IL BUON VICINO

Periodico di arte, territorio e politica

INDICE / INDEX

03 EDITORIALE / EDITORIAL
06 CCH
10 MAURO CERQUERA
12 PEDRO G. ROMERO
16 DARIO GENTILI
18 HELENA HLADILOVA
20 JUAN PABLO MACIAS

CCH Artista emblematico noto per una produzione pittorica che traduce in simboli le ambiguità del mondo attuale e decodifica la realtà attraverso grafici e segni ermetici. I suoi lavori sono in importanti collezioni (come Sandretto Re Rebaudengo e la Collezione Koelliker) e sono stati presentati in diverse mostre nazionali.
— Emblematic artist, wellknown for his painting production which translates into symbols the ambiguities of our world and decodes reality through graphs and hermetic signs. His works are in important collections (like Sandretto Re Rebaudengo and Koelliker collection) and have been presented in several national exhibitions.

Mauro Cerqueira (Guimarães, Portogallo, 1982. Vive e lavora ad Oporto). Tra i più rappresentativi artisti emergenti internazionali, è co-fondatore di "Uma certa falta de coerencia", spazio gestito da artisti dedicato alla produzione di progetti e discussioni collegati all'arte. E' rappresentato dalla galleria Nuno Centeno (Porto), Graça Brandão (Lisboa) e Heinrich Erhardt (Madrid). Attualmente sta svolgendo una residenza al Kunstlerhaus Bethanien, supportato dalla Fondazione Calouste Gulbenkian.
— Among the most representative International emerging artists, he is co-founder of "Uma certa falta de coerencia" (A Certain Lack of Coherence") an artist-run space for the exhibition and discussion of art-related projects. He is represented by the galleries Nuno Centeno (Porto), Graça Brandão (Lisboa) and Heinrich Erhardt (Madrid). At the moment he is working at a residence at Kunstlerhaus Bethanien, supported by Calouste Gulbenkian Foundation.

Antonio Bertelli (Livorno, Italia, 1956) Ha conseguito due lauree (giurisprudenza, scienze politiche) ed è dottore di ricerca in diritto pubblico e economia presso l'Università di Pisa. Ha approfondito le tematiche del multiculturalismo, delle identità culturali, delle forme di gestione dei musei e dei servizi culturali. Professionalmente segue la materia degli appalti pubblici ed in questo ambito ha, tra i primi in Italia, avviato procedure di e-procurement pubblico, ottenendo per questo il premio SMAU Innovazione ICT 2010. Appassionato di arte contemporanea è membro dell'associazione REACT.
— Bertelli graduated in Law and Political Sciences and holds PhD in Public Law and Economy at Pisa University. He has studied the themes of multiculturalism, cultural identities, museums and culture services management in depth. For his work, he deals with public contracts and he has been among the first ones in Italy to start procedures of public e-procurement, obtaining the SMAU Prize for ICT Innovation in 2010. He is fond of contemporary art and a member of REACT association.

Antonio d'Avossa insegna Storia dell'arte contemporanea all'Accademia di Belle Arti di Brera (Milano). È critico d'arte ed ha curato numerose mostre in Italia e in Europa. È redattore capo della rivista "Cimal" e collabora a diverse riviste d'arte europee, tra cui "Op. Cit." e "Art & Design".
— Antonio d'Avossa teaches History of Contemporary Art at Brera Accademia di Belle Arti (Milan). He is an Art critic and has been a curator of lots of exhibitions in Italy and Europe. He is editor-in-chief of the magazine "Cimal" and works for several European Art magazines, like "Op. Cit." and "Art & Design".

Pedro de Llano (Santiago de Compostela, Spagna, 1977) è storico dell'arte. Ha curato le esposizioni "El medio es el museo" (MARCO de Vigo y Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2008) e "In Search of the Miraculous: treinta años después", dedicata al progetto postumo dell'artista Bas Jan Ader (CGAC, 2010). Attualmente sta preparando un libro focalizzato su questa ricerca e collabora con i Master delle università di Santiago di Compostela e Oporto.
— De Llano is an Art historian. He has been the curator of the exhibitions "El medio es el museo" (MARCO de Vigo y Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2008) and "In Search of the Miraculous: treinta años después", dedicated to the posthumous project of the artist Bas Jan Ader (CGAC, 2010). At present he is writing a book focused on this research study and collaborates for the Masters of the Universities of Santiago de Compostela and Oporto.

Dario Gentili Eclettico creativo toscano, dopo la musica, il teatro, la scrittura sceglie l'arte contemporanea come forma espressiva capace di riunire tutti questi linguaggi. Nel suo breve percorso artistico si ricordano partecipazioni rilevanti come la Biennale dei Giovani Artisti di Pisa (2011).
— Eclectic Tuscan creative, after music, theatre, writing, he chooses contemporary art as an expressive medium able to unite all these languages. In his short artistic journey we should remember important participations like Young Artists Biennale in Pisa (2011).

Helena Hladilova Giovane artista ceca, co-fondatrice di GUM Studio, spazio d'arte indipendente gestito da artisti che dopo un periodo a Carrara si è trasferito a Torino, invitato al progetto LIDO di Artsissima (2011). Al suo attivo vanta gia' numerose partecipazioni internazionali e importanti residenze in Lithuania, Finlandia, New York.
— Young Czech artist, co-founder of GUM Studio, an artist-run space that after a period in Carrara moved to Turin, invited to the project LIDO by Artsissima (2011). She has taken part in different of exhibitions and residences Lithuania, Finland, New York.

Matteo Lucchetti (nato nel 1984, vive e lavora a Parigi) Storico dell'arte, curatore freelance e critico. Ha ottenuto un MA in arti visive e studi curatoriali con una tesi intitolata Enacting a Community, riguardo la relazione tra pratiche artistiche collaborative e l'idea contemporanea di comunità. Tra i suoi principali progetti curatoriali: Enacting Populism (AIR e Extra City, Anversa, - Kadist Foundation, Parigi, 2011-2012); Practicing Memory - in a time of an all-encompassing present (Cittadellarte - Fondazione Pistoletto, Biella, 2010; DEPO, Istanbul, 2012).
— Art historian, independent curator, and critic. He holds an MA in Visual Arts and Curatorial Studies with a thesis entitled Enacting a Community, about the relationship between collaborative artistic practices and the idea of community. His main curatorial projects include: Enacting Populism (AIR and Extra City, Antwerpen, - Kadist Foundation, Paris, 2011-2012); Practicing Memory - in a time of an all-encompassing present (Cittadellarte - Fondazione Pistoletto, Biella, 2010; DEPO, Istanbul, 2012).

