazione comunitaria.

## **1.2 Sensibilizzazione e divulgazione: Arte e natura nello spazio pubblico**

Sensibilizzazione e divulgazione sono i concetti chiave che vanno a identificare la posizione di MICROCLIMA in relazione al macro argomento rapporto arte/natura. In questa sezione andremo ad approfondire dei lavori realizzati negli anni '80 da Joseph Beuys e Agnes Denes considerati i precursori di questa attitudine e le più recenti opere di Mark Dion e Amy Balkin. Queste ricerche sono state dei modelli concettuali nella scelta degli artisti coinvolti nel progetto MICROCLIMA.

---

<sup>6</sup> <http://www.artepubblica.net/arte-pubblica-in-italia-lo-spazio-delle-relazioni.html>

<sup>7</sup> J. L. Nancy, *La comunità inoperosa*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli, 2003, p.121.

L'artista tedesco Joseph Beuys è uno dei massimi rappresentati della storia dell'arte della metà del '900. La sua pratica è divenuta paradigma di quell'arte che vuole dialogare e confrontarsi con un pubblico eterogeneo tramite processi di partecipazione e sensibilizzazione. Attraverso azioni radicali, quali la presa di posizione all'interno delle prime battaglie ecologiste in Europa, l'artista si contrapponeva al modello autodistruttivo capitalista per sfuggire alla degenerazione dell'uomo, alla sua morte e alla morte della natura stessa.

Durante DOCUMENTA(7) Joseph Beuys ha posizionato 7000 monoliti di basalto nel centro di Friedrichsplatz a Kassel. La sua seconda azione è stata quella di prendere uno di questi monoliti, posizionarlo in un luogo casuale della città e piantare a fianco di esso una quercia.

La fase successiva è stata quella di permettere alla cittadinanza e al pubblico di "adottare" tramite un'offerta in denaro uno dei basamenti per poi posizionarlo nella città e piantargli vicino un'altra quercia. Questo processo ha portato alla piantumazione di tutte le settemila querce ad oggi cresciute e inglobate all'interno del paesaggio urbano.

Un altro esempio è *Wheatfield - A Confrontation* opera di *Land Art*<sup>8</sup> elaborata da Agnes Denes nel 1982 nel sito di Battery Park a Downtown Manhattan, New York. Dopo mesi di preparazione e studio di una superficie di due acri di estensione che si affacciava su tre simboli cruciali della modernità, Wall Street, Il World Trade Center e la Statua della Libertà, l'artista si è impegnata nella realizzazione di un campo di grano.

Sono stati utilizzati circa duecento camion per spogliare il terreno da immondizia e piante infestanti e preparare il campo alla semina, fecondandolo, proteggendolo da muffe e dalla proliferazione di funghi e mantenendolo vivo tramite un sistema di irrigazione.

---

<sup>8</sup> "La particolarità della Land art, è stata quella di un intervento sulla natura, e nella natura, non a scopo edonistico e ornamentale ma per quello che potremmo definire una presa di coscienza dell'intervento dell'uomo su elementi che presentano un ordine naturale e che, da tale intervento, sono sconvolti e incrinati. Tracciare un solco sopra un fiume ghiacciato; scavare una fossa nel terreno e poi riempirla con altra terra presa altrove, non ad un risultato estetico, ma ad un risultato quasi esclusivamente intellettuale, di consapevolezza d'un telos raggiunto." G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al neo-oggettuale*, Feltrinelli Editore, Milano, 2001, p. 153.

Il processo è culminato il 16 agosto del 1982 con la raccolta di oltre 1000 chili di grano dorato pari al valore di 4,5 milioni di dollari: un potente paradosso.

Il *Wheatfield* ha giocato quindi il ruolo di simbolo prezioso per sensibilizzare ai temi universali del cibo, dell'energia, del commercio mondiale e dell'economia. Come far fronte alla cattiva gestione? Come risolvere problematiche quali lo smaltimento dei rifiuti, la fame nel mondo e i disastri ecologici?

La Denes ha richiamato l'attenzione dell'opinione pubblica a delle priorità che sono spesso scavalcate da interessi monetari e politici a discapito di una dovuta salvaguardia. Il grano raccolto è stato distribuito in ventotto città sparse per il mondo e, in occasione della mostra "The International Art Show for the End of World Hunger" (1987-1990) organizzata al Minnesota Museum of Art, semi di grano sono stati distribuiti agli spettatori per ribadire le tematiche ambientali e umanitarie affrontate.<sup>9</sup>

Differentemente dall'opera *7000 querce* quella del *Wheatfield* è stata un'azione temporanea che si è esaurita in un ciclo produttivo, la documentazione della stessa è divenuta immagine iconica delle pratiche ecologiste di *public art* nella storia dell'arte.

*“Dopo il mio raccolto, la superficie di quattro ettari di fronte al porto di New York è stata restituita all'edilizia per fare spazio a un complesso di lusso del costo di miliardi di dollari. Manhattan si chiude ancora una volta a diventare una fortezza corrotta e vulnerabile. Ma penso che questa magnifica metropoli ricorderà per molto tempo questo maestoso campo d'ambra”<sup>10</sup>*

Rispetto a forme di sensibilizzazione e divulgazione della natura, l'americano Mark Dion è stato uno degli artisti che è riuscito a declinare il rapporto uomo-natura mediante molteplici approcci. La metodologia di lavoro da lui adottata si lega all'ecologia, all'archeologia e ai sistemi di classificazione utilizzati nel corso della storia dall'umanità per dare un ordine a ciò che accade nel mondo.

---

<sup>9</sup> Cfr. <http://www.agnesdenesstudio.com/WORKS7.html>

<sup>10</sup> *“After my harvest, the four-acre area facing New York Harbor was returned to construction to make room for a billion-dollar luxury complex. Manhattan closed itself once again to become a fortress, corrupt yet vulnerable. But I think this magnificent metropolis will remember a majestic, amber field.”* Da B, Oakes, *Sculpting with the environment--a natural dialogue*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1995.

Il lavoro che si è scelto di approfondire in questo contesto è *Mobile Gull Appreciation Unit*, un'installazione mobile commissionatagli nel 2008 dalla Folkestone Triennial in Inghilterra.

Un'unità itinerante a forma di gabbiano ha viaggiato per le strade di Folkestone durante tutto il corso della Triennale, fornendo informazioni circa l'evoluzione, l'etnologia, le particolarità e il folklore di questi animali: *"i gabbiani sono i più cospicui abitanti non umani di Folkestone"*.<sup>11</sup>



*Agnes Denes*

Nel 2013 l'artista americana Amy Balkin in un lavoro presentato a dOCUMENTA (13) ha chiesto ai visitatori dell'esposizione di firmare delle schede di petizione<sup>12</sup> che proponevano di far diventare l'atmosfera patrimonio mondiale dell'UNESCO.

---

<sup>11</sup> *"Gulls are the most conspicuous non-human denizens of Folkestone"*. Cfr. Scheda inerente Mark Dion presente sulla pagina ufficiale della Folkestone Triennial organizzata nel 2008.  
<http://www.folkestonetriennial.org.uk/artist/mark-dion/>

La specie di gabbiano presente a Folkestone è quella del "gabbiano corallino", la quale è piuttosto rara e si può ritrovare anche in altri siti nel Regno Unito. In occasione della manifestazione è stata distribuita una guida redatta in collaborazione con alcuni appassionati che riportava informazioni dettagliate sulle diverse specie di gabbiani locali.

<sup>12</sup> le schede firmate risultano essere 50.000.



*"Ho scelto il processo del World Heritage perché sta all'intersezione della cultura materiale con quella immateriale tramite "siti naturali e culturali misti", il futuro e il linguaggio di valore universale."*<sup>13</sup>

Nella procedura di selezione dell'ente solamente le nazioni possono presentare domanda. Per il seguente motivo e sottolineando il fatto che l'atmosfera è in sostanza un bene comune e internazionale, l'artista ha inviato una lettera di sensibilizzazione a tutte le nazioni del mondo. Le risposte ricevute sono state poi esposte in mostra.

MICROCLIMA nel corso degli anni ha divulgato attraverso il ciclo di *talks* i lavori di Maria Theresa Alves, Superflex e Desire Machine Collective, artisti che affrontano le tematiche sopra descritte attivando progetti nel territorio nei quali vivono e lavorano.

### **1.3 La Serra dei Giardini di Venezia, un excursus storico**

La costruzione della Serra dei Giardini della Biennale si inserisce in un progetto di riqualificazione dei Giardini di Castello attuato verso la fine del XIX secolo. La struttura è situata all'estremità di Viale Garibaldi prospiciente alla laguna, il boulevard ottocentesco spicca rispetto all'urbanizzazione omogenea di Venezia. Nell'arco di tempo che intercorre tra il 1300 ed il 1800 la zona in cui oggi si trova Viale Garibaldi era sede dei tre monasteri di Sant'Anna, San Domenico e San Antonio, costruiti rispettivamente nel 1242, nel 1312 e nel 1346, connessi tra loro da abitazioni popolari. A seguito dell'abolizione degli ordini monastici disposta da Napoleone nel 1809, viene deciso l'abbattimento dei conventi. L'anno successivo Giannantonio Selva pianifica la realizzazione di Giardini pubblici, poi attuata solo in parte, con l'intento di avvicinare lo schema urbanistico di Venezia a quello delle grandi capitali europee.

L'area viene concepita inizialmente per garantire un luogo di svago per le classi abbienti ospitando corse di cavalli. Successivamente, in occasione della prima

---

<sup>13</sup> *"I chose the World Heritage process because it's concerned with the intersection of tangible and intangible culture via "mixed natural and cultural sites", futurity, and the language of universal value."*<sup>13</sup> Mousse Magazine n 34, p. 157.

Esposizione Internazionale d'Arte (istituita durante l'adunanza consiliare del 19 aprile 1893 presieduta dal sindaco Riccardo Selvatico in onore del 25° anniversario di nozze del Re di Italia Umberto I) la zona subisce un'ulteriore trasformazione. In particolare si fa strada il progetto di costruire una serra dove ospitare le piante per la decorazione dell'Esposizione stessa. È opportuno ricordare che a partire dalla seconda metà del 1500 lo studio metodico della natura, in particolare di specie vegetali provenienti da terre lontane grazie ai primi viaggi ed esplorazioni, e la nascente passione della nobiltà per la coltivazione di agrumi, spinsero alla realizzazione *“di grandi edifici, che potessero fornire alle piante riparo dal clima esterno e al contempo una sufficiente quantità di luce necessaria al loro sviluppo.”*<sup>14</sup> Durante il 1800, il drastico calo nel costo di produzione di vetro e ferro facilitò la realizzazione di serre completamente vetrate, emblemi delle potenzialità realizzative della società industrializzata. *“Vetro e ferro sono i materiali del progresso, della modernità e del positivismo.”*<sup>15</sup>

Primo esempio della qualità architettonica e del valore di innovazione della serra ottocentesca è il Jardin des Plantes realizzato a Parigi nel 1833 da Charles Rohaut de Fleury. Seguono il progetto di sir Joseph Paxton per il Great Stove di Chatsworth a fine anni trenta e la Palm House costruita tra il 1845 e il 1848 su progetto di Richard Turner e Decimus Burton a Kew, una cittadina a sud di Londra che ospita i giardini botanici reali caratterizzati dalla presenza di mirabili serre vetrate del XIX e XX secolo.<sup>16</sup> Presto gli spazi vetrati con strutture in ferro assunsero carattere multifunzionale in quanto, oltre a garantire la sopravvivenza di piante, venivano fruiti come salotti e luoghi di ritrovo. *“L'aristocrazia inglese e francese dell'epoca scelse la serra come luogo di socializzazione poiché in essa si beneficiava delle particolari condizioni ambientali caratterizzate da alti livelli di luminosità e temperature confortevoli.”*<sup>17</sup>

In data 03/08/1893 l'Ufficio del Genio Civile Municipale con nota n° 6234 presenta alla Giunta di Venezia il “progetto di una serra da costruirsi ai pubblici giardini (tepidarium)”. L'Ingegnere Trevisanato, capo dell'ufficio tecnico del Comune di

---

<sup>14</sup> C. Zappone, *La serra solare*, Gruppo editoriale Esselibri, Napoli 2005, p. 21.

<sup>15</sup> C. Schittich, G. Staib, D. Balkoin, M. Schuler, W. Sobek, *Atlante del Vetro*, UTET, Torino, 2004.

<sup>16</sup> M. Tomei, *Tutto Architettura*, De Agostini Editore, Novara, 2010, p. 208.

<sup>17</sup> K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna 2000, p. 27.

Venezia, stila un primo prospetto che include due versioni, una serra in muratura dall'aspetto austero e una variante in "ferro e vetri" dal disegno raffinato e snello in linea con le nuove tipologie edilizie delle serre.

Il 25 agosto (deliberazione n° 38514/2522) il Consiglio Comunale decreta che *"fosse costruita nel pubblico giardino una serra in ferro e vetri per custodia delle palme e delle piante nella stagione invernale"*. Viene così approvata la versione del progetto di Trevisanato corrispondente alla struttura in ferro e vetro (Archivio Comunale di Venezia, 10 Ottobre 1893, Autorizzazione prefettizia n. 18644). Su tale decisione ebbe un peso determinante la profonda depressione che stavano attraversando le industrie metallurgiche veneziane. Con la commissione di una struttura in ferro e vetro si intendeva favorire la ripresa economica delle ditte locali di carpenteria (Archivio Comunale di Venezia, 15 Febbraio 1894, Ufficio Genio Civile Municipale nota n. 6706). Due sono le aziende a cui viene affidata l'opera: la ditta Dalla Venezia, che aderisce all'accordo per le opere murarie in data 31/10/1893, e la ditta Pietro Tys di S. Felice a Cannaregio, che sottoscrive il contratto per i lavori in ferro il 2/11/1893. La struttura è ultimata nei primi mesi del 1894 con alcune modificazioni rispetto al progetto originale.<sup>18</sup>

In corso d'opera il rivestimento del tetto previsto in tegolato viene attuato in lamiera di zinco mentre la parete a nord, progettata in ferro e vetro, viene costruita in muratura. Nel corso del 1894 la stessa ditta Pietro Tys costruisce dei cassoni solari con infissi in ferro e vetro. Nel corso degli anni vengono annessi ulteriori cassoni solari in cemento e vengono realizzate serre seminterrate nell'area di fronte alla serra. Da una fotografia del 1927 in cui si osservano gli infissi aperti e in parte coperti da teli esterni, si evince l'aspetto originale della serra, i cui serramenti erano verniciati di bianco, cromia tipica delle coeve serre.

Nel 1929 la lamiera di zinco viene sostituita da un tetto di tegole marsigliesi, intervento che comporta un considerevole aumento ponderale della copertura e che favorirà i fenomeni di dissesto strutturale.

---

<sup>18</sup> M. Ercole, *Architetture di vetro e metallo del XIX secolo, cenni storico-tecnologici sulle costruzioni simbolo della Modernità. Un esempio veneziano, la serra municipale dei giardini di Castello: conoscenza e restauro*, Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro, maggio 2008.



*Serra dei Giardini, 1927*

Viene inoltre aggiunto un locale di servizio costruendo una struttura in ferro e vetro di dimensioni ridotte, connessa all'edificio principale da due rampe di scalini. Contemporaneamente, viene montata una nuova caldaia con caloriferi circolari alettati in ghisa.

Dopo essere diventata nel corso degli anni successivi una rimessa per le attività di mantenimento del verde pubblico, la serra viene definitivamente disabilitata nei primi anni novanta procedendo anche alla demolizione degli ormai cadenti annessi corpi di fabbrica in cemento armato. La struttura patisce una progressiva decadenza sino ai primi mesi del 2006, quando viene realizzata una prima opera di salvaguardia che ne mette in sicurezza il rivestimento. Il 25 maggio 2007 la Giunta comunale di Venezia approva, su proposta dell'assessore ai Lavori pubblici di Venezia, Mara Rumiz, il progetto definitivo per il restauro della Serra ai Giardini di Castello.<sup>19</sup>

Con il progetto di restauro il Comune di Venezia persegue l'obiettivo di valorizzare la Serra conservandone l'uso originario e assicurandone al contempo la fruibilità pubblica, e ciò attraverso l'insediamento di attività a contenuto botanico e

---

<sup>19</sup> L'estratto dalla relazione tecnica redatta dal Dipartimento Opere Pubbliche (Progettazione ed Esecuzione Lavori Venezia n° 28, Area Progetti Speciali, Cimiteri, OO.UU., PEBA, Responsabile del Procedimento: Arch. Roberto Benvenuti) è riportato nella sezione Postilla pp. 99-100.

naturalistico che siano capaci di coinvolgere la comunità locale ed organismi a carattere istituzionale e al tempo stesso costituiscano occasione di cultura, di conoscenza e di incontro.

#### **1.4 La Serra dei Giardini, una nuova storia**

Dopo il restauro la Serra, staccata dal denso tessuto urbano circostante, spicca per presenza architettonica nella visione d'insieme di Viale Garibaldi e la copertura in lamiera l'accomuna ai più rilevanti monumenti cittadini, tra cui San Marco. Inoltre i vari elementi di carpenteria metallica in ferro, ghisa e vetro che la compongono la ascrivono in una composizione più moderna rispetto alla città nel suo insieme, rimarcandone lo stampo modernista ottocentesco.

In relazione alla Biennale, la Serra è assimilabile ai padiglioni nazionali all'interno dei Giardini ma si caratterizza per alcuni aspetti peculiari. Innanzitutto, pur essendo parte integrante del complesso dei Giardini Napoleonici realizzati nel 1810 su progetto di Giannantonio Selva, si trova all'esterno della parte di giardini riservati alla Biennale. La Serra è ubicata in viale Garibaldi, che nell'impianto urbanistico iniziale costituiva la via d'accesso verso l'ingresso dell'Esposizione, ed è aperta durante tutto l'arco dell'anno. I Giardini della Biennale invece sono aperti solamente durante le Esposizioni di Arte ed Architettura e per alcune occasioni festive. Per poter accedere all'area dei Giardini della Biennale i visitatori devono pagare un biglietto mentre la Serra è di pubblico e libero accesso.

L'impianto ideologico della Biennale principalmente prevede la divisione dell'Esposizione in singole produzioni nazionali, sulle orme delle Esposizioni Universali. La Serra esce da questo meccanismo perché pur avendo le sembianze di un padiglione non è mai stata utilizzata per fini espositivi. Inoltre la Serra, a differenza dei padiglioni nazionali, è primariamente un luogo sociale in cui le attività artistiche si innestano in un secondo tempo e devono confrontarsi con un luogo non dedicato ad esse. Infatti, come deliberato dalla Giunta di Venezia in occasione del recente restauro, la Serra deve assolvere la funzione per cui era sorta e quindi ospitare attività legate alla conoscenza dell'ambiente naturale con il principale obiettivo di sviluppare attività divulgative per la

cittadinanza. Deve inoltre essere un luogo d'incontro e scambio per la cittadinanza, e per questo è stato previsto un bar in un'area circoscritta all'interno dei suoi spazi. Peculiare è il fatto che la Serra nel corso di 120 anni abbia ribaltato la propria destinazione d'uso: la natura da strumento decorativo è diventata principale obiettivo di divulgazione. Questa trasformazione ha seguito l'evolversi della società moderna, in cui la socialità è uno dei valori da perseguire.

Nel contesto della Serra MICROCLIMA è la possibilità di un incontro tra chi vive la città e uno spazio fortemente caratterizzato dalla propria storia e dalle attività che vi si svolgono e riguardano aspetti eterogenei ma complementari: dalla coltura di piante e fiori alla didattica, dai workshops dedicati ai più piccoli alle conferenze, dalle attività di ricerca, sperimentazione e creazione alla diffusione di un nuovo concetto di socialità. Sono stati organizzati cicli di conferenze e workshop per creare sinergie, favorire un contatto diretto con gli artisti e offrire alla cittadinanza nuove possibilità fruttive dell'arte contemporanea. Poiché la natura rappresenta l'interlocutore privilegiato, agli artisti sono state richieste non celebrazioni bensì strategie d'approccio. Ogni attività è stata costantemente orientata alla presa di coscienza del pianeta e al rispetto ambientale che ne deriva.



## CAPITOLO 2 – PROGETTI

*“Spazi e luoghi, ricchi a livello qualitativo, dove gli uomini si ritrovano e dove, con la loro presenza fisica, dimostrano materialmente ed in modo evidente la loro solidarietà per creare un pubblico su interessi vitali in pericolo forzano spontaneamente le astratte suddivisioni spaziali del sistema di potere.”*

- O. Negt, *Tempo e lavoro*, 1988 -

Negli anni MICROCLIMA ha ospitato ed attivato progetti in collaborazione con artisti nazionali ed esteri. Uno dei tratti che accomuna queste iniziative è l'instaurazione di un legame diretto con il territorio veneziano e le sue specificità. La Serra dei Giardini resta il punto di riferimento fondamentale ma non la sede obbligatoria degli interventi o del loro sviluppo. Alcuni di questi progetti infatti prendono forma in altri luoghi della laguna, come nel caso della collaborazione con Richard Nonas sull'isola di Sant'Andrea, o mettono in connessione la città con altre realtà nazionali ed internazionali, come nel caso di *La festa dei vivi (che pensano alla morte)* e di *Periferry*. Il contesto della Serra in ogni caso viene utilizzato come cassa di risonanza, un ripetitore utile per comunicare e divulgare i contenuti dei progetti tramite *talks*, incontri ed esposizione dei materiali che documentano il processo di lavoro.

Questi momenti vengono gestiti tenendo conto del contesto che è per sua natura un luogo di incontro e socialità dove, come già menzionato, la presenza di frequentatori non necessariamente interessati richiede di garantire una chiave d'accesso ai significati e alla comprensione degli interventi.

Quando gli artisti sono chiamati a realizzare i progetti direttamente nello spazio fisico della Serra, come nel caso della *Macchina botanica* (sezione 2.1), viene loro chiesto di trovare dispositivi di lavoro volti a stimolare ed attivamente coinvolgere coloro che vivono nel quartiere.



In accordo con le finalità di MICROCLIMA ed essendo Venezia una città che vive in simbiosi con l'ambiente naturale che la ospita, i progetti spesso affrontano tematiche inerenti alla relazione uomo / natura / territorio.

Di seguito si andranno ad introdurre i progetti rappresentativi delle dinamiche sopra descritte: da Venezia (sezioni 2.1 e 2.2) all'India (2.3), dal Po alla laguna di Venezia (2.4), per tornare poi ad eventi tenuti alla Serra (da 2.5 a 2.7).

## 2.1 La Macchina Botanica

Questo progetto, che ha dato il via al percorso di MICROCLIMA ed è stato curato da Michela Intra, ha visto la partecipazione dell'artista neozelandese con base a New York Joseph Herscher che, nei giorni di inaugurazione della 54. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, ha invaso con un gruppo di bambini del Sestiere di Castello il giardino della Serra, lavorando con loro e due assistenti a *La Macchina Botanica*, una Rube Goldberg Machine di 12 metri di lunghezza.<sup>20</sup>

I bambini del quartiere sono stati coinvolti e istruiti all'impiego di oggetti di uso comune e all'applicazione di tecniche ritmiche, proporzionali e ripetitive al fine di produrre una "macchina" eccentrica e funzionale allo stesso tempo.

Herscher è un'artista cinetico specializzato nella costruzione di meccanismi a catena attraverso l'utilizzo di oggetti e materiali tra i più diversi. La sua ricerca si fonda su di una tradizione meccanica e dinamica che vede tra le principali fonti d'ispirazione *The Way Things Go* (1987), una Rube Golberg Machine circolare e infinita realizzata dal duo di artisti svizzeri Fischli & Weiss:

*"Amo il lavoro di Fischli & Weiss; il modo in cui oggetti normalmente inanimati diventano personaggi di un paesaggio surreale. Utilizzo interazioni stravaganti simili, ma cerco di contestualizzarle più in una narrazione con un inizio e una fine, incorporando anche persone e animali. Desidero che la gente immagini di*

---

<sup>20</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=14N9Jlpjg1w> Documentazione video.

*possedere macchine come queste nelle proprie case, così che possano comprendere il potenziale quotidiano insito nell'azione di giocare.*<sup>21</sup>

Ognuno dei dieci pannelli che compone l'installazione contiene quindi una serie di oggetti che si attivano e si innescano attraverso movimenti sequenziali, come il caso del rastrello che colpisce delle palline di legno o quello del vaso che si tramuta in un tunnel. *“L'insieme dei dieci pannelli crea una catena continua di movimento. Il pannello finale è costituito da meccanismi che forzano alcune caraffe ad inclinarsi per innaffiare, una dopo l'altra, altrettante piante”.*<sup>22</sup>



*Joseph Herscher lavora alla Macchina Botanica*

---

<sup>21</sup> *“I love the work of Fischli and Weiss; the way those normally inanimate objects became characters in their surrealist landscape. I use similar whimsical interactions, but I try to contextualize it in more of a narrative with a beginning and an end, and incorporate people and animals. I want people to imagine having machines like these in their own homes, so they see the potential for play inherent in everyday life”.* J. Driever, *Artist Profile: Joseph Herscher and The Rube Goldberg Machine*, in <http://badatsports.com/2013/joseph-herscher/>

<sup>22</sup> Estratto del comunicato stampa de “La Macchina Botanica”. Cfr. <http://www.MICROCLIMA-venezia.com/it/projects-interventions/>

## **2.2 La Festa dei Vivi (che riflettono sulla morte): un laboratorio di scultura, un viaggio, una festa**

Il secondo dei progetti realizzati in concomitanza con la 54. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia è stato la seconda edizione de "La Festa dei Vivi (che riflettono sulla morte)", un workshop e un pellegrinaggio attuati dal 30 Ottobre al 3 Novembre 2011 tra la Serra dei Giardini e il paese di San Cesario di Lecce in collaborazione con gli artisti Emilio Fantin, Luigi Negro, Giancarlo Norese e Cesare Pietroiusti.

Tramite un bando indetto e pubblicizzato attraverso il network delle Università veneziane e alcuni portali web italiani dedicati all'arte contemporanea, sono stati selezionati 40 giovani non solo tra artisti e curatori ma anche tra ragazzi provenienti da discipline e settori diversi, che hanno partecipato ad un fitto programma di incontri e dibattiti e a un laboratorio pratico di scultura per riflettere su tematiche inerenti al concetto di morte in contrapposizione e in accordo con la "nuova" *Festa dei Vivi*.

### **2.2.1 La prima edizione: 2 Novembre 2010**

La prima edizione de "La Festa dei Vivi (che riflettono sulla morte)" si è inserita in un progetto assai più ampio, quello di *AND AND AND*,<sup>23</sup> un'iniziativa che tra il 2010 e il 2012 ha visto singoli individui e gruppi provenienti da tutto il mondo riflettere sul ruolo che l'arte e la cultura possono giocare ai giorni nostri e sulle tipologie di pubblico o comunità con cui relazionarsi. Interventi, situazioni e eventi intitolati *AND AND AND* si sono susseguiti nel corso di due anni per poi confluire come *corpus* attivo e pulsante nella manifestazione quinquennale *DOCUMENTA (13)*, tenutasi nell'estate del 2012 a Kassel, Germania.

"La Festa dei Vivi", il sesto degli eventi di questa iniziativa, era aperto a chiunque fosse interessato. Il pellegrinaggio circolare più corto e più lento del mondo, che è partito dalla sua destinazione, il *Lu Cafausu* a San Cesario di Lecce, per poi ritornarci. La tradizionale celebrazione dei morti si è così trasformata in una nuova

---

<sup>23</sup> <http://www.andandand.org/>

festività per celebrare la vita, una riflessione sulla morte intesa non solo come trasformazione, soglia e mistero ma anche come necessario orizzonte di senso.

Il *Lu Cafausu* è un piccolo e misterioso edificio, una vecchia casa del caffè, la rovina di un'architettura che il collettivo di artisti ha investito di metafore e che è diventata fonte di ispirazione di storie, *performances* e azioni. Un luogo immaginario ma al tempo stesso reale attorno al quale aleggia la morte, un luogo insieme centrale e marginale dove le contraddizioni estetiche incontrano i significati nascosti o l'assenza di significati. Ogni giorno questo minuscolo edificio potrebbe essere demolito dalle autorità per far spazio a nuovi parcheggi o crollare a causa della sua precarietà ma anche di contro essere trasformato e consacrato come nuovo monumento.<sup>24</sup>



*Lu Cafausu*

*“Durante il pellegrinaggio c’è stato modo di approfondire temi quali la morte vitale, l’attesa sulla soglia, la precarietà fisica, fluttuante, gradevole. Alle soste si sono alternati lentissimi avanzamenti a cui tutti i partecipanti hanno contribuito spingendo una barca carica di libri. Oltre a Lu Cafausu il pellegrinaggio ha toccato anche il “Santuario della Pazienza” di Ezechiele Leandro (1905-1981), sempre a*

---

<sup>24</sup> Cfr. <http://www.andandand.org/events.htm>

*San Cesario di Lecce, uno straordinario esempio di giardino mistico, bosco di statue, tempio o cimitero, un irrapresentabile sito dell'espressione artistica di un autodidatta, un individuo fuori dagli schemi che hanno sempre distinto tra alta e bassa cultura.*<sup>25</sup>

Nella seconda edizione, attuata in collaborazione con MICROCLIMA, è stato proprio Ezechiele Leandro la figura di riferimento per la definizione del progetto da parte del collettivo di artisti.

### **2.2.2 La seconda edizione: 30 Ottobre-3 Novembre 2011**

In occasione della seconda edizione gli artisti hanno deciso di ampliare e dare nuovi apporti ai risultati ottenuti l'anno precedente scegliendo di confrontarsi con un ampio gruppo di giovani provenienti in maggioranza dal contesto veneziano. Nel corso di cinque giornate si sono susseguiti una presentazione degli intenti e delle motivazioni che hanno portato alla nascita della "Festa", una conferenza dell'antropologo Gabriele Mina incentrata sulla figura degli artisti outsider e sulle costruzioni babeliche, un laboratorio dedicato alla figura di Ezechiele Leandro attraverso la realizzazione di sculture ispirate ai suoi "mosaici tridimensionali". A questi eventi tenutisi negli spazi della Serra dei Giardini sono seguiti la partenza in pellegrinaggio alla volta di San Cesario di Lecce, la visita del "Santuario della Pazienza" e la celebrazione della "Festa dei vivi".<sup>26</sup>

È stato il personaggio di Ezechiele Leandro a destare il maggior interesse tra gli intervenuti alla manifestazione, stimolando considerazioni e commenti correlati sia alla sua biografia che alle modalità con cui il suo fare arte affronta le tematiche della sofferenza, della redenzione e dell'opposizione vita-morte.

Nato a Lequile in provincia di Lecce nel 1905, Leandro lavorò nel corso della sua vita prima come cementista e successivamente come minatore in Africa e in Germania. Nel secondo dopoguerra abbandonò la sua professione per dedicarsi alla rottamazione. Sfruttando le sue abilità e la sua manualità, a partire dal 1955

---

<sup>25</sup> Estratto del comunicato stampa de "La Festa dei Vivi (che riflettono sulla morte)".  
Cfr. <http://www.MICROCLIMA-venezia.com/it/projects-interventions/>

<sup>26</sup> <https://vimeo.com/46624185> - Documentazione video.

incominciò con passione e costanza ad edificare quella che è diventata la sua casa museo. Se gli interni si sono trasformati in una galleria per ospitare quadri e sculture, l'esterno è mutato nel tempo in un complesso di figure tridimensionali e mosaici, il così chiamato "Santuario della Pazienza". Utilizzando materiali come il cemento, cocci di vetro, ferro e rifiuti di vario genere, Leandro ha ricreato le storie dell'Apocalisse, del Giudizio Universale e della Passione di Cristo.<sup>27</sup>

*"Aveva talento Ezechiele, un talento fuori dal coro (...) Producesse così centinaia di quadri e sculture, figli di un primitivismo viscerale, in cui si leggono racconti di fuoco e di terra (...) Ma la più maestosa, strepitosa opera di Ezechiele è ospitata all'esterno di casa sua, sotto il cielo di San Cesario, in quel pezzetto di terra comprato al suo arrivo in città. Un'architettura utopica, come un tempio pagano, tributo al paesaggio e alle forme ancestrali, al regno dei morti e dei vivi, alle cose sacre e a quelle rotte, bucate, ferite, trovate".<sup>28</sup>*



*Il Santuario della Pazienza*

---

<sup>27</sup> Cfr. <http://www.costruttoriidibabele.net/leandro.html>

<sup>28</sup> H. Marsala, *Ezechiele Leandro e il Santuario della Pazienza. Storia di una vocazione, tra il margine e l'abbandono*, Artribune online, 2 Novembre 2013. <http://www.artribune.com/2013/11/ezechiele-leandro-e-il-santuario-della-pazienza-storia-di-una-vocazione-tra-il-margine-e-labbandono/>

## 2.3 Desire Machine Collective e il progetto Periferry

Periferry è una residenza d'artista fondata nel 2007 dai Desire Machine Collective (DMC), un collettivo composto dagli artisti indiani Sonal Jain e Mriganka Madhukailya. Nel 2011 il duo ha rappresentato l'India alla 54. Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia.

Il collettivo prende il nome dal concetto di macchina desiderante teorizzato nel libro *Anti-Edipo, capitalismo e schizofrenia*, scritto nel 1972 dal filosofo francese Gilles Deleuze e dallo psicoanalista Félix Guattari. Il testo muove una critica radicale alla psicoanalisi Freudiana, pur senza la volontà di promuovere un'improbabile teoria alternativa a quella psicoanalitica, andando a riformularne l'approccio al concetto di desiderio. Quest'ultimo viene liberato dai lacci Freudiani che lo rilegano ad espressione di una condizione di mancanza o privazione,<sup>29</sup> e viene considerato invece massimo rappresentante della positività rintracciabile nella sua qualità rivoluzionaria. Il desiderio è produttivo, è un flusso continuo e impersonale che viene interrotto, condizionato e rigenerato dalle macchine desideranti. Un'inesauribile processo di produzione del reale dove tutto è macchina desiderante.