Juan Pablo Macias (Puebla, Mexico, 1974) Il suo lavoro esplora il rapporto tra il sistema di rappresentazione e l'affettività. Le sue perfomance, gli interventi, il lavoro sugli archivi e ibridi, funzionano come un percorso affettivo che declina il discorso come struttura formale-concettuale, per produrre programmi che operano direttamente sui corpi biologici, sociali ed economici.
— His work explores the relation between a system of representation and affectivity. His performances, interventions, work on archives and hybrids function like affective transits that decline discourse as a formal-conceptual structure; instead he produces programs that operate directly on biological, social and economic bodies.

Massimo Mazzone Artista, attivista, antimilitarista, obiettore di coscienza. Diplomato in Scultura all'Accademia di Belle Arti, ha conseguito i suoi Post Lauream ad Architettura Roma Tre. Ha partecipato alla Biennale di Venezia di Architettura (E dizione 2000, 2002, 2008, 2010), ed è vincitore di diversi Premi di Scultura, Nazionali ed Internazionali. Promotore di gruppi di ricerca quali Ufficio delle Idee, Com. Plot S.Y.S.tem, Escuela Moderna/ Ateneo Libertario. E' inoltre autore di numerosi saggi e articoli pubblicati da Alias/Il Manifesto, Stampa Alternativa, Gangemi, Argos. Sulle relazioni Arte/ Architettura, Arte/Politica, scrive su "Corpo Arte e Spazio" e sul "Moderno". Attualmente titolare di Ruolo della Cattedra di Tecniche della Scultura, presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.
— Artist, activist, antimilitarist, conscientious objector. He took part to Venice Biennale of Architecture (2000, 2002, 2008, 2010), and he has won several National and International Sculpture prizes. He has been the promoter of research groups such as Ufficio delle Idee, Com. Plot S.Y.S.tem, Escuela Moderna/Ateneo Libertario. Moreover, he is the author of many essays and articles published by Alias/ Il Manifesto, Stampa Alternativa, Gangemi, Argos. He writes about the relationships Art/Architecture, Art/ Politics, on the reviews "Corpo Arte e Spazio" and "Moderno". At present he is professor of Sculpture Techniques, at Brera Accademia di Belle Arti, Milan.

Curzio Mugnai Imprenditore livornese, 55enne, sposato da sempre con due figli poco più che ventenni, cane e gatti in famiglia!
— Entrepreneur from Livorno, 55 years old, has always been married, with two children aged little more than twenty, dog and cats in the family!

Alessandra Poggianti Critica e curatrice indipendente è co-direttrice di Kunstverein Milano. E' stata tra le socie fondatrici e curatori di Isola Art Center (Milano). Ha inoltre curato mostre in spazi pubblici e privati nazionali ed internazionali, e per importanti manifestazioni quali la Biennale della Cecenia (2005) e La Biennale di Praga (Sezione Messico, 2009). I suoi testi sono pubblicate in cataloghi e riviste specializzati come Flash Art International, Domus (I), Codigo (Messico), La Tempestad (Messico), il Manifesto (I).
— Independent critic and curator, she is co-director of Kunstverein Milano. She has been among the founding members and curators of Isola Art Center (Milan). Moreover, she has organized exhibitions in National and International public and private spaces, and for important events like Chechnya Biennale (2005) and Prague Biennale (Section Mexico , 2009). Her texts are published in specialized catalogues and magazines such as Flash Art International, Domus (I), Codigo (Mexico), La Tempestad (Messico), il Manifesto (I).

Pedro G. Romero/Archivo F.X. Vive e lavora a Siviglia. È membro della PRPC (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales) e del gruppo di pensiero di UNIA arteypensamiento alla Universidad Internacional de Andalucía. Dal 1999 lavora anche nel progetto Máquina P.H. sul flamenco ed altre arti popolari. Le sue performance con Archivo F.X. si possono declinare in: a) uno sviluppo completo del suo progetto La ciudad vacía nella Fundació Antoni Tàpies di Barcelona; b) le ultime mostre di Silo, nelle sale del MNCARS nel monastero di Silos e la sua presenza in La comunidad inconfesable, progetto curato da Valentín Roma per il padiglione di Catalogna alla Biennale di Venezia e il Bolit di Gerona; c) ha appena pubblicato il secondo dei Boletines de Archivo F.X. al italico modo e un romanzo, Las correspondencias, per Periférica.
— Romero lives and works in Seville. He is member of PRPC (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales) and of the group UNIA arteypensamiento at Universidad Internacional de Andalucía.
Since 1999 he has been working also in the project Máquina P.H. about flamenco and other popular arts. His performances with Archivo F.X. can be declined as a) a complete development of his project La ciudad vacía at la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona; b) his latest exhibitions in Silo, in the rooms of MNCARS in Silos Monastery and his partic F.X. al itálico modo and a novel , Las correspondencias, Periférica.

Marco Tagliaferro è critico e curatore. Dopo la Laurea in Lettere, s'interessa alle relazioni segniche fra arte e design, frequentando la Domus Academy, collaborando con Fabrica per il progetto del Museo Benetton, con ABITARE per l'inserto "Lettera" e con la rivista giapponese Brutus. Oltre che con Mousse, collabora con Artforum, Combo, Flash Art, The End.
— Marco Tagliafierro is an art critic and a curator. After graduating in Italian Literature, he gets interested in sign relationships between art and design, attending Domus Academy, collaborating with Fabrica for Benetton Museum's project, with ABITARE for the insert "Lettera" and with the Japanese magazine Brutus. He collaborates with Mousse, Artforum, Combo, Flash Art, The End.