*“Non vi è natura come natura ma come processo di produzione. Non c'è più né uomo né natura, ma unicamente processo che produce l'uno nell'altra e accoppia le macchine. Ovunque macchine produttrici o desideranti.”<sup>30</sup>*

Nella pratica dei DMC è fondamentale la scelta di lavorare nel loro luogo d'origine, nel nord-est dell'India, precisamente a Guwahati, nella Regione di Assam, dove non esistono, a differenza che in altre regioni Indiane in forte ascesa economica, né un mercato dell'arte né un sistema di enti pubblici a sostegno d'iniziative che favoriscano lo sviluppo e la divulgazione dell'arte contemporanea.

I DMC utilizzano media quali il video digitale, il film, la fotografia e l'installazione

---

<sup>29</sup> S. Freud, *L'interpretazione dei sogni 1899, Opere di Sigmund Freud vol. 3*, Torino, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

<sup>30</sup> G. Deleuze e F. Guattari, *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*; Mondolibri, stampa 2000, p. 31.

sonora per indagare e sovvertire, attraverso la creazione di micro-narrative, aspetti socio-politici dell'area geografica in cui vivono. Nonostante la scelta di tali media, il focus del loro fare arte non sta nella trasposizione formale di un pensiero ma nella creazione dello stesso attraverso un processo di lavoro che sovente include la presenza di terzi: comunità locali, artisti, studiosi e ricercatori. Questa attitudine al centripetismo è divenuta essa stessa campo d'indagine ed ha portato nel 2007 alla nascita della residenza artistica *Periferry*.

Secondo i DMC, *Periferry* è un esperimento, una scommessa che trova la sua base fisica e metaforica in un ferry-boat sottratto alla sua funzione d'uso e ormeggiato sulle rive del fiume Brahmaputra.<sup>31</sup> Questo corso fluviale è stato utilizzato per secoli come via primaria di comunicazione e commercio per tutta la regione dell'Assam. A partire dagli anni '70, il miglioramento del trasporto su strada ha portato all'abbandono di decine di battelli sulle spiagge o al loro ormeggio nel porto della città, rendendoli simboliche rovine icona dell'era del petrolio e dell'attuale modernizzazione consumistica della regione.

*Periferry* nasce dall'individuazione di un bisogno, dalla necessità di ridefinire i luoghi dello spazio pubblico appartenenti alla città di Guwahati partendo dalla periferia, la parte estrema e più marginale, contrapposta al centro.<sup>32</sup> Oltre alla condizione di luogo periferico, ulteriori connotazioni fondamentali di *Periferry* sono quelle di luogo di transito attraverso cui raggiungere il fiume e di spazio liminale<sup>33</sup> tra l'acqua e la terra.

*Periferry* funziona come un laboratorio per persone interessate alla pratica interdisciplinare e rappresenta uno spazio interattivo per discutere la sfida della produzione della cultura contemporanea. L'artista in residenza è invitato ad entrare in relazione con le peculiari condizioni dell'ecosistema ospitante e può individuare lo scopo del suo lavoro attraverso la relazione interculturale, rifiutando il mero reimpianto di una produzione artistica individualistica.

---

<sup>31</sup> Fiume che nasce in Tibet e attraversa l'India nord-orientale (lunghezza: 2,900 km); il nome Brahmaputra «figlio di Brahma» ne definisce la natura di unico fiume maschio dell'India.

<sup>32</sup> Dizionario Treccani online, <http://www.treccani.it/vocabolario/periferia>.

<sup>33</sup> La liminalità è sia una connotazione fisica del Ferry-boat che un suggerimento teorico che i DMC vogliono proporre agli artisti in residenza, seguendo l'antropologo Francese W. Turner da loro citato "l'essenza della liminalità consiste nella scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e nella ricomposizione libera o 'ludica' dei medesimi in ogni e qualsiasi configurazione possibile, per quanto bizzarra." V. Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, Bologna, 1993.





Periferry

*"Periferry agisce come una soglia, il luogo in cui tutti i luoghi si incontrano e dialogano a proposito delle pratiche collaborative e la resistenza culturale avviene. Offre la possibilità di mantenere in atto interminabili processi di movimento, una resistenza entusiasta dove la cosa importante è il fatto di muoversi piuttosto che la prestazione di ciascun gruppo o individuo."<sup>34</sup>*

Nel 2011 MICROCLIMA ha ospitato all'interno degli spazi della Serra dei Giardini un'installazione nella quale veniva esposta tutta la documentazione riguardante il progetto di residenza Periferry. Da questo incontro è nata l'effettiva collaborazione tra i DMC e MICROCLIMA volta a creare un network di artisti provenienti dall'Italia e dall'India, attivando così uno spazio di negoziazione tra le pratiche di produzione culturale dei due diversi contesti. La sfida principale è quella di attuare in concreto le basi teoriche del progetto sviluppando un programma di interscambio paritario con due specifiche sedi: l'una presso *Periferry* in Guwahati, l'altra presso MICROCLIMA a Venezia. La prima tappa di questo percorso è avvenuta nel 2012 attraverso l'attivazione di un progetto pilota: Il Guwahati Bamboo Walkway.

---

<sup>34</sup> "Periferry acts as a threshold, the place where all places meet and dialogue about collaborative practices and cultural resistance takes place. It offers the possibility of keeping up endless processes of movement, of enthusiastic resistance where the important thing is the fact of moving rather than performance of each group or individual." [www.periferry.in](http://www.periferry.in)

### 2.3.1 Guwahati Bamboo Walkway

Il progetto Guwahati Bamboo Walkway è iniziato nel Novembre 2012 in collaborazione con lo scultore William West, durante un sopralluogo nella regione di Assam. Il territorio specifico nel quale si è deciso di lavorare è quello di North Guwahati, una zona situata sulla riva opposta del fiume Brahmaputra rispetto alla città di Guwahati e costituita da piccoli villaggi rurali caratterizzati da un tessuto sociale composto da pescatori, artigiani e coltivatori. Nonostante l'area sia in parte autonoma e non assimilabile ad un ambiente cittadino, è da ritenere che il flusso automobilistico e l'industrializzazione crescente delle zone limitrofe influirà negli anni sul territorio, portando con sé fenomeni quali la sovrappopolazione e l'inquinamento ambientale.



Guwahati

Partendo da questi presupposti socio-culturali si è deciso di attivare una collaborazione con gli abitanti di Baruah Souk finalizzata alla creazione di uno scambio culturale non solamente tra MICROCLIMA e la popolazione locale ma anche tra gli abitanti dei villaggi e i cittadini che vivono dall'altra parte del fiume ed hanno un rapporto di conflitto e tensione con gli abitanti di North Guwahati.

Il luogo fisico nel quale si attuerà il progetto Guwahati Bamboo Walkway è un basso promontorio a nord di Baruah Souk, dal quale si apre un'ampia visuale sul greto del Brahmaputra. In accordo con la cittadinanza, si è scelto di costruire una passerella lungo un tratto di costa attualmente impraticabile per la presenza di massi e rocce. La passerella andrà a costeggiare il promontorio a ridosso del fiume costituendo un percorso di 800 metri che permetterà un ulteriore punto di visione sul paesaggio incontaminato.

Il *Bamboo Walkway* è pensato per essere un intervento ecosostenibile e non invasivo, una struttura organica realizzata interamente in canne di bambù, un materiale flessibile e resistente ampiamente utilizzato nell'edilizia locale.

Oltre al valore metaforico che questo percorso porterà con sé - *The walkway cum bridge could be seen as a metaphor for the meeting of different country*<sup>35</sup> uno degli aspetti fondanti del progetto è quello di essersi costituito attraverso una pratica di progettazione partecipata<sup>36</sup> che ha coinvolto gli abitanti del luogo nella fase di ideazione formale. Gli strumenti utilizzati per garantire quest'ultima prerogativa sono stati quelli dell'intervista e dei meeting cittadini.

### **2.3.2 Primo gruppo di artisti in residenza**

Nel Febbraio 2013 MICROCLIMA intraprende il primo viaggio di residenza con gli artisti Mario Ciaramitaro, Martino Genchi e Alessandra Messali. Di seguito andremo ad analizzare come questi ultimi si sono approcciati al contesto e all'esperienza di collaborazione con Periferry.

Per meglio comprendere i frutti della presenza di Martino Genchi a Guwahati, può essere utile ricordare come questo artista spicchi per attitudine all'analisi del contesto socio-culturale, intesa come passo fondamentale nell'individuazione degli elementi di problematicità specifici di un determinato ambiente, nei quali l'artista trova uno spazio di margine per la propria operatività. Tali caratteristiche, che hanno costituito un elemento positivo e suscitato un interesse personale al

---

<sup>35</sup> A.A.V.V., *Guwahati Bamboo Walkway: a collaborative project between MICROCLIMA and periferry*, Maretti, San Marino, 2012, pag 32.

<sup>36</sup> L'approccio partecipativo implica il coinvolgimento attivo dei beneficiari potenziali nelle diverse fasi di un piano, fin dalla sua ideazione.

momento della formazione del gruppo dei partecipanti, sono le stesse che hanno portato l'artista a non presentare un progetto a conclusione dell'esperienza.

Le profonde differenze culturali presenti a Guwahati, e più in generale nell'intero nord-est indiano, rispetto all'ambiente europeo e la conseguente necessaria riconfigurazione di molte delle dinamiche proprie del processo artistico hanno portato il momento di interrogazione del contesto ad espandersi a tal punto da assorbire tutto il tempo a disposizione, senza lasciare spazio alle fasi di sviluppo e messa in forma di un'opera vera e propria.

Fin dal suo arrivo a Guwahati, nel contesto di un sistema culturale variegato e così diverso da quello occidentale, l'artista ha sentito la necessità di riconfigurare profondamente il proprio punto di vista. Il processo d'acquisizione di informazioni e d'introspezione di modalità radicalmente nuove d'esistenza e confronto con l'ambiente si è attuato prevalentemente attraverso l'esperienza diretta della vita locale e la traduzione in forma scritta delle osservazioni sul campo. L'artista si è concentrato sulla pratica della scrittura come forma di mediazione tra una realtà nuova e la propria identità personale, ponendosi come una sorta di organismo filtrante nel tentativo di catturare gli elementi e le dinamiche precipue della cultura del nord-est indiano.

Rinunciando ad un tentativo di mappatura totale, l'indagine ha assunto la forma di un diario in grado di restituire la traccia di un'esperienza in un contesto. Più che fornire dati oggettivi di analisi sociologica, tale approccio sottolinea la dimensione liminale tra individuo e ambiente, i punti di discontinuità dell'immaginario e i luoghi del conflitto. In questo modo l'artista ha tentato di sublimare la propria presenza aliena, la dimensione di estraneo in un ambiente estraneo, che è così diventata il punto nodale di tutta l'esperienza.

Trovatosi in un luogo completamente nuovo per ambiente e cultura, Mario Ciaramitaro<sup>37</sup> ha invece focalizzato la sua attenzione sugli elementi che orientano l'esperienza in un territorio conosciuto: la routine degli spostamenti e la conoscenza dei luoghi, degli odori e delle persone. Ha quindi provato a costruire un personaggio immaginario utilizzando segnali stradali pubblici installati nel quartiere della residenza Periferry. Ogni cartello stradale indicava un pezzetto

---

<sup>37</sup> Nella sezione Postilla, pp. 109-11.

della vita di questo personaggio, come un piccolo pezzo di sceneggiatura teatrale inserito in un contesto urbano. L'identità di questi segnali rimaneva di proposito sospesa tra una situazione immaginaria e una cronaca degli spostamenti di qualche abitante del quartiere.

Un altro spunto di riflessione per Ciaramitaro sono state le piene stagionali del fiume Brahmaputra e i conseguenti radicali cambiamenti di paesaggio. Ha così ideato di lasciare su una delle spiagge del fiume una scultura, *Brian waits by the river*, che potesse essere distrutta e travolta dalle piene. Ha quindi installato sulla riva settentrionale del Brahmaputra una specie di mulino a vento che prendeva spunto da alcuni spaventapasseri presenti sulla riva meridionale. Il lavoro partiva sempre dal desiderio dell'autore di inserirsi in una realtà completamente differente con un lavoro camaleontico che, prendendo spunto da elementi visivi già esistenti, riuscisse al contempo a produrre un piccolo spaesamento per la sua profonda inutilità e strana forma in coloro che se lo trovavano davanti.

Durante il periodo di residenza Alessandra Messali<sup>38</sup> ha attivato una produzione di aquiloni in bambù e carta seguendo i passaggi tecnici suggeriti da persone conosciute a Guwahati. Nei giorni ventosi le strutture venivano portate sulle rive del Brahmaputra per essere attivate, spesso grazie all'aiuto dei passanti. Come suggerisce Alessandra, non dovremmo considerare tutto questo un processo artistico ma piuttosto un dispositivo funzionale alla comprensione e assimilazione del contesto. Una volta tornata in Italia ha realizzato uno studio teorico sul processo di "*flessibilità identitaria*"<sup>39</sup> in relazione al fenomeno residenze d'artista individuando come caso studio la residenza *Periferry*.

*"La residenza d'artista presuppone uno sradicamento (temporaneo) dai luoghi della propria identità, dagli ancoraggi sociali e dai quadri di riferimento tradizionali e ciò non può che assumere particolare importanza per l'approccio all'esperienza, ancor più in considerazione del processo di liquefazione a cui son soggette oggi le radici stesse."*<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Nella sezione Postilla, pp. 111-112.

<sup>39</sup> Z. Bauman, *Voglia di comunità*, GLF editori Laterza, Roma, 2007.

<sup>40</sup> A. Messali, *Residenze d'artista il caso studio Periferry*, tesi di laurea in Progettazione e produzione delle arti visive, relatore Angela Vettese, 2013.

## 2.4 Verdi Acque. Dal Po alla laguna di Venezia

In concomitanza con la 13. Esposizione Internazionale di Architettura di Venezia, MICROCLIMA realizza la collaborazione con il progetto “Verdi Acque” nato da una riflessione di Ettore Favini ed Elisabetta Bianchessi (in collaborazione con Marco Scotini e Tiziana Villani) all’interno del Master “Paesaggi Straordinari” organizzato da NABA e dal Politecnico di Milano.

A bordo di un’imbarcazione fluviale che ha percorso il tratto di Po da Cremona alla laguna veneziana tra il 23 e il 28 agosto 2012, i promotori del progetto ed alcuni studenti del NABA di Milano hanno rilevato la complessità del fiume, facendosi veicolo privilegiato di una riflessione sociale-poetica-ambientale sui territori e gli ambienti che da sempre circondano il Po.

L’idea è stata quella di creare un’imbarcazione-occhio che permettesse di osservare il paesaggio e sostare sulle sponde per scambiare opinioni e racconti sul “Grande Fiume” con i suoi abitanti, proponendosi anche durante la navigazione come “cinema-galleggiante” con una ricca filmografia narrativa del fiume, della laguna e dei suoi paesaggi.

L’approdo finale di questa navigazione lenta e narrativa è stata la Biennale di Architettura di Venezia, dove l’imbarcazione si è trasformata in opera d’arte accogliendo una serie di conferenze-eventi itineranti in diversi punti della laguna, tra cui la Serra dei Giardini. Gli interventi vertevano su temi legati all’ambiente, alla sostenibilità e al paesaggio. Ospite di questi appuntamenti anche l’etnologo e antropologo francese Marc Augè.

MICROCLIMA si è inserito in questo progetto ospitando “l’imbarcazione itinerante” all’interno della Serra dei Giardini, organizzando dibattiti e conferenze sul territorio che hanno visto tra i protagonisti l’artista Nico Vascellari e il regista Alberto Fasulo con il film “Il Rumore Bianco” che racconta la lenta e quotidiana vita del fiume Tagliamento e della sua valle.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Nico Vascellari ha partecipato al programma di MICROCLIMA in un’altra occasione con il progetto musicale Ninos du Brasil (sezione 4.2).

### 2.4.1 L'Associazione Verdi Acque

L'Associazione Verdi Acque nasce con la finalità di svolgere attività di salvaguardia, ricerca e progetto nei paesaggi fluviali e nei territori attraversati da vie d'acqua, in stretto contatto e scambio con le comunità locali. La formazione delle comunità alla cultura dell'acqua è indispensabile per il raggiungimento della piena coscienza di tale bene primario.

I paesaggi acquatici sono intesi come portatori non solo di cultura, tradizioni e identità proprie ma anche di rinnovate forme di sviluppo sostenibile garantendo la crescita naturale degli habitat animali. Sostenere il pieno rispetto delle diversità culturali che compongono i territori portatori d'acqua, in un'ottica di scambio e confronto tra le distinte società presenti, è essenziale per la formazione di una coscienza critica sui temi del medio-ambiente e dello sviluppo sostenibile e per acquisire una responsabile visione di turismo comunitario.

I momenti di incontro (convegni, conferenze, mostre ed eventi) e i progetti di ricerca applicati sul campo tra l'associazione Verdi Acque e altri enti, come ad esempio università, aziende e associazioni locali, contribuiscono in modo propositivo al dibattito sulla formazione di nuovi modelli di conoscenza e progetto dei territori. Attraverso interventi *site-specific* realizzati in accordo con le comunità locali e le amministrazioni che le governano, l'associazione contribuisce inoltre allo sviluppo di nuovi modelli ambientali in senso produttivo, antropologico, sociale e culturale.



*Il Po*

## 2.4.2 Il concetto di paesaggio

L'evoluzione del concetto di paesaggio negli ultimi decenni risente pesantemente dell'inesorabile antropizzazione della natura su scala globale. Il conseguente sfruttamento delle risorse ambientali ha generato un sempre più vivo interesse per soluzioni atte a preservare e riprogettare il territorio attraverso modalità e strumenti che facciano riferimento a temi come l'ecologia e la sostenibilità.

Al contempo, l'incessante migrazione di milioni di persone verso i contesti metropolitani ha spinto la ricerca ambientale a soffermarsi sulle problematiche inerenti alla produzione di cibo, alla salvaguardia degli alimenti di qualità e alla promozione di campagne a favore dell'inserimento di spazi verdi e biologici nell'ambito urbano. Tutto ciò allo scopo di dare impulso ad un rinnovato rapporto tra città, natura e agricoltura.

Si sono moltiplicate le azioni spontanee di trasformazione e rigenerazione urbana con una particolare attenzione alle pratiche di *green-design*, riciclo, giardinaggio collettivo ed educazione all'ambiente.<sup>42</sup> In tali contesti il progetto ambientale si radica nel quotidiano con la creazione di habitat ecologici legati alla biodiversità e sostenendo le economie rurali, il turismo eco-sostenibile, l'istituzione di luoghi per il tempo libero e la produzione di energia pulita.

## 2.5 The Maldives Exodus Caravan Show

Nel Novembre 2011 MICROCLIMA è stato contattato da Soren Dahlgaard, un artista danese sposato con una Maldiviana, nella sua veste di ideatore e curatore del primo Padiglione ufficiale delle Maldive alla Biennale di Venezia. Dahlgaard è noto per la realizzazione di un progetto pluriennale intitolato *Growing vegetables on a coral island* che ha portato alla coltivazione intensiva di un'isola dell'arcipelago delle Maldive in quanto tutti i vegetali consumati *in loco* erano d'importazione.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Da ricordare come agli inizi del XXI secolo si sia diffusa a livello mondiale la pratica del Guerrilla Gardening (giardinaggio d'assalto). Gruppi, formati principalmente da ambientalisti, si riuniscono illegalmente nelle ore notturne rigenerando in contesti metropolitani aree verdi degradate e trascurate dall'amministrazione locale.

Cfr. <http://www.guerrillagardening.org/>

<sup>43</sup> Cfr. [http://issuu.com/sorendahlgaard/docs/single\\_page\\_issuu?e=5587187/3680933](http://issuu.com/sorendahlgaard/docs/single_page_issuu?e=5587187/3680933)



## 2.5.1 Padiglione ufficiale Maldive

La proposta di Padiglione, *Portable Nation*, ispirata dalla figura di Mohamed Nasheed, presidente della nazione e attivista ambientale, partiva dalla riflessione che le Maldive rischiano di scomparire in poche decine d'anni a causa dell'innalzamento dei mari.

Per ottenere il patrocinio e i finanziamenti necessari per l'allestimento del Padiglione, Dahlgard si era già rivolto al Danish Art Council incontrando Khaled Ramadan, consulente dell'Istituzione, che è stato successivamente coinvolto nella squadra di lavoro per la sua esperienza di promotore del team curatoriale del collettivo *Chamber of Public Secrets* (CPS), appuntato nel 2010 a co-curatore di Manifesta 8 a Murcia, in Spagna. Come dichiarato nel suo *statement*,<sup>44</sup> il collettivo CPS promuove un'arte critica e socialmente responsabile analizzando temi sociali e politici di scottante attualità, come esemplificato dal breve documentario *I told president Mubarak* che riporta l'intervista di Ramadan a Hamdeen Sabahy, un parlamentare egiziano oppositore del regime. Per definire questo genere di pratica di attivista e archivista Ramadan stesso ha coniato il termine *artivism*.<sup>45</sup>

Si forma così un gruppo artistico-curatoriale composto da Soren Dahlgard e CPS che contatta il Ministro del Turismo del governo maldiviano, Maryiam Zulfa, ottenendo la commissione del Padiglione poi convalidata dall'accettazione del comitato della Biennale. Come ultimo passaggio burocratico, la Biennale richiede

---

<sup>44</sup> "*Chamber of Public Secrets (CPS) is a production unit of critical art and culture: an informative, non-profit, independent contributor to the global cultural scene. The unit works as a network of artists, curators and thinkers who have been collaborating since 2003 in the organization, production and circulation of film and video festivals, art exhibitions, TV and radio programs, political fictions and documentaries. CPS members also set up debate forums and talks and publish books and articles on issues like media representation, migration, mobility, aesthetic journalism, colonialism, gender and difference. CPS helps to debate the position of artistic and media narratives, and the function and responsibility of both in relation to society.*" Estratto dallo statement dei Chamber of Public Secrets. Cfr. <http://www.chamberarchive.org/aboutcps.html>

<sup>45</sup> "*I like to use the term "artivism" - a combination of art, archiving and activism - as the driving force in what I do. Artivism is so when I apply the usage of information in an aesthetical way but not necessarily for aesthetical reasons simply. And since information is the basic ingredient in what I do as an artist, I suppose it is difficult to squeeze most of my practices and processes under the category of art and aesthetics. In an interview for IBRAAZ my dear friend, artist Ursula Biemann refers to me as a reformative, professional image maker. I guess it is because I often experiment with new designations to find much larger physical and theoretical spaces that will allow me to include the informative experience and strengthen its social application.*" Estratto da R. Samarani, *LFF2012 interview Khaled Ramadan*, Cairo, 2012. <http://lebanesefilmfestival.blogspot.it/2012/08/lff2012-interview-khaled-ramadan.html>

una lettera governativa che sancisca la partecipazione delle Maldive alla manifestazione



*Soren Dahlgaard e Mohamed Nasheed*

## **2.5.2 Cronaca di una scissione**

Il 7 Febbraio 2012 un colpo di stato spodesta Mohamed Nasheed, il primo presidente maldiviano eletto con elezioni democratiche nel 2008 dopo 30 anni di dittatura. Visto il disinteresse del nuovo governo, i curatori decidono di non fermare il progetto ed il gruppo ne approfondisce il contenuto teorico arrivando a definire la tesi *Ecological Romanticism*, inviata a MICROCLIMA nel Novembre 2012.<sup>46</sup>

Nel Gennaio 2013 Khaled Ramadan mostra segni di volere il totale controllo sul progetto Padiglione. Dahlgaard, che fino a quel momento ha mantenuto i rapporti con la Serra dei Giardini, accetta di occuparsi di una sezione nel contesto dell'Arsenale, separato dagli altri componenti del gruppo. Nel frattempo Ramadan opera per escludere Dahlgaard dal progetto e stringe nuovi accordi con il regime

---

<sup>46</sup> Nella sezione Postilla, Maldive: proposta inviata dai Chamber of Public Secrets, pp. 112-113.

maldiviano al potere, ottenendo nel Marzo 2013 la lettera richiesta dalla Biennale. In questo documento sono ridefiniti i termini della partecipazione delle Maldive all'Esposizione Internazionale d'Arte e in particolare si attesta che:<sup>47</sup>

- I Chamber of Public Secrets, rappresentati da Khaled Ramadan, diventano i curatori ufficiali del padiglione e devono stilare rapporti periodici aggiornati sulla situazione del Padiglione Maldive;
- Soren Dahlgaard non è più in alcun modo associato al Padiglione;
- Il Ministro parteciperà all'inaugurazione ufficiale del Padiglione.

A seguito dell'espulsione di Soren Dahlgaard, MICROCLIMA prende una posizione di netta chiusura troncando ogni rapporto con Khaled Ramadan, i Chamber of Public Secrets e il Governo Maldiviano, ed inizia a lavorare con l'artista esiliato per attivare una contro-partecipazione dal titolo *The Maldives Exodus Caravan Show*.<sup>48</sup>

Le motivazioni che hanno spinto MICROCLIMA a non associarsi al Padiglione ufficiale delle Maldive sono da mettere in relazione ai seguenti fatti: i) la connivenza dei curatori ufficiali con un Governo salito al potere con un colpo di stato e implicato con il passato regime dittatoriale; ii) il comportamento contraddittorio di Khaled Ramadan che non applica nella pratica l'approccio artistico attivista e di responsabilità sociale dichiarato nello *statement* del proprio lavoro; iii) l'impossibilità di lavorare con il deposto Presidente Nasheed e iv) la sospensione dall'incarico a Soren Dahlgaard.

Il caso genera notevole risonanza mediatica alimentata da testate quali Minivan,<sup>49</sup> il principale mezzo di contro-informazione maldiviano, e la rivista inglese Independent.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Nella sezione Postilla, Lettera del ministro del Turismo, Arti e Cultura Ahmed Adeeb Abdul Gafoor alla Biennale di Venezia, 8 Aprile 2013. p. 116.

<sup>48</sup> Nella sezione Postilla, lettera inviata da Dahlgaard agli artisti selezionati per partecipare al Padiglione Ufficiale delle Maldive dove sono esposte le problematiche conseguenti al colpo di stato avvenuto l'anno precedente. pp. 113-114.

<sup>49</sup> Nella sezione Postilla pp. 119-122.

<sup>50</sup> Nella sezione Postilla pp. 123-124.

### 2.5.3 The Maldives Exodus Caravan Show

Una volta annullata la mostra ufficiale del Padiglione Maldive, denominata *Portable Nation*, MICROCLIMA continua la sua collaborazione con Soren Dahlgaard ospitando la mostra da lui curata, *The Maldives Exodus Caravan Show*, a titolo gratuito in quanto Soren e i suoi collaboratori avevano perso tutti i fondi legati al Padiglione ufficiale e non erano in grado di ottenere alcun finanziamento in breve tempo.

La mostra rimane aperta dal 28 Agosto al 24 Novembre 2013. *The Maldives Exodus Caravan Show* è un'esposizione che invita artisti maldiviani<sup>51</sup> e internazionali<sup>52</sup> a ragionare sul tema del cambiamento climatico in termini sia ambientali che socio-politici. La mostra è pensata per essere ospitata all'interno di un caravan posizionato nell'area antistante la Serra dei Giardini. Il caravan, in quanto unità abitativa mobile, può essere considerato un elemento simbolo del futuro prossimo della popolazione delle Maldive.

Il testo introduttivo esposto all'entrata della mostra, redatto da MICROCLIMA e da Christian Falsnaes, afferma:

*"The Maldives Exodus Caravan Show è una mostra che si distacca da quella ufficiale del Padiglione delle Maldive e presenta una selezione di opere e performance relazionate a temi climatici.*

*Il Padiglione delle Maldive ufficiale è sostenuto dal corrente regime che ha preso il potere attraverso un colpo di stato militare. Pertanto, The Maldives Exodus Caravan Show riconosce la necessità e l'urgenza di concentrarsi sull'attuale agitazione politica e culturale delle Maldive, e dichiara solidarietà alla maggioranza della popolazione che sta lottando contro la dittatura.*

---

<sup>51</sup> Gli artisti maldiviani intervenuti sono: Hussain Asthar, Mohammed Azzam Axza, Dhivehi Studio, Funko, Sumii Haleem, Ja Maal, KD Khalid, Mo Manal, Fathmath Nadira, Nahvi, Amani Naseem, Mariyam Omar, Psychonautfromatlantis, Mohamed Simon, Sobba e Nazi Weve.

<sup>52</sup> Gli artisti internazionali intervenuti sono: Joe Ahearn, Viktor Bedö, Bik Van der Pol, Else Marie Bukdahl, Klea Charitou, William Drew, Christian Falsnaes, Kunal Gupta, Joe Hamilton, Mark Harvey, Sidsel Marie Hermansen, Andrea Hasselager, Patrick Jarnfelt, Daniel Keller, Lena Mechchanova, Virginie Moerenhout, Mohamed Nasheed, Alexander Ponomarev, Jon Rafman, Antoine Renard, Emily Segal, Elena Serduykova, Hayley Silverman, SUPERFLEX, Meir Tati, Rirkrit Tiravanija e Ida Marie Toft.

*Le Maldive si trovano ad affrontare il rischio di scomparire dato l'innalzamento delle acque causato dal cambiamento climatico. Una minaccia che l'ex presidente democratico e collaboratore del Maldives Exodus Caravan Show Mohamed Nasheed sta combattendo.*

*Dove puoi andare se il tuo paese sta scomparendo?*

*The Maldives Exodus Caravan Show".*<sup>53</sup>

Questo annuncio ha preso un'esplicita posizione di antagonismo rispetto al Padiglione ufficiale, soprattutto in relazione alla sua presenza all'interno della 54. Esposizione Internazionale d'Arte. Sul pannello esplicativo del progetto sono stati esposti anche altri tre testi, redatti rispettivamente dall'ex presidente Mohamed Nasheed<sup>54</sup>, dall'artista thailandese Rirkrit Tiravanija<sup>55</sup> e dalla docente universitaria danese Else Marie Bukdahl<sup>56</sup>

Poiché lo spazio limitato del caravan non consentiva l'esposizione di numerosi lavori, si è proceduto al loro inserimento a rotazione in un ciclo di mostre itineranti. Nella prima tappa alla Serra dei Giardini sono stati esposti, oltre al caravan con l'isola gonfiabile sul tetto a opera di Soren Dahlgaard, *Dictatorchips di* Virginie Moerenhout, *Too much, too late, too little* di Andrea Hasselager & Patrick Jarnfelt e *Political climate in Maldives* di Fathmath Nadira.

All'interno della programmazione sono state realizzate le *performances* *The hunt for the yellow banana* di Andrea Hasselager, *The whole picture* di Christian Falsnaes e *Political climate wrestle* di Mark Harvey. Le performances di Falsnaes e Harvey sono state documentate e inserite nel corso della manifestazione nella playlist di lavori video presenti all'interno del caravan insieme a *Flooded Mcdonald* dei SUPERFLEX, *The island* di Soren Dahlgaard e *Direct aim* di Tati Meir.

---

<sup>53</sup> *"The Maldives Exodus Caravan Show split from the official Maldives National Pavilion and presents a selection of works and performances in relation to an expanded conversation of climate. The official Maldives National Pavilion is supported by the current illegal regime that has taken power through a military coup. Therefore the Maldives Exodus Caravan Show recognize the necessity and urgency to focus on the current political and cultural unrest of the Maldives, and to provide solidarity with the majority of the population against the dictatorship. The Maldives are facing the risk of disappearing from the consequences of climate change. A threat that former democratic president and Maldives Exodus Caravan contributor Mohamed Nasheed fight to create awareness about. Where can you go if your country disappears? The Maldives Exodus Caravan Show".*

<sup>54</sup> Nella sezione Postilla pp. 118-119.

<sup>55</sup> Nella sezione Postilla pp. 117-118.

<sup>56</sup> Nella sezione Postilla pp. 114-115.

MICROCLIMA ha invitato la designer olandese Virginie Moerenhout. Il progetto consiste di una serie pacchetti di patatine con diverso sapore, ognuno corrispondente ad un paese in cui vige una dittatura. Sul pacchetto che ritrae l'arcipelago maldiviano ritroviamo il ritratto di Mohamed Waheed Hassan Manik, il presidente recentemente salito al potere con il colpo di stato.

Dal 1 Giugno al 15 Agosto 2013, in attesa dell'inizio della mostra *The Exodus Caravan Show*, il caravan è stato dato in concessione al Museum of Everything, ospitato da MICROCLIMA alla Serra, per realizzare una serie di *talk* denominati "Salon of Everything" (sezione 2.7.2).

A Dicembre, una volta conclusa la mostra veneziana, il caravan è divenuto strumento di divulgazione del progetto attraverso un tour mondiale.



*Il Maldives Exodus Caravan*

## 2.6 Helicotrema - Festival dell'Audio Registrato

Il concetto alla base di *Helicotrema*<sup>57</sup> Festival dell'Audio Registrato è la creazione di una nuova situazione d'ascolto di produzioni sonore contemporanee che prende spunto dalle modalità culturali attivate durante un festival di cinema o di teatro. Composizioni e creazioni diverse sono organizzate in un programma che non solo offre agli autori un'occasione di visibilità ma soprattutto permette ad un pubblico eterogeneo di orientarsi comparando le diverse creazioni.

La prima edizione di *Helicotrema* è stata organizzata da Blauer Hase in collaborazione con Giulia Morucchio e MICROCLIMA. Il festival si è svolto dal 14 al 16 Giugno 2012 ed è stato articolato in diverse sessioni di ascolto.<sup>58</sup> Tali sessioni si sono tenute in luoghi differenti della Serra dei Giardini, esplorando e attuando una diversa declinazione spaziale (in termini di posizione del pubblico, impianto audio e impostazione dell'illuminazione) in modo tale da offrire al pubblico un'esperienza variegata di opere sonore all'interno di un programma articolato.

Prima di approfondire le forme in cui si è declinato l'ascolto nell'ambito del Festival *Helicotrema*, è opportuno precisare il contesto culturale in cui si posiziona il lavoro del collettivo che ha creato il Festival. Blauer Hase ha più volte affermato nelle riunioni preliminari come tutto il suo interesse parta da osservazioni che hanno determinato scelte molto precise nella costruzione della situazione di ascolto del Festival. Ha ricordato che quando le prime radio sono state introdotte negli anni '20, la loro scarsità dovuta al costo elevato implicava l'ascolto delle trasmissioni in maniera collettiva. Veniva così a prodursi una situazione sociale precisa dove l'audio trasmesso era condiviso e commentato intrecciandosi con il sottofondo sonoro dell'ambiente. Apparecchi in grado di registrare e riprodurre suoni sono di relativamente recente invenzione e sono diventati di uso individuale solo negli ultimi 30 anni. Ad una analisi fenomenologica, l'introduzione di questi

---

<sup>57</sup> Helicotrema, nome del festival, è stato scelto da Blauer Hase facendo riferimento a una struttura dell'orecchio interno il cui nome deriva dal greco ἑλῖξ (spirale) e τρίμα (foro). L'elicotrema, un forame attraverso cui la scala vestibolare e la scala timpanica comunicano tra loro in corrispondenza dell'apice della coclea, ha la funzione di eguagliare la pressione locale nei due dipartimenti, contribuendo in ultimo alla percezione delle frequenze sonore più basse.

<sup>58</sup> L'espressione "sessioni di ascolto" è usata per evitare il termine, in questo caso particolarmente inadeguato, di "proiezione".

apparecchi ha offerto all'ascoltatore il controllo potenziale del panorama sonoro in cui inserirsi, come ben documentato nell'articolo del 1984, *The Walkman Effect*, di Shuhei Hosokawa<sup>59</sup>. Le modalità di ascolto di contenuti sonori hanno subito uno spostamento in una sfera privata completamente disassociata dal trovarsi in un luogo particolare o dal condividere una situazione con altre persone.

Un'altra osservazione importante alla base del progetto *Helicotrema*, riguarda il crescente interesse per l'uso di suoni riprodotti da parte degli artisti visivi a partire dagli anni '90. Questa pratica, che ha le sue origini nelle avanguardie e nelle sperimentazioni di tutto il XX secolo, è stata formalizzata in molte esposizioni attraverso l'utilizzo di installazioni sonore. Il visitatore è spesso invitato ad ascoltare registrazioni e composizioni di suoni tramite cuffie o a percepire un suono proiettato nello spazio espositivo. Entrambe le situazioni prevedono una percezione molto personale da parte del pubblico e l'attenzione del visitatore è indirizzata completamente alla singola composizione dell'autore.

Le produzioni sonore hanno avuto un'espansione tale da richiamare l'attenzione di prestigiose istituzioni delle arti contemporanee quali l'Institute of Contemporary Arts (ICA) di Londra e il Museum of Modern Art (MoMA) di New York. *Soundworks*, organizzata da ICA nel periodo Giugno-Settembre 2012, è stata una mostra online che ha raccolto un centinaio di opere sonore di diversi autori. La fruizione di queste poteva avvenire sia online che nello spazio della galleria ed era indirizzata ad una singola persona che ascoltava i contenuti attraverso l'uso di cuffie.<sup>60</sup> *Soundings, a contemporary score* è stata invece organizzata nel 2013 dal MoMA come mostra di arti visive in senso più tradizionale: la selezione dei lavori ha compreso opere sonore che spesso prevedevano l'utilizzo di installazioni sonore complesse, affidandosi alla componente scultorea per creare un ambiente e un rapporto tra suono e spettatore.

La maggior parte dei lavori veniva così affidata a dei supporti che veicolavano il

---

<sup>59</sup> *The Walkman Effect*, Shuhei Hosokawa, *Popular Music*, Vol. 4, Performers and Audiences, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 1984, pp. 165-180.

<sup>60</sup> "*Soundworks is a strictly headphonic exhibition: digital files are accessed via headphones, emphasising the disembodied condition of much sound-based practice. Brandon LaBelle, a sound theorist as well as practitioner, says: With the online gallery, the listener is free to organise his or her own experience. I imagine it can function both as a listening experience and a documentation centre, where listeners can browse, sample, access or drift through the collection.*" Rob Young, <http://www.wallpaper.com/soundworks>



suono creando il giusto contesto per orientare l'attenzione dello spettatore all'interno della mostra.<sup>61</sup>

### **2.6.1 Helicotrema alla Serra dei Giardini: la prima edizione**

I due esempi appena citati permettono di comprendere al meglio il carattere sperimentale di *Helicotrema* che ha creato una situazione radicalmente diversa che prevede una serie di “proiezioni sonore” con registrazioni organizzate per sessioni. Il pubblico si trova così a condividere lo stesso spazio e lo stesso momento, partecipando a una situazione culturale diversa rispetto non solo ad una fruizione privata ma anche ad una fruizione in una galleria o in un museo. Le opere stesse sono fortemente influenzate da questa condizione sperimentale nella quale i rumori del paesaggio sonoro della città, i rumori e i commenti del pubblico vengono a fondersi in un'unica esperienza continua. Il suono, benché presentato con tutta l'attenzione che gli è necessaria, non viene trattato come un elemento separato dal contesto ma è inserito nella realtà esistente e quindi messo alla prova con i suoni “in diretta” dello spazio che lo accoglie.

*Helicotrema* è composto da materiali sonori di diversa provenienza: all'interno del Festival vengono raccolti sia produzioni contemporanee che documenti storici, radiodrammi, frammenti di radioteatro e tutte le possibili declinazioni tra suono e narrazione. Questi materiali sono stati organizzati in raccolte di pezzi sonori ognuno della durata di circa dieci minuti in modo tale da dare al pubblico la possibilità di ascoltare con attenzione le composizioni senza esagerare nella richiesta di attenzione. Ogni sessione d'ascolto è stata introdotta da artisti che hanno contestualizzato in maniera precisa l'evoluzione del loro lavoro e i termini con cui esso si relaziona con il suono, la narrazione e la documentazione.

Nella programmazione sono stati inclusi alcuni radiodrammi originali provenienti dagli archivi Rai. Anche per questi materiali storici si è presentata l'esigenza di una breve presentazione delle composizioni sonore al fine di preparare il pubblico a notare le differenze stilistiche e di contenuto delle varie sessioni sonore.

---

<sup>61</sup> cfr. [http://www.nytimes.com/2013/08/09/arts/design/soundings-features-art-with-audio-elements.html?pagewanted=1&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/08/09/arts/design/soundings-features-art-with-audio-elements.html?pagewanted=1&_r=0)



Helicotrema alla Serra dei Giardini

La sperimentazione che ha accompagnato la declinazione degli ascolti ha agito come piccola interferenza fisica nell'ascolto delle composizioni ed ha aggiunto un livello ulteriore all'esperienza e al raffronto delle varie opere sonore presentate. Questa volontà di offrire un termine di paragone e un'esperienza variegata di approccio al suono è l'aspetto peculiare e pregnante di un progetto divulgativo quale *Helicotrema*. Il Festival ha voluto mostrare un panorama di pratiche riguardanti il suono contemporaneo e dare anche la possibilità di tracciare, tra materiali di archivio e contenuti originali, nuovi collegamenti, offrendo in parallelo al pubblico gli strumenti e le prospettive per ragionare sul suono, il tempo, lo spazio e la narrazione.

## 2.7 Museum of Everything

*The Museum of Everything* (MoE) è un museo itinerante per “*untrained, unintentional, undiscovered and unclassifiable artists of modern times*”<sup>62</sup> nato nel 2009 da un’idea di James Brett. Il MoE si prefigge di portare artisti storicamente considerati *outsiders* su di una piattaforma che li esuli dalla categorizzazione settoriale dell’*Art Brut*,<sup>63</sup> offrendo la possibilità di mostrare le loro opere in un contesto artistico istituzionale. L’attuazione di questa linea si è svolta a più riprese e in luoghi diversi tramite inviti aperti alla cittadinanza. La selezione delle opere più incisive e valide è sempre guidata dall’iniziatore James Brett coadiuvato da una commissione da lui scelta, come nel caso dell’evento presso la Tate Modern di Londra nel 2010 e del tour russo nel 2012-2013.

L’interesse di MICROCLIMA per le dinamiche sviluppate dal MoE si ricollega al legame che quest’ultimo stabilisce con i non professionisti. Dal 2011 al 2013 presso la Serra sono state ospitate piccole mostre della durata massima di dieci giorni che hanno dato la possibilità ai residenti nell’area veneziana di esporre i propri lavori. MICROCLIMA non ha interferito nella selezione delle proposte espositive ma ha posto un unico vincolo: chi si proponeva non doveva essere inserito nel circuito artistico. L’iniziativa ha portato a riflettere su un duplice meccanismo: se è positivo dare a chiunque la possibilità di esporre le proprie creazioni in uno spazio non selettivo e qual’è l’esperienza offerta a chi visita il luogo. Non potendo risolvere questa dicotomia se non parzialmente, attraverso una selezione che negherebbe la democrazia, questo progetto è in cerca di un dispositivo che permetta di superare questa contraddizione.

Una soluzione potrebbe essere quella di dedicare momenti espositivi “personali” solo ai creatori delle opere maggiormente incisive e di programmare delle esposizioni collettive per le opere che lo sono meno. Queste ultime mostre andrebbero accompagnate da un pannello esplicativo atto a segnalare il tipo

---

<sup>62</sup> Cfr., <http://www.museumofeverything.com>

<sup>63</sup> “*L’Art Brut è una definizione creata da Jean Dubuffet per designare e valorizzare le opere dei “singolari dell’arte”, di coloro che si situano al di fuori di istituzioni culturali ed ambienti artistici. In L’Art Brut, catalogo manifesto della mostra tenutasi nel 1949 a Parigi, Dubuffet dichiara che nell’Art Brut noi assistiamo all’operazione artistica totalmente pura, brutta, reinventata dal suo autore a partire dai suoi impulsi. (...) L’opera d’arte, per essere inventiva, deve essere spontanea, lontana dagli stereotipi culturali, estranea ad ogni professionismo*”. AA. VV., *Astrattismo*, Giunti Editore, Firenze, 1990, p. 42.

d'intervento effettuato, dichiarando l'interesse della Serra di dare spazio a chiunque voglia esprimersi. Ciò che potrebbe risolversi in un deficit nell'esperienza del visitatore, andrebbe a vantaggio della libera espressione. Il compromesso non è di facile gestione e manifesta un punto di collisione tra lo spazio della Serra quale luogo aggregativo aperto alla cittadinanza e la volontà di esporre lavori e ricerche che portino il visitatore a confrontarsi con pensieri e indagini di ampio respiro e di carattere innovativo.

### 2.7.1 Il Museum of Everything e Carlo Zinelli

Il MoE ha deciso di curare alla Serra dei Giardini, in concomitanza con la 55. Esposizione Internazionale d'Arte, una personale di Carlo Zinelli (1916-1974). La storia di Zinelli è un esempio interessante non solo per le qualità artistiche dell'autore ma anche per la sua partecipazione al progetto di Ida Borletti e Charles Noble presso l'ospedale di San Giacomo alla Tomba di Verona e Villa Idania a Garda (Verona).

Solitamente il MoE include nelle proprie mostre numerosi artisti, creando delle vere e proprie *Wunderkammer*<sup>64</sup> in cui i singoli pezzi si immergono in una molteplicità di produzioni diverse. Tale scelta espositiva si contrappone a quella del curatore della Biennale in corso, il quale ha inserito nel suo *Palazzo Enciclopedico*<sup>65</sup> numerosi artisti outsider, alcuni dei quali esposti in precedenza dal *Museum of Everything*.

---

<sup>64</sup> *Wunderkammer* (Camera delle meraviglie) è un termine di origine tedesca che sta ad indicare ambienti in cui i collezionisti del '700 conservavano oggetti dalle caratteristiche straordinarie. Questi oggetti potevano essere d'origine naturale (*naturalia*) o artificiale (*artificialia*) e venivano disposti nelle stanze non seguendo un ordine museografico definito (cronologico, per somiglianza ecc..) ma piuttosto un ordine suggerito dalla suggestione creata dall'accostamento arbitrario degli elementi in collezione.

<sup>65</sup> "Il titolo della mostra (*Il Palazzo Enciclopedico*) è ispirato al progetto che Marino Auriti (1891-1980), un artista autodidatta statunitense, presentò all'Ufficio Brevetti della Pennsylvania nel 1955. Quel suo museo mai realizzato, che su centotrentasei piani avrebbe dovuto contenere tutte le grandi scoperte dell'umanità, mi ha dato l'idea di questa mostra sulla conoscenza e sui tentativi di conoscenza totale che si esauriscono in forme di delirio per l'immaginazione. Questo aspetto apre a un altro sottotema importante che è quello dell'uso delle immagini per organizzare, strutturare, visualizzare il sapere. A sua volta, come in una serie di scatole cinesi, questo sottotema include una riflessione sul ruolo dell'immagine e sulla relazione tra le immagini interiori, cioè il sogno, l'allucinazione e la visione, e il mondo delle immagini esteriori e artificiali che premono con sempre più forza nei nostri occhi. Ma la figura di Auriti indica anche, nella mostra, una riflessione sull'identità e sul ruolo dell'artista oggi. Di qui l'inclusione di artisti meno ortodossi o altri che sono stati identificati come *naif* o come esponenti dell'art

L'interesse del MoE è dichiarare che le opere di Carlo Zinelli sono affiancabili alle opere dei più grandi maestri del '900, e che l'energia dei suoi lavori non cade mai nell'accademismo poichè supportata da una esigenza creativa alimentata da una ossessione sempre viva. Anche se con modalità non invasive, il MoE ha introdotto nel percorso espositivo la biografia di Zinelli, informando tutti i fruitori che la sua storia è assimilabile a quella di una persona con disturbi psichici: questa dichiarazione non lo ha reso immune da un giudizio categorizzante.

Carlo Zinelli è nato a San Giovanni Lupatoto nel 1916. Dopo aver partecipato come volontario alla Guerra civile spagnola nel 1939, torna a Verona dove manifesta una personalità schizofrenica legata a uno shock da bombe. Nel 1947 viene ricoverato in modo definitivo nell'ospedale di San Giacomo alla Tomba di Verona dove rimane alcuni anni in isolamento. Nella seconda metà degli anni '50 Charles Noble, scultore scozzese marito di Ida Borletti, si reca presso l'ospedale dove nel 1957, avvia un atelier di pittura, con l'avvallo del direttore Cherubino Trabucchi e dello psichiatra Mario Marini.<sup>66</sup> Zinelli inizia così a dipingere incessantemente arrivando a produrre oltre 2000 dipinti e alcune sculture. Nel 1957 Dino Buzzati dedica a lui e ad altri pazienti il catalogo intitolato *"Sono dei veri artisti"*<sup>67</sup> in occasione della mostra presso la galleria "La Cornice" di Verona. Dal catalogo della mostra, che riporta una lettera di Noble che ringrazia i giornalisti che scrissero riguardo all'iniziativa, si evince come l'atteggiamento dello scultore scozzese fosse molto sensibile verso i pazienti, un rispetto legato a una frequentazione diretta: *"avremmo tanto desiderato far leggere agli interessati le critiche loro dedicate. Purtroppo ciò non è stato possibile perché o nei titoli o nel corpo degli articoli, ricorre la parola "matti", "folli", "pazzi" o, peggio, "dementi"*.<sup>68</sup>

---

*brut. La figura dell'outsider, che si rincorre attraverso tutta la mostra, diventa anche quella dell'autodidatta, del personaggio che cerca di capire e si scontra ogni giorno con la sua ignoranza" F. Fanelli, Gioni presenta la sua Biennale, Giornale dell'Arte, (edizione online).*

<http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2013/5/116518.html>

<sup>66</sup> Ida Borletti, discendente di una potente famiglia milanese, ereditò il patrimonio del padre ancora in giovane età. Charles Noble, arrivò in Italia a capo dello *Psychological Warfare Branch* che aveva il compito di riorganizzare i sistemi d'informazione italiani. Fondò "Il Lombardo" a cui lavoravano Gaetano Afeltra, Dino Buzzati e Benso Fini e riattivò il Corriere della Sera. Quando sposò Ida Borletti nel 1957, entrambi assidui frequentatori dei maggiori intellettuali italiani, si spostarono a Garda. La contemporanea attivazione dell'atelier di pittura presso l'ospedale di Verona anticipò gli esperimenti terapeutici che saranno iniziati da Alberto Basaglia a Gorizia nel 1962.

<sup>67</sup> *"Il lume misterioso dell'arte poteva accendersi tra le altrettanto misteriose pieghe d'ombra delle menti malate?"* in D. Buzzati, *Sono dei veri artisti*, catalogo della mostra, Galleria La "Cornice", Verona, 1957.

<sup>68</sup> Ibidem.

Successivamente anche altri scrittori, tra cui Alberto Moravia,<sup>69</sup> Lorenza Trucchi<sup>70</sup> e Camilla Cederna, parleranno del lavoro di Zinelli.

Negli anni seguenti alcuni pazienti si trasferirono a Villa Idania a Garda dove lo scultore scozzese viveva con la moglie Ida Borletti<sup>71</sup> mentre Zinelli, a causa del suo comportamento poco docile, non è mai stato stabilmente ospite nella Villa che ha però frequentato grazie a periodiche gite domenicali.

Nel 1961 lo psichiatra Vittorino Andreoli presenta il lavoro di Carlo Zinelli all'artista Jean Dubuffet, il coniatore del termine Art Brut, e ad André Breton.<sup>72</sup> Alcune delle sue opere vengono quindi acquisite da Dubuffet ed entrano a far parte della collezione del Museo dell'Art Brut di Losanna.

Zinelli ha continuato a dipingere fino al 1968, anno in cui l'ospedale venne trasferito a Marzana, in provincia di Verona. Qui morì nel 1974 senza essersi mai ripreso dal disagio del cambiamento di sede.

L'opera di Zinelli si connota per le ripetizioni ossessive di figure antropomorfe, animali e oggetti. Ci sono diversi rimandi alla guerra e spesso i disegni sono accompagnati da scritte non sempre intelleggibili. La stilizzazione delle figure rimanda anche a disegni tribali di diverse culture; le ripetizioni e la bidimensionalità accentuano il carattere ornamentale delle composizioni che seguono un preciso e approfondito senso estetico.

In occasione della mostra in Serra, James Brett ha disposto 50 delle opere di Zinelli all'interno di archi dislocati nel giardino laterale. Questa scelta ha generato una critica da parte di Paolo Ricci, presidente dell'Associazione Voltapagina di Verona,<sup>73</sup> in quanto le opere di questo tipo sono molto delicate e l'esposizione agli agenti atmosferici può danneggiarle in modo grave.

---

<sup>69</sup> A. Moravia, *I pittori malati di Verona*, in "Corriere della Sera", 6 settembre 1959.

<sup>70</sup> L. Trucchi, *Insania pingens*, in "L'Europa Letteraria", IV, 22-24 luglio - dicembre 1963.

<sup>71</sup> "Alcuni dei malati che potevano lasciare l'ospedale andarono a vivere sulla collina... Gli altri li mandavamo a prendere con un pullman. Si lavorava, si andava in barca, in trattoria, a ballare... Insomma era nata una comunità." G. Borghese, Michael Noble: dalla guerra psicologica all'arte, Corriere della Sera, 18 Giugno 1994.

<sup>72</sup> vedi nota 59 per definizione di art Brut.

<sup>73</sup> Nella sezione Postilla, botta e risposta Paolo Ricci MoE, pp. 124-130.



Museum of Everything

## 2.7.2 Il Museum of Everything e MICROCLIMA

In relazione con il MoE, MICROCLIMA ha definito un primo progetto curatoriale che prevedeva di affiancare alle dinamiche proposte dal MoE sperimentazioni differenti che si muovono in direzioni per alcuni aspetti opposte. Universi creativi in nessun modo commercializzabili e provenienti da persone comuni e da dinamiche lontane dall'arte. Tali opere sono strettamente correlate ai contesti nei quali vengono realizzate e sottolineano l'importanza del valore culturale della loro osservazione. Questo è il caso dell'opera di Gabriele Mina, un antropologo che da alcuni anni ha avviato la ricerca *Costruttori di Babele*, un viaggio per le Regioni italiane alla scoperta di "architetture fantastiche e universi irregolari" realizzate da persone esterne al mondo dell'arte e disinteressate nei suoi confronti. Spesso le opere che l'antropologo ha incontrato durante i suoi sopralluoghi sono il risultato di molti anni di lavoro, come la *Chiesetta di Piedigrotta* di Alfonso Barone in Calabria, *L'Annichetta* di Osvaldo Bottini in Lombardia e *La nave del re del Po* di Alberto Manotti in Emilia Romagna.<sup>74</sup>

L'idea progettuale sviluppata da MICROCLIMA verte sulla non decontestualizzazione dei lavori di questi artisti, mantenendone intatte le dinamiche

---

<sup>74</sup> Per un approfondimento sul progetto di Gabriele Mina cfr. [www.costruttoriidibabele.net/](http://www.costruttoriidibabele.net/)

legate al contesto di realizzazione tramite la creazione di un “*gabinetto delle meraviglie dell’antropologo Mina*” basato sull’utilizzo dei reperti e del materiale d’archivio da lui conservati.<sup>75</sup> Il progetto, se pur non ancora realizzato per carenza di fondi, rispecchia l’interesse di MICROCLIMA per la comunicazione e la divulgazione di una ricerca dove la Serra funziona da cassa di risonanza di messaggi che prevedono una sensibilizzazione anche in altri contesti.

La partecipazione di MICROCLIMA come evento collaterale alla Biennale è stata possibile solamente grazie al supporto di *partner* esterni che si sono fatti carico degli elevati costi della manifestazione. Questa situazione può comportare una necessaria limitazione dell’azione curatoriale che si trova a negoziare l’indipendenza dei progetti in funzione delle necessità della loro realizzazione.

MICROCLIMA in parallelo al MoE ha inoltre stretto una collaborazione con Ilaria Leoni per la serata di *performance* ospitata il 30 Maggio 2013.<sup>76</sup>

In concomitanza all’esposizione di Carlo Zinelli il MoE ha organizzato il *Salon of Everything*, una serie di discussioni informali legate alle tematiche affrontate nella mostra. MICROCLIMA ha invitato al *Salon* Christoph Meier, Nicola Pecoraro, Luca Lo Pinto, Oliver Payne, Reto Pulfer, Francesco Stocchi, Francesca Girelli di Arthub Asia e Roberto Paci Dalò (4.1.3). L’invito più incisivo di MICROCLIMA è stato quello di Vito Acconci che, essendo una figura del tutto atipica, a suo modo un outsider, rappresenta un paradigma vivente rispetto alla tematica. Vito Acconci, divenuto a livello mondiale uno dei principali esponenti della performance, non ha mai venduto le documentazioni delle sue azioni poichè non le ha mai considerate opera. Inoltre, una volta considerata esaurita la sua pratica come performer, ha abbandonato l’arte ed ha aperto uno studio per dedicarsi all’architettura.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Per la realizzazione del progetto era stato chiesto un apporto a Mark Dion. Cfr. pagina arte natura e nella sezione Postilla, pp. 130-131.

<sup>76</sup> Nella sezione Postilla, il programma della serata, p. 138.

<sup>77</sup> Nella sezione Postilla, trascrizione completa dell’intervento di Vito Acconci intervistato James Brett, pp. 134-137.



## 2.8 Richard Nonas e il progetto Sant'Andrea

L'intervento sull'isola di Sant'Andrea si è sviluppato a partire dall'anno 2010 e consiste nell'apertura al pubblico dell'isola in concomitanza di un'installazione dello scultore americano Richard Nonas.

L'iniziativa non è ancora attuata in concreto a causa dell'elevato costo di trasporto dei visitatori ma nel corso del tempo ne è stata approfondita la parte concettuale riflettendo sulle sue implicazioni.

Nelle prossime pagine, ad una breve descrizione della storia della fortificazione di Sant'Andrea fa seguito la presentazione delle basi teoriche del progetto.

### 2.8.1 Forte di Sant'Andrea, dall'edificazione ad oggi

Agli albori del '500 Venezia si sveglia da un relativo stato di quiete caratterizzato dall'espansione dei commerci e dalle piccole conquiste territoriali che l'hanno resa regina delle politiche internazionali. Per mantenere il proprio prestigioso ruolo deve ora fare i conti con le potenzialità commerciali e politiche determinate dalla scoperta del Nuovo Mondo. A fronte della necessità di consolidamento del potere territoriale, viene istituita nel 1542 la magistratura dei Provveditori delle Fortezze che è incaricata dell'aggiornamento costante dello stato delle strutture difensive della Repubblica. La strategia messa in atto dalla Serenissima include infatti la fortificazione delle zone di confine, di mare e di terra.<sup>78</sup> I principali attori di questo progetto sono Andrea Gritti per le difese in terraferma e Francesco Maria della Rovere per la visione unitaria del sistema difensivo della Repubblica di Venezia.<sup>79</sup> L'intervento a difesa del Porto di Lido prevede la ristrutturazione dei complessi fortificati presenti sulle isole di San Nicolò e di Sant'Andrea (rispettivamente Forte di Castel Vecchio e Forte di Castel Nuovo) tra i quali fin dal 1355 si stendeva una grossa catena di ferro a sbarramento del bacino lagunare per contenere irruzioni nemiche. Il 12 Settembre 1543 è approvato dal Consiglio dei Dieci il progetto dell'architetto veronese Michele Sanmicheli per un Forte da edificarsi sui resti

---

<sup>78</sup> P. Marchesi, *Fortezze Veneziane 1508-1797*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna, 1984, p. 16.

<sup>79</sup> A. Manno, *Politica e architettura militare: le difese di Venezia (1557-1573)*, in "Studi Veneziani", Pisa, 1986, n. s. XI 1986, p. 91.

delle precedenti opere difensive dell'isola di Sant'Andrea. In questa fortificazione, che a tutt'oggi rappresenta il miglior esempio dell'architettura difensiva della Serenissima, è "maestrevolmente accoppiata la militare difesa alla decorosa magnificenza della civile architettura, di modo che può dirsi che in tal monumento egli abbia saputo riunire solidità, convenienza e bellezza".<sup>80</sup>

Il Forte è costituito da un corpo centrale, costruito sui resti di un torrione risalente al 1400, e da un bastione esterno alla base del quale, sulla facciata prospiciente la laguna, erano poste le artiglierie in numero molto elevato (40) e con vari angoli di tiro. Le aperture nel bastione, di forma rettangolare, sono a pelo dell'acqua per permettere di colpire a livello della linea di galleggiamento i vascelli nemici. In realtà il Forte aprì il fuoco una sola volta contro una nave nemica, nel 1797, alla vigilia della caduta della Serenissima Repubblica, quando una potente salva falciò il bastimento francese Libérateur d'Italie che tentava di forzare il porto del Lido. Mentre il corpo centrale ha una altezza di circa 16 metri, i bastioni si sviluppano ad una altezza costante di 7 metri integrandosi perfettamente nel paesaggio lagunare nonostante le massicce proporzioni. Il tutto è costruito con massicce murature in cotto e archi portanti a tutto sesto rivestiti di pietra d'Istria.

Per la facciata della fortificazione, Sanmicheli scelse di mantenere dalla parte della laguna un'apertura sul fronte del mastio che fa trasparire il vezzo monumentale e celebrativo, una ricerca di prestigio e imponenza formale. Il fronte è infatti caratterizzato da tre archi sormontati da un cornicione dorico: l'arco centrale segna l'ingresso dalla parte del mare da cui si accede ad uno spazio per il corpo di guardia mentre gli archi laterali corrispondono a due aree dove è posizionata l'artiglieria pesante. Sul fronte triarcuato le bugne di pietra d'Istria sono dosate secondo uno schema classico di lesene e trabeazioni, un richiamo artistico riscontrabile nell'architettura militare veronese.<sup>81</sup>

Lungo il perimetro del forte si snodava una galleria in cui venivano posizionate le cannoniere e sulla quale si aprivano delle stanze per il ricovero delle milizie. Il complesso conteneva al suo interno anche un edificio adibito a deposito delle polveri e le stalle. L'accesso al forte è situato dalla parte opposta rispetto al

---

<sup>80</sup> D. Zannandreis, *Le vite dei scultori, pittori e architetti veronesi*, Verona, 1891, p. 194.

<sup>81</sup> P. Marchesi, *Fortezze Veneziane 1508-1797*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna, 1984, p. 195.

bastione e un canale separa l'approdo dal cortile con la funzione di proteggere l'accesso alla parte posteriore del forte.

Alla morte di Sanmicheli nel 1559, il cantiere di Sant'Andrea viene seguito dal suo allievo Francesco Malacreda che apporta nuove sostanziali modifiche per rendere più funzionale la struttura. Viene demolita la volta della galleria in prossimità delle cannoniere.<sup>82</sup> È inoltre ulteriormente scavato il fosso alle spalle del forte e con il materiale di risulta è eretto un terrapieno e costruito il rivellino, modificando così la perimetria dell'isola.<sup>83</sup> Tra il 1591 e il 1595 è deliberata la costruzione di una struttura permanente che sostituisce gli arrangiamenti provvisori che ancora ospitano le milizie. In pochi anni si realizza così un edificio che costituisce uno dei pochi esempi dell'epoca di caserma militare.

Il forte di Sant'Andrea manterrà inalterata la sua struttura fino al 1646. Il timore di nuove minacce questa volta dal fronte interno della laguna portano alla costruzione di un baluardo piatto sul fronte posteriore.<sup>84</sup> Non sono documentate altre modifiche importanti in epoche successive.

Con la fine della Serenissima nel 1797, i segni del tempo non risparmiano il Forte di Sant'Andrea che subisce un lento degrado determinato dall'azione delle maree sulle fondamenta e sulle pietre d'Istria. Agli inizi del 1900 si registrano i primi cedimenti e comincia un lungo periodo di carteggi e sopralluoghi senza però alcun intervento consistente. Nel secondo dopoguerra si tenta un riutilizzo del Forte riattivando la casermetta interna che ospita gli uffici e la foresteria degli operatori subacquei della X<sup>a</sup> MAS. La struttura cade nuovamente in disuso alla conclusione delle operazioni di smiamento delle aree portuali veneziane.<sup>85</sup>

Il degrado è interrotto nel 1964 dall'Ammiraglio Filippo Ferrari Aggradi, nuovo comandante di Marina a Venezia, che da avvio ai lavori di manutenzione più urgenti e rimette in moto le pratiche per il recupero del complesso.<sup>86</sup> La fortificazione è sottoposta a ingenti opere di restauro per ovviare al suo costante abbassamento costruendo una sottofondazione il cui bordo esterno è visibile in

---

<sup>82</sup> D. Jacobone, *Nuovi apporti documentari sul forte di Sant'Andrea a Venezia*, in *Castellum* n. 43, 2001, p. 37-46.

<sup>83</sup> P. Marchesi, *Il Forte di Sant'Andrea a Venezia*, Stamperia di Venezia, 1978, p. 23.

<sup>84</sup> D. Jacobone, *Nuovi apporti documentari sul forte di Sant'Andrea a Venezia*, in *Castellum* n. 43, 2001, p. 40.

<sup>85</sup> M. Buracchia, *La Marina a Venezia*, Pontecorboli editore, Firenze, 1994, p. 221.

<sup>86</sup> U. Bertuccioli, *Il Forte di Sant'Andrea*, in «Giornale Economico C.C.I.A.A.», 6, 1954, pp. 6-16.

acqua ad alcuni metri dal perimetro del forte. Malgrado il costo notevole di questi interventi che terminano nel 1995, non è stata ancora presa alcuna decisione relativa alla fruizione del complesso, attualmente in stato di abbandono e raggiungibile solo con imbarcazioni private.

### 2.8.1 Sviluppo concettuale dell'intervento

La scelta di Richard Nonas, artista americano appartenente ad una generazione precedente rispetto agli altri artisti coinvolti nel progetto MICROCLIMA, è motivata dalla rilevanza della sua profonda visione antropologica in un contesto quale il Forte di Sant'Andrea.

Attraverso l'aggressività insita nella propria dichiarazione d'esistenza, il lavoro di Richard Nonas è potenzialmente in grado di affrontare le decise architetture del Forte, dialogando con la loro soverchiante presenza. Le sculture di questo artista non hanno infatti nessun interesse narrativo o simbolico ma il loro significato scaturisce dall'essere collocate in un luogo preesistente, come affermato dallo stesso Nonas.