Alessio Traversi (Livorno, Italia, 1973) Autore e regista di testi teatrali, tra cui si ricorda il recente saggio "Corpo morto nello schermo. Anche se non guardi la televisione la televisione ti riguarda" (ETS Edizioni, 2011). È il responsabile della progettazione di Arci Livorno, per il quale cura anche le attività di teatro in carcere. E' direttore di radiocage.it
— Author and director of theatre scripts, among which we must remember the recent "Corpo morto nello schermo. Anche se non guardi la televisione la televisione ti riguarda" (ETS Edizioni, 2011). (tr: Dead body in the screen: though you do not watch Tv, Tv concerns you) he is charged with Arci Livorno planning; he also organizes theatre activities in prison. He is chief director of radiocage.it

Andrea Wiarda (Amsterdam, Olanda, 1973. Vive e lavora a Milano) È co-direttore di Kunstverein Milano (www.kunstverein.it) e editore di A Prior Magazine (www.aprior.org), serie di pubblicazioni di arte contemporanea pubblicato Ghent, Belgio. Ha lavorato a libri di artisti di Dominique Gonzalez Foerster, Suzanne Kriemann, Cezary Bodzianovski e Kristina Norman. Andrea Wiarda ha publicato saggi e recensioni su A Prior Magazine (Belgium), Flash Art International (Italia), Metropolis M (Olanda) and Kaleidoscope (Italia) e ha contribuito a cataloghi ed altre pubblicazioni artistiche.
— She is co-director of Kunstverein Milano (www.kunstverein.it) and editor of A Prior Magazine (www.aprior.org), series of publications of Contemporary Art published in Ghent, Belgium. She has worked on artists books by Dominique Gonzalez Foerster, Suzanne Kriemann, Cezary Bodzianovski and Kristina Norman. Andrea Wiarda has published essays and reviews in A Prior Magazine (Belgium), Flash Art International (Italy), Metropolis M (The Netherlands) and Kaleidoscope (Italy) as well as contributed to catalogues, and other art publications.

Il Buon Vicino
Periodico di arte, territorio e politica

The good neighbour
Magazine on Art, Territory and Politics

Direzione editoriale / Editor
Alessandra Poggianti

Autori /Authors
Antonio Bertelli, Antonio d'Avossa, Pedro de Llano, Matteo Lucchetti, Juan Pablo Macías, Massimo Mazzone, Curzio Mugnai, Alessandra Poggianti, Pedro G. Romero, Marco Tagliafierro, Alessio Traversi, Andrea Wiarda

Artisti /Artists
CCH, Mauro Cerqueira, Pedro G. Romero, Dario Gentili, Helena Hladilova, Juan Pablo Macías

Traduzioni / Translation
Paola Pasqui

Progetto grafico / Graphic Project
Zirkumflex (Berlino)
www.zirkumfex.com
Katharina Welsch

Copertina / Cover
Juan Pablo Macías

Font di titolazione e di testata / Titles and logo Typeface : Manifest Destiny (Smeltery)

Contatti / Contact
alessandra@kunstverein.it
info@kunstverein.it

Un ringraziamento speciale a / A special thanks to
Katia Anguelova, Juan Pablo Macías, Curzio Mugnai, Domenico Radicchi, Raissa Pardini, Andrea Wiarda

Editore / Publisher
Kustverein Publishing
www.kunstverein.it
info@kunstverein.it

KUNSTVEREIN
(MILANO)

Finito di stampare a gennaio 2012 presso la Tipografia Debatte, Livorno, Italia

Printed in January 2012 by Tipografia Debatte, Livorno, Italy

EDITORIALE / EDITORIAL

Guardo con interesse questa nuova iniziativa editoriale che affronta, in questo numero, un tema attuale e fortemente sentito.

Si dice: nessuno è profeta in patria, e quindi per avere successo bisogna allontanarsi dalle città di provincia, perché la provincia è considerata una sorta di non-luogo. Ma la geografia designa spesso il destino dell'uomo. Le radici fanno fatica a sradicarsi. E inevitabilmente, riemerge nell'espressività dell'artista, la propria origine, il senso di appartenenza alla comunità in cui è nato. E allora la città ritorna ad essere importante, la genesi di tutti i processi creativi.

A Livorno sono tanti quelli che si cimentano con l'arte pittorica. I livornesi ce l'hanno nel DNA. Ma oggi l'arte contemporanea è sempre più espressa attraverso diverse forme espressive. Ciò permette di rafforzare il rapporto con la città.

In questo quadro la nascita di una rivista come "Il Buon Vicino" è un segnale importante che dà la misura della vivacità culturale di Livorno, dello stato della ricerca nell'arte contemporanea, e le possibili strade che questa percorrerà in futuro.

Mario Tredici
Assessore alle Culture del Comune di Livorno
Councillor for Culture of the Municipality of Livorno

— I am extremely interested in this new editorial initiative, which deals with a really contemporary and heartfelt theme in this number.

It is often said that no one is a prophet at home, so one must necessarily go far from small cities, because small cities are considered as a sort of no-place. But geography often designs a man's destiny. It is difficult to eradicate one's roots. And, unavoidably, in the artist's expression one's origin, a sense of pertaining to the community where one was born, re-emerges.

And so the hometown gets its importance again, it is the genesis of all creative processes.

In Livorno there are many people who express themselves by pictorial art, people from Livorno have it in their DNA. But today contemporary art is expressed more and more through different forms of expression. This allows to strengthen the relationships with the town.

In this framework the birth of a review like "The good Neighbour" is an important sign which shows the measure of the cultural liveliness of Livorno, of the state of research in contemporary art, and of the possible routes which will be taken in the future.

Con grande piacere introduco il numero zero de "Il Buon Vicino", un progetto editoriale che deriva dalla omonima mostra realizzata per la IX edizione di Effetti Contemporanei.

L'associazione React ha sostenuto con piacere questo progetto che apre una riflessione sui temi dell'accoglienza dell'altro. In un mondo in grande evoluzione e sempre più globale, la riscoperta della condivisione, tipica dei luoghi "periferici", viene interpretata e riproposta, attraverso i nuovi linguaggi dell'arte e dagli artisti invitati, provenienti da culture, apparentemente, lontane.
Un messaggio che ancora una volta ci insegna ad affrontare il nuovo, abbassando la soglia dei preconcetti, delle abitudini, del consueto.