*“Qualche scultura è tersa, ostinata, senza parole; quasi impassibile nella sua intensità. Non racconta una storia. Essa è. Essa occupa il doppio dello spazio che dovrebbe. Qualche scultura pesa il doppio di quanto dovrebbe pesare. Essa spinge con il doppio della sua forza. Essa ruba il luogo in cui è posta. Lo riempie e lo cambia; lo riempie completamente, con il suo peso e la sua attesa.”<sup>87</sup>*

*“Gran parte del potere della scultura arriva dal suo reale posizionamento fisico; il contrasto tra un oggetto ed un luogo definito arriva dalla creazione di differenze spaziali storiche e mnemoniche misurate attraverso il tempo e il luogo che cambia. Ma c'è di più, ci sono significati epistemologici complessi nell'atto stesso del disporre. Il posizionamento della scultura non funziona meramente come*

---

<sup>87</sup> *“Some sculpture is terse, stubborn, wordless; almost stolid in its intensity. It sits there and glares. It tells no story. It is. It takes up twice the space it should. Some sculpture pulls down with twice its weight. It pushes out with twice its power. It steals the place it's put in. It fills it and changes it; fills it with itself exactly, with its own weight and waiting”*. R. Nonas, *Get out Stay away Come back*, Écrits d'artistes, Les presses du réel, Dijon, La vie des formes, Chalon-sur-Saone, Francia, 1995, p. 162.

*scelta estetica o ambientale, ma è anche una dichiarazione dei più basilari valori filosofici.*"<sup>88</sup>

È opportuno menzionare che Richard Nonas prima di dedicarsi alla scultura ha praticato per molti anni la professione di antropologo, facendo ricerche sul campo in diversi luoghi, dal territorio Yukon in Canada alle zone indiane nel Nuovo Messico. Il tipo di approccio sviluppato lo ha portato ad osservare il mondo attraverso le sue contraddizioni e il sovrapporsi di mondi culturali diversi, prendendo atto del distacco tra la natura e la presenza umana.

*"L'antropologia mi ha aperto un mondo: non il mondo geografico, ma il mondo reale fatto di confini, di contraddizione, di paradossi e di cambiamento costante. L'antropologia ha distrutto le certezze della mia educazione."*<sup>89</sup>

Di conseguenza le sue sculture sono concettualmente intercambiabili per la loro stessa presenza e non nei termini di quel che dicono o di come appaiono. Non sono intese per richiamare l'attenzione sulla loro individualità. Ciò che in ultimo è importante per l'artista non è l'intercambiabilità delle varie sculture ma la loro equivalente capacità di rimpiazzare il luogo preesistente.<sup>90</sup>

Sono stati effettuati diversi sopralluoghi sull'isola di Sant'Andrea con Richard Nonas, che ha voluto meditare a fondo sul luogo che ha trovato grande, misterioso e triste al contempo.<sup>91</sup> Per l'artista l'insularità, l'isolamento, la strana ambiguità e solitudine del Forte sono carichi di un vuoto tagliente.

---

<sup>88</sup> *"Much of the sculpture's power comes from actual physical placement: the contrast between an object and the already defined place in which it is put; comes, that is, from the creation of memorable and historical spatial differences measured across time and changing place. But there is more to both sculptural siting and spatial-history than that, so there are complex epistemological meanings hidden within hidden within the act of placement itself. Sculptural placement functions not merely as aesthetic, environmental choice, but also as statement of most basic philosophical value".* Ibidem, p. 164.

<sup>89</sup> *"Anthropology opened the world for me: not the geographical world, but the actual world of edges, of contradiction, of paradox, of constant change. Anthropology destroyed the certainty of my upbringing".* Ibidem, p. 205.

<sup>90</sup> *"My sculptures are conceptually interchangeable with each other -interchangeable not in terms of what they say or what they look like, but rather in what they actually do. For they are all meant to do the same thing; exactly the same thing. They are not meant to call attention on their individuality. They are, for me, all the same. -Yet, their interchangeability itself is not what it is important either."* Ibidem, p. 166.

<sup>91</sup> Nella sezione Postilla, pp. 132-133.



Richard Nonas

Il potere architettonico dei suoi spazi saldamente delimitati e dei suoi sorprendenti panorami, i margini rocciosi, i campi aperti e lo straboccare del verde selvaggio sono una sorta di sogno, un continuo ed appagante trascorrere della storia.

Sant'Andrea è una rovina con le seduzioni e i limiti di un sogno ma anche con tutte le sue possibilità di fruizione. Le rovine sono un teatro e non solo architettura o arte; sono al contempo spettacolo e palcoscenico, non posti vivi ma presenze al di fuori del tempo e della storia. Questa è la peculiarità, la bellezza, il significato e persino la funzione di questo luogo ma al contempo il suo limite.

L'artista vede due possibilità per Sant'Andrea, la prima debole e la seconda forte. Come uno scultore, potrebbe viverne l'aspetto scenografico e accostarsi con lo stesso atteggiamento con cui approccerebbe una stanza offerta in un museo. Oppure, come un artista attirato dalla forza centripeta di un posto camaleontico, potrebbe interrompere l'intrinseco e teatrale distacco di Sant'Andrea, mettendolo in discussione e forzandolo. Potrebbe aprirlo, tracciando nuovi e mutevoli spazi su quelli vecchi, mezzo sepolti e misteriosi; potrebbe stringerlo, sottolineando la presenza di un singolo elemento per cambiare il potere e il significato dell'ambiente; potrebbe enfatizzarlo, aggiungendo linee di legno o roccia come connettori e comunicatori di spazi; potrebbe cambiarlo, non rimuovendo le tracce storiche ma sottolineando con vigore la loro estremamente ambigua e vaga

presenza. Riportare Sant'Andrea alla contemporaneità è in ultima istanza il progetto che interessa all'artista.

Come si evince dalle sue parole, Nonas vuol vedere la trasformazione di Sant'Andrea in uno spazio complesso ed ambiguo, la reincarnazione del non-specifico, vuole che tutto sia arte.







## CAPITOLO 3 – TALK

Una delle prime iniziative proposte da MICROCLIMA si è concretizzata nella primavera del 2011 con l'attivazione di un ciclo di *talk*<sup>92</sup> tenuti da artisti invitati a presentare le proprie ricerche.

Essendo spesso in lingua inglese e affrontando contenuti piuttosto gnostici per un pubblico non specializzato, i *talk* si sono rivolti ad un'audience prevalentemente composta da studenti, docenti e addetti ai lavori.

Tramite la divulgazione e l'approfondimento delle ricerche degli artisti invitati sono state indagate le tematiche che stanno alla radice della *mission* di MICROCLIMA: il rapporto uomo-natura, la responsabilità sociale nell'arte pubblica *site specific* e le potenzialità peculiari dell'approccio transdisciplinare nell'arte. I contenuti specifici di ogni ricerca, hanno quindi nel loro insieme puntualmente rispecchiato la dichiarazione d'intenti del progetto MICROCLIMA.

Questa serie di appuntamenti è stata caratterizzata da una prima fase nella quale gli artisti invitati si sono confrontati con il contesto della Serra dei Giardini e il progetto MICROCLIMA. Questi sopraluoghi non erano volti a forzare un rapporto di lavoro mirato alla produzione di un momento espositivo ma a far nascere un primo dialogo, lasciando agli artisti tutto il tempo necessario per far sedimentare le nozioni legate alla Serra e per andare oltre la suggestione suscitata dal primo incontro col luogo e col progetto MICROCLIMA. È importante menzionare che solamente in alcuni casi questo approccio ha portato allo sviluppo di progetti *site-specific*.

Nelle pagine seguenti si andranno ad approfondire le ricerche di alcuni artisti che hanno preso parte ai *talk*.

---

<sup>92</sup> *Speak in order to give information or express ideas or feeling*, Cfr Oxford Dictionaries, definizione di talk.

### 3.1 Superflex

Superflex è un collettivo artistico di origine danese fondato nel 1993 da Jakob Fenger, Rasmus Nielsen e Bjornstjerne Christiansen, la cui ricerca è focalizzata a problematiche sociali e territoriali legate prevalentemente alla produzione di energia, al copyright e alla democratizzazione dell'informazione.

I Superflex descrivono i loro progetti come Mezzi. *“Un mezzo è un modello o una proposta che può essere usata attivamente e in seguito utilizzata e modificata dall'utente”*. Il processo artistico è considerato non in relazione alla sua espressione decorativa ma come un'alternativa a soluzioni pratiche studiate per intervenire sulle strutture sociali e politiche delle aree in cui vengono sviluppate.<sup>93</sup>

Il vocabolario linguistico dei Superflex tende alla creazione di opere e strutture che siano funzionali all'incremento della qualità di vita in termini sia di infrastrutture che di comunicazione e cooperazione con le popolazioni autoctone.<sup>94</sup>

Tra i loro principali progetti sono tre quelli scelti per meglio comprendere il loro impegno: *Biogas*, *Guaranà Power* e *Burning Car*.

#### 3.1.1 Biogas, Guaranà Power e Burning Car

Nel 1997 i Superflex sono attivi in Africa per la realizzazione di *Biogas*, un singolare progetto per la popolazione di un villaggio in Tanzania. Tale progetto si configura come “un'infrastruttura” capace di produrre una fonte di energia ecologicamente sostenibile per persone e comunità isolate dai centri grandi e tecnologicamente avanzati, fornendo a ogni famiglia il quantitativo di gas necessario per cucinare e provvedere alle esigenze di riscaldamento e luce.

La ricerca è stata condotta in cooperazione con un *team* di ingegneri europei ed africani e in collaborazione con Surude, un'associazione da sempre impegnata nel campo dello sviluppo rurale sostenibile. L'impianto prevede la conversione

---

<sup>93</sup> “SUPERFLEX describe their projects as Tools. A tool is a model or proposal that can actively be used and further utilized and modified by the user”. Affermazione presente sul sito dei Superflex. <http://superflex.net/>

<sup>94</sup> Cfr. [http://www.arken.dk/content/us/art/arkens\\_collection/installation\\_and\\_media\\_art/superflex](http://www.arken.dk/content/us/art/arkens_collection/installation_and_media_art/superflex)

dello sterco di 2-3 bovini in 3-4 metri cubi di gas al giorno, sufficienti per soddisfare i bisogni di una famiglia composta da 8-10 membri.<sup>95</sup> Il processo è possibile grazie a batteri, la cui azione di decomposizione sullo sterco permette la produzione di Biogas composto per il 65% da metano. Inoltre il residuo derivante da questa operazione è costituito da un fertilizzante ricco di azoto.

Gli strumenti utilizzati per la realizzazione di questo progetto sono un palloncino di plastica usato come digestore, che si gonfia a seguito del calore generato dal sole africano, delle condizioni di isolamento in cui viene attuato il processo e della produzione del gas. Questo prototipo è stato documentato per la prima volta l'anno successivo alla sua realizzazione al Louisiana Museum of Modern Art in Danimarca, conquistando la ribalta non solo nel mondo dell'arte ma anche negli ambienti legati alle innovazioni tecnologiche.

Nel 2001 lo stesso progetto è stato realizzato in Cambogia, in collaborazione con l'Università di Agricoltura Tropicale, Thomas Preston e il CMS Engineering presso il Land in Cheing Mai Thailandese, nel 2007 a Zanzibar e nel 2011 in Messico.<sup>96</sup>

*Guaranà Power* fa riferimento ad una bevanda a base di guaranà, una pianta originaria dell'Amazzonia<sup>97</sup>. Tale progetto è nato non solo per dare un segnale di risposta allo sfruttamento dei contadini da parte di multinazionali e produttori che hanno alzato i profitti a discapito dei coltivatori ma anche per contrastare la scarsa eticità dei prodotti. Era ormai da tempo che le multinazionali producevano una bibita secondo metodologie e criteri che trascuravano le proprietà fisiche e simboliche della pianta.

I Superflex hanno deciso di creare una società autogestita di aiuto agli agricoltori per resistere alla pressione di vendere i prodotti a prezzi irrisori. È stata così istituita un'organizzazione dal nome *The Power Foundation*, che coordina le attività della società al fine di garantire un prezzo equo per la produzione delle preziose bacche nonché la qualità del prodotto. *Guaranà Power* è diventato così

---

<sup>95</sup> Con l'avvio del progetto è andata a generarsi l'azienda Supergas Ltd in modo tale da estendere l'uso commerciale del progetto a diverse parti del mondo.

Cfr. [http://www.arken.dk/content/us/art/arkens\\_collection/installation\\_and\\_media\\_art/superflex](http://www.arken.dk/content/us/art/arkens_collection/installation_and_media_art/superflex)

<sup>96</sup> Per un approfondimento sul progetto e i suoi sviluppi cfr. W. Badley, *Biogas in Africa*, 2005. Testo pubblicato per la mostra Emergencies presso il MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. [http://superflex.net/texts/biogas\\_in\\_africa](http://superflex.net/texts/biogas_in_africa)

<sup>97</sup> Cfr. <http://www.redcat.org/exhibition/superflex>

un percorso di riappropriazione delle strategie *marketing* per riattivare le economie locali e contrastare le imprese multinazionali.<sup>98</sup>

*Burning Car* è invece un video realizzato nel 2008 in occasione di una mostra personale al DeVleeshal di Middelburg in Olanda, curata da Christie Arends. Per ben 11 minuti la cinepresa riprende la carcassa di un'automobile che brucia. Il fuoco divampa nella cabina della vettura vuota e lentamente si estende alla carrozzeria e ai pneumatici fino a farli esplodere.

Il progetto video dà prova dell'atteggiamento versatile del collettivo, che ha realizzato la *performance* non solo per sensibilizzare lo spettatore agli effetti devastanti delle guerre ma anche per indicare le difficoltà relazionali tra le società occidentali e le svariate etnie che ormai le compongono<sup>99</sup>.



Superflex. Talk alla Serra dei Giardini

---

<sup>98</sup> Cfr. <http://openfileblog.blogspot.it/2012/08/superflex-guarana-power.html> e <http://www.redcat.org/exhibition/superflex>

<sup>99</sup> Cfr. [http://www.superflex.net/tools/burning\\_car](http://www.superflex.net/tools/burning_car)

## 3.2 Maria Thereza Alves<sup>100</sup>

Maria Thereza Alves è un'artista brasiliana che attualmente vive e lavora in Europa e che è da sempre attiva in un ambito che fonde l'arte con la politica curando l'edizione di libri, scrivendo testi, disegnando, fotografando e filmando. La pratica della Alves non si concentra quindi sull'utilizzo di un unico mezzo ma è duttile, permeabile di variazioni e poliedrica. Nel corso di una conferenza organizzata dalla Royal Society of the Arts presso la London School of Economics, la Alves ha detto:

*“Storicamente le categorie della conoscenza impediscono alla conoscenza di svilupparsi. È l'arte il luogo in cui ciò ha la possibilità di non accadere. Semplicemente perché in questo meraviglioso momento nella storia, l'arte può essere qualunque cosa e perciò non avere categorie”.*<sup>101</sup>

Di seguito sono approfonditi due progetti che descrivono al meglio l'impegno artistico-politico della Alves: *Seeds of Change* e *The Return of the Lake*.

### 3.2.1 Seeds of Change

*Seeds of Change* è un lavoro che indaga la storia sociale dei semi di piante presenti in alcune città portuali europee come Marsiglia, Liverpool, Exeter e Bristol. Alves ha indirizzato la sua ricerca in città in cui non erano stati ancora realizzati studi sulla cosiddetta “*ballast flora*” (flora infestante). Con l'ausilio di vecchie mappe, documenti portuali e altre testimonianze ha ricercato e scoperto semi di piante giunti in quei luoghi in un lontano passato e ne ha storicamente ricostruito la presenza. Presentando poi evidenze fotografiche e testuali ha lavorato a stretto contatto con la popolazione residente alla creazione di “nuovi” giardini che mostrassero i risultati delle indagini effettuate. In un'area vicina al porto finlandese di Reposari sono state trovate piante esotiche a cui per anni

---

<sup>100</sup> Nella sezione Postilla, trascrizione completo del *talk* di Maria Thereza Alves tenuto nel 2011 alla Serra dei Giardini. In questa sezione è possibile approfondire il lavoro della Alves tra cui il progetto *Wake* a cui ha iniziato a dedicarsi a Berlino nel 2000. Cfr. pp. 103-108.

<sup>101</sup> Cfr. Comunicato stampa “Maria Thereza Alves” redatto da MICROCLIMA.

nessuno aveva apparentemente badato mentre nel manto stradale vicino al porto di Liverpool sono state individuate piante provenienti da Asia, Africa e America.

*“Dalla scoperta del Nuovo Mondo – in un periodo di tempo molto breve in termini botanici – c’è stato un aumento esponenziale di flora non nativa, aliena, invasiva proveniente e sopravvissuta e inufficialmente fiorente in Europa (...) Tutto questo conduce alla formulazione di una domanda: può la schiavitù essere descritta come un problema ambientale?”*<sup>102</sup>

Questo progetto per la sua originalità e l’alto valore culturale e simbolico è risultato vincitore dell’*EU Culture 2007 Grant* ed è stato uno degli eventi paralleli alla International Architecture Biennial di Rotterdam del 2009.

### **3.2.2 The Return of the Lake**

Maria Thereza Alves è stata una tra gli artisti invitati da Carolyn Christov-Bakargiev a partecipare a Kassel nel 2012 a dOCUMENTA (13), un’edizione in cui c’è un’intenzionale assenza di tema

*“perché viviamo in una fase in cui i concetti, i temi e i contenuti sono prodotti che vengono trasferiti ovunque nel mondo. (...) Come c’è stata la rivoluzione industriale, così oggi stiamo vivendo la rivoluzione digitale. Gli operai del XIX secolo sono ora i lavoratori cognitivi, coloro che operano nel settore del cognitivismo capitalista. (...) Si verifica un trasferimento di contenuti. Non si trasferisce realmente valuta ma delle informazioni matematiche, dei bit, e questo avviene nella sfera dei software, del wireless, del digitale, insomma, in tutti gli ambiti il motore della nostra economia oggi è la conoscenza, l’informazione”*<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> “Thus since the ‘discovery’ of the New World – a very short amount of time in botanical terms – there has been an exponential increase in non-native, ‘alien’, ‘invasive’ flora arriving, surviving and thriving unofficially in Europe (...) All of which prompts the questions: could slavery be described as an environmental issue?” M. Andrews, *The Whole Truth*, Frieze Magazine, Issue 107, luglio–agosto 2007.

<sup>103</sup> F. Fanelli, *Carolyn Christov-Bakargiev: così è la mia Documenta. Da Kassel a Kabul, la mostra, ubiqua e politica, non fa spettacolo ma fa pensare*, Il Giornale dell’Arte numero 321, giugno 2012

Maria Thereza Alves si relaziona a queste dichiarazioni di Carolyn Christov-Bakargiev presentando il progetto *The Return of the Lake* che è la documentazione di un ecocidio avvenuto in un'area periferica di Mexico City in Messico.



The Return of the Lake, veduta dell'installazione a dOCUMENTA (13)

Il 27 e il 28 Settembre 2011, Gemaro Amaro Altamirano, co-fondatore di Valle de Xico Community Museum nella regione di Chalco, ha presentato al direttore del Museo, al sindaco di Colomobres e al direttore della Casa de Cultura la documentazione storica dell'annientamento delle culture indigene e della distruzione progressiva del territorio ad opera dell'imprenditore spagnolo Inigo Noriega Laso. La decisione presa da Amaro di esporsi e aprire un dibattito sul problema è scaturita dal sentimento di sofferenza che ha colpito lui e tutta la comunità indigene di Xico. L'area, da importante centro economico e politico nel periodo pre-ispánico, è attualmente diventata marginale perché ecologicamente distrutta e socialmente sgretolata a seguito del dissiccamento della risorsa naturale primaria attuata da Noriega.



In merito alla sua azione di rivalsa e riconquista del territorio Amaro ha dichiarato: *“Questo è soltanto l’inizio. Il lago che Inigo ha distrutto sta ora riaffiorando e porterà al riscatto delle comunità indigene”*.<sup>104</sup>

Maria Thereza Alves, nel contesto di Documenta, ha lavorato a un’installazione e alla pubblicazione di un libro che testimoniano il disastro prodotto e la conseguente crisi che ha colpito gli Xico e non solo. Un’attività di sensibilizzazione che è stata messa in atto con la presentazione di una serie di fotografie che ritraggono “gli eroi del lago” nel loro ambiente e un corpus di testi che raccontano la lunga storia del lago di Chalco, le trasformazioni culturali, ecologiche e politiche che si sono susseguite nel tempo e le deformazioni che ne sono derivate.<sup>105</sup>

Come ulteriore apporto alla divulgazione delle problematiche presenti nel contesto messicano è stata organizzata una lecture dal titolo *Un-Natural Disaster and a Local Community, Mexico*, durante la quale la Alves insieme ad Amaro ha approfondito le problematiche relative alla storia coloniale del Messico e al disastro ambientale conseguente alle limitate forniture di acqua e al prosciugamento delle falde acquifere.<sup>106</sup>

### **3.3 Cesare Pietroiusti**

Cesare Pietroiusti, artista romano classe 1955, si è laureato in Medicina con una tesi in psichiatria per poi muoversi nel campo dell’arte contemporanea italiana e internazionale.

La pratica che lo contraddistingue ruota principalmente attorno a situazioni problematiche e paradossali che si celano nei rapporti e negli atti che si compiono nell’ordinario, pensieri che affiorano alla mente senza una ragione definita,

---

<sup>104</sup> *“We see this only as a beginning. The lake that Íñigo destroyed is now returning and allows the indigenous communities a new possibility.”*

Cfr. [http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2012/the\\_return\\_of\\_the\\_lake](http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2012/the_return_of_the_lake)

<sup>105</sup> Cfr. *ibidem*

<sup>106</sup> Cfr. <http://d13.documenta.de/#/programs/the-kassel-programs/some-artworks-and-programs-initiated-by-documenta-13-participants/un-natural-disaster-and-a-local-community-mexico/>

leggere preoccupazioni, quasi delle ossessioni che solitamente si credono troppo insignificanti per diventare elementi di discussione o sfumature autorappresentative.



*Cesare Pietroiusti. Talk alla Serra dei Giardini*

Pietroiusti tende spesso a coinvolgere il pubblico in azioni antispettacolari o in operazioni che sfidano i suoi personali limiti di resistenza fisica o psicologica come nel caso di *Mangiare denaro. Un'asta*, una performance realizzata insieme a Paul Griffiths presso l'organizzazione no-profit *Viafarini* a Milano nel 2005.<sup>107</sup> Nel corso di un'asta pubblica i partecipanti hanno fatto delle offerte di denaro che corrispondevano alla somma di due banconote in euro. L'importo minimo era di 10 €, corrispondente a due tagli da 5 €, quello massimo di 1.000 €, corrispondente a due tagli da 500 €. Colui che si è aggiudicato l'asta con l'offerta più alta ha dato le due banconote ai due artisti che le hanno mangiate pubblicamente e restituite all'acquirente, una volta evacuate, insieme a un certificato di autenticità.

---

<sup>107</sup> Documentazione video [http://youtu.be/u13kyJ6z\\_yc](http://youtu.be/u13kyJ6z_yc)

Consona alle scelte espositive che MICROCLIMA ha formulato per la Serra dei Giardini, nel portfolio di lavori di Pietroiusti è presente un'operazione attuata alla XII Quadriennale di Roma che è ricollegabile al *Museum of Everything*, il progetto culturale ospitato dalla Serra nel corso dell'ultima edizione della Biennale d'Arte (2.7).

### 3.3.1 La Quadriennale di Roma

Nel 1996 Cesare Pietroiusti è stato invitato a partecipare alla XII Quadriennale di Roma, *Italia 1950 - 1990 Ultime Generazioni*. La manifestazione, sebbene si proponesse come incubatore degli sviluppi contemporanei più significativi dei quattro anni precedenti, tra i 170 artisti selezionati non includeva nessuno che avesse condiviso esperienze con l'artista romano.

In risposta Pietroiusti ha deciso di estendere l'invito al gruppo di artisti romani "*Giochi del senso e/o nonsense*", composto da Pino Boresta, Lorenzo Buseti, Sergio Caruso, Antonio Colantoni, Claudia Colasanti, Edoardo De Falchi, Bruna Esposito, Marco Evangelista, Alessio Frasoni, Patrizio Pica, Cesare Pietroiusti, Giuseppe Polegri, Paolo Tognon e Sandro Zaccagnini. Il collettivo, senza l'approvazione dei curatori e degli organizzatori della Quadriennale, ha deciso di allargare l'invito a chiunque volesse partecipare approvando ognuna delle proposte ricevute.

Nonostante lo spazio assegnato a Pietroiusti fosse di 16 metri quadrati, sono state installate tutte le 300 opere ricevute, alle quali se ne sono aggiunte altre portate da artisti venuti a conoscenza dell'iniziativa. Quella di Pietroiusti è stata un'operazione di critica istituzionale: la critica si è fatta strumento di partecipazione:<sup>108</sup>

*"L'invito a partecipare si è sparso a voce, tramite alcuni giornali e con un avviso affisso nello stesso spazio espositivo. Un progetto come questo non poteva essere accettato dall'istituzione, ma è stato comunque possibile a causa della*

---

<sup>108</sup> J. Draganovic, *La critica istituzionale come strumento di partecipazione, gradi di partecipazione II*, in *Arte e Critica*, anno 15, n.56, settembre-novembre 2008, p.68.

*disorganizzazione generale (in pratica, il giorno prima dell'apertura abbiamo "occupato" lo spazio che doveva essere dell'editore del catalogo) e la mancanza di attenzione dei curatori. Il curatore principale si è reso conto di quello che stava accadendo una settimana dopo l'apertura, e quando mi ha chiamato e chiesto di chiudere lo spazio, è stato molto difficile per lei esercitare quella che a quel punto, sarebbe stata una censura evidente, perché avrebbe solamente creato maggior visibilità intorno al nostro progetto. In altre parole, abbiamo sfruttato le pieghe di questa struttura austera e reso "evidente" il nostro progetto quando per loro era troppo tardi per esercitare una sospensione. Si è andato a creare un grande dibattito nel panorama culturale italiano, e il nostro progetto è conosciuto per aver sfidato in modo efficace la rigidità istituzionale".<sup>109</sup>*

### **3.4 Relatori e le loro biografie**

**Maria Thereza Alves** ha lavorato per l'International Indian Treaty Council in New York City, ha fondato nel 1979 il Brazilian Information Center, che tutela i diritti degli indigeni, ed è stata una dei fondatori del Partido Verde a San Paolo del Brasile nel 1987.

Si è formata alla Cooper Union di New York e ha partecipato a numerose mostre nel Nord America e in Europa. Recentemente ha esposto alla Biennale di Guangzhou, a Manifesta 7 (Trento) e alle Biennali di San Paolo, Praga e Lione, dove ha ricevuto il Francophonie prize.

**Chiara Bertola.** Critica e curatrice, è nata a Torino nel 1961 e vive e lavora tra Milano e Venezia. È responsabile per l'arte contemporanea alla Fondazione

---

<sup>109</sup> *"The invitation to participate was passed on by word of mouth, through some newspapers and with a notice posted in the exhibition space itself. Such a project could not be accepted by the institution, but it was possible because of the general disorganization (basically, the day before the opening we occupied the space that was supposed to be that of the publisher of the catalogue) and the lack of understanding on the part of the curators. the chief curator realized what was happening a week after the opening, and when she called me and asked me to close the space, it was very difficult for her to exercise what at that point, would have been an evident censorship, because it would only have created more visibility around our project. In other words we exploited the folds of this rigid institution and made our project "evident" when it was, for them, too late to exercise any censorship. A big discussion arose and, in the Italian cultural scene, our project is known for having been an effective challenge to institutional rigidity". G. Sholette, C. Pietroiusti, B. Bloom, An@rchitext. Voices from the Global Digital Resistance, Joanne Richardson, p. 226.*

Querini Stampalia di Venezia e curatrice della Fondazione Furla di Bologna, ed è stata direttrice artistica dell'Hangar Bicocca di Milano.

È stata Presidente della Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia dal 1996 al 1998 e nel 2000 ha ideato il Premio FURLA per artisti italiani oggi arrivato alla nona edizione. È stata curatrice del Padiglione Venezia per la 52. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia e una dei curatori della XV Quadriennale di Roma del 2008. Ha curato diverse mostre in Italia e all'estero, tra cui quelle di Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto, Lothar Baumgarten, Ilya Kabakov, Boris Mikhailov, Giulio Paolini, Remo Salvadori, Maja Bajevic, Elisabetta Di Maggio, Giuseppe Caccavale, Margherita Andreu, Kiki Smith, Stefano Arienti, Georges Adeagbo, Maria Morganti, Mariateresa Sartori e Mona Hatoum.

**Desire Machine Collective.** Sonal Jain, nata a Shillong, India, vive e lavora in India. Si è laureata in Arte all'Università Maharaja Sayajirao di Baroda e dal 1999 al 2000 è stata membro della Facoltà in Comunicazione e Design presso l'Istituto Nazionale di Design di Ahmedabad. Mriganka Madhukaillya, nato a Jorhat, India, vive e lavora in India. Si è laureato in Fisica presso il Fergusson College di Pune e nel 2003 ha completato la sua esperienza post-laurea in film e video all'Istituto Nazionale di Design.

Collaborando dal 2004 come Desire Machine Collective, Sonal Jain e Mriganka Madhukaillya lavorano tramite film, video, fotografia e installazioni multimediali. Desire Machine cerca di distruggere i sintomi nevrotici generati dalle costrizioni della struttura capitalista con più sani e schizofrenici flussi culturali di desiderio ed informazione.

Hanno recentemente esposto al Guggenheim Museum di Berlino, alla Vadehra Art Gallery di New Delhi, al Frieze Art Fair di Londra, alla Biennial of Young Artists di Bucarest, alla 54. Biennale di Venezia, al Centre Pompidou di Parigi, al MAXXI di Roma e al Solomon Guggenheim Museum di New York.

**Emilio Fantin**, Bologna, Italia. Ha esposto e partecipato a manifestazioni d'arte contemporanea in Italia e all'estero (Biennale di Venezia; Le Magazine, Grenoble, FR; Performa07, Sculpture Center, NY; Neue Galerie, Graz; GAM, Bologna).

Attualmente si occupa di ricerche multidisciplinari: ha elaborato progetti arte-agricoltura, arte-logica matematica, arte-sogni, arte-architettura.

**Ettore Favini** (Cremona, 1974), artista manipolatore di idee e di oggetti, di pensieri e di spazi, costruisce il suo lavoro dentro una relazione intima con la storia e con la sua attualità. Lettore ed interprete del contesto sociale osservato nella sua complessità anche attraverso operazioni di arte pubblica, realizza opere ed installazioni di forte valenza poetica e simbolica. Il lavoro di Favini si avvale di diversi materiali che spaziano dalla fotografia alla scultura. Gli interventi di Favini sono organici nel senso che non restano immutabili ma al contrario cambiano nel tempo e nello spazio in cui si trovano a reagire. Senza alcuna modifica meccanica Favini interroga tempo, memoria e paesaggio.

Ha vinto nel 2006 il Premio Artegiovane “Torino e Milano incontrano l’Arte” e nel 2007 il prestigioso Premio New York alla Columbia University di New York. Nel 2009 è stato finalista al Premio per gli Amici del Castello di Rivoli e nel 2012 è stato residente alla Civitella Ranieri Foundation. Tra le principali esposizioni personali ricordiamo: nel 2011 la doppia personale con David Adamo “Ogni cosa a suo tempo” alla Basilica Maggiore di Bergamo, a Palermo invece con “Paesaggio da Bere” presso il Museo Riso, nel 2010 gli è stata dedicata la personale “Metodo Walden” al MAR, Museo della Città di Ravenna, a cura di Lorenzo Giusti, e sempre nel 2010 “La Verde Utopia” al Pav di Torino.

**Viktor Misiano** (Mosca, 1957) dal 1980 al 1990 è stato curatore al Pushkin National Museum of Fine Arts di Mosca. Dal 1993 al 1997 è stato direttore del Centro per l’Arte Contemporanea (CAC) di Mosca. Ha curato molte esposizioni di arte contemporanea a Mosca, Roma, Helsinki, Tours, Monaco, Parigi, Berlino, Ljubljana. È stato curatore della partecipazione russa alle Biennali di Istanbul (1992), Venezia (1995, 2003) e Valencia (1999). È stato uno dei curatori di Manifesta I a Rotterdam nel 1996. Nel 2005 ha curato il padiglione dell’Asia Centrale alla 51. Biennale di Venezia. Dal 1993 dirige il “Moscow Art Magazine” (Mosca) da lui fondato; è uno dei fondatori e dal 2003 ad oggi l’editore del “Manifesta Jopurnal. Journal of Contemporary Curatorship” (Amsterdam-

Ljubljana). È autore di numerosi articoli sull'arte contemporanea, la fotografia e la teoria artistica.

**Luigi Negro** è un artista, sociologo e storico dell'economia che incentra la sua pratica nello sviluppo di progetti sociali, collaborativi e curatoriali come forme d'arte. È un collaboratore del network per la cultura contemporanea UnDo.Net. Vive e lavora a Lecce dove insieme a Alessandra Pomarico e David Cossin è curatore di SoundRes, un programma di residenza per artisti visivi e per musicisti.

**Richard Nonas** è nato a New York nel 1936. Ha condotto i suoi studi presso l'Università del Michigan, il Lafayette College, la Columbia University e l'Università del North Carolina, prima in letteratura e successivamente in antropologia sociale. Ha lavorato come antropologo per 10 anni, insegnando all'Università del North Carolina e al Queens College.

Ha effettuato studi sul campo vivendo presso le popolazioni native americane in Canada, nel Northern Ontario, in territorio Yukon, e poi per 2 anni tra il Nord del Messico e il Sud dell'Arizona. Circa 30 anni fa ha lasciato l'Antropologia ed ha iniziato a creare sculture. Da quel momento ha iniziato un'intensa attività espositiva in tutto il mondo, attraverso lavori di diverse dimensioni realizzati in spazi chiusi e all'aperto ed ha scritto numerosi saggi sui significati intellettuali ed emotivi della scultura, dello spazio e dei luoghi, indagando il loro legame con la cultura.

Richard Nonas ha negli ultimi anni installato sculture in Francia, Svezia, Polonia, Olanda, Spagna, Norvegia, Danimarca, Austria, Svizzera, Italia, Germania, Principato di Monaco, Messico, Belgio, Giappone, Bosnia, Spagna, Serbia ed in molte città Statunitensi.

**Giancarlo Norese**, nato nel 1963 a Novi Ligure, vive a Milano. È stato uno degli iniziatori del Progetto Oreste e il curatore delle sue pubblicazioni. La sua attività come artista, a partire da metà degli anni '80, si realizza spesso in progetti collaborativi, molti dei quali aventi a che fare con la precarietà, le metafore dello

spazio pubblico, gli errori del paesaggio, la bellezza autogenerata dal caso. Nella sua pratica individuale si interessa di una forma d'arte senza forma.

**Cesare Pietroiusti** (Roma, 1955). La sua ricerca artistica, influenzata dalla laurea in Medicina (con tesi in clinica psichiatrica) e dall'esperienza del Centro Studi Jartrakor di Roma e della "Rivista di Psicologia dell'Arte", esprime interesse per le situazioni paradossali o problematiche nascoste nelle pieghe dell'esistenza ordinaria. Negli ultimi anni la sua ricerca si è rivolta in particolare ai meccanismi dello scambio economico, specie in riferimento all'opera d'arte e alla posizione dell'artista.

**Filipa Ramos** (Lisbona, 1978) è un critico d'arte di base a Londra. Ha tenuto conferenze in diverse università e istituti di formazione in Europa. Attualmente insegna presso il Dipartimento di Arti Visive e dello Spettacolo dello IUAV di Venezia e nel programma sperimentale Film Master della Kingston University di Londra. Ha coordinato "La Kunsthalle più bella del mondo", un progetto di ricerca editoriale presso la Fondazione Antonio Ratti di Como e collabora con l'Istituto Svizzero di Roma.

Ramos è attualmente curatore di Vdrome, un programma di proiezioni di film diretti da artisti visivi e *filmmaker*. È stata Associate Editor di Manifesta Journal, curatore della sezione di ricerca di Documenta (13) e co-autore del libro *Lost and Found - Crisi della memoria nell'arte contemporanea* (Silvana Editoriale, Milano, 2009). È stata guest curator in diversi spazi d'arte pubblici e privati ed è un'assidua collaboratrice di numerose pubblicazioni internazionali.

**Mariateresa Sartori** (Venezia 1961) vive e lavora a Venezia. Nel 1987 si è laureata in Germanistica con una tesi su Freud e la psicologia dell'arte. Il suo lavoro è fortemente influenzato dall'interesse specifico per le neuroscienze, la linguistica e la filosofia della scienza.

Da qualche anno la musica è entrata con prepotenza nella sua ricerca artistica, spesso intrecciata alla linguistica. Esempio di questo interesse è il progetto del 2008 "*Il suono della lingua*", un'installazione sonora acquisita dalla Fondazione



Querini Stampalia di Venezia in cui si indaga il valore sonoro melodico delle lingue del mondo al di là del significato delle parole.

Da alcuni anni tiene corsi per adulti in cui insegna disegno e pittura applicando il metodo di Betty Edwards che parte da quei presupposti neuroscientifici che muovono anche la sua ricerca artistica.

**Superflex** è un gruppo artistico danese fondato nel 1993 da Jakob Fenger, Rasmus Nielsen e Bjørnstjerne Christiansen. I Superflex descrivono i propri progetti come Tools, come proposte che invitano la gente a partecipare attivamente e a comunicare lo sviluppo di modelli sperimentali che alterino le prevalenti condizioni economiche di produzione.

Tra i maggiori progetti realizzati troviamo: Biogas, Guaranà Power e Burning Car, Free Beer, Free Shop, Arken, Supersauna, Superchannel e Supertool.





## CAPITOLO 4 – VIDEOPROIEZIONI E EVENTI MUSICALI

*“ Mettere arte nello spazio urbano non significa affatto  
ingentilire lo spazio urbano con oggetti d'arte.  
Questa parodia del possibile si denuncia da sé come caricatura.  
Noi vogliamo che i tempo-spazio diventino opera d'arte e  
che l'arte del passato si riconsideri come  
modo di fruizione dello spazio e del tempo”.*

*- H. Lefebvre, Il diritto alla città, 1970 -*

### 4.1 Le videoproiezioni

Il programma di proiezioni pubbliche realizzate da MICROCLIMA è stato avviato nell'autunno del 2011. La volontà dell'associazione è stata quella di creare una relazione diretta tra la propria attività culturale, lo spazio urbano e la cittadinanza del quartiere di Castello.

I tendoni bianchi posti sulla facciata esterna della serra<sup>110</sup>, che nelle ore più calde dei mesi estivi hanno la funzione di proteggere i locali e le piante dal sole, dopo il crepuscolo cambiano connotazione d'uso e diventano schermi per videoproiezioni. Il giardino frontale funge di conseguenza da platea in cui si provvede alla posa di sedute mobili che garantiscono un'ottimale fruizione dei video. Tale organizzazione nel suo complesso viene ad assolvere la funzione di strumento mediatico volto ad attirare l'attenzione e a stimolare la curiosità dei passanti che quotidianamente percorrono viale Garibaldi. A tal proposito è forse superfluo sottolineare l'aspetto piuttosto invasivo di queste videoproiezioni. Le immagini in movimento e l'audio si impongono nel paesaggio urbano portando, anche se solamente per pochi secondi, ad una relazione forzata, tra lo spettatore e l'opera. Questa breve suggestione può per taluni tramutarsi in interesse e portare all'osservazione integrale dei contenuti.

---

<sup>110</sup> La facciata esterna della serra è chiaramente visibile da viale Garibaldi, luogo di flusso pedonale adiacente alla fermata dei mezzi di trasporto pubblici.

La programmazione delle videoproiezioni viene definita tenendo conto della tipologia di audience cui gli interventi fanno riferimento. I lavori dagli artisti invitati ad esporre sono, di norma, di forte impatto visivo ed i contenuti sono del tutto apprezzabili e comprensibili anche per un pubblico non di settore.

Di seguito in questa sezione si andrà ad esporre e discutere una selezione della programmazione video proposta da MICROCLIMA dal 2011 ad oggi, presentando le ricerche di Mariateresa Sartori (4.1.1), del duo Amikam Toren e John Clayman (4.1.2) e di Roberto Paci Dalò (4.1.3).

#### **4.1.1 Omaggio a Chopin**

Il 30 Ottobre 2011 MICROCLIMA ha ospitato la prima proiezione del suo programma utilizzando come schermo la facciata esterna della Serra dei Giardini. L'artista veneziana Mariateresa Sartori ha presentato su invito lo *Studio N.10 in Si minore op.25. Omaggio a Chopin*, una video installazione prodotta in collaborazione con la Galleria Michela Rizzo di Venezia e dedicata al grande maestro, artista e amico Roman Opalka.<sup>111</sup>

Il lavoro si concentra sulla relazione tra musica e linguaggio utilizzando un brano specifico di Chopin per esaltare l'aspetto emotivo della comunicazione occultandone al tempo stesso il contenuto specifico. Con quest'opera Mariateresa Sartori muove ulteriori passi nell'approfondimento analitico del rapporto musica-linguaggio giungendo a indagare le dinamiche comportamentali nel campo della comunicazione verbale. Attraverso l'utilizzo di interlocutori, uno dal comportamento aggressivo e l'altro calmo, viene portata in primo piano la dualità di atteggiamento che caratterizza l'interazione dei due personaggi.

*“La videoinstallazione è composta da due video speculari in cui i due soggetti ribaltano il proprio ruolo, rendendo mutualmente intercambiabile la propria veste (...) ed è stata concepita per essere pienamente visibile da via Garibaldi: l'intera facciata della serra funge da schermo”.*<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> <https://vimeo.com/66170118> - Documentazione video

<sup>112</sup> Estratto del comunicato stampa di “Omaggio a Chopin” redatto da MICROCLIMA

Questa installazione e i suoi vari livelli di lettura consentono di creare un'interazione con tutte le fasce della popolazione, sottolineando il valore del ruolo sociale dell'arte.



*Omaggio a Chopin*

#### **4.1.2 Kourva 47**

A distanza di un anno dalla presentazione del lavoro di Mariateresa Sartori e nell'ambito della 13. Mostra Internazionale di Architettura, MICROCLIMA ha attivato nuovamente la facciata esterna della Serra dei Giardini scegliendo di proiettare per undici giorni un lungometraggio sperimentale diretto da Amikam Toren, artista israeliano, e John Clayman, artista inglese, entrambi con base a Londra. Il video, la cui realizzazione ha richiesto oltre un anno a partire dal 2010, ritrae con attenzione e puntigliosità il sito di ristrutturazione di una casa vittoriana a Londra e si focalizza sulla conversione radicale dell'abitazione mostrandone i lavori di smantellamento e ricostruzione. Una cinepresa mobile è stata utilizzata per seguire gli interventi di edilizia, l'altra è stata installata su una postazione fissa nel retro del giardino. Le immagini, registrate con l'ausilio delle due videocamere sincronizzate e attivate bisettimanalmente per tre ore, hanno registrato le

operazioni in tempo reale fino alla conclusione dei lavori. Viene così fedelmente riportata l'anatomia dell'edificio originario così come acquisita tramite la sua parziale distruzione.

È importante sottolineare come la casa vittoriana sia stata restaurata con il vincolo di mantenerne intatta la facciata, una storia che caratterizza anche la nuova genesi della Serra. Infatti i recenti lavori di restauro hanno riportato gli esterni della Serra al disegno originale mentre varianti consistenti sono state introdotte esclusivamente a carico degli spazi interni. Viene così lanciato un messaggio dell'importanza della rivalutazione, e quindi del restauro conservativo, degli edifici storici che possono rappresentare nuovi paradigmi per la promozione di valori culturali nel contemporaneo.



*Kourva 47*

### **4.1.3 Ye Shangai**

Un altro autore delle videoproiezioni promosse da MICROCLIMA è stato Roberto Paci Dalò che durante le giornate inaugurali della recente Biennale di Venezia ha presentato *Ye Shangai*, video prodotto in collaborazione con Power Station Art ed Arthub Asia e presentato in anteprima nel settembre 2012 alla SH Contemporary Art Fair.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Cfr. M. Mattioli, *Serata Paci Dalò. Per il finissage della Shangai Biennale, protagoniste foto e video dell'artista italiano: qui è lui a raccontare tutto.* <http://www.artribune.com/2013/04/serata-paci->

Il lavoro è una testimonianza della storia del ghetto della megalopoli cinese, *“un fazzoletto di terra che ha accolto 23.000 rifugiati in fuga dall’Europa prima e durante la seconda guerra mondiale, formando la più grande comunità ebraica in oriente. Una città nella città, estremamente eterotipa, dove ogni comunità yiddish ha riportato e ricostruito le proprie radici e la propria vita”*.<sup>114</sup>

L’autore lo ha pensato come opera unica ma fruibile in tre formati differenti: come installazione audio-video destinata agli spazi dei musei e delle gallerie, come film autonomo da presentare durante festival cinematografici e infine come performance audio-video.



*Ye Shanghai*

Proprio la performance audio-video è stata la modalità scelta da Paci Dalò per la programmazione coordinata da MICROCLIMA. Il pubblico è stato così coinvolto in un’esperienza in cui al montaggio di un archivio di immagini amatoriali risalenti

---

dalo-per-il-finissage-della-shanghai-biennale-protagoniste-foto-e-video-dellartista-italiano-qui-e-lui-a-raccontare-tutto/

<sup>114</sup> J. Fisher, *Roberto Paci Dalò sbarca a Venezia con la performance Ye Shanghai. Intervista a Roberto Paci Dalò*, in <http://www.espoarte.net/arte/roberto-paci-dalo-sbarca-a-veneziah-con-la-performance-ye-shanghai/>



agli anni 1933-1949 e rimaste in giacenza per almeno 60 anni al British Film Institute di Londra, “una macchina del tempo dove all’improvviso sono riemerse (...) immagini rimaste nascoste per quasi un secolo”,<sup>115</sup> si accompagna una performance musicale in cui sonorità elettroniche e suoni più tradizionali si fondono creando un’atmosfera magica.

*Ye Shangai* (Notti di Shangai), una canzone cinese molto famosa negli anni '30, è stata smontata ed è diventata una tessitura, come un madrigale nell’arco dei 60 minuti dell’intera performance, in cui sono state introdotte sonorità elettroniche e strumentali ed anche paesaggi sonori cinesi degli anni '30 per raccontare una città cosmopolita, straordinaria, vivace e piena di contraddizioni così come appariva agli Ebrei in fuga dalle persecuzioni naziste che vi trovarono rifugio creando un luogo in un altro luogo. In un’intervista rilasciata a Jack Fisher di EspoArte, Paci Dalò pone l’accento soprattutto su quella sensazione di straniamento che il lavoro genera in corrispondenza all’eterotopia.

*“Nel cuore della Cina pre-rivoluzionaria, una comunità relativamente ampia che ha ricostruito una Germania ebraica fatta di architetture, negozi, lingue, giornali, attività commerciali di ogni tipo creati da sopravvissuti. La realtà supera spesso l’immaginazione. Non saprei come definire tutto questo ma mi piace pensarlo come esempio da guardare nel nostro quotidiano quando nella cronaca emergono storie di migranti in fuga che cercano rifugio anche in Italia. Un paese che non è certo pronto a tutto questo e che ancora deve imparare le regole minime dell’accoglienza”.*<sup>116</sup>

Nella sua veste musicale e acustica *Ye Shangai* rimanda, ad un’ulteriore attività che MICROCLIMA propone e a cui sta dedicando sempre maggiore attenzione grazie anche all’apporto di Lorenzo Mazzi: l’organizzazione di eventi musicali.

---

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Ibidem

## 4.2 Eventi musicali

Come già accennato, una delle caratteristiche dello spazio antistante la Serra dei Giardini è quello di essere una platea a cielo aperto. Durante gli eventi musicali, come nel caso delle videoproiezioni, ogni passante che percorre Viale Garibaldi è involontariamente esposto a spettacoli e *performance* ed è conseguentemente invitato, se incuriosito, a varcare l'entrata della Serra e unirsi al pubblico già presente.



*Gato Loco in concerto*

In questi tre anni sono stati molti i musicisti ad aver ravvivato, emozionato e divertito la cittadinanza veneziana e non solo. Tra questi possiamo citare ad esempio Paolo Spaccamonti, chitarrista contemporaneo, compositore e sperimentatore di origini torinesi che *“utilizza effetti a pedali e insert elettronici per generare loop ipnotici”*,<sup>117</sup> la band newyorkese Gato Loco fondata nel 2006 da Stefan Zeniuk che nel suo fare musica *“prende spunto dalle melodie graffianti della tradizione musicale cubana, le sonorità dei cartoni vintage di Betty Boop, liberamente fuse con un suono moderno, potente e dalla mentalità schizoide (...)*

---

<sup>117</sup> Estratto del comunicato stampa “Paolo Spaccamonti” redatto da MICROCLIMA

*latin jazz e arena rock*”,<sup>118</sup> il progetto Ninos du Brasil fondato da Nico Vascellari, uno degli artisti giovani più acclamati del panorama italiano, la musicista sperimentale Deborah Petrina, che ha ipnotizzato i presenti con la sua voce lieve e i rintocchi del pianoforte, e realtà di origini veneziane come il gruppo elettronico al femminile Electronic Girls e le modulazioni elettroniche performate dal vivo da Nicolas Atlan.

#### 4.2.1 Studio Roulotte

Senz’ombra di dubbio la manifestazione musicale di maggior successo e impegno nel creare un punto di incontro con la cittadinanza, gli studenti e i turisti è stata quella curata da Michela Intra e Angelo Cacciolato, svoltasi nei mesi di Luglio e Agosto 2012 in concomitanza con la 13. Esposizione Internazionale di Architettura e finanziata dall’Assessorato alle Politiche Giovanili del Comune di Venezia: *Studio Roulotte*.<sup>119</sup>

Il progetto è nato dalla volontà di trasformare un alloggio itinerante in uno studio di registrazione, rendendo così accessibile una piattaforma gratuita capace di dare vita a convergenze e scambi.<sup>120</sup> Una roulotte Adria degli anni ’80 è stata trasportata dall’entroterra Veneto fino al giardino frontale della Serra per diventare nucleo generativo di incontri e una stazione sonora momentanea: *“il lavoro del musicista è trasferito dall’ambiente privato allo spazio, la roulotte dalla terraferma alla laguna”*.<sup>121</sup>

Lo studio mobile è stato pensato per dare visibilità a musicisti locali, professionisti

---

<sup>118</sup> *“Formed in 2006 by NYC native Stefan Zeniuk, the group takes its cues from scratchy pre-war Cuban records and vintage Betty Boop cartoons, freely incorporating a powerful modern schizoid mentality (...) latin jazz and arena rock”*. Estratto del comunicato stampa “Gato Loco”.

I Gato Loco hanno dimostrato una grande affezione per il progetto MICROCLIMA e nei giorni successivi all’evento si sono esibiti spontaneamente e gratuitamente percorrendo le strette e trafficate calli veneziane e coinvolgendo i passanti con la loro energia.

Il portale online VeneziaHub ha registrato un segmento di una loro esibizione alla Fondamenta delle Zattere ed è possibile visionarlo al seguente indirizzo: <https://vimeo.com/40655620>. Per quanto riguarda invece il concerto presso la Serra dei Giardini è possibile visionare due diversi video: <http://youtu.be/BT0iQYv0Lh0> / [http://youtu.be/sI\\_pOKvrjs8](http://youtu.be/sI_pOKvrjs8)

<sup>119</sup> <http://youtu.be/qgApljtdPNY> - Documentazione video

<sup>120</sup> *Studio Roulotte* è stata la prima manifestazione che ha visto la presenza di un caravan. Nel corso della 54. Esposizione Internazionale d’Arte anche il curatore danese e artista Soren Dahlgaard con il progetto *The Maldives Exodus Caravan Show* ha scelto di installarne uno nel giardino antistante la Serra e utilizzarlo come anima del suo programma. Cfr. sezione 2.5.2.

<sup>121</sup> Estratto del comunicato stampa “*Studio Roulotte*”

e amatori, che potendo incontrarsi in un luogo totalmente neutro fossero incoraggiati a produrre una registrazione distesa e una performance un po' più libera.

La modalità progettuale dei due curatori si è mossa in una direzione tesa a svincolare il lavoro di produzione musicale da quelle limitazioni e tensioni ambientali che di solito influenzano negativamente gli autori.

Uno studio in movimento si presenta come soluzione ideale per lavorare in un ambiente armonico che stimoli a varcare limitazioni temporali e spaziali, sollecitando la strada della contaminazione per alimentare e ravvivare il processo creativo.

Musicisti di diversa provenienza stilistica e formazione sono stati invitati al confronto e allo scambio e a vivere un'esperienza in continuo sviluppo e trasformazione, uno *“spazio propulsivo attorno al quale sviluppare laboratori, jam sessions, concerti, serate e incontri”*.<sup>122</sup>



*Studio Roulotte*

I musicisti che hanno partecipato a Studio Roulotte sono stati: Circo del Caos, Chupaconcha, Rimmonim, Garcia Drum Lab, Paolo Foschi, Lumière, Wasted Pido, DJ La Meglio Concorrenza, DJ Housekeeperboy, Jungalbandhi, Orunla Iya,

---

<sup>122</sup> Ibidem

Scary Days e Polpette. Studio Roulotte ha ospitato laboratori, concerti, serate e incontri dove il musicista si è confrontato con spettatori non più relegati nel loro ruolo di spettanti ma così integrati nel processo creativo da diventarne fautori/attori, e Lo spazio privato è così sconfinato nel pubblico amalgamandosi in un evento non più solo sonoro ma esperienziale.<sup>123</sup>



*Paolo Foschi a Studio Roulotte*

---

<sup>123</sup> Nella sezione Postilla pp. 133-134.





## CONCLUSIONI

MICROCLIMA è un progetto culturale che parte da un luogo, la Serra dei Giardini di Venezia, con l'ambizione di creare spazi sociali caratterizzati da una pluralità di ricerche ed interventi coordinati dal dispositivo artistico. È quindi un caso studio interessante come modello di progetto che si propone di integrare la programmazione artistica con lo spazio fisico ospitante tramite l'elaborazione e la sperimentazione di nuovi e/o inconsueti codici di comunicazione per la fruizione dell'arte.

Come presentato e discusso nei capitoli precedenti, la programmazione pensata e coordinata da MICROCLIMA ha incluso progetti (cap. 2), *talk* (cap. 3), videoproiezioni ed eventi musicali (cap. 4) dai quali si evince come per MICROCLIMA l'azione artistica rappresenti un elemento unificatore in grado di legittimare interventi molto diversi per tipo e genere, selezionati unicamente sulla base del loro carattere innovativo e propulsivo. Le azioni svolte non solo sono eterogenee ma spaziano con assoluta libertà sia all'interno del campo artistico che all'intersezione con discipline e ambiti di ricerca diversi. MICROCLIMA rappresenta quindi un intervento che vuole uscire dalle singole cerchie e classificazioni disciplinari, avvalendosi del carattere indipendente, autonomo e autogovernato dell'arte contemporanea. Esempificatori sono i progetti *The Maldives Exodus Caravan Show* (sezione 2.5) ed *Helicotrema - Festival dell'Audio Registrato* (sezione 2.6) così come le ricerche di Maria Thereza Alves (sezione 3.2) e Mariateresa Sartori (sezione 4.1.1).

La storia relativamente breve di MICROCLIMA, il primo evento risale infatti al 2011 in concomitanza con l'inaugurazione della 54. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (sezione 2.1), indica come per questo progetto i luoghi d'intervento e l'esperienza offerta ai visitatori siano vissuti come punti centrali del lavoro e ci sia la determinazione di lavorare sull'innesto della cultura all'interno della società. Nel caso della Serra dei Giardini MICROCLIMA si configura come



centro aggregativo in uno spazio urbano atto a negoziare la relazione tra locale e globale e si avvale del valore mediatico del luogo per questionare il suo valore di prototipo. Il pubblico eterogeneo e in parte contrapposto della Serra rappresenta una sfida rispetto alla proposta culturale. L'investigazione che porta alla realizzazione dei singoli progetti verte dunque sulla possibilità di una molteplice lettura delle singole ricerche e sull'accostamento di azioni di tipo diverso alternando indagini specialistiche ad offerte comunemente abordabili.

Antitetici in quest'ambito sono stati i *talk* (dettagliati nel cap. 3), spesso in lingua inglese e su tematiche poco adatte per un pubblico non specializzato, ed eventi quali *La Macchina Botanica* (sezione 2.1), nella cui creazione l'artista neozelandese Joseph Herscher ha coinvolto un gruppo di bambini del Sestiere di Castello che hanno invaso il giardino della Serra, e *Studio Roulotte* (sezione 4.2.1) che ha trasformato un alloggio itinerante in uno studio di registrazione ed è stata la manifestazione musicale di maggior successo.

Un altro aspetto che è opportuno notare è come alcune delle iniziative di MICROCLIMA abbiano preso forma in luoghi della laguna distinti dalla Serra, come la collaborazione con Richard Nonas sull'isola di Sant'Andrea (sezione 4.8), o hanno connesso la città con altre realtà nazionali ed internazionali, come nel caso di *La festa dei vivi (che pensano alla morte)* (sezione 2.2) e di *Periferry* (sezione 2.3). Nel contesto di questo tipo di eventi la Serra viene utilizzata come cassa di risonanza per comunicarne e divulgarne i contenuti tramite *lectures*, incontri ed esposizione dei materiali che documentano il processo di lavoro.

L'ambiente proposto da MICROCLIMA non vuole rappresentare una realtà educativa o didattica ma seguire un modello di copresenza di programmi molto diversi tra loro che seguono il fine ultimo di rendere uno spazio ricco di stimoli, di scambi intellettuali e di condivisioni, rappresentando in ultimo una contaminazione e uno stimolo nei confronti della società in senso allargato. MICROCLIMA vuole rappresentare un luogo che vuole abolire il distacco tra le istituzioni culturali e le persone non interessate al campo specialistico dell'arte.

Il programma MICROCLIMA parte anche dalla considerazione che la società contemporanea e lo stato di welfare che la contraddistingue necessitano di luoghi

in cui lo scambio sociale soddisfa i bisogni dell'uomo, appagando i bisogni culturali in antagonismo rispetto alle esigenze consumistiche. A questo proposito è interessante menzionare che secondo il sociologo, urbanista e filosofo francese Henry Lefebvre (1901-1991) i bisogni sociali hanno un fondamento antropologico e hanno una natura opposta e complementare comprendendo, ad esempio, il bisogno di certezza e il bisogno di avventura, di previsione e d'imprevisto, d'unità e di differenza, d'isolamento e d'incontro, d'immediatezza e di prospettiva a lungo termine. Al contempo l'essere umano ha bisogno di utilizzare tutti i suoi sensi e di riunire queste percezioni in un "mondo". A questi bisogni antropologici elaborati socialmente si affiancano bisogni specifici non appagabili dalle attrezzature commerciali e culturali prese in considerazione dagli urbanisti. *“Si tratta del bisogno di attività creatrice, di opera (non soltanto di prodotti e di materiali consumabili), di bisogni d'informazione, di simbolismo, di immaginazione, di attività ricreative”*.<sup>124</sup> Attraverso la specificazione di questi bisogni vive e sopravvive un desiderio fondamentale di cui il gioco, gli atti fisici, l'attività creatrice, l'arte e la conoscenza sono manifestazioni particolari e momenti che superano più o meno la divisione specializzata del lavoro.

I limiti del progetto MICROCLIMA sono legati nell'ambito della Serra dei Giardini alle caratteristiche dello spazio fisico che, pur favorendo una visione allargata e sociale della programmazione artistica, non consente di seguire i canoni e le modalità tipiche delle Istituzioni artistiche. Occorre aggiungere che una serie di possibilità espositive sono inattuabili nel caso specifico della Serra dove gli spazi non possono essere dedicati solo all'esposizione artistica.

Anche la focalizzazione del progetto verso la ricerca d'esperienza e non verso le opere d'arte colloca il progetto stesso in un ambito che può essere considerato contrario ai canoni delle belle arti che “pretendono” un prodotto artistico.

Un altro fattore limitante è conseguente al fatto che non tutte le persone sono interessate alla contemplazione ed alla discussione delle azioni artistiche e delle ricerche in genere ma questo tipo di fallimento era già implicito nelle premesse del progetto. La mancanza di esperienza nel campo artistico ha fatto sì che se da un

---

<sup>124</sup> H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, Marsilio editori, Padova, 1970, pag.120.

lato ha permesso di proporre una sperimentazione di eventi diversi senza preclusioni ideologiche nè condizionamenti di tipo politico o socio-culturale dall'altro ha generato alcune carenze in fasi o momenti specifici della programmazione.

Non avendo inoltre usufruito di fondi che permettessero una programmazione fitta, il progetto ha dovuto negoziare la propria indipendenza con diversi *partner* intervenuti durante le Biennali.

Nel futuro si vuole acquistare sempre maggior autonomia curatoriale per selezionare progetti che partano dalla considerazione della Serra in quanto soggetto delle azioni che vi si innestano.

Uno stimolo ulteriore viene dalla considerazione che nel contesto di una società come quella attuale, in cui anche il tempo libero sta acquisendo un'importanza paritaria rispetto al lavoro, le attività creative si distinguono poco o niente dal gioco e dall'apprendimento *“per cui resta sempre più difficile scindere queste tre dimensioni della nostra vita attiva che, in precedenza, erano state nettamente e artificialmente separate l'una dall'altra. Quando lavoro, studio e gioco coincidono, siamo in presenza di quella sintesi esaltante che io chiamo «ozio creativo»”*<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> D. De Masi, *Ozio creativo-Conversazione con Maria Serena Palieri*, Rizzoli, Milano, 2000, pag. 304.





## **POSTILLA**

Nella seguente sezione sono riportati l'estratto dalla relazione tecnica sul restauro della Serra dei Giardini di Castello, redatta dal Dipartimento Opere Pubbliche della Città di Venezia, e materiali inerenti alle diverse attività realizzate da MICROCLIMA dal 2011 ad oggi: interviste, contributi, estratti e documenti.



## RELAZIONE TECNICA

### LA STORIA

L'Ufficio del Genio Civile Municipale in data 03/08/1893 con nota n° 6234 presenta alla Giunta di Venezia un "progetto di una serra da costruirsi ai pubblici giardini (tepidarium)".

Il 25 agosto, dopo una serie di attente considerazioni e di valutazioni sull'ipotesi di un edificio in muratura o in ferro e vetro, il Consiglio Comunale decide che "fosse costruita nel pubblico giardino una serra in ferro e vetri per custodia delle palme e delle piante nella stagione invernale" (deliberazione n° 38514/2522).

I lavori iniziano nell'autunno con due imprese: la ditta Dalla Venezia per le opere murarie sottoscrive il contratto in data 31/10/1893, mentre la ditta Pietro Tys di S. Felice a Cannaregio firma il contratto delle opere in ferro il 2/11/1893. I lavori si concludono nella primavera del 1894: durante i lavori, l'originaria piccola parete in ferro e vetro esposta a N viene realizzata in muratura e la copertura prevista in tegole è invece realizzata in lamiera di zinco.

Successivamente, vengono realizzati nel 1894 dalla medesima ditta Pietro Tys dei cassoni solari con serramenti in ferro e vetro. Ulteriori modifiche vengono apportate all'edificio nel corso degli anni: il manto di copertura viene sostituito con tegole marsigliesi, vengono aggiunti altri cassoni solari in cemento e serre seminterrate, disseminate in modo disordinato nell'area verde antistante la serra, viene realizzato un corpo più basso in ferro e vetro come locale di servizio, collegato al manufatto originario con due rampe di scalini, e viene installata una nuova caldaia con termosifoni circolari alettati in ghisa nel 1929.

All'inizio degli Anni Novanta la Serra, come sede di deposito e attività dei giardinieri comunali, viene dismessa e subisce un lento ma inarrestabile declino: nella primavera del 2006, vengono realizzate alcune opere di presidio e viene messa in sicurezza la copertura.

### IL RESTAURO ARCHITETTONICO

La Serra è considerata dal PRG della Città antica approvato con D.G.R. n° 3987 del 1999 come "unità edilizia speciale ottocentesca ad impianto singolare o non ripetuto - tipo Po (scheda n° 27)".

L'edificio è costituito da due pareti in mattoni rispettivamente a N e a N-O e da due pareti con colonnine in ghisa e serramenti in ferro e vetro, a S e a S-E, che poggiano su un basamento in mattoni e pietra d'Istria di circa 70 cm di altezza. La forma è abbastanza articolata e probabilmente risente della ristrettezza dell'area, ma anche della necessità di raccogliere quanta più illuminazione solare (e quindi calore) possibile.

Il fronte principale è abbellito da un arcone decorato e da una ghiera di coronamento in ferro.

L'edificio occupa una superficie di circa 180 mq con un'altezza di circa 6 m: all'interno è presente una pavimentazione in battuto di cemento.

Con il progetto di restauro il Comune di Venezia persegue l'obiettivo di valorizzare la Serra conservandone l'uso originario e assicurandone al contempo la fruibilità pubblica, e ciò attraverso l'insediamento di attività a contenuto botanico e naturalistico che siano capaci di coinvolgere la comunità locale ed organismi a carattere istituzionale e al tempo stesso costituiscano occasione di cultura, di conoscenza e di incontro.

Il progetto di restauro ha ottenuto il parere favorevole della Soprintendenza BB.AA. di Venezia nonché dell'Azienda Ulss n° 12 Veneziana - Dipartimento di Prevenzione Servizio Igiene alimenti e nutrizione.

La realizzazione del progetto generale è prevista in due fasi.

**1<sup>a</sup> fase:** ha avuto l'obiettivo di arrestare il degrado delle strutture edilizie mediante il restauro delle parti strutturali (colonnine in ghisa, elementi metallici), l'inserimento di elementi metallici di controvento e di un soppalco con funzione anche di irrigidimento della parte

Dipartimento Opere Pubbliche

Direzione  
Progettazione ed Esecuzione Lavori  
Venezia n° 28

Area Progetti Speciali, Cimiteri,  
OO.UU., PEBA

Ca' Farsetti  
San Marco, 4136  
30124 Venezia  
tel. 041.274.8537  
fax 041.274.8663

Il Responsabile del Procedimento  
Arch. Roberto Benvenuti  
certificato n. 8000102/1 del 03/12/2002





centrale, il restauro delle vetrate, il ripristino del riscaldamento in ghisa e il rifacimento della copertura. Tali lavori sono stati conclusi nel marzo 2009.

2<sup>a</sup> fase: ha l'obiettivo di completare il restauro e rendere pienamente funzionale l'edificio con la realizzazione di un nuovo impianto di riscaldamento/condizionamento in grado di climatizzare in modo più congruo gli ambienti, un nuovo impianto elettrico, la sistemazione del corpo servizi. I lavori riferiti a questa 2<sup>a</sup> fase verranno eseguiti tra novembre 2009 e febbraio 2010.

Complessivamente nel corpo principale potranno essere ipotizzate le seguenti attività:

- o corsi didattici per la scuola primaria con lo scopo di fornire una conoscenza tecnico-pratica delle piante e della loro vita e corsi di giardinaggio per adulti (i vari tipi di innesto, i bulbi, ecc.)
- o riparo di piante per la stagione fredda (agrumi, gelsomini, piante tropicali, piante da interni)
- o relax e spazio lettura nello spazio tea room /caffetteria

All'esterno:

- o mostre floreali
- o coltivazione di specie floreali (piante aromatiche, piante rare, ecc.) anche mediante l'installazione (a carico del gestore) di piccoli tunnels vetrati, vasche per le piante acquatiche e vasche terracciate che, all'occasione, potranno costituire un prolungamento dell'attività interna di laboratorio.