"Il buon vicino" apre questioni molto complesse e ampie che si collegano a concetti quali: solidarietà, aiuto allo straniero, superamento dei pregiudizi, interrelazioni e globalità, tutte tematiche molto care anche a Mario Cesari, nostro socio storico e guida spirituale dell'associazione, primario di ortopedia e collezionista illuminato, recentemente scomparso. Mario era un uomo ispirato, di grande apertura mentale, che aveva a cuore la sofferenza umana, in particolare quella delle classi più deboli; la sua morte ci priva di un grande contributo, ma ci rafforza nella certezza di portare avanti, con costanza, messaggi innovativi. Un ringraziamento ad Alessandra Poggianti, agli Artisti, al Comune di Livorno, agli amici e soci di REACT e agli sponsors che hanno permesso la realizzazione di questo evento.

Raffaele Rossi
Presidente di REACT, Associazione culturale No-Profit
President of REACT, non-profit cultural association

— It is a great pleasure for me to introduce the ninth edition of Contemporary Effects, whose title is 'The Good Neighbour', dedicated to the theme of welcoming 'the other'.

In a world in continuous evolution and each time more global, the rediscovery of sharing, typical of 'secluded' lands, is reinterpreted and re-proposed, through the new languages of Art, by the invited artists, who come from apparently far away cultures.

A message which, once more, teaches us to face the new, lowering the threshold of preconceptions and habits.
These are the themes: Solidarity, Helping the Foreigner, Overcoming prejudices, Interrelationships and Globality. These themes were dear also to Mario Cesari, our long-time partner and spiritual guide of the association, Head of Orthopaedics and enlightened collector, who passed away recently.

Mario was an inspired and open-minded man, who particularly cared for human suffering, especially when it concerned weaker classes; his death deprives us of a great contributor to society but it strengthens our sureness in constantly carrying on innovative messages. Special thanks to Alessandra Poggianti, to the Artists, to the City Hall of Livorno, to all the friends and partners of REACT and to the sponsors who allowed the realization of this event.

IL BUON VICINO

Alessandra Poggianti

"Il Buon Vicino" è un progetto editoriale che, a partire dal territorio, intende dar voce alla pratica artistica contemporanea come strumento di analisi e conoscenza del presente, ma anche come mezzo per la produzione di un pensiero critico. "Il Buon Vicino" nasce dall'omonimo progetto espositivo che ha visto coinvolti, nell'estate 2011, sei artisti provenienti da diverse zone geografiche. Dai loro interventi si sono sollevate questioni e modalità di lavoro complesse che necessitano di essere portate avanti e sviluppate. Per rispondere a questo bisogno nasce la rivista: "Il Buon Vicino".

Chi è "Il Buon Vicino"? Partiamo da Livorno, città atipica della Toscana che, "senza grandi forme, né grandi firme", si presenta come una delle tante provincie italiane. Una città di passaggio, dove soggiornare per qualche giorno e, in alcuni casi, un'alternativa al caos della grande città. Considerando, infatti, che la tecnologia ci permette di lavorare a distanza, città come Livorno diventano potenziali sedi del lavoro astratto che poi trova la sua concretizzazione nelle città globali, quali Milano, Londra, New York etc. Livorno rappresenta una "buona vicina" di questi stessi centri direzionali dove si concentrano le funzioni produttive del sapere e in cui si può ancora attrarre capitale. Le "buone vicine" si trovano a far parte di un meccanismo che, prima, promuove lo slogan "piccolo e bello" e l'idea di un "localismo", poi, li porta dentro le logiche di sviluppo del villaggio globale. Succede che le amministrazioni di città come Livorno, per rispondere al bisogno di maggior livello di benessere, si impegnano in strategie di sviluppo che minano alle radici i contratti sociali, preparando un mondo basato sull'esasperazione delle differenze locali (e regionali) in cui si moltiplicano nuove barriere e nuovi confini.
Lo dimostra in maniera evidente il diffondersi di una concezione privatistica dello spazio urbano che si articola a partire da importanti modificazioni nei rapporti di vicinato.

Si vive nella stessa città, nello stesso quartiere, ma i rapporti di vicinato non si basano su una posizione di solidarietà e di spirito, piuttosto si costruiscono su posizioni difensive: allontanare tutto ciò che è fonte di turbamento ed escludere chi è ritenuto inadeguato.[1] Un "raffreddamento" delle relazioni che implica una continua definizione tra "il buon vicino"[2] e il "cattivo vicino", un "noi" da contrapporre ad un "loro", che culmina nella individuazione dei nemici esterni e interni.

Conseguenze: la vicinanza diventa solo spaziale, si perde totalmente il principio di vicinanza basato sulla creazione di un senso del comune e sulle relazioni umane, sullo spirito di solidarietà, su norme e abitudini comuni, sul sostegno morale e psicologico. Accade l'opposto nelle città del Latino America, per esempio, dove la produzione di un "senso comune" diventa un agente attivo di resistenza e, a partire da questo, si creano nuove forme organizzative che superano la struttura della subordinazione delle forze produttive (del lavoro) ai rapporti capitalistici di produzione e aprono nuovi tempi costruttivi, sociali, direttamente produttivi.[3]

Nel Mondo Occidentale, invece, la crisi del "principio di vicinato" (come la definisce il sociologo tedesco René Koening) è alla base di processi individualistici che hanno portato all'abbandono di spazi pubblici come luogo di incontro e confronto con "l'altro" e alla organizzazione della vita quotidiana all'interno di spazi privati o luoghi di consumo. La privatizzazione innalza velocemente nuove barriere e confini. In questo processo sociale si perde il vecchio concetto di città come luogo d'interazione sociale, scambio di relazioni e d'incontro. Considerando che la visione del globo è sempre più basata sulla città e sempre meno sugli stati nazionali, diventano decisive le affinità tra una città con l'altra e le reti di città che vengono così a strutturarsi.