Nella parte retrostante la serra, sotto la tettoia potrà essere collocato un deposito di materiali (terriccio, vasi, ecc.), collegato alla zona dei laboratori e dell'esposizione.

Nel corpo servizi (di epoca più recente rispetto al corpo principale) potranno trovare collocazione i servizi necessari per il funzionamento della tea room/caffetteria (max 32 posti a sedere, di cui n° 20 all'interno) piccolo deposito, spogliatoio e servizio igienico per il personale, servizio per il pubblico adeguato per consentirne l'utilizzo ai disabili. All'esterno, una pedana in legno definirà una zona adibita a plateatico estivo. Gli arredi relativi (bancone e attrezzature varie) sono a carico del gestore.

#### *DATI DI RIFERIMENTO*

Di seguito, si elencano i dati principali.

##### Corpo principale

Per quanto riguarda l'illuminazione naturale, tutta la facciata principale è a vetri con pellicola di sicurezza. Per l'aerazione, vi sono complessivamente 64,50mq di superficie di apertura (manuale). E' presente un'uscita di sicurezza con maniglione antipánico.

La pavimentazione del corpo principale è in cemento lisciato e priva di asperità: nello spazio adibito a tearoom/caffetteria e spazio lettura/multimediale la pavimentazione sarà antisdrucciolevole e facilmente lavabile.

##### Corpo servizi

Per quanto riguarda il corpo servizi, gli spazi sono così definiti:

- servizi per gli addetti pari a complessivi 10,00 mq, compreso bagno e antibagno e mq 5,00 per spogliatoio (con 4 finestre per complessivi 2 mq);
- un wc pubblico (anche per disabili) pari a 5,40 mq (1 finestra di 0,50 mq);
- un deposito pari a 6,00 mq;
- area bancone caffetteria di 13 mq (con porta vetrata a doppia anta di 2,20x1,20 mq e sopraelevazione a doppia anta apribile di 0,80x1,20 mq)

Esternamente al corpo servizi, vi è la zona adibita a deposito e stoccaggio dei rifiuti.

##### Corpo retrostante

Nel corpo retrostante è presente un altro wc pubblico per disabili (3,80 mq), completo di antibagno.





**Paolo Rosso.**  
**Intervista di Manuela Valentini<sup>126</sup>**

**Manuela Valentini:**

*Paolo, puoi presentarti?*

**Paolo Rosso:**

*«Sono cresciuto a Pavia, ho 28 anni, vivo e lavoro a Venezia».*

**Manuela Valentini:**

*Quale la tua formazione?*

**Paolo Rosso:**

*«In ultimo ho frequentato il corso di laurea magistrale di Storia dell'Arte e Beni Culturali presso l'Università Ca' Foscari di Venezia».*

**Manuela Valentini:**

*Quanto contano le pubbliche relazioni nel tuo lavoro? E viaggiare per fiere e mostre? Come fai a conciliare le tue trasferte con uno stipendio che immagino non sia troppo alto? (almeno da ciò che mi hanno raccontato gli altri curatori).*

**Paolo Rosso:**

*«Nessuno può contestare l'importanza delle pubbliche relazioni che personalmente vivo in termini di relazioni personali. Non c'è niente di meglio di una relazione approfondita con un'altra persona, in quanto dalla reciproca conoscenza spesso nasce una sinergia fruttuosa. Venezia in questo innesca meccanismi magnifici, gli artisti arrivano, sono completamente disorientati dall'atmosfera irrealistica e da ciò può nascere un dialogo libero, appassionato e utopico.*

*Come si dice, le idee migliori vengono durante una bella cena e davanti ad un bicchiere di vino. Venezia fa lo stesso effetto della cena migliore. Inoltre Venezia mi consente di conoscere non solo le persone più interessanti e riconosciute nel panorama mondiale, ma anche i giovani che qui vivono e lavorano. A livello comunicativo il mio approccio è stato in parte autodistruttivo perché mi sono schierato contro la tendenza diffusa che punta l'attenzione all'ufficio stampa, trascurando il valore reale che un evento può rappresentare per le persone coinvolte.*

*Probabilmente vivere a Venezia ha accentuato questo mio limite. Il mio progetto MICROCLIMA, realizzato presso la Serra dei Giardini della Biennale, è comunicato scarsamente a livello mediatico, solo chi vive a Venezia ne conosce a pieno la programmazione. Sicuramente in un futuro riuscirò a trovare una posizione franca e realistica, che per lo meno non mi conduca all'autosabotaggio.*

*Per me viaggiare è importante, ma non solo per vedere mostre di arte contemporanea o fiere, anzi, i meccanismi feroci visibili in queste ultime mettono alla prova l'approccio in parte idealista che chiunque voglia produrre arte dovrebbe avere. L'importante è coniugare ogni nuova esperienza con gli stimoli derivanti dalle idee e dal lascito culturale che*

---

<sup>126</sup> M. Valentini, *Ritratto del curatore da giovane*, in <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=41516&IDCategoria=245>

*possediamo, e cercare poi di produrre qualcosa di nuovo e inaspettato. Pagare i viaggi non è così semplice, ho fatto il portiere di notte fino a qualche mese fa e tuttora mi mantengo con lavori precari. Anche se la pratica di alcuni dei curatori più importanti comprende il viaggiare incessantemente, un aspirante creatore di situazioni culturali non deve (ammesso che lo possa) vivere come un businessman. Credo nei viaggi di lunga durata. L'uomo ha bisogno di tempo per conoscere e rispettare i luoghi che visita, altrimenti tutto è superficiale».*

**Manuela Valentini:**

*Cosa ne pensi della separazione che negli anni si è venuta a creare tra la figura del critico d'arte e del curatore? In quale di queste due figure ti riconosci di più?*

**Paolo Rosso:**

*«Io mi sento sicuramente più curatore, anche se sinora lo sono stato raramente. Forse mi avvicino di più ad un art producer, nel senso che richiedo agli artisti progetti specifici nei quali cerco di essere presente dando stimoli come meglio riesco, in modo tale da creare qualcosa di nuovo e unico. Mi sono avvicinato all'arte in modo esperienziale, visitando chiese, castelli, musei e produzioni umane varie e ricavando da ciò frammenti del mondo umano che creano attraverso il mio senso critico un mio stesso posizionamento.*

*Poiché sono molto spaventato dalla critica, dalla retorica e dalle limitazioni che ogni visione aggiunge all'esperienza, quando scrivo cerco di limitarmi a strutturare coordinate che possano far capire concretamente le intenzioni. Cerco di immaginare un ambiente rispetto a come verrà percepito di per sé, aldilà delle speculazioni teoriche».*

**Manuela Valentini:**

*Di che cosa ti stai occupando al momento e che progetti hai per il futuro?*

**Paolo Rosso:**

*«Durante la scorsa estate ho passato momenti complessi, la Biennale accentua le contraddizioni presenti in ogni attività lavorativa. Inizialmente ho dovuto prendere una decisione rispetto al padiglione ufficiale delle Maldive, su cui puntavo molto, allontanandolo dalla Serra e riattivando poi un padiglione non ufficiale chiamato The Maldives Exodus Caravan Show.*

*Successivamente ho collaborato col Museum of Everything, opera del luciferino quanto capace James Brett. Da lui ho imparato molto, ha una marcia in più, ma mi sono sentito schiacciato dal meccanismo. L'unica attività "curatoriale" che ho svolto in questo caso è stata quella di invitare alla serie di talk "Salon of everything" Vito Acconci, che ha portato una forza umana ed espressiva di grande spessore.*

*Mi sono poi preso qualche mese per riflettere seguendo il consiglio di un amico artista con una esperienza internazionale di più di quattro decenni: "Se vuoi nuotare ora in un mare di squali ti mangeranno, ti toglieranno tutta la passione che hai, ricomincia da ciò che ami".*

*Ho deciso che nel prossimo futuro lavorerò al progetto che più mi ha stimolato nell'ultimo anno: la residenza in collaborazione con i miei amici Desire Machine Collective ed il loro progetto Periferry a Guwahati,*

*India. Lo scorso anno ho portato tre giovani artisti (Alessandra Messali, Martino Genchi e Mario Ciaramitaro) e ciò che ho amato è stato vederli messi alla prova da un contesto straniante, eccitante ed allo stesso tempo scioccante.*

*Che processo puoi innescare in una città di un milione di abitanti in cui nessuno è artista e in cui vedi tutta l'energia e la drammaticità di una società in piena trasformazione? Per questo non ho chiesto loro di produrre un'opera d'arte, ma di concentrarsi su delle ricerche che sono tuttora in corso. Quindi non so ancora a cosa porterà questa residenza ma ne sono molto stimolato. Tornando all'attività della Serra, in questo momento sto scegliendo i partner per la prossima Biennale di Architettura e quindi vi invito a passare dal prossimo giugno a novembre».*

### **Maria Thereza Alves. Lecture moderata da Gaia Pucci**

#### **Gaia Pucci:**

*Hello everybody! Thanks for being here today and thanks to you Maria Thereza Alves for joining our project, I d' love to begin this afternoon asking you to present your own work, I know you're working on different kinds of projects so would you like to introduce us your work?*

#### **Maria Thereza Alves:**

*I thought I would begin by explaining a little about my background because it's important to figure out how artists become artists and how they get into the world and how they go about trying to figure out what they are going to do and what interests them as they go along in life.*

*I begin with my father's family and first of all I will begin with my last name. Alves - it is a made up name in my family. My father is the first one to have a last name in our family. Bureaucracy in Brazil was starting to happen in the 1940's and the government required every person to have a last name and also that every child be officially registered. My grandparents went to register my father and they were asked what is his last name? No last name? So the bureaucrat gave him a last name. There were seven children in the family and they have different last names (but the same father) depending on the bureaucrat of the day. Sometimes it was the bureaucrat 's last name and sometimes it was his friend's last name.*

*My father has the name Alves and that comes from Portugal and another brother of my father has an Italian last name. My father's family is from a small village in the state of Parana. I went back there when I was finishing my studies as an artist. I had learned some things and I offered my skills and asked and I asked what should we be doing?*

*During the winter months there is no work and not much food and no money. Men and women try to find whatever temporary jobs there are. This usually means going to work in the cities or on far away plantations and estates. Uncle Antonio and my cousins got a job in a desolate area that used to be an indigenous forest. A timber company had bought the*

*land, burned the forest and then got money from the United Nations to reforest the land with eucalyptus trees. The job that my uncle and cousins had was to take out the tree roots of the burnt trees. It was hard work and it must be done manually, maybe now they have machines to do it. He along with my cousins were afraid of being made into slaves because in Brazil that still exists. (I use the word 'slave' in the sense of being held against one's will and of receiving no payment for one's labor.) The federal government*

*has made an anti-slavery task force and their job is to free slaves. In 2008 this task force was able to free 4600 slaves. My uncle asked me to come along and to make believe I was a New York journalist. He asked me to photograph all the people that were working in the camp, so that if they were made into slaves there would be proof that they were there. That these people existed. In the end there were no problems; they worked and got paid.*

*Wake is a work that I made originally in 2000 for Berlin, through a DAAD grant from the German government. I was interested in seeing how one looks at nature and how one is made to look at nature by the state. How is nature defined and how is landscape defined by the nation state. It was a beautiful time in the Berlin – the city was undergoing intensive urban renewal. I chose 17 construction sites, some of which I knew but most were haphazardly chosen. I then began to investigate each site based on the botanical history of the possibilities of the arrival of seeds via people, animals, wind and any other accidents of history at the particular site. At the same time, I took samples of earth samples from each site, potted them and seeds germinated.*

*I will discuss the documentation of one of my favorite sites: Voss Strasse which was chosen by chance. Because I researched chronologically it would take me several weeks to discover the importance of this site in German history.*

*On the Voss Strasse site, the first documentation is of a large villa and garden originally owned by General Major Adolf Graf von Schulenburg. The garden of Schulenburg's palace was laid out in the baroque style. Schulenburg's palace was officially opened with the presence of King Friedrich Wilhelm, who seemed to have spent most of his time in and around Berlin and did not like the French baroque (among many other things), which his father, Friedrich I had supported.*

*Perhaps Schulenburg in deference to the political climate of the time might have had only Prussian flora planted in a pseudo-adaptation of the French baroque-style garden. Schulenburg was of the Third Regiment of the Dragoons of the Prussian Cavalry and traveled and fought in many different places such as in the War of the Spanish Succession in the Netherlands. Seeds could have returned with him from any of these places and germinated in his garden.*

*He was a diplomat in the court of Vienna where roses in the winter are clipped and protected from the cold by sacks. These sacks are from Brazil and used to transport coffee. Sacks are put on the ground in the port awaiting to be taken to the ships and seeds could have attached*

*themselves to the cloth.*

*The property then went to Prince Michael Radziwill, who was of Lithuanian origin and owned 25 castles and 10,053 villages – any of which could have contributed seeds to his villa in Berlin.*

*Radziwill also held a cultural salon and was visited by artists such as Chopin who played concerts throughout Europe. Seeds could have arrived with the composer and pianist from any of his concerts, such as the one he gave in Antonin in Poland for example.*

*Radziwill's children played with the children of Kaiser Wilhelm III who had traveled to Tangiers. There were potentially thousands of estates where the children could have played and where seeds could have come from.*

*The property was next purchased by the German Empire and served as the residence and administrative place for all of the chancellors until 1945. Many international officials came and went and with them - seeds.*

*Under Bismarck, the entire palace and garden were redone. One could imagine that he would have had an encompassing style of a German garden, which would include the newly acquired ex-French province of Alsace-Lorraine which was now German. There is a list of the plants that Germany lost when Alsace-Lorraine was returned to France.*

*Exotic plants were added from the newly acquired colonies of Tanzania and Togo and seeds could have arrived with colonial goods or with returning soldiers.*

*Under Hitler, soldiers transgressed the borders of many countries and seeds from any of these places could have become part of the garden. Hitler's fascist ideas resulted in the creation of 'blood and soil' gardens that could only have 'true Aryan' plants.*

*A campaign of eradication was waged against alien flora during the period of National Socialism by the Central Office of Vegetative Mapping concerned over the "weakening of the Nordic races" by non-native plants.*

*Hundreds of men and some women stood outside the building some wearing Panama hats. Where did the straw come from? Panama hats are not made in Panama but Ecuador in small villages by indigenous peoples and seeds can easily attach themselves to the woven straw.*

*The entire area, which housed the Reich Chancellery was completely destroyed by bombs during the war and became a parking lot.*

*The stones were used in the reconstruction of Berlin and moved from one section of Berlin to another moving seeds and their specific histories to new contexts. Cars arrived from the east...and more seeds came in...*

*In trying to trace the history of the garden, I imagined something quite different to where the research actually led me. This garden, because of its residents, reflects the history of every nascent high-level government*

*state policy. Through hundreds of years, gardeners worried about which plants to nurture and which to remove.*

*Which would be the ones that might be construed as unpatriotic?  
Which regions or countries were to be included in any given government's idea of proper Prussian/German flora?  
Which style of garden to maintain – French or English?  
What was German? A precisely watched garden.*

*By the time I had taken a sample of earth at the site, a large pit was all that remained – the result of the bombing of the chancellery. The neglected pit transformed itself into a unique marshland habitat, with rare flora that arrived by accidents of wind, water, animals, birds, traffic, passers-by and history. *Chenopodium botrys*, a non-native, is one of the plants that grew in the pit and is my favorite Berlin plant – springing up if disturbed by war or construction work. *Spitzkletten* is from Russia. *Hirse segge* is a very rare marsh plant. *Grossbluetige Koenigskerze* is native to the USA. It was a special habitat, a monument to the undefined, of a time when wild and rare plants could grow.*

*Today on the site there is the Memorial of the Jewish Victims of the Holocaust.*

*The curators of the Guangzhou Triennial in 2008 requested that I make *Wake* for the city. I arrived in Guangzhou and removed 5 cubic meters of earth from a site in the city centre and placed it in the courtyard – a monument garden of the Museum of Contemporary Art. I then began to research how seeds could have arrived there.*

*There was a botanist who removed a ball of earth in the feet of a bird three years dead and planted this bit of earth...84 plants sprung up... ..*

*Guangzhou, which was formerly Canton, was for a long time the only port that foreigners were allowed to disembark into China. The area from where I took the sample was the only neighborhood that foreigners were allowed to work and live in in Guangzhou.*

*I began to document the possible arrival of seeds in the city from the 12th century until the 1970's. All of the documentation referred to only the section of the city that I removed the earth sample from.*

*I was also interested in how the state defines the landscape and therefore our relationship and perception of it. It is strange that there is an incredible amount of flora in China but Looking through ink drawings of flora in local museums, one realizes that only a handful of plants are portrayed, again and again by the artists which then results in a certain type of landscape that becomes the definition of the Chinese landscape.*

*I taught myself how to make ink drawings and started to document the plants that were from the areas that related to the histories I found.*

*Ibn Battuta, a Berber from Algeria, was a world traveler in the 12th century. He went to Damascus, Cairo, Bethlehem, Iraq, Aden, Zanzibar, Oman, Anatolia, Maldives, where he married, among many other places*

*before arriving in Guangzhou....and seeds could have arrived with him from any of these places .*

*Emperor Qianlong's liked to have big birthday parties. Foreign guests would arrive and disembark via Guangzhou, and then make their way to the capital. They came with gifts, sometimes, elephants, giraffes etc. These animals could have seeds from their home on them and they could have fallen off when they disembarked.*

*Rice was imported into China through the port of Guangzhou and there are 60 different types of weeds that grow among the rice from Vietnam, any of which could have become part of the landscape of Guangzhou.*

*Several European countries had consuls in the foreign area including Germany, and there is a map that demonstrates how winds circulate in the area around the former German colony of Tanzania...more possibilities of seeds arriving through German consular staff...*

*Mr. Wu, a Chinese merchant with authorization to trade with foreigners, collected the work of the artist Tinqgua, who had a studio in the foreign quarters. Tinqgua was also collected by a business associate of Mr. Wu, Augustine Heard, who was from Massachusetts in the USA and did business with Australia...more opportunities for the arrival of seeds...*

*I did not know how to proceed for the 20th century because there were many possibilities and then I learned that Sun Yat-sen, the leader of the first Chinese Revolution, had a pharmacy just a few streets from the earth site. Sun traveled throughout Asia and Europe to raise funds for the Chinese revolution and met many people like Mariano Ponce who was from the Philippines and studying in Madrid and who later fled to France, Hong Kong and Yokahama. He eventually became a diplomat.*

*One of the members of Sun Yat-sen's central committee was the artist, He Xianning, who was from Hong Kong and traveled to the Philippines, Singapore , Sri Lanka, Paris and Germany etc for her exhibits...seeds could have attached to her clothes and fallen in Guangzhou when she had meetings with Sun.*

*Yuan Shikai, a military leader, wears a raincoat made out of grass - a good seed catcher. Chiang Kai-shek traveled a lot, there's an image of him with Ghandi and Nehru. Chiang Kai-shek was Sun's political enemy.*

*Their wives were sisters ... seeds could have been coming back and forth.*

*Sun Yat-sen married Soong Ching-ling, who was a pilot and had the first airplane that was manufactured in China. The seeds from any three of them could have arrived to Guangzhou through their travels. Soong Ching-Ling started a magazine with Israel Epstein whose mother had been in exile in Siberia, so perhaps a few seeds could have arrived from there. Soong Ching-Ling met with heads of state such as the Queen of Belgium, who could have brought seeds (accidentally, of course) from the former Belgium colony of the Congo.*

*The last image I used in this installation was of Soong Ching-Ling feeding a pigeon. Because when you are feeding pigeons sometimes ducks also come and some ducks in Guangzhou travel from sub-Arctic Europe to Africa ...and more seeds can arrive...*

*Meanwhile the seeds in my garden grew.*

*It is interesting that the more there are attempts to control borders, the more interesting things are always happening in history around these situations.*

*Thanks*

**Question 1:**

*How long can seeds survive before they germinate? In Amsterdam we had the project with the excavator's...Which was used to built the new harbor, which is not the old harbor and that's been discard. Apparently plants which come from the sand and from the sea in the beginning of the 20th century now start to germinate.*

**Alves:**

*A botanist told me that seeds that are up to 600 years can germinate fairly easy within a normal garden situation. For seeds that are older than 600 years special laboratory equipment would be needed.*

**Question 2:**

*Are there any particular places in the world you would like to continue this project? That are specially interest or can you find these places wherever you go?*

**Alves:**

*No, you cannot find these places wherever you go because enough historical stimulation is required for the research to work. I liked making Wake in Guangzhou because I was lucky to have chosen, by chance, the only place that foreigners were allowed in and that opened up many possibilities.*

**Question 3:**

*Is it difficult for you to elaborate debate on the ballast project and how that connects to this seeds?*

**Alves:**

*I did not speak about the ballast works because I wanted to have enough time for the Wake works. But I began my work in botany through the ballast work and that is how I got to do this one. If I had not done the ballast works I would not be able to do this.*



## Mario Ciaramitaro. Estratti dall'intervista di Maria Giovanna Virga<sup>127</sup>

### **Maria Giovanna Virga:**

*Come ti sei avvicinato al mondo dell'arte e qual è stata la tua formazione?*

### **Mario Ciaramitaro:**

*Riguardando indietro, devo dire che mi sono lasciato affascinare dalla possibilità di creare qualcosa in maniera libera. Spesso penso alla comunità di artisti come ad una comunità di autori. Se è vero che adottare alcune parole cambia la nostra forma mentis, utilizzare questa definizione mi ha sempre rilassato. Le tappe che mi hanno portato a questo momento sono incroci molto casuali di chiacchiere, appunti, luoghi e persone.*

*Se proprio vogliamo cercare un imprinting, credo lo si possa ritrovare in un servizio di Rai Tre di una domenica pomeriggio del gennaio 2004. Il tubo catodico mostrava The Weather Project di Olafur Eliasson. Rimasi affascinato da quella immagine, ma non andai a cercare oltre. Un anno dopo allo IUAV capii cosa avevo visto e cominciai a cercare qualcosa.*

*Passato qualche anno tra le arti, ho capito che in realtà stavo cercando un mondo ibrido di segni narrazione ed ironia e che vivevo la ricerca e i lavori come una specie di potenziamento personale. Capire come essere responsabili della propria educazione è stata la mia formazione.*

### **Maria Giovanna Virga:**

*Ci sono stati degli incontri o esperienze che all'interno del tuo percorso artistico sono stati decisivi per la tua crescita ed il tuo lavoro? Se sì, potresti raccontare un'esperienza per te significativa?*

### **Mario Ciaramitaro:**

*Uno dei momenti più importanti per me è stato incontrare Gillo Dorfles nel suo appartamento di Milano, durante le interviste che iBlauer Hase conducevano per il progetto Furniture Music. Incontrarlo fu per me un'esperienza unica, condita dalla freschezza che si ha quando si è dei "pischelli" e dalla fascinazione che provavo per ogni singola parola che pronunciava.*

*Era incredibile stare davanti al testimone italiano di tutto il Novecento. Casa sua è piena di quadri e di libri ed eravamo circondati da tracce e segni: era come se milioni di linee partissero da tutte le pareti per convergere sulla testa di Dorfles.*

*Di recente è stato fondamentale allontanarmi per un mesetto da Venezia e andare in India, grazie a un programma di scambio intrapreso da Paolo Rosso tra Venezia e Guwathi (Assam, India). Paolo sta portando avanti nella città di Guwathi un progetto di costruzione di un grande pontile in bambù (bamboo walkway) e si è messo in contatto con i Desire Machine Collective (gli artisti indiani che hanno rappresentato l'India alla biennale del 2011).*

*Paolo è un "magnete umano": grazie alle sue qualità ed istinto ci siamo*

---

<sup>127</sup> Maria Giovanna Virga, *Intervista a Mario Ciaramitaro*, in <http://www.b-a-l-l-o-n.it/intervista-a-mario-ciaramitaro/>

*ritrovati in molte situazioni imprevedibili sia per i luoghi che per le persone, che abbiamo incontrato e che mi hanno dato un nuovo panorama di riferimento. Ho cominciato a riflettere sul concetto di realtà che portiamo sempre con noi e a quanto sia difficile staccarsene.*

*I primi giorni infatti furono di totale spaesamento e spossatezza: eravamo circondati da rumori, odori e persone alle quali non sapevamo come rispondere.*

*Ad ogni angolo la realtà si moltiplicava esponenzialmente. Poi pian piano tutto si è assestato con alcuni piccoli punti di riferimento. A questo sentimento di spaesamento ho deciso di rispondere con un "proto-lavoro" (un lavoro che funziona più da appunto che da lavoro finito).*

*Ho creato tre cartelli che funzionavano come una sceneggiatura sparpagliata nella strada in cui vivevamo. Il personaggio della storia era un uomo non bene identificato, che ripeteva un percorso ogni venti minuti. Il racconto era di sicuro abbastanza esistenzialista e i cartelli cercavano un po' di interrompere il flusso di quotidianità delle persone che passavano per strada.*

*Inoltre, un altro aspetto molto importante era la completa mancanza di uno spazio neutro. La realtà appariva talmente complessa che aggiungere qualcosa non avrebbe fatto la differenza, a meno che la sua scala non fosse davvero monumentale. Questo mi ha molto rilassato; aggiungere un oggetto era un atto semplice e disinteressato. Per questo motivo, mi sono sentito libero di costruire una scultura da lasciare sulla spiaggia del fiume Brhamaputra.*

**Maria Giovanna Virga:**

*Visto che hai menzionato i Blauer Hase, come è nato il gruppo e quali sono state le esigenze e gli interessi che vi hanno portato a costituirlo?*

**Mario Ciaramitaro:**

*Lo spazio del collettivo è uno spazio di sperimentazione e formazione reciproca. Condividiamo molte idee e spesso è visibile una linea netta tra quello che concepiamo come ricerche personali e quello che seguiamo quando lavoriamo collettivamente.*

*Come Blauer Hase ci siamo spesso interrogati se fossi un gruppo che poteva adottare un manifesto programmatico ma abbiamo pensato che un approccio di questo tipo poteva risultare riduttivo e quasi noioso. Abbiamo quindi coniato la formula che a richiesta di un manifesto noi avremmo sempre risposto che adottiamo il suo opposto ovvero: "un latente". Questa espressione, oltre che essere divertente, significa che abbiamo preferito non definirci in un programma in punti ma lasciare che quello che è latente nelle nostre menti possa crescere attraverso i progetti.*

*La linea di ricerca che abbiamo impostato negli ultimi anni è quella della sperimentazione sulle forme culturali. Durante il 2009 abbiamo avuto la possibilità di formarci con un progetto che si chiamava Rodeo. Questa esperienza ci ha dato un panorama di riferimento per le sperimentazioni degli anni successivi e ci ha portato ad affrontare la creazione di workshop, pubblicazioni, radiodrammi e festival.*

**Maria Giovanna Virga:**

*Mi racconti del vostro ultimo progetto, Helicotrema 2013, che avete presentato a Roma tra il MACRO, l'Auditorium Parco della Musica e la*

sede di RAI Radio 3?

**Mario Ciaramitaro:**

*Helicotrema è un festival dedicato all'ascolto collettivo di tracce audio registrate. Ci siamo ispirati alle situazioni che si sono create quando i primi apparecchi radiofonici venivano ascoltati collettivamente in soggiorno come in piazza. La fascinazione tecnologica che univa quelle persone è in parte ricreata spostando l'attenzione su l'idea di dare spazio a composizioni musicali sperimentali, radio-documentari, radio-teatro e a tutti quei formati che sfruttano il mezzo audio. Il progetto di Helicotrema è nato nel 2012 grazie all'aiuto di Giulia Morucchio, Paolo Rosso e l'associazione MICROCLIMA, che ci ha ospitati nella sede della Serra dei Giardini. La Serra è un luogo magico e in quelle sere si è creato un fantastico clima di ascolto e di condivisione di una proiezione sonora. Siamo stati davvero fortunati! Mentre Helicotrema 2013 è stato organizzato in collaborazione con il MACRO, con la Fondazione Parco della Musica e con Rai Radio 3.*

*Credo sia stato molto importante per noi metterci alla prova in questo cambiamento di scala, dove dalla realtà della comunità siamo arrivati a lavorare con quelle istituzioni. Di questa edizione io conserverò sempre il ricordo della serata a Rai Radio Tre, dove Antonio Audino e Nicola Catalano hanno condotto una trasmissione in diretta al sabato sera, inserendo all'interno alcuni pezzi che davano un'idea dei lavori che erano ospitati dentro a Helicotrema. È stato fantastico avere una situazione con 80 persone tra il pubblico e 1 milione e mezzo di ascoltatori radiofonici.*

**Alessandra Messali. Racconto estratto dal diario  
di viaggio Guwahati / Assam**

[...]

*“Andiamo” disse senza voltarsi. “Aspettami” rispose accelerando il passo ma lui era ormai distante e non si preoccupava più della sua presenza. Sapeva che, nel buio della notte, lei non l'avrebbe abbandonato. Imboccarono una strada in direzione Gs road, restavano i soli ad animare l'asfalto nero, ancora bagnato. Attraversarono la carreggiata e tornarono ad accorgersi di quel suono, un crepitio ovattato che come un lamento s'infiltrava nel silenzio di Guwahati.*

*“Facciamo in fretta prima che arrivi un altro black out”. Entrarono in un edificio, una luce di servizio tagliava lo spazio in diagonale, come un segnale ad indicare la via verso la scala interna.*

*Nel buio umido della rampa poteva sentire i gradini risuonare a ritmo alterno sotto ai loro passi e questo per ora bastava a farla sentire al sicuro.*

*Una volta sul pianerottolo aprirono la porta tagliafuoco e raggiunsero la terrazza.*

*“Ecco, da qui lo puoi vedere se non mi credi” disse tra i denti. Manju mai avrebbe pensato che quell’immagine potesse presentarsi davanti ai suoi occhi. Dai tetti e dalle pareti delle case filamenti di ferro germogliavano dal cemento armato, teneri e flessibili crescevano torcendosi tra loro fino a formare dei solidi tondini verticali. In pochi minuti avevano raggiunto i tre metri d’altezza e dalle venature lasciavano sgorgare una linfa grezza di colore grigio. Le gocce si addensarono in una colata morbida di cemento che lentamente andava a creare dei solidi pilastri, solette, pareti, tetti, interi edifici.*

*Quando realizzò che la città si stava autogenerando sotto ai loro occhi, alzando lo sguardo non era già più possibile vederne la fine.*

*Era ormai giorno ma non se ne accorsero perché era ombra tutt’attorno.*

[...]

### **Maldives: proposta inviata dai Chamber of Public Secrets**

*Maldivian pavilion at the 55th Venice Biennale 2013  
Portable Nation Disappearance as work in progress.  
Approaches to Ecological Romanticism*

The Maldivian pavilion is a conceptual artistic space, a preview on environmental hazards and Eco-Romanticism. It is a theoretical research project consisting of several public art events in the Maldives and Venice including exhibitions, publication, seminars and a documentary film.

The Maldives is estimated to disappear under the ocean in the year 2080. With this micro compact nation we are currently witnessing the direct consequences of the global ecological tragedy in progress, making the Maldives the first movable prototype nation ready to pack up and relocate.

In order for the Maldives to appear again as a nation at another designated location / land, the Maldivians are in the process of collecting, archiving and preserving every detail of their existence.

The pavilion debates the environmental events related to the social and cultural life, to the notion of nation without territory, climate change law and environmental politics. It presents a collection of thoughts on preserving and archiving the Maldivian memory, history, and the visual representation of the sinking paradise. Invited artists, contributors and thinkers from around the world will share with the Maldivians the concern about the process of preservation by presenting ideas and solutions to a challenging ecological situation.

A comprehensive thematic book about the Maldives Pavilion will be published during the opening of the exhibition at the Venice Biennial. It will include essays by the curators and number of prominent theorists

and thinkers like Sarat Maharaj, Henry Meyric Hughes, Sayed Hussein Nasr, Yuseph Lumbard and former President Mohamed Nasheed.

Please get in touch,

CPS curatorial team:

Khaled Ramadan, Soren Dahlgaard, Aida Eltorie and Alfredo Cramerotti

### **Lettera inviata da Soren Dahlgaard agli artisti scelti per partecipare al Padiglione ufficiale delle Maldive**

Dear all artists and curators currently still involved or recently kicked out of the Maldives pavilion in Venice Biennale 2013.

I need to explain you all about the new circumstances regarding the Maldives pavilion in Venice, since there was a major change last week. I invited Khaled Ramadan into the project already in 2011, when the MDP - Maldivian Democratic Party was in power (2008 - Feb. 2012). After the coup d'état in Feb. 2012 we decided to continue the preparations of the Maldives pavilion in Venice 2013 in a quite manner, with no contact to the new government and without a new contact/commission from the new government. The present government is a violent dictator regime implementing torture, illegal arrests and the current government take over is not recognized by Denmark.

The day after the coup d'état 8th Feb 2012 the Danish foreign ministry decided to immediately terminate all Danish aid programs in Maldives. So there is a clear political standpoint from Denmark.

I attach the new letter from last week Khaled Ramadan has managed to obtain from the current Minister of Tourism & Culture in the Maldives. Khaled has been in the Maldives since the beginning of March and is still there. He is now the curator of the Maldives pavilion in Venice Biennale 2013 and has kicked me out of the project I initiated and invited him to join.

Khaled was both curator and participating artists in the Maldives pavilion also before he got the new letter last week, so why do this? The only reason I can think of is, to be able to kick me out....

In order to get this letter, Khaled has explained to the minister that I am married into the family of the former foreign minister from the MDP - Maldives Democratic Party, this is now the oppositions to the current illegal coup regime. Khaled is now working closely with the Minister of Tourism & Culture Mr Adheeb. This is a very ugly situation Khaled has created. Now all participating artists, curators and assistant curators of the Maldives pavilion will be associated closely with this regime and the current political situation in the Maldives.

This recent article in The Independent from 11th April 2013, describes very clearly and correctly the situation in the Maldives – even the Minister of Tourism & Culture Mr Adheeb is mentioned, since he was

seen dealing with Armenian drug lords and mercenaries last week (yes, it is difficult to grasp this can be true!):

<http://www.independent.co.uk/news/world/asia/trouble-in-paradise-the-darker-side-of-the-maldives-8567893.html#>

It is a deeply problematic situation that Khaled Ramadan has chosen to work closely with the current regime in the Maldives.

This situation is new, since Khaled only got this letter last week, but you all need to know the truth since it affects all involved.

I am now left in a very unpleasant situation, where I have been kicked out of the project I initiated and the artists I invited are also kicked out. With Khaled's close relationship to the current regime I don't want to be part of this project anymore and now the remaining curators and artists in the project will have to decide if they want to be part of this new Maldivian pavilion, representing the current dictator regime.

It is important you all understand this working collaboration between me and Khaled / CPS unfortunately has gone very bad. I have never experienced anything like this before and it has been absolutely horrible to receive personal threats from Khaled Ramadan on my mail and sms for the last two months. I wish nobody would ever experience this side of Khaled I have experienced. I suggest you do not challenge his ego and desperate hunger for power. He is truly a very sad person.

I have some good news in the middle of this tragic situation but this is only for the artists and assistant curators who will leave the official Maldives pavilion.

I wish you all the best,

Soren Dahlgaard,  
Copenhagen.

### **Else Marie Bukdahl Maldives Exodus Caravan Show**

#### **The interplay between the local and the global in the project in the Maldives Exodus Caravan Show**

Visual arts have always been interested in interpreting and visualizing nature's many changing manifestations and the complicated, organic growth processes that have created them.

However, it was not until the 1960s that Environmental and Ecological Art began to appear. Robert Smithson (1938-73) and Robert Morris (1931-) established Land Art, which consisted of monumental interventions in or reconstructions of the natural surroundings. A number of other artists, for example Michael Singer (1945-) and Alan Sonfist (1946-), were occupied forming the landscape from the standpoint of nature itself, with a new ecological awareness. Joseph

Beuys (1921-86) also created works from an ecological perspective, which he called social structures.

These artists have together with their colleagues created the premises for what later was called sustainable art or green art. They have shown how art, architecture and design can innovatively address environmental, social, political and economic concerns, as well as provide solutions that promote regenerative outcomes.

After these artists had embraced ecological problems and taken them into the world of art, increasing numbers of artists have followed their lead for example, Rosalie Gascoigne, Maria Michails, Erwin Timmers and Nohra Corredor.

The Danish installation artist, Søren Dahlgaard (1973-), has also taken up the ecological challenge into his artistic practice. An illustration is his large project, Growing Vegetables, on the coral island Hibalhidhoo (Maldives), which he worked on from 2001-2004. He found out which vegetables could grow in the humid and hot tropical climate of the Maldives in order to produce fresh vegetables for the local residents and tourists. The author of *Eco aesthetic: a manifesto for the twenty-first century* (2009), Rasheed Araeen, has stressed that Søren Dahlgaard has contributed in a productive way to “demolish the difference between instrumental productivity and artistic creativity.”

For the Biennale in Venice in 2013, Søren Dahlgaard’s contribution to the Maldives Exodus Caravan Show is an inflatable island placed on top of the caravan pavilion. It will function as a unifying visual symbol for the many different activities in and around the Caravan that highlight the local political and ecological problems of the Maldives. These have global significance because they will raise consciousness of the key role that the relationship between society and nature will play in the challenges of the 21st century. This perspective is especially noticeable in the inventive collaborative work *Playing around nature*, created by Amani Naseem, who was born in and grew up in the Maldives.

The project in the Maldives Exodus Caravan Show contains original solutions regarding the relationship between art and ecology. It has a global perspective and transcends the given boundaries of the present art world in an inspiring way. It will enable us to become more active in the efforts to protect nature and create sustainable growth and solve ecological issues, which will benefit nature and our society. We will be drawn into a fascinating artistic space of experience that widens our perspective in our daily world.



MINISTRY OF TOURISM, ARTS AND CULTURE  
REPUBLIC OF MALDIVES

88-MBR/PRIV/2013/589

8<sup>th</sup> April 2013

Mr. Paolo Baratta  
The President,  
Beinnale di Venezia,  
Venice, Italy

Dear Sir,

**Sub: Re-appointment of Curator Collective Chamber of Public Secrets (CPS) as the Official Curator of the Maldives Pavilion at the 55<sup>th</sup> Venice Biennale, 2013**

The Ministry of Tourism, Arts and Culture of the Republic of Maldives, hereby reappoint the curator collective Chamber of Public Secrets (CPS), represented by curator Mr. Khaled Ramadan to be the official curator of the Maldives Pavilion at the 55th Venice Biennale 2013.

The Commissioner of the project is Mr. Ahmed Adeeb Abdul Gafoor, Minister of Tourism, Arts and Culture, Republic of Maldives.

Mr. Ramadan and CPS will be obliged to send regular reports on their activities to the Ministry and will deliver a status report about the current position of the Maldives Pavilion.

Kindly note that Mr. Soren Dahlgaard is no longer associated with the Maldives Pavilion by any means and all formal communication related to the Maldives Pavilion must be carried out between the appointed curator Mr. Ramadan (CPS) and Ministry of Tourism, Arts and Culture.

We kindly also ask you to update the website with the current situation of the project and to contact the curator and his team to edit the final artists list and the PR materials.

I will also be attending the official opening of the Maldives Pavilion.

Yours Sincerely,

Ahmed Adeeb Abdul Gafoor,  
Minister of Tourism, Arts and Culture



Ministry of Tourism, Arts and Culture, Velaanaage, Fifth Floor, Ameer Ahmed Magu, Male', Maldives  
Tel: + (960)332 3224, + (960)332 3226, + (960)332 1216, Fax: + (960)332 2512  
E-mail: info@tourism.gov.mv, website: www.tourism.gov.mv



## **Rirkrit Tiravanija On the Land**

**A moment of life concretely and deliberately constructed by the collective organization of a unitary ambience and a game of events.**

The land was a straightforward translation from the Thai idea of a field or rice field, Te Naa, a place for agriculture generally associated with the cultivation of rice. The land itself was becoming redundant, strangely enough, too much water and flooding was making the parcels unproductive. Founded on the convergence of ideas and spirit, initially as a place for retirement, a place away from the daily grind of emergent globalized world. A place for and of friends, a collective and collaborative platform, refusing to become a place with proper name, or property, or project, nor easily digested and defined, the land is an open platform. It needed to be open to the will and projection of others, a shared vision, perhaps not a totality, not a goal nor an aim for a specific vision, rather a tabletop for ideas, discussions and experiment. Some visitors, may have arrive to the land with a specific intention while many arrived without expectations, only to participate in an opportunity to learn, and through participation one can form meaning and create their own visions. But it never was an imposition by one or the other, it was topography of difference and similarity, of idealism and of skepticism, of utopia and dystopia, perhaps it is simply, about living. The land has no means of finance but only the wealth of its own making, it is growth and cultivation, but with as much plan as it is organic. The land refuses to be self defining and refuses to submit itself to time, no edge nor boundary, not here nor there.

For the past ten or so more years, the land as an experiment, as a lab, has been concern with how to sustain sustenance, how to grow and cultivate rice and vegetation without the use of pesticides, insecticides nor chemicals for fertilization. The land has set itself up against the grains of what has become the norm of cultivation, and refuses to participate in the short sightedness of how on treats and tends to the conditions of the land. In the past ten years the land has become a model for neighboring farmers to observe and debate how organic cultivation could succeed to yield fruits and vegetation's. Modeling it self from the lessons passed on from Thai Buddhist farmer by the name of Chaloui Kaewkong and the philosophies of Japanese farmer Masanobu Fukuoka (1913-2008), the land combines the ideas around cultivation of the topography which is 1/4 earth (mass) and 3/4 water (liquid), which is based on the composition of the human body with holistic planting and tending to the soil treatment. With deforestation and climate change, the valley in which is the setting for the land had been seeing a combination of flash floods and drought from year to year, but with the balance of groundmass to water, the land has been able to sustain a reasonable yield. The smaller plot for rice cultivation also has an effect on planting cycle and harvest, we have also been working on implementing permaculture and the ideas of veganic agriculture which goes further than organic standards, by eliminating the use of products that are

derived from confined animals and by encouraging the presence of wild native animals on the farmland.

The land has also been implementing and testing the usage of bio-mass for fuel based on the designs by the artists group from Denmark, Super flex, an on going lab to test the system in living working conditions to supplement the ideas of sustaining a structure without the usage of grid electricity, and to experiment and find ways to create alternative ways of thinking and living.

### **Mohamed Nasheed -Climate change & the struggle with democracy in 'Paradise'**

The Maldives Exodus Caravan Show in Venice is an important statement about the situation in Maldives right now – both in relation to the climate change issue and particularly in regards to the political situation. When Soren Dahlgaard in 2010 presented to me the idea of bringing these issues to Venice in the context of an art exhibition I welcomed the initiative.

The fight against climate change is a fight for human rights. It's a fight for the right to exist in a healthy environment and to have the freedom that goes along with that. The climate debate is about that, and so is the fight for democracy.

I feel that now climate issues and human rights are equally important. You have to save the planet as much as save the people, and democracy can be built on that foundation. I would hope that Egyptians, or all the other democracy movements in the Middle East, would find climate change as a track that they have to address.

They cannot come into government without understanding climate issues, and what is happening to the environment around them.

There is no Plan B; because there is no Planet B

At the moment, every country arrives at climate negotiations seeking to keep their own emissions as high as possible. This is the logic of the madhouse, a recipe for collective suicide. We don't want a global suicide pact. We want a global survival pact.

We have to deal with the current political situation before we can deal with the climate challenge. The two are closely related. The problems we are facing in the Maldives are a warning for other Muslim nations undergoing democratic reform. At times, dealing with the corrupt system of patronage the former regime left behind can feel like wrestling with a Hydra: when you remove one head, two more grow back. With patience and determination, the beast can be slain. But let the Maldives be a lesson for aspiring democrats everywhere: the dictator can be removed in a day, but it can take years to stamp out the lingering remnants of his dictatorship.

We do everything that we do for our children. Why are you working? Why am I working? We would not have any policies for ourselves, but we should have policies for our children.

The Maldives Exodus Caravan Show in Venice will host a much-needed continued platform for discussions and debate on these issues and I hope I will be able to come to Venice and participate in the program.

### **Leah Malone. Maldives Pavilion a Venice Biennale split in “mini-coup d’etat”**

The political strife gripping the Maldives has permeated the country’s first pavilion at the Venice Biennale art show, catalysing a behind-the-scenes split that ultimately factionalised the pavilion in what one side contends was a ‘mini-coup d’etat’.

What was initially intended to be an innocent story highlighting the creative climate change advocacy occurring through the pavilion’s artistic expression, instead revealed infighting and controversy stretching back to February 2012.

The official Maldives Pavilion exhibition is curated by a joint Arab-European collective of artists called the Chamber of Public Secrets (CPS), and commissioned by current Minister of Tourism, Arts and Culture Ahmed Adheeb.

The overarching theme of the Maldives’ pavilion, entitled “Portable Nation: Disappearance as a Work in Progress – Approaches to Ecological Romanticism”, is about how the survival of the nation, Maldivian people and cultural heritage are threatened by catastrophic climate change impacts, such as rising sea levels.

The unofficial pavilion, located 200 metres up the road, is the Maldives Exodus Caravan Show, curated by Danish artist and former resident of the Maldives Søren Dahlgaard and initially commissioned by former Minister of Tourism, Arts and Culture, Maryiam Zulfa.

Deputy Curator of the Exodus Caravan Show, Elena Gilbert, told Minivan News that the some of the artists “recognising the necessity and urgency to focus on the current political and cultural unrest of the Maldives, and to provide solidarity with the majority of the population against the dictatorship”, split from the pavilion following February 7’s controversial transfer of power.

The rebel pavilion, Gilbert said, “presents a selection of works and performances from Maldivian and international artists in regards to an expanded conversation of climate.”

Dahlgaard told Minivan News he “initiated the original idea to have a Maldives National Pavilion at the Venice Biennale in 2010, then presented this idea to former President Mohamed Nasheed and former Minister Zulfa,” Dahlgaard told Minivan News this week.

“In December 2011, Zulfa commissioned me to organise/curate this project – there was no money from the Maldivian government involved in this, I was to raise the finances for the project myself,” said Dahlgaard.

“But now the Maldives National Pavilion is a deeply problematic project, which represents the current coup regime. The artists are now puppets of the regime, whether they are aware of it or not,” he added.

Dahlgaard met with former President Mohamed Nasheed in Copenhagen, Denmark this April and discussed the Venice Biennale ‘proxy-coup’.

“Nasheed laughed when I told him about the coup of the Maldives National Pavilion by Khaled Ramadan, the CPS Danish-based Lebanese curator,” recounted Dahlgaard, “because this is of course peanuts in comparison to the fight Nasheed has gone through and is going through for democracy in Maldives.”

### **‘Hijacked’ pavilion**

Dahlgaard explained that he wanted the project to be a collaborative effort and met with many people experienced with Biennales and large exhibitions, and said ultimately Khaled Ramadan and the CPS decided to join the project.

However, the partnership between Dahlgaard and Khaled began to fall apart following the controversial transfer of power which rocked the Maldives in February 2012.

“Khaled has hijacked the project and is now working closely with the coup regime and representing them in Venice,” said Dahlgaard. “Most of the artists in the Pavilion have not been told this story.”

“After the coup in Feb 2012, we decided to continue the planning of the project, since we were hoping the democratic party would be back in power by June 2013, in time for the opening of the Venice Biennale,” he said.

“If this was not the case, the plan was to clearly state that the Maldives National pavilion was representing the democratic Maldives and did not acknowledge the current coup regime,” he continued. “You have to be aware of the situation you are part of, and this includes the political situation. The political context is very important... even a flower painting is political in the current context of the situation in Maldives,” he explained. “So you can not ignore that, especially when dealing with an issue like climate change.”

Dahlgaard alleged that instead of leaving the project, “Ramadan wanted to take control... But the only way he would do this was to jump into the pocket of the current regime in Maldives.”

“Khaled first went to the Venice Biennale office and told them that the commission I had was from the previous government, creating an issue around this so the Biennale Foundation would want a new letter,” said Dahlgaard.

“Then he proceeded to the Maldives, where he stayed for more than two months trying to get an appointment with people at the Ministry of [Tourism and] Culture,” he continued.

According to Dahlgaard, he and Ramadan were supposed to travel to the Maldives together in March 2013, but claimed Ramadan stopped communicating with him in late January.

“I don’t know what Ramadan said to Adheeb and the present Culture Ministry, probably along the lines that ‘Soren Dahlgaard is the son-in-law of [former Foreign Affairs Minister Ahmed] Naseem, is connected to President Nasheed, and therefore representing the opposition now’,” alleged Dahlgaard.

“Or that we had been talking about having a pavilion that would have free expression and be a platform for voices from the ground.”

Ultimately the Ministry of Tourism, Arts and Culture issued a new letter of commission on April 8, 2013, declaring that “Dahlgaard is no longer associated with the Maldives Pavilion by any means” and “obliged” CPS

and their representative Ramadan to “send regular reports on their activities to the ministry”.

The previous letter, issued by the ministry on March 5, 2013, confirmed that Dahlgaard alone was to be the “official organiser and curator” of the Maldives Pavilion. “It’s a coup dictator regime that can say whatever they want [and] Adheeb is a horrible gangster,” alleged Dahlgaard.

“He only learned about the project when Khaled Ramadan came to Malé to explain to him that this is a big international cultural prestige project.”

Dahlgaard told Minivan News he believes the situation is “not about two guys having a power struggle”.

“I don’t want or need power or to be the boss; I was not kicking him out,” Dahlgaard said.

“I have nothing to hide and the truth must come out. I am not scared of Khaled’s crazy accusations,” he added. “I have no wish to damage anybody’s reputation. I will however defend myself against untruthful attacks from Khaled Ramadan.”

### **Nasheed knew nothing about the Biennale: Ramadan**

CPS curator Khaled Ramadan and the producer of his documentary film, Abed Anouti, claimed former President Mohamed Nasheed “never knew anything about the pavilion not even till this very moment”.

“I met Mr Nasheed as an Arab journalist and I am sure he has no idea at all about the Maldives Pavilion at the Venice Biennale,” Ramadan said in a letter, sent to Minivan News and the Inter Press Service (IPS) following the publication of articles he felt were “full of errors and misinformation”.

Former President Nasheed told Minivan News on June 10 that “Soren has been working on [the pavilion] for a long time and has in many instances come to me and we have had many discussions about it. The last I heard about was when I was last in Denmark and it’s good he has been able to get the show on the road.”

### **No dispute**

“The pavilion has never been part of any political dispute in the Maldives. It was independently curated from A to Z and different art councils from around the world financed the works of the invited artists,” Ramadan told Minivan News via email.

“In relation to the Venice Biennale, governments do not usually outsource such assignments,” he explained. “Due to the prestigious nature of the biennale, governments commission professional curators by inviting them to help promote local artists and cultures.”

Ramadan claimed that the “entire project, concept, title, construction of website, design of social media, formulation and design of PR material, and all applications are the outcome of the CPS members, NOT Soren Dahlgaard in any respect.”

“He is incapable of contributing to any of the mentioned products,” Ramadan added. “Mr Dahlgaard has never been an inspiration to any of us in the group due to our academic backgrounds and level of art conduct.”

He alleged Dahlgaard “cheated his way into serious art arrangements like the Venice Biennale by obtaining a letter of commissioning via corrupt contacts and not according to qualifications.”

After the Venice Biennale office contacted the CPS about the March 2013 letter from the Maldives' Ministry of Tourism, Arts and Culture, which stated Dahlgaard was to be the sole organiser and curator of the Maldives Pavilion, "we immediately contacted the [Maldives'] Minister of Culture asking for an explanation," said Ramadan.

He claims the letter Dahlgaard provided the Venice Biennale was a "corrupt letter" which Minister Adheeb "didn't know anything about".

"Therefore the minister ordered the total removal of Dahlgaard from the project... following an internal inquiry," said Ramadan.

He said that the CPS' collaboration with Dahlgaard ended when the Minister Adheeb "discovered that Mr Dahlgaard was misusing the Ministry's name and was planning a secret pavilion".

### **Contentious IPS article**

The split at the biennale was first noted by an article on the Maldives Pavilion published on the Inter Press Service by journalist Ferry Biedermann.

Biedermann wrote that the pavilion, once the initiative of former president Mohamed Nasheed, "was almost abandoned after he resigned under hotly contested circumstances in February 2012."

"The new government, with plenty of other issues demanding its attention, lost interest and allowed a joint Arab-European collective of curators, calling themselves Chamber of Public Secrets, to take over the pavilion and mount a show under the banner Portable Nation," the journalist wrote.

He cited Maren Richter, an Austrian associate curator: "They did not care. They did not mind. They don't believe in the power of art to affect anything anyway."

Following the publication of the IPS article, referred to by Minivan News in an earlier story on the pavilion controversy, Ramadan and Anouti wrote a letter to both publications accusing Biedermann of "misuse and misinterpretation of our artistic intentions" to "score a journalistic sensation".

"Our work in the Maldives Pavilion is an independent and positive project that focuses on climate issues in global context while addressing the Maldives as a case study," the pair stated.

"The article by Ferry Biedermann published at IPS is full of miss information. Mr Ferry NEVER interviewed anyone from the Maldives Pavilion, his claims stand for his own account. He has no sound recording, email correspondence, footage or even photos from the curators of the pavilion to support his claims," they alleged.

Minivan News put the allegations to Biedermann, who replied he was "puzzled more than anything else by how brazen Mr Anouti is in his attack from the very first line."

"Unfortunately for him, he immediately makes the grave mistake of saying something that can be easily disproven; of course I have sound recordings and email exchanges to prove that I talked to Ms Richter and communicated by email with Mr Ramadan.

"They would never deny that. If they, as curators, do not belong to the Maldives pavilion, then who does?" he said.

## **Andrew Buncombe - Political turmoil in the Maldives reverberates all the way to the Venice Biennale 2013**

*The political turmoil rocking the Maldives has reverberated all the way to Venice's celebrated art show where the archipelago nation is represented by two exhibitions – an official one focussing on the danger of climate change and unofficial show highlighting political repression.*

The official exhibition at the Venice Biennale, commissioned by the ministry of tourism, is entitled *Portable Nation: Disappearance as a Work in Progress – Approaches to Ecological Romanticism*. The various works focus on the challenge faced by the low-lying islands from rising sea levels.

A short way from the official exhibition is the unofficial event, entitled *The Maldives Exodus Caravan Show*. While it also contains some pieces related to climate change, the organisers say they also want to draw attention to what they term the “dictatorship” running the country.

“The biggest challenge for the Maldives right now is the political situation,” said artist and curator Soren Dahlgaard, speaking from Venice. “It’s the struggle for democracy.”

Mr Dahlgaard, whose wife is Maldivian and who lived on the islands for several years, said he was commissioned to produce an exhibition for the festival in 2010 by the government of former president Mohamed Nasheed.

But when Mr Nasheed was forced from office in February 2012 – he and his supporters termed it a coup – Mr Dahlgaard started to become concerned. He stayed on, agreeing to work in collaboration with Lebanese artist Khaled Ramadan and an Arab-European collective called the Chamber of Secrets (CPS).

But in the spring of this year, Mr Dahlgaard and the official exhibition finally parted waves. Mr Ramadan, who has made a documentary about the Maldives, and the CPS were instead appointed curators. Mr Dahlgaard recruited a group of Maldivian and international artists to produce an alternative show. “We’re the parallel exhibition,” he said. The CPS yesterday declined to comment on the peculiar situation in Venice or answer questions about its artists and their work. However, a background briefing posted on the website of the exhibition says: “When we claim to protect nature we are actually protecting ourselves, but does nature need our protection?”

It adds: “A 60cm raise in sea levels would see the entirety of the Maldives smothered by the ocean and make the Maldivian population probably the first refugees of global warming.”

The events at the 55th Venice Biennale take place as Maldives prepares for new elections in September. These were demanded by the international community following the ousting of Mr Nasheed last year and his replacement by the then vice-president Mohammed Waheed Hassan.

Ironically, no issue was more closely associated with Mr Nasheed, a former political prisoner, than that of climate change. He was once held

a cabinet meeting underwater to highlight the threat of rising oceans and announced his intention to establish a fund to purchase an alternative homeland because he feared the Maldives could be drowned

### ***Botta e risposta tra Paolo Ricci e Il Museum of Everything in merito alla mostra personale di Carlo Zanelli***

#### ***Appello alla Biennale di Venezia per il bistrattato Carlo Zinelli***

*Le opere dell'artista veronese sono esposte tra gli "ignorati e sconosciuti" e in balia degli agenti atmosferici.*

*L'appello di Paolo Ricci, presidente dell'associazione culturale Voltapagina Ai Gent.li Curatore Massimiliano Gioni e Presidente Paolo Baratta della 55esima Esposizione Internazionale dell'Arte - La Biennale di Venezia.*

Vi prego di prestare ascolto a questo appello che lancia non soltanto a titolo personale, ma anche per conto di molti cittadini veronesi, e non solo, che hanno visitato lo spazio esterno ai Giardini della Biennale dedicato a Carlo Zinelli, artista out-sider della nostra città.

Lo spazio è allestito da The Museum of Everything, il primo museo itinerante del mondo e, come recita la brochure, "*per artisti autodidatti, ignorati e sconosciuti dei nostri tempi*". Iniziativa certamente lodevole nello scopo, ma discutibile nella scelta dell'artista in questione e soprattutto nella cura prestata alle sue opere esposte.

Carlo Zinelli è indubbiamente un autodidatta, ma non è certamente né ignorato, né sconosciuto, avendo già esposto in tutto il mondo. A Parigi, Londra, New York, Madrid, Tokyo, Sidney, Philadelphia, ecc, oltre ovviamente in molte città italiane. Credo avrebbe meritato di più, non solo un evento collaterale della Biennale, ma una collocazione all'interno del Palazzo Enciclopedico, la cifra di questa manifestazione. L'apprezzabile spirito del Curatore è stato infatti quello di aprire anche agli artisti autodidatti, in un continuum di discorso con il Libro Rosso di Carl Jung, esposto proprio all'inizio del percorso artistico dell'Esposizione, e con il *mantra* che ha ispirato lo stesso Gioni "*immagine, immaginazione, immaginario*". Chi meglio di Zinelli avrebbe potuto interpretare questo spirito, se solo qualche esperto più sensibile e lungimirante l'avesse adeguatamente presentato al Curatore? Ma non solo.

A questa esclusione si è aggiunta un'imperdonabile incuria: le opere di Zinelli sono all'aperto (vedi foto), esposte da mane a sera alle perturbazioni del tempo e alla luce del sole, come mostra la foto qui scattata. Nelle sale protette degli autori "in-sider" non è invece (giustamente) consentito neppure di usare il flash perché potrebbe danneggiare i colori.

Mi appello quindi al Curatore e al Presidente di questa Biennale affinché, pur non avendo loro alcuna responsabilità diretta in merito a quanto accaduto, in nome del rispetto per opera d'arte, cultura, e uomo Carlo Zinelli, intervengano a correzione dello sgradevole episodio e magari si prodighino a "riparazione" per ospitare le opere di Carlo Zinelli all'interno del padiglione centrale, da qui a fine Esposizione.



Confidando nella Vostra sensibilità per il “nobile gesto” richiesto, porgo i miei migliori saluti.

Paolo Ricci

***Tutto a posto». Sul caso Zinelli risponde The Museum of Everything***

Gentile Signor Paolo Ricci, La ringraziamo per la lettera che ha pubblicato e la sua recente risposta alla famiglia Zinelli. Il suo appello sincero esprime chiaramente la sua preoccupazione per l'opera di Carlo Zinelli, il pittore attualmente presentato da The Museum of Everything come parte del suo Evento Collaterale Ufficiale alla 55. Biennale di Venezia.

Apprezziamo la sua preoccupazione e la sua convinzione che il lavoro di Zinelli appartenga a tutta l'umanità.

Tuttavia il suo appello contiene anche molte inesattezze e supposizioni che – con rispetto- vorremmo correggere, in quanto non solo le opere sono estremamente ben protette, ma la mostra è anche uno degli eventi di maggior successo nella storia di questo artista.

Anche se personalmente potrebbe non aver sentito parlare della nostra organizzazione, non è corretto pensare che una mostra monografica presso The Museum of Everything sia meno importante, di rispetto o significativa di una all'interno de Il Palazzo Enciclopedico.

The Museum of Everything è una charity – un'organizzazione senza scopo di lucro – ed è il principale museo al mondo per artisti autodidatti, non-tradizionali e alternativi. La filosofia del museo sostiene che il titolo di artista sia un diritto umano, abbiamo comunicato i nostri ideali attraverso mostre organizzate in tutta Europa e oltre i suoi confini, accogliendo più di mezzo milione di visitatori da quando abbiamo inaugurato a Londra per la prima volta nel 2009.

The Museum of Everything conta tra i suoi partner alcuni tra i più importanti musei, curatori, artisti e pensatori al mondo. In Italia, abbiamo collaborato con organizzazioni come la Pinacoteca Agnelli, curatori come Paolo Colombo e artisti del calibro di Maurizio Cattelan.

Il successo di The Museum of Everything ha rianimato un interesse globale verso gli artisti che una volta erano classificati come artisti brut o outsider e i nostri eventi hanno contribuito ad ispirare la scelta de Il Palazzo Enciclopedico come tema della 55. Biennale di Venezia. Durante il processo di selezione ufficiale abbiamo collaborato in veste di consulenti, abbiamo concesso in prestito delle opere da esporre e siamo stati invitati a partecipare. The Museum of Everything è stata l'unica organizzazione nel suo genere ad essere coinvolta secondo queste modalità, un onore che abbiamo preso in considerazione in maniera estremamente seria.

L'artista che The Museum of Everything ha deciso di esporre a Venezia è Carlo Zinelli. La ragione è semplice: non solo consideriamo Zinelli uno dei più importanti artisti autodidatti italiani del XX secolo, ma cosa forse ancora più significativa, si tratta di un artista locale, nato a soli 100 chilometri da Venezia. La 55. Biennale di Venezia rappresentava quindi un'opportunità di celebrare Carlo Zinelli come un'icona nazionale e internazionale. Per questo abbiamo lavorato insieme alla sua famiglia e

al suo psichiatra, il Professor Vittorino Andreoli, per ri-affermare la sua figura come un eroe italiano e trasformare questa idea in realtà.

Non possiamo esprimerci sul motivo per cui il curatore della Biennale di Venezia, Massimiliano Gioni, abbia deciso di non inserire Zinelli nel suo padiglione, resta comunque il fatto che questo artista non è stato incluso. Lei può certamente mettersi direttamente in contatto con Gioni, ma, come rappresentante ufficiale di un'associazione culturale, sarà sicuramente consapevole che anche con la stesura di una petizione ufficiale, niente di quello che farà cambierà la realtà dei fatti.

Tuttavia, proprio la realtà dei fatti è ciò che ha ispirato The Museum of Everything a considerare l'omissione di Massimiliano Gioni come un'opportunità. Gli artisti presentati nel padiglione principale sono raramente esposti in maniera approfondita, mentre il progetto di The Museum of Everything presenta oltre cinquanta opere originali e, sotto molti aspetti, potrebbe essere considerato come una retrospettiva parziale.

Sebbene sia vero che alcuni lavori di Zinelli sono stati esposti in mostre sia in Italia che nel resto del mondo, si tratta di un artista che non è ancora noto alla stragrande maggioranza dei curatori e degli storici dell'arte odierni. Certamente non è mai considerato come un artista che fa parte della storia dell'arte italiana formalmente intesa; la sua visibilità infatti è puramente legata al panorama dell'art brut o dell'arte outsider.

The Museum of Everything non appoggia queste terminologie. Riteniamo infatti che chiamare gli artisti outsider abbia condotto alla loro segregazione e marginalizzazione rispetto ai circuiti artistici prevalenti. Carlo Zinelli è un tipico esempio di questo pregiudizio istituzionale, dato che le sue mostre non sono quasi mai state allestite in musei di arte contemporanea e i suoi lavori non compaiono certamente nelle collezioni dei maggiori musei italiani. E' inoltre sempre descritto come uno schizofrenico, un matto che creava i suoi lavori all'interno di un ospedale. Non è mai descritto semplicemente come un grande artista o un grande pittore italiano.

Questo pregiudizio è proprio ciò che The Museum of Everything ha deciso di affrontare con la sua mostra. Sapevamo che attraverso un'installazione all'interno del contesto della Biennale di Venezia l'opera di Zinelli avrebbe raggiunto un pubblico internazionale molto più ampio rispetto a quello a cui era mai stato esposto in precedenza.

I risultati non hanno bisogno di commenti. Non solo questa è una delle più ampie mostre dedicate a Zinelli negli ultimi anni, ma il nostro evento ha accolto fino a 1000 persone al giorno, inclusi direttori di musei internazionali, curatori di spicco, artisti, oltre al pubblico generale e i visitatori italiani della zona e, il risultato è che ora Carlo Zinelli è stato preso in considerazione per molte manifestazioni culturali in musei e gallerie di tutto il mondo.

The Museum of Everything ha ricevuto centinaia di lettere di sostegno da nuovi ammiratori entusiasti che hanno scoperto Carlo Zinelli a Venezia. La invitiamo inoltre a visitare anche il nostro sito web, dove è possibile leggere parte degli articoli della rassegna stampa, costituita non solo dagli interventi apparsi sui blog dei visitatori occasionali, ma da articoli dei principali quotidiani italiani e di riviste d'arte internazionali come Art in America.

Questa è la realtà del nostro progetto Signor Ricci. Ed è un vero peccato che la sua analisi, non solo del nostro evento, ma dell'intero

meccanismo della Biennale di Venezia, scelga di non riconoscere ciò che è stato raggiunto con questa mostra, ma preferisca invece criticare The Museum of Everything e la Biennale di Venezia per aver offerto visibilità a uno degli eroi non celebrati dell'arte italiana.

Per quanto riguarda le opere, apprezziamo la sua preoccupazione, ma le possiamo assicurare che sono pienamente tutelate.

The Museum of Everything ha deciso di esporre questi lavori in un giardino perché Carlo Zinelli proveniva dalla campagna veronese. Infatti trascorse l'infanzia e l'adolescenza lavorando in mezzo alla natura, che rimase la sua grande passione fino alla sua morte. Ci è sembrato importante sottolineare questa relazione. Non volevamo certo esporre le sue opere all'interno di un oscuro palazzo veneziano difficile da raggiungere, dove l'architettura e l'impianto formale dell'edificio avrebbero potuto mettere in ombra la produzione stessa dell'artista.

Inoltre volevamo che le opere fossero accessibili ad un pubblico quanto più ampio possibile, per questo abbiamo scelto una location storica e ben conosciuta – la Serra dei Giardini – situata proprio a fianco dei principali padiglioni internazionali. Avendo accolto oltre 40000 visitatori, abbiamo la certezza che la nostra scelta è stata quella giusta. Nello stesso arco di tempo, la gran parte dei palazzi hanno ricevuto solo una piccola frazione di questo numero di visitatori.