La città è un terreno di gioco attivo. Per questo non si deve sottovalutare la forza politica degli spazi pubblici e con urgenza si deve rispondere alla domanda su come la città deve essere.

> *E' inutile stabilire se Zenobia sia da classificare tra le città felici o tra le città infelici. Non è in queste due specie che ha senso dividere le città, ma in altre due: quella che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riecono a cancellare la città o ne sono cancellati" (Italo Calvino, Le città invisibili)*

Ne sono coscienti tutti i movimenti di protesta che si sono organizzati in questi ultimi mesi. E quel megafono umano inventato da Occupy Wall Street, un passaparola delle folle per aggirare il divieto di usare i megafoni, ci ricorda come a New York e nelle altre 900 città in cui si e' alzata la voce degli indignati, il problema è creativo, sperimentare nuove forme di partecipazione, nuovi modi del vivere comune, recuperare il senso di convivialità. In questo senso "Il Buon Vicino" si propone come generatore di contatto e di comunità, come strumento di analisi e di ricerca creativa. La crisi del vicinato e la relativa organizzazione dello spazio urbano e' una delle tante ingiustizie sociali dovute alle fallimentari politiche economico-finanziarie. E' uno dei tanti motivi per essere indignati. La pratica artistica contemporanea è uno strumento per la comprensione e l'analisi delle trasformazioni sociali, per descrivere quello che non è ancora decodificato. L'arte, oggi, più di sempre si iscrive nelle "arti del fare", con tutto il potenziale distruttivo che il "fare" si porta dietro, sia nei confronti dei saperi che delle istituzioni, ma anche contro un potere che quotidianamente struttura e governa la vita quotidiana e, di conseguenza, lo spazio urbano.

Le risposte degli artisti invitati: CCH la sera dell'inaugurazione attiva uno spazio conviviale, offrendo insieme a Massimo Filippelli uno stufato preparato seguendo la ricetta di Joseph Beuys. La citazione all'artista tedesco ci proietta verso nuove forme di vita sociale rivolta alla solidale e libera collaborazione tra gli uomini, una prospettiva utopica di un nuovo organismo sociale che è alla base del concetto filosofico beuysiano di "scultura sociale".

Lo spazio di rappresentazione viene utilizzato da Juan Pablo Macías come registro degli oggetti personali tolti ad una persona schiacciata dai meccanismi di potere. Un personaggio emarginato e marginale di Livorno, quello che viene classificato tra i "cattivi vicini" e che, come molti altri, vivono separati dal resto della città. Non ci si incontra e non ci si confronta, la differenza mette ansia ed e' fonte di turbamento. Si vive nello stesso condominio, ma non si stabilisce nessun punto di contatto, lo racconta il video silenzioso di Dario Gentili, mostrandoci un'architettura difensiva fatta di porte, spioncini, allarmi. Lo spazio privato viene scelto come spazio privilegiato di vita in cui le differenze si annullano. L'operazione simbolica eseguita da Helena Hladilova lo sottolinea: modifica due piante appartenenti alla stessa famiglia, ma diverse, fino a renderle apparentemente uguali. Un gesto che cancella le differenze e riporta tutto ad un piano di omologazione, una metafora che, per associazione, riconduce ai meccanismi che innescano le logiche di privatizzazione sugli spazi urbani descritti dal video di Pedro G. Romero. L'artista spagnolo segnala la prima vendita di una casa popolare in un quartiere di Badia del Vallés chiedendo ad un ballerino di flamenco di esibirsi dentro l'appartamento, demarcando con i suoi passi nuovi territori. Poi ci sono i casi in cui gli spazi rimangono invenduti, vengono abbandonati per giustificare la successiva speculazione immobiliare. In risposta, Mauro Cerqueira si riappropria di un luogo abbandonato a fianco al suo studio ad Oporto, violando il divieto di entrata: durante le sue incursioni raccoglie tutto quello che trova e lo riorganizza secondo nuove tassonomie.

1. Verdi A. Petrillo, Villaggi, città, megalopoli, Carocci, Roma, 2002. **2.** Verdi C. Mutti, Il Buon vicino. Rapporti di vicinato nella metropoli, il Mulino, Bologna, 1992. **3.** Antonio Negri e Giuseppe Cocco, Global. Biopotere e lotte in america Latina, Manifestolibri, 2009.

— The Good Neighbour. "The good neighbour" is a publishing project that focusing on what passes through the local territory activates art practices as tools for analysis and knowledge of what the present societal forms. "The good neighbour" was born from the homonymous art project, in the summer of 2011, which involved six artists from different geographical locations. Their practices have raised subject matters and working modalities that need to be carried on and further developed. This is the reason for of the birth of the magazine "Il Buon Vicino" (The Good Neighbour).

Who is "The Good Neighbour"? We start from Livorno, an atypical Tuscan city that " without big shapes nor big trademarks" presents itself as one of the numerous Provinces. A city of passage, where to stay for a few days and in some cases an alternative to the chaos of the big city. Considering that, as a matter of fact, technology allows us to work remotely, cities like Livorno become potential sites of abstract labor, which finds its concretization in global cities like Milan, London, New York etc. Livorno represents a "good neighbour" for these directional centers where all the productive functions of knowledge gather and capital is still attracted. So the "good neighbours" are part of a mechanism that at first promotes the slogan "small is beautiful," the idea of a "localism," and then drags them into the logics of the global village. So it happens that some Administrations in towns like Livorno, to meet the needs of a higher welfare level, get engaged in development strategies which undermine social contracts, preparing a world based on the exasperation of local (and regional) differences where new barriers and boundaries multiply. This is clearly shown by the diffusion of a privatist conception of urban space that articulates itself starting from important modifications in neighbourhood relationships.

We live in the same city, in the same quarter, but neighbourhood relationships are not built on a position of solidarity and spirit, but on defensive positions: estranging every source of perturbation and excluding anybody who is seen as inadequate.[1] A "cooling" in relationships implying a continuous definition between "the good neighbour"[2] and the "bad neighbour", a "we" to oppose to "they", which culminates in the individuation of external and internal enemies.

Consequences: proximity becomes only spatial; we totally lose the principle of proximity based on the creation of a sense of community and human relationships, on a spirit of solidarity, on common norms and habits, on moral and psychological support. On the contrary, in Latin-American towns, for instance, the production of a 'common sense' becomes an active agent of resistance and, starting from that, new organizational forms are created to overcome the structures of subordination of the productive working forces to capitalistic relationships of production and they open new constructive and social timings, directly productive.[3]

In the Western world, on the other hand, the crisis of the 'neighbourhood principle' (as it is defined by the German sociologist René Koening) is the basis of those individualistic processes which led to the abandonment of public spaces as meeting points where one can enter into a relationship with the 'other' and to the organization of daily life inside private spaces or shopping malls. Privatization quickly raises new barriers and boundaries. In this social process we lose the old concept of city/town as a place of social interaction, of relationships, meeting and exchange.

If we consider that our vision of the globe is more and more based on cities and less on National States, affinities between cities and the structuring of city networks become crucial. City is a ground for active play. That is why we cannot undervalue the political strength of public spaces and we must urgently answer the question about how the city should be.

> *"It is pointless trying to decide whether Zenobia is to be classified among happy cities or among the unhappy. It makes no sense to divide cities into these two species, but rather into another two: those that through the years and the changes continue to give form to their desires, and those in which desires either erase the city or are erased by it." (Italo Calvino – Invisible Cities, p. 35.)*

All the protest movements, which have organized themselves in these last months, are aware of this. And that human megaphone invented by Occupy Wall Street, a 'pass the word on!' of crowds to circumvent the interdiction to use megaphones, remind us of the fact that in New York and in the other 900 cities where 'indignados' have raised their voices, the problem is a creative one, experiencing new ways of participation, new ways of common living, recovering a sense of conviviality. Accordingly, "The good Neighbour" proposes itself as a generator of contact and community, as a tool for analysis and creative research.

The crisis of neighbourhoodness and its relative organization of urban space is one of many social injustices caused by the disastrous economical and financial policies. It is one of the many reasons to be indignant.

Artistic practice is a tool for the understanding and the analysis of social transformations, for describing what hasn't been decoded yet.

Art today, inscribes itself more than ever in the 'arts of making", with all the destructive potential its 'making" carries on, either when facing knowledge or institutions, but also against a power which structures and governs daily life and urban space. These are the answers of the artists who were invited: the night of the opening CCH activated a convivial space, offering, together with Massimo Filippelli, a stew prepared following Joseph Beuys' recipe. The citation of the German artist projects us towards new forms of social life aimed at a sympathetic and free cooperation among men, a Utopian perspective of a new social organism which is the basis of Beuys' philosophical concept of "social sculpture." The representation space is used by Juan Pablo Macías as a field of inscription of the personal objects taken away from a person crashed by power mechanisms. A marginalized and marginal character from Livorno, classified among the "bad neighbours" and who, like many others, lives separated from the rest of the city. We do not meet and we do not communicate, difference is a source of anxiety and perturbation. We live in the same condominium, but we do not establish any contact, we are told in the silent video by Dario Gentili, which shows us a defensive architecture, made of doors, peepholes, alarms. Private space is chosen as a privileged space for life where differences are erased. The symbolic operation made by Helena Hladilova underlines it: she modifies two plants belonging to the same family but different until they look apparently identical. A gesture which erases differences and brings everything into a plain of homologation, a metaphor which, as an association of ideas, brings back to the mechanisms activating the logic of the privatization of urban spaces described in the video by Pedro G. Romero. The Spanish artist announces the first selling of a popular house in a quarter of Badia del Vallés asking a flamenco dancer to perform in the flat demarcating with his steps new territories. Then there are cases where spaces remain unsold and they are abandoned to justify the following real estate speculation. As an answer, Mauro Cerqueira re-appropriates an abandoned place near his studio disobeying the prohibition of entry: during his incursions he collects everything he finds and reorganizes it according to new taxonomies.

1. See A. Petrillo, *Villaggi, città, megalopoli*, Carocci, Roma, 2002. **2.** See C. Mutti, *Il Buon vicino. Rapporti di vicinato nella metropoli*, il Mulino, Bologna, 1992. **3.** Antonio Negri e Giuseppe Cocco, *Global. Biopotere e lotte in America Latina*, Manifestolibri, 2009.

SULLA PROSSIMITÀ CRITICA

Andrea Wiarda

> *Le riviste forniscono un tipo diverso d'informazione sul passato rispetto ai resoconti più oggettivi o totalizzanti: esse enfatizzano il ruolo dell'incidentale, della casualità, del non intenzionale in ciò che spesso viene fatto passare come inevitabile.*
> *(Gwen Allen, Artist's Magazines, MIT, 2011)*

Kunstverein Publishing è lieta di presentare il primo numero de Il Buon Vicino, una pubblicazione che intende essere periodica e riflettere sull'arte, il territorio e la politica.

Scrivere sull'arte, o anche scrivere attraverso l'arte, può aiutarci a far circolare idee e concetti sviluppati dalla pratica artistica nello spazio pubblico (pubblicato), dove questi pensieri possono avere un impatto, evocare la comprensione, sollevare nuove domande e commenti. È una specie di forum che Il Buon Vicino intende fornire e che trova la sua collocazione in un particolare filone storico dell'editoria sull'arte. Oltre all'enorme mole di teoria sull'arte e di critica prodotta nel XX secolo, molti artisti hanno cominciato ad usare e produrre testi come (parte di) opera d'arte; in particolare durante gli anni '60 e '70 all'interno del movimento dell'arte concettuale, ma anche prima, artisti, gruppi e collettivi pubblicavano testi, poemi, manifesti, pamphlet e producevano pubblicazioni per promuovere il loro impegno nelle istanze socioculturali e sociopolitiche del tempo. Negli ultimi quindici anni continua a svilupparsi un'arte basata sulla ricerca e su progetti dei curatori che proseguono questa tendenza a rifiutare l'idea dell'oggetto unico, abbandonare la pura estetica e a rivolgersi ad istanze collegate alla società contemporanea, ai sistemi sociali, al linguaggio, allo spazio urbano e alle relazioni umane. Sebbene 'ricerca artistica' sia un termine ancora altamente dibattuto sia nel mondo artistico che accademico, esso fornisce un'alternativa proprio alle rigide regole accademiche così come alla stampa tradizionale che si occupa d'arte e all'editoria giornalistica. La ricerca nelle arti significa una soggettiva, ma precisa selezione di materiali talvolta marginali o altrimenti trascurati. Consente una libertà spesso più utile nell'affrontare questioni attuali. Questa tendenza discorsiva all'interno delle arti implica il bisogno di uno spazio per discutere non solo della resa visiva, ma anche delle domande che solleva e delle istanze a cui si indirizza. Dalle origini dell'editoria d'arte, sia l'arte che le riviste artistiche sono diventate parte e strumento di uno sviluppo nel quale si sono sentite coinvolte, sia da un punto di vista critico che sociale, come soggetti attivi. Le riviste (degli artisti) e le pubblicazioni erano uno sbocco per le idee, ma anche un mezzo per radicalizzare la ricezione dell'arte ed offrire alternative alla stampa d'arte tradizionale.
Le riviste alternative e degli artisti mostrano un coinvolgimento critico, un interesse nel definire i contenuti e una partecipazione attiva piuttosto che una critica distaccata. Questa interazione fra arte e scrittura, la combinazione fra creazione e riflessione, hanno anch'essi dato luogo al cambiamento e a ruoli interscambiabili fra artista, designer, editore, scrittore, curatore...

Nell'introduzione al suo libro Artists Magazines (MIT 2011), Gwenn Allen, afferma che "(...) l'effimero che ha definito la rivista agli albori della sua invenzione è rimasto fondamentale per le possibilità sociali inerenti a questa particolare forma di pubblicazione." E Allen evidenzia l'importante ruolo delle riviste (degli artisti) nella storia dell'arte: "Un certo senso di criticità e potenzialità derivava dal potenziale relativamente a buon mercato e democratico per la produzione, la distribuzione e il consumo dell'arte su carta".

La pubblicazione gioca un ruolo fondamentale nelle attività di Kunstverein (Milano), così come nella rete di organizzazioni non-profit con i Kunstvereins di Amsterdam e New York. Kunstverein (Milano) è una piattaforma sperimentale di curatori per la presentazione, la ricerca e la produzione di arte contemporanea, che funziona come una struttura aperta e itinerante per il dialogo e lo scambio su tutto ciò che è relativo all'arte e ai mondi nei quali viviamo e lavoriamo. La casa editrice condivisa dalla rete, Kunstverein Publishing, è parte del programma, e le pubblicazioni prodotte sono considerate valide locations sia per la pratica artistica sia per la riflessione sui processi creativi. Le pubblicazioni non prendono in alcun modo una distanza critica, ma piuttosto cercano collaborazione e spazi di libertà, ovvero spazi evocativi che presentano arte, pensieri, idee, con lo scopo di contribuire alla conoscenza.

"Pubblicare una rivista significa entrare in una relazione più intensa con il presente." E, optare per una pubblicazione periodica, come nel caso della rivista ***Il Buon Vicino***, evita l'effetto 'nero-su-bianco' che spesso il testo scritto ha e fornisce uno spazio per sviluppare, recensire e confrontare idee nel tempo. Istanze simili possono essere confrontate e discusse o elaborate di nuovo. L'intenzionale serialità irregolare de *Il Buon Vicino* è una dichiarazione puntuale della presenza del documento (di carta) inteso come segno dei tempi, storicamente, già reso obsoleto dalle nuove tematiche che si tratteranno.

Concepire (le pagine di) una rivista come uno spazio per sviluppare sia la creazione artistica sia la riflessione consente una prossimità critica, un dialogo ed infine ci fornisce uno scorcio spazio-temporale specifico. Consente, inoltre, di riempire i 'vuoti' dello spazio pubblico e nei media principali con ciò che ci è vicino e ciò che spesso passa come "inevitabile". Il Buon Vicino punta esattamente a questo; non è un'altra rivista d'arte, ma un giornale tematico che, attraverso l'arte, punta ad arrivare a comprendere una situazione sociale impellente e condivisa.

— On Critical Proximity

> *Magazines provide a different kind of information about the past than more objective or totalizing accounts: they emphasize the role of the accidental, the happenstance, the unintended in what often gets passed down as inevitable.*
> *(Gwen Allen, Artist's Magazines, MIT, 2011)*

Kunstverein Publishing is delighted to present the first issue of Il Buon Vicino (The Good Neighbour), a publication that intends to be periodical and reflects upon art, territory and politics.

Writing about art, or also writing through art, can help us circulate ideas and concepts developed by artists, through artistic practice and through artistic research, into public (published) space, where these thoughts can have an impact, evoke understanding, raise new questions and commentary. It is this kind of forum that IBV intends to provide and that finds its place in a particular historical thread of art publishing.

Besides the enormous amount of art theory and criticism produced throughout the twentieth century, many artists started to use and produce text, as (part of) the work of art, most obviously in the 60s and 70s within the conceptual art movement, but also earlier, artists, groups and collectives published texts, poems, manifestoes, pamphlets, and made publications to further their engagement with the sociocultural and sociopolitical issues of the times. The amplification of research-based art and curatorial projects over the last decade and a half or so continues this tendency of art that rejects the idea of the unique object, leaving the purely aesthetical and addressing issues related to contemporary society, social systems, language, urban space and human relationships.

Although 'artistic research' is still a highly debated term both in the art world as on the academic scene, it provides an alternative exactly to the strict rules of academia as well as to the mainstream (art) press and newspaper publishing. Research in the arts means a subjective but precise selection of material at times marginalised or otherwise overlooked. It allows for a freedom often more capable of tackling present issues. This discursive tendency within the arts implies the need for a space to discuss not only visual output, but also the questions it raises and the issues it addresses.

From the origins of art publishing, both art and art magazines have become part of and tools in a development in which they became more critically and socially involved as active players. (Artists') magazines and publications were an outlet for ideas but also a means to radicalise the reception of art and offer alternatives to mainstream art press. Artists' and alternative magazines display a critical involvement, an interest in defining content and active participation rather than a distanced critique. This interplay between art and writing, the concurrence of creation and reflection, also gave rise to the changing and interchangeable roles between artist, designer, editor, writer, curator...

In the introduction to her book Artists Magazines (MIT 2011), Gwenn Allen, describes that "... the ephemerality that defined the magazine at the dawn of its invention has remained fundamental to the social possibilities inherent in this particular form of printed matter." And Allen stresses the important role of (artists') magazines in the history of art: "A certain sense of criticality and potentiality was derived from the relatively cheap and democratic potential for production, distribution and the consumption of art on paper".

Publishing plays a fundamental role in the activities of Kunstverein (Milano) as well as in the network of non-profit organisations with Kunstvereins in Amsterdam and New York. Kunstverein (Milano) is an experimental curatorial platform for presentation, research and production of contemporary visual art, functioning as an open and itinerant structure for dialogue and exchange on all that relates to art and the worlds in which we live and work. The shared publishing house of the network, Kunstverein Publishing, is part and parcel of the programme, and the publications produced are considered valid locations for both art practice as well as reflection on the creative processes. The publications don't adhere to any sense of critical distance, but rather imply close collaboration and liberty, they're suggestive spaces presenting art, thoughts, ideas, with the aim to always understand better.

"To publish a magazine is to enter into a heightened relationship with the present." And, to opt for a periodical publication, as in the case of the underlying magazine *Il Buon Vicino* (or the periodicity of a serial publication) avoids the black-on-white effect written text often has – it provides a space to develop, review and confront ideas, over time, and similar issues may be readdressed and discussed or elaborated again. The intended irregular seriality of *Il Buon Vicino* is a statement to the timely presence of the (paper) document as a sign of the times, historically, already rendered obsolete by new issues to come.

To conceive (the pages of) a magazine as a space to develop both artistic creation and reflection allows for a critical proximity, a dialogue and ultimately provides us with a slice of specific time and place. It allows furthermore to fill the 'holes' in public space and main stream media with what is close to us, and 'what often gets passed as inevitable'. Il Buon Vicino, aims exactly at that; it is not another art magazine but a thematic journal that, through art, aims to come to an understanding of a shared and urgent social situation.

RESTAURO DI UNA PERFOMANCE[1]

Juan Pablo Macías

Il lavoro di CCH è una sorta di crivello che attraverso la superficie pittorica e la perfomance setaccia informazioni militari e geopolitiche — statistiche, diagrammi, delimitazioni territoriali. La superficie diventa, in questo gesto ripetitivo di disegnare — trascrivere le linee del dramma neoliberale, un campo d'immanenza e, allo stesso tempo, aggiorna la storia dell'astrazione pittorica introducendo al suo interno i linguaggi codificati per la produzione della sofferenza umana. La sua pulsione pittorica opera attraverso questi resti di sofferenza, o al contrario, questi resti operano attraverso la pulsione di CCH.

Non ci sono dialettiche in questo; non c'è nessun concetto, ma una pulsione macchinica che trasforma, traduce e trascrive queste quotidiane demarcazioni del conflitto territoriale in disegno, e non *'disegni'* intesi come lavori diversi ed autonomi, ma solo un disegno come una catena di montaggio: un unico gesto di agitazione.

Questo gesto davanti ai "disegni delle macchine della sofferenza" (diagrammi, schemi, mappe, statistiche, itinerari, etc.), genera altre strategie. Nella sua indeterminatezza come linguaggio oggettivo, nella sua mancanza di soggetto, la pratica artistica di CCH sonorizza la mera sottomissione rappresentazionale attraverso la trascrizione; produce raffiche intermittenti di performance, come la sonorizzazione dei paradossi del cibo come merce irriconciliabile del mondo (il "Muro" di pane israeliano o mangiare la "Razione-K" delle forze armate nordamericane fino a vomitare) e come una relazione terrena tra l'uomo e la natura: uomini nella natura condividendola. Uomini nella natura in un processo di produzione illimitata, una produzione di desiderio, di un desiderio etico che abbandona la formalizzazione dell'altro. Desiderio che si separa lui stesso dall'altro come ethos.

Il conflitto s'inscrive nella storia, dà forma alla storia perchè la dialettica è la logica del conflitto, della soppressione dell'altro attraverso la retorica astratta della ragione. La storia del mondo attraverso il cibo si è scritta da sola ed ha inscritto questa storia della sofferenza sulla superficie della terra, come le rotte di navigazione. Il mercato mondiale è l'artista apollineo che scolpisce la terra, la frammenta, la ribalta, facendoci, così, uno scherzo astratto. Siamo andati oltre, non come Beuys ci ha insegnato. Abbiamo lasciato il nostro desiderio nelle mani dei programmi di cucina della TV che hanno rubato gli insegnamenti di Beuys. Non abbiamo cucinato per noi stessi, abbiamo permesso a Julia Child di entrare delle nostre case insegnandoci a cucinare per il futuro-immediato che mai arriverà, mentre Monsanto ci alimentava.

"Restauro di una performance", si basa sull'idea di rivivere un gusto, un sapore specifico, una ricetta che Joseph Beuys cucinava per esemplificare la sua idea de extended art. CCH insieme a Massimo Fiippelli, ha cucinato lo stufato di Beuys offrendolo al pubblico di una mostra d'arte. Questo gesto accoglie la gente e la alimenta; non solo fa riferimento all'artista tedesco, citando il suo discorso sul cibo, il processo, sulle stesse idee di extended art e di scultura sociale, ma anche solleva una domanda: come comunicare un sapore di un momento determinato. Ovviamente una idea così è in conflitto con una cultura basata su una memoria che si affida alle macro narrative, al testo, alla finzione e non all'esperienza e all'oralità. Questa domanda è un paradosso che solo può redimersi sottoforma di un dono: dare all'altro un alimento, sussurrargli una ricetta, sussurrargli un po' di amore; cosi come non c'è una storia sull'Anarchia, ma sussurri di libertà da orecchio a orecchio, di bocca in bocca, di faccia in faccia.
Così come "Ogni uomo è un artista" (Jeder Mensch ist ein Künstler, titolo