Per quanto riguarda le condizioni atmosferiche, nessuna delle opere è mai stata esposta alla luce diretta del sole. I dipinti sono installati all'interno di archi coperti, a loro volta disposti con cura all'interno di un giardino riparato da alberi. Questo fa sì che le opere siano protette dal calore, dalla luce diretta e dalla pioggia. I lavori infatti non sono mai installati al sole e vengono rimossi o coperti quando la luce è molto forte o in caso di pioggia.

Le cornici in cui sono montati i dipinti sono state progettate dai principali esperti britannici nell'ambito della tutela. Sono completamente sigillate su tutti i lati contro l'intrusione dell'umidità e della salsedine e hanno, da ambo i lati, la tipologia di plexiglass con il più alto grado di schermatura anti raggi UV per proteggere i lavori dalla luce ultravioletta. Inoltre le opere non rimangono all'aperto di notte, ma sono collocate all'interno e riposte in un ambiente completamente buio.

E'corretto affermare che alcuni archi ricevono una modesta quantità di luce diretta del sole in determinate ore del giorno, per questo motivo abbiamo posizionato delle tende al di sopra di ogni opera. Le tende sono fatte di un materiale per uso professionale che scherma il 99% dei raggi UV e vengono abbassate ogni qualvolta ci sia la possibilità che la luce solare colpisca i lavori. Se la luce del sole è forte i dipinti vengono rimossi rapidamente in maniera piuttosto agevole.

Come avrà notato nel corso della sua visita, i membri dello staff che lavorano a questo progetto sono per lo più studenti iscritti a facoltà artistiche del territorio locale, diventati sostenitori dell'opera di Carlo Zinelli. Tutti questi studenti sono stati formati dai nostri professionisti per maneggiare, gestire le opere e tenere costantemente monitorati i livelli della temperatura e dell'umidità. Sono perfettamente consapevoli dei problemi che la luce solare può causare e si prendono cura che nessuno dei dipinti sia colpito dalla luce diretta per periodi prolungati.

La fotografia pubblicata sul sito web, a fianco al suo appello mostra semplicemente una svista temporanea di uno dei membri dello staff a cui, senza dubbio, è stato rapidamente posto rimedio da un manager –

dato che il nostro personale ha ricevuto chiare indicazioni di non lasciare mai le opere di Carlo Zinelli esposte al sole e nessuna persona dello staff lo farebbe mai. Si tratta di una questione di massima rilevanza.

In conclusione, mentre apprezziamo la sua preoccupazione, non apprezziamo le dicerie erranee che il suo appello ha generato. Dato che ora abbiamo prorogato l'evento, le consigliamo vivamente di venire a vedere nuovamente la mostra e pubblicare le sue scuse nei confronti della Biennale di Venezia, della Fondazione Zinelli e, se lo desidera, anche nei nostri confronti.

Cordiali saluti,

The Museum of Everything

### ***Caso Zinelli: «Risposte traballanti dal Museum of everything»***

Gent.le Sig. nessuno,

io mi firmo con nome e cognome, non solo come presidente di Voltapagina. Mi spiace quindi trovarmi a replicare all'anonimo "The Museum of Everything" (chi scrive? Il curatore James Brett o chi altro?) che quindi, per comodità, appellerò "Sig. nessuno" (con la minuscola per evitare ogni riferimento ad Ulisse). A costui comunque dedico questa premessa, 5 punti di merito e una conclusione. La difesa del "Sig. nessuno" appare al contempo pomposa nella forma e traballante nei contenuti. Cominciamo da quest'ultimi.

1) Si scrive che *"La fotografia pubblicata sul sito web, a fianco al suo appello mostra semplicemente una svista temporanea di uno dei membri dello staff[.]"*. Affermazione non veritiera e contraddittoria. Trovandomi infatti stanziale a Venezia nel periodo della Biennale per motivi di lavoro, sono passato personalmente più volte in giornate diverse e in diverse ore del giorno. Quella fotografia è rappresentativa della condizione in cui si trovavano normalmente le opere di Carlo Zinelli. Nella sua lettera inviata poco prima a Verona in, il nipote Simone scrive *"[.]contestualmente agli allarmi che ci sono pervenuti sullo stato delle opere, il curatore e lo staff sono intervenuti per un restyling dell'esposizione rispetto all'esposizione solare, un monitoraggio dell'umidità e l'utilizzo di teli specialistici per la protezione delle opere in determinate ore del giorno."* Questo significa che alcuni "rimedi" sono stati introdotti a posteriori, cioè dopo segnalazioni mosse non solo dal sottoscritto. Un'altra asserzione di Simone lo conferma: *"E probabilmente solo dopo l'allestimento, con il variare delle condizioni atmosferiche e climatiche si possono cogliere tutte le criticità."* Una valutazione comprensibile per un non-addetto ai lavori, irricevibile da parte di un curatore.

La Serra dei Giardini, per chi la conosce, non è totalmente ombrosa, soprattutto in piena estate. Si ha un bel correre da una parte all'altra della location a coprire i quadri con panni protettivi, o per ritirarli *"[.] quando la luce è molto forte o in caso di pioggia"*. Per altro con inevitabile mortificazione dei visitatori che per apprezzare le opere di Zinelli dovrebbero avvalersi non solo delle previsioni meteo ma anche delle informazioni circa le variazioni d'ombra della Serra. Insomma, vedere tutti i quadri costituirebbe così un' ardua impresa. Anche questo per un curatore non è un grande risultato.

2) Si continua affermando che “[..] volevamo che le opere fossero accessibili ad un pubblico quanto più ampio possibile, per questo abbiamo scelto una location storica e ben conosciuta – la Serra dei Giardini – situata proprio a fianco dei principali padiglioni internazionali. Avendo accolto oltre 40000 visitatori, abbiamo la certezza che la nostra scelta è stata quella giusta.” D’accordo, ma attenzione a non scambiare la qualità con la quantità, perché anche le bancarelle di Riva degli Schiavoni potrebbero vantare il medesimo primato ed enumerare una serie di personaggi famosi (critici d’arte e curatori compresi) che sono passati di lì. Si precisa ancora che “[..] è possibile leggere parte degli articoli della rassegna stampa, costituita non solo dagli interventi apparsi sui blog dei visitatori occasionali, ma da articoli dei principali quotidiani italiani e di riviste d’arte internazionali come *Art in America*.” Sono andato a vedere. In realtà si tratta di mere riprese del comunicato ufficiale di The Museum of Everything. Quasi spazi pubblicitari, news. Nessun contributo critico originale che possa far compiere a Zinelli quell’ulteriore salto di qualità che merita.

Ciò che sicuramente va riconosciuto è che la scelta della location è stata “giusta”, ma sotto il profilo commerciale per tale museo, non sotto quello culturale, dal momento che chi scrive afferma che “*Non volevamo certo esporre le sue opere all’interno di un oscuro palazzo veneziano[.]*”. Esprimersi in questi termini è molto indicativo di una certa sensibilità culturale, tanto più che si aggiunge che questa esposizione all’aperto sarebbe giustificata dal fatto che Zinelli “[..] trascorse l’infanzia e l’adolescenza lavorando in mezzo alla natura, che rimase la sua grande passione fino alla sua morte.” Una banalità, pensando quale location si dovrebbe scegliere, applicando questa logica, in caso di autori amanti della montagna o del mare.

3) Si insiste poi con l’affermazione che si sarebbe scelta “[..] la tipologia di plexiglass con il più alto grado di schermatura anti raggi UV per proteggere i lavori dalla luce ultravioletta.” Chi possiede un minimo di conoscenze di chimica e di fisica sa bene quanto sia risibile questa affermazione. E’ lecito dubitare quindi dell’altra asserzione secondo cui “*Le cornici in cui sono montati i dipinti sono state progettate dai principali esperti britannici nell’ambito della tutela. Sono completamente sigillate su tutti i lati contro l’intrusione dell’umidità e della salsedine[.]*” Sarebbe interessante verificarne la certificazione tecnica, sapendo, per ragioni professionali, quanto sia difficile garantire questo requisito nel tempo, soprattutto in presenza di temperature elevate prodotte dalla luce diretta del sole, di cui forse i citati “*esperti britannici*” non erano sufficientemente informati. Comunque l’unica prova oggettiva a supporto di questa tesi tranquillizzante sarebbe l’analisi colorimetrica effettuata prima e dopo il periodo di esposizione all’aperto delle opere. Mi auguro che il curatore di The Museum of Everything ne abbia disposto l’effettuazione e che sia in grado di produrla su questo giornale, allo scopo di rassicurare tutto il pubblico preoccupato per le opere di Zinelli. Colgo l’occasione anche per invitare cortesemente lo psichiatra Vittorino Andreoli, che sarebbe stato coinvolto nell’operazione insieme con la famiglia Zinelli, ad esprimersi nel merito.

4) Con la pomposità della forma si vuole invece sostenere che la rilevanza della location The Museum of Everything non sarebbe inferiore a quella della Biennale in senso proprio. Spiace, ma già la

categoria di “evento collaterale” implica di per sé una differenza qualitativa. Insieme al rifiuto dell’ *“oscuro palazzo veneziano”*, questa equipollenza ricorda molto la favola esopica “La volpe e l’uva”.

Ma, a parte ciò, l’anonimo scrivente sembra quasi volersi attribuire il merito della scoperta e del conseguente lancio di Zinelli, quasi che di questo autore la critica nazionale ed internazionale non si occupasse ormai da decenni. Se The Museum of Everything si è voluto accaparrare l’artista per la propria esposizione è proprio perché questi era già noto da tempo. Il fatto che il suo nome non compaia nella manualistica della storia dell’arte italiana non significa che Zinelli sia poco più che uno sconosciuto. Per compiere l’auspicato salto di qualità, non ha bisogno di essere citato da “magazine” sostanzialmente a carattere divulgativo, ma da una critica di qualità che questo evento non è riuscito a raggiungere. Sarebbe probabilmente accaduto se fosse stato ospitato nella Biennale di Gioni che, a differenza di quanto afferma l’anonimo replicante con cui lo stesso vorrebbe essere assimilato, io non ho criticato.

5) Un ultimo accenno infine all’art brut. Cominciamo con il dire che Carlo Zinelli non esordisce all’interno di questa categoria artistica. Negli anni ’50 già espone a Milano e Roma come artista contemporaneo tout court. Nel ’57 Buzzati scrive i testi del catalogo della mostra della Galleria la Cornice di Verona e intitola il suo saggio “Sono dei veri artisti”. Sarà Vittorino Andreoli a presentarlo negli anni ’60 a Dubuffet che manifestò qualche iniziale perplessità ad inquadrare le opere di Zinelli come espressione di “art brut”, proprio per l’eleganza che le stesse presentavano. Poi, in effetti, questa associazione venne accolta e, grazie alla promozione di Vittorino Andreoli, decretò la successiva fortuna dell’artista. Ricordiamo però che “art brut” o “outsider art” non significa di certo arte dei pazzi o degli sbandati. Si tratta di una “categoria storica”, ne sono tutti consapevoli, che ha contrassegnato un’espressione artistica scaturita originariamente in luoghi per così dire “extra-istituzionali”, come per altro è accaduto per il Tango o per il Jazz. Una persona non diventa più facilmente artista in quanto pazzo o sbandato. Il punto è che anche un pazzo o uno sbandato può essere un grande artista, come Van Gogh, o addirittura anche un grande filosofo come Nietzsche. Si tratta di concetti assolutamente pacifici nella storia dell’arte e non solo.

Sostenere ancor oggi la necessità di far capire che Zinelli non era semplicemente “[...]uno schizofrenico, un matto che creava i suoi lavori all’interno di un ospedale.” rappresenta certamente una posizione di grossa retroguardia, soprattutto in un Paese come l’Italia dove vige una legge (L.180/78) che, nonostante tutti i propri limiti, si è collocata (e si colloca) all’avanguardia della psichiatria e direi anche della stessa civiltà. Pensare ancora che una categoria storica (sottolineo l’aggettivo) come “art brut” o “outsider art” possa danneggiare l’importante produzione artistica di Carlo Zinelli (costituita da molte centinaia di opere) significa, questo sì, essere rimasti prigionieri di quel pregiudizio inconscio che esteriormente si vorrebbe combattere. E’ così facendo che si stigmatizza Carlo Zinelli. A lui, e per questo, vanno dunque rivolte le scuse.

PaoloRicci

## MICROCLIMA e Mark Dion

Dear Mark,  
that story is quite incredible but now I m concentrating on the new challenge, the collaboration with the Museum of everything.

James Brett is thinking about a kind of old fashion itinerant fair with an en plein air exhibition of only one artist dead in 1974, a patient of a psychiatric hospital [http://en.wikipedia.org/wiki/Carlo\\_Zinelli](http://en.wikipedia.org/wiki/Carlo_Zinelli)

It will be only in the outside part of the greenhouse.

There will be an ironic and interesting connection with the joie de vivre in gardens or nature ( From Arcadia, bucolic sceneries, to every kind of dejeuner sur l'herbe) present in all the human history but often related to privileged class, and the contemporary public and aggregative spaces .

There will also be ongoing events and talks related to the social situation, that I m exploring. I'm always interested with MICROCLIMA, to create associations between social and exhibitivie places, sharing, knowledge and experience. (I really liked your script about Oyster Club in Edinburgh)

Keeping you in the loop:

As recent as a few weeks ago I didn t know much about outside creativity I had just one, really good connection.

It is related to an Anthropologist, Gabriele Mina, that I invited with Cesare Pietroiusti for a lecture two years ago.

He does on field researches and during the years he founded incredible things all around Italy. Is interesting that his research is about what he calls "Babelic constructors", people that mainly on their land started to construct something. Is very interesting to me because his research goes really out of the art brut (people often from psichiatric hospital atelier that produce works of art with low or distorted or evident connection with the main currents history.

These people are making creative marks of themselves in their world, In a way that create an environment.

Often their stories are not so crazy,quite ordinary people that start to create often utopian incredible things.

This is very important to me, the fact that create a break with the categorization of human types, it come from normal people and it dealwith human creativity itself.

The story of Gabriele Mina,the anthropologist, is incredible itself, he goes around to find these people and just document them, often when they are still alive, before the melancholy for the death arrives.

I really thought that a Cabinet of the explorer doctor Mina would be amazing. There is a relation with a fictitious world that is incredible, mixed with the finds that he archives cataloguing these. My idea was to create a turning cabinet or different ones with the laboratory with some 3 or 4 of his researches.

I'm always influenced by your Monaco and Kassel works, that inspired me, so I would like to discuss with you about my ideas. I would like to involve you as much as you want and I m ready to support your eventual projects. I think it could become a special thing maybe to be ready for the fall.

Let me know what do you think, thanks for your warm attention

Best  
Paolo

- - -

Dear Paolo,  
Everything sounds so complex and interesting. I am not sure how I can participate but keep me in the loop. Things are really busy for me this fall. Sadly my own project for the biennale was canceled and I do not have plans to travel to Venice.  
Let's keep in touch closer to the period.  
I wish you the very best of luck.  
Warm regards from Edinburgh,  
Mark

### **Considerazioni di Richard Nonas sul progetto di Sant'Andrea**

I see two possibilities for Sant'Andrea, one weak and one strong. I could, as a sculptor, accept its slow theater and build to it as I would an offered museum room. I could make its stage a platform for my work. But that does not interest me at all. —Or I could, as an artist caught by the centripetal power of transformative place, cut Sant'Andrea's ingrown and theatrical aloofness back; change it, dispute it, skew it, complicate it, question it, force it. —And use it. I could open it, by marking new and shifting places onto old half-buried and mysterious ones. I could tighten it, by underlining the presence of one angle or stair or tree or vista to change the power, the meaning, of everything around it. I could focus it, by adding lines of wood or stone as spatial connectors and communicators. —I could change it, not by removing historical traces, but by strongly acknowledging their wildly ambiguous presence. By skewing their weight and meaning —skewing Sant'Andrea itself— back to the rock-hard confusion of an actual living place, a muscular place old and growing older in the defuse tangle of Venice now.

And that project does interest me. —I want to attempt it. Want to watch Sant'Andrea change; to feel it actually become the complex ambiguous place, the thick embodiment of non-specific and physicalized more, I want all art to be.

Sant'Andrea seems halfway to that place already —its physical specificity already abstracted to a wrath-like separation from quotidian reality, its history worn down to only vague generalization.



What I am proposing is a further transformation of that —to slide this island defined by the ease and softness of social abandonment, down to a tighter, more powerful single-place tuned to the strange de-estheticized, disorienting scale of strong art. —And to do that now, What would such a place be? What could it be? Lets talk more about that.

## **STUDIO ROULOTTE” à Venise – un projet de MICHELA INTRA**

De Juillet à septembre 2012, *la Serra dei Giardini di Castello* à Venise a accueilli le projet “STUDIO ROULOTTE “: dans une caravane “Adria”, vintage, des années 80, aménagée en un studio d’enregistrement mobile, dotée de matériels analogiques et digitaux.

### **Philosophie et Mission**

A Venise où l’essentiel de la programmation musicale favorise une musique classique baroque stéréotypée destinée à séduire les 16 millions de touristes annuels, STUDIO ROULOTTE s’est proposé de mettre en valeur les multiples talents des artistes indigènes pour des touristes de passage bien sur, mais surtout pour les 58000 habitants permanents de la lagune. Pour ce faire un studio mobile unique a été développé et mis à disposition des musiciens locaux dans le but de développer des projets et collaborations.

STUDIO ROULOTTE a été équipé comme un studio d’enregistrement qui a fait le choix de s’éloigner d’une unique gestion de planning d’horaire et d’occupation du studio qui habituellement est inhibent au travail des auteurs compositeurs. Notre objectif est de mettre en lumière le travail des musiciens afin qu’il soit vu et écouté grâce à un lieu comme la Serre. La caravane qui, roulant du continent jusqu’au milieu du lagon vénitien, a permis à ces musiciens d’y revenir après avoir été obligé de s’exiler sur le continent pour y trouver un public.

Sciemment, aucune direction artistique n’était envisagée au départ, STUDIO ROULOTTE était une bouteille jetée à la lagune... Ce sont les musiciens eux même qui jour après jour ont exprimé leur volonté de faire vivre le projet en l’étoffant d’une programmation. Au total plus d’une quarantaine de musiciens ont répondu à nôtre l’appel. 17 concerts live ont vu le jour dans *la Serra dei Giardini di Castello*.

### **Pourquoi à la serre? En étapes**

Depuis la fin du 19ème plusieurs projets furent proposés avec l’ambition de valoriser le *sestiere* (quartier en vénitien), des jardins de *Castello*.

C’est et c’était le plus vaste espace vert de la ville, insuffisamment apprécié par la population hier comme aujourd’hui à cause de sa situation périphérique. A l’époque c’était le domaine du sous-prolétariat de la métallurgie, une industrie qui en cette période connaissait une importante crise.

Le bâtiment de la *serra* construit en 1894 dont la charpente métallique fut conçue par l’ingénieur Trevisanato, qui a tenu compte de la situation expliquée ci-dessus a intégré de la main-d’œuvre locale dans cette construction.

La pépinière où *tiepidarium en ferro e vetri* hébergeait des plantes pour l'Exposition Internationale d'Art contemporain, créé un an après sa construction. Les plantes exotiques cultivées dans la *serra* décoraient les pavillons de la Biennale pour séduire ce nouveau public découvrant à cette époque les loisirs du temps libre. Dix ans après la *serra* perd sa fonction, les plantes exotiques n'ont plus d'intérêt pour la Biennale qui a trouvé son public. De là commence une longue période de désuétude et de décrépitude, la *serra* étant utilisée pour diverses fonctions éloignées de son rôle premier. Comme par exemple dans les années cinquante, pendant un hiver rude, héberger un éléphant d'une cirque de passage à Venise.

En 2005, en concomitance avec la 51<sup>ème</sup> Biennale d'Art Contemporain de Venise, Andrea Morucchio, Interno3 et Marco Baravalle organisent le "MARS PAVILION"

([www.youtube.com/watch?v=ETF0BeLIShw&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=ETF0BeLIShw&feature=youtu.be))

Ils occupent la *serra* ouverte à tous vents des Jardins de Castello, cœur d'un quartier populaire loin de la richesse des palais et de l'art élitiste des biennales. Cette action attire l'attention des citoyens sur ce lieu historique qui est à l'abandon depuis quatre-vingt ans.

Y sont présentées des oeuvres qui se démarquent des courants dominants promus par la kermesse d'à côté.

Après la rénovation de l'édifice en 2009 par la Mairie de Venise, la coopérative Nonsoloverde obtient une concession privée pour gérer ce lieu. Sa principale mission est le développement et l'entretien des espaces verts publics par des méthodes alternatives ( tree-climbers ) et en employant des travailleurs en parcours de réinsertion. Une programmation culturelle et éducative pour les plus petits y est présentée. La serre sert aussi d'avant-poste à la botanique lagunaire. Le lieu a ainsi pu recréer des liens avec la communauté locale.

Dès 2011 l'association "MICROCLIMA" collabore avec la coopérative Nonsoloverde pour augmenter l'offre culturelle de la serre. Elle propose des événements gratuits et continue à réaffirmer non seulement le droit des citoyens à revendiquer un lieu public qui leur est dédié ses projets contribue à contrer l'exode massif que connaît ce quartier.

STUDIO ROULOTTE a été rendu possible grâce au bureau de la Jeunesse (Dipartimento delle Politiche Giovanili) de Venise. fait partie du projet WATCHING OUTSIDE.

### **James Brett in conversazione con Vito Acconci**

#### **James Brett:**

Ok I'm going to tell you why I brought you here today. I thought it was a good opportunity as part of the Biennale because of what he's showing Massimiliano, because of what I'm interested in.

I met a lot of interesting characters along the way, to bring as many as I can together, trying to create a sort of archive of thinking to what the world is, making all about and maybe private making and public making too, but also the distances between how the artist sees themselves.

Let me ask you: can you introduce yourself, and tell me what you do and why you're here?

**Vito Acconci:**

My stuff changed a lot over the years. My name is Vito Acconci, in the late Sixties I was a writer, I was doing poetry and I wrote a poem and my biggest question was: how do I move? How do I move across the page? How do I move from the left margin of the page to the right margin.

What I didn't want to be concerned with, or at least what I didn't want to start with, was content to a subject matter. So if I started with the page, that had, that was a space that could be used in time, I thought maybe content can come from there.

After a while, by the end of the sixties I thought: "If I'm so interested in movement why am I limiting this movement to an eight and a half by eleven piece of paper?"

So stuff started to change and became maybe more involved with the time. The late sixties was a time, at least for people in the USA, it was a time, you know. I was American and I started to be very against America because of the Vietnam war. I think that was the most critical time: how could the country that had saved Europe become criminal? And that was a very important thing to many persons. And I for once started to think it was because, both politics and religions, were concerned about abstractions. But abstractions tell people what to think. So I wanted to do things as specific as they could be, as particular as they could be. And I wanted to do something that was available to everyone.

Even if I was in the field of art, which now I'm so convinced that is not available to everyone, but in the beginning I thought: art seems to be changing now.

So I thought at that time of change something could be done.

In the late sixties I got very involved in the idea of activities, performance. I wanted to do something, I wanted something to be the opposite of art.

Art could be in a collection, performance and activities couldn't be in any kind of collection. It was there at the moment, it could disappear and maybe being involved in rumors.

So everybody could report something totally different and have nothing to do with the fact, but maybe people started to take over as distributors. So I started to work directed against me, you know, how do I divide myself into subject and object? How do I divide myself into I and me? Can I do something to me? How can I do something with you?

So I wanted to have this direct relation with a viewer, a user.

But after a while I started to think: I don't know how I could go on dealing with activities and performances because I was always using me as the performer. I hated to use me. You know I wanted interaction, encounters, but I thought whatever: I'm always setting there up.

So I started to think maybe performances, maybe it should be performances of others I was concerned about. So in the mid-sixties I

started doing probably what was the biggest term used in art: the notion of installation.

Because anything is installed, the copper is installed, the table is installed, then I started to be really convinced that art likes to cover other things and put everything in one kind of category. And when I say installation, I mean: I've never had a piece in mind until I have a place to do with it. So it was totally the opposite of what you were saying before as your introduction. I always thought of where something is going to be and how something is going to be received.

That was important.

**James Brett:**

What I'm quite interested on what you are saying is that you got this creative nature, you started to write but you didn't want to fix on content.

**Vito Acconci:**

I don't know if I used the word 'creative', I know that I was doing something that hasn't been done before.

**James Brett:**

Ok, doing is fine for me.

**Vito Acconci:**

I come from a catholic background so only God create, but I don't believe in that anymore.

**James Brett:**

It's very interesting, you know, I have difficulties finding the right words because I do talk about creatives or creators but actually I much prefer talk about making and doing, I'm not a big fan of art or artists but I will argue for the right of people to be an artist or to be titled an artist but actually I completely agree with you.

From an early point you are actually trying, but you're trying to avoid some kind of labelling, boxing.

**Vito Acconci:**

I was trying to avoid the word artist too, I mean, obviously I'm in the field called 'art', so I would say art doer, artist seems too privileged, too much that this person has something that the rest of people don't have.

**James Brett:**

I thought to talk about alternative making, whatever that means, because I have worked a lot with artists who have the disabilities or something gone in a funny direction but clearly they are doing that things and the results of what they're doing probably is in the area of what we called art and should it be more loudly embraced as art because they are not even in the position that you are to deny this. So actually should we be sittin here talking to them and giving to them notions of life..

Actually that is really important to talk about and also wheter is right to be here, and if is right, if it means something quite big that actually is the exactly things that you're talking about. Does somebody who can't say this or can't conceived or does or refuse in your case, really prove

there's much more fun to mental mean to do it to make it wrong. And the dispossession of it from the world of art, I mean, maybe the question I've got for you is: Why are you so strong in this performative period and rejecting this title, over you're clearly very interested in doing and making?

**Vito Acconci:**

Yeah I was interested in doing and making but I was particularly interested...

When I started to do installations in the mid-seventies, all the installations that I did, they were done in gallery spaces and museums but there were all things that people didn't have to stand around and look. Even the simple notion: "can people sit down at the table?" Maybe that is the first start, then can be some encounter. So from there I thought: I don't think I'm particularly interested in things, I'm particularly interested in situations, and situations that maybe make a kind of space where people can be free. And I don't know if people can be totally free, but at least they have the freedom to get out of their own ideas and the ideas of somebody else.

At that time, and I think that is still true, people were very easily subjected to art.

**James Brett:**

From an early stage when I had this project 'Museum of Everything' I just started really disliking all the terminology. I remember meeting someone in New York and I said: what are you doing? And the guy said: I'm an artist. And I thought: you're an asshole. I don't buy that. If you said I'm a painter I would gone for it, but I don't buy that, you're just a good looking guy trying to get laid. And I feel instinctively that there was something dishonest about this titling.

**Vito Acconci:**

There's a real problem with the word 'artist' If you name any other field you're just defining the field. If you say the person is a furniture maker, you know...

But when you say you're an artist you are already approving what you do because in everyday life people very often, when they see something they like they say: whoah! That's a work of art! So the work of art immediately implies that it has already a value. It's a field that doesn't earn its value.

If you see a table you have still to define if you like it, you don't like it, and turn it upside down, and you still use it. But art, just because of its relation to a world of approvals in everyday life is really, it's really a kind of mistake. It's too late to get rid of that mistake.





## BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Astrattismo*, ART DOSSIER N.52, Giunti Editore, Milano, 1998.

A.A.V.V., *BEING SINGULAR PLURAL*, Contributions by Erika Balsom, Kaushik Bhaumik, Martta Heikkilä and Sandhini Poddar; Guggenheim, New York, 2012.

A.A.V.V., *Guwahati Bamboo Walkway: a collaborative project between Microclima and Periferry*; Maretti editore, San Marino, 2012.

AA.VV., (a cura di) D. Lamberini, *L'architettura Militare veneta del Cinquecento*, Electa, Milano, 1988.

M. Augé, *Che fine ha fatto il futuro? dai nonluoghi ai nontempo*, Eleuthera, Milano, 2009.

A. Bagnasco, *Tracce di comunità : temi derivati da un concetto ingombrante*, Il Mulino, Bologna, 1999.

Z. Bauman, *Modernità liquida*, GLF editori Laterza, Bari, 2008.

Z. Bauman, *Voglia di comunità*, GLF editori Laterza, Roma, 2007.

U. Bertuccioli, *Il Forte di Sant'Andrea*, in «Giornale Economico C.C.I.A.A.», 6, 1954.

C. Bishop, *Participation*, Whitechapel Art Gallery, London, 2006.

M. Buracchia, *La Marina a Venezia*, Pontecorboli editore, Firenze, 1994.

D. Buzzati, *Sono dei veri artisti*, catalogo della mostra, Galleria La "Cornice", Verona, 1957.



G. Deleuze e F. Guattari, *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*, Mondolibri, Milano, 2000.

D. De Masi, *Ozio creativo-Conversazione con Maria Serena Palieri*, Rizzoli, Milano, 2000.

K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna, 2000.

S. Freud, *L'interpretazione dei sogni 1899*, *Opere di Sigmund Freud vol. 3*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

D. Jacobone, *Nuovi apporti documentari sul forte di Sant'Andrea a Venezia*, in *Castellum* n. 43, 2001.

M. Kwon, *One Place After Another: Site Specificity and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.

H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, Marsilio editori, Padova, 1970.

A. Manno, *Politica e architettura militare: le difese di Venezia (1557-1573)*, in "Studi Veneziani", Pisa, 1986, n. s. XI 1986.

P. Marchesi, *Fortezze Veneziane 1508-1797*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna, 1984.

P. Marchesi, *Il Forte di Sant'Andrea a Venezia*, Stamperia di Venezia, 1978.

M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Mondadori, Milano, 1990.

P. Morachiello, *Rinnovare le fortezze del dominio*, "Fortezze e Lidi", in "Storia di Venezia", Venezia, 1991.

G. Moure, *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Ediciones Póligrifa, Barcellona, 2001.

J. L. Nancy, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 2003.

R. Nonas, *Get out Stay away Come back*, Écrits d'artistes, Les presses du réel, Dijon, La vie des formes, Chalon-sur-Saone, Francia, 1995.

B. Oakes, *Sculpting with the environment--a natural dialogue*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1995.

T. Raatan, *History Religion and culture of North East India*, Isha books, Dheli, 2006.

C. Schittich, G. Staib, D. Balkoin, M. Schuler, W. Sobek, *Atlante del Vetro*, UTET, Torino, 2004.

M. Tomei, *Tutto Architettura*, De Agostini Editore, Novara, 2010.

V. Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993.

D. Zannandreis, *Le vite dei scultori, pittori e architetti veronesi*, Verona, 1891.

C. Zappone, *La serra solare*, Gruppo editoriale Esselibri, Napoli, 2005.

### **Articoli, conferenze e tesi di laurea**

M. Andrews, *The Whole Truth*, Frieze Magazine, Issue 107, Luglio – Agosto 2007.

G. Borghese, *Michael Noble: dalla guerra psicologica all'arte*, Corriere della Sera, 18 Giugno 1994.

F. Fanelli, *Carolyn Christov-Bakargiev: così è la mia Documenta. Da Kassel a Kabul, la mostra, ubiqua e politica, non fa spettacolo ma fa pensare*, Il Giornale dell'Arte, numero 321, giugno 2012.

A. Messali, *Residenze d'artista il caso studio Periferry*, tesi di laurea in Progettazione e produzione delle arti visive, relatore Angela Vettese, Università IUAV di Venezia, 2013.

A. Moravia, *I pittori malati di Verona*, in Corriere della Sera, 6 settembre, 1959.

L. Trucchi, *Insania pingens*, in L'Europa Letteraria, IV, 22-24 luglio-dicembre 1963.

## **SITOGRAFIA**

<http://www.agnesdenesstudio.com/WORKS7.html>

<http://www.andandand.org/>

[http://www.arken.dk/content/us/art/arkens\\_collection/installation\\_and\\_media\\_art/superflex](http://www.arken.dk/content/us/art/arkens_collection/installation_and_media_art/superflex)

<http://www.artepubblica.net/arte-pubblica-in-italia-lo-spazio-delle-relazioni.html>

<http://www.artribune.com/2013/11/ezechiele-leandro-e-il-santuario-della-pazienza-storia-di-una-vocazione-tra-il-margine-e-labbandono/>

<http://badatsports.com/2013/joseph-herscher/>

<http://www.chamberarchive.org/aboutcps.html>

<http://www.costrutturidibabele.net/leandro.html>

<http://d13.documenta.de/#/programs/the-kassel-programs/some-artworks-and-programs-initiated-by-documenta-13-participants/un-natural-disaster-and-a-local-community-mexico/>

<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=41516&IDCategoria=245>

<http://www.guerrillagardening.org/>

<http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2013/5/116518.html>

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/political-turmoil-in-the-maldives-reverberates-all-the-way-to-the-venice-biennale-2013-8655992.html>

[http://issuu.com/sorendahlgaard/docs/single\\_page\\_issuu?e=5587187/3680933](http://issuu.com/sorendahlgaard/docs/single_page_issuu?e=5587187/3680933)

<http://www.youtube.com/watch?v=14N9Jlpg1w/>

[\*http://lebanesefilmfestival.blogspot.it/2012/08/lff2012-interview-khaled-ramadan.html\*](http://lebanesefilmfestival.blogspot.it/2012/08/lff2012-interview-khaled-ramadan.html)

<http://www.microclima-venezia.com/>

<http://www.periferry.in>

<http://the-maldives-exodus-caravan-show.com/>

<http://www.treccani.it/>

<http://universes-in-universe.org/>

<https://vimeo.com/46624185>

<http://www.wallpaper.com/soundworks>

[http://www.nytimes.com/2013/08/09/arts/design/soundings-features-art-with-audio-elements.html?pagewanted=1&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/08/09/arts/design/soundings-features-art-with-audio-elements.html?pagewanted=1&_r=0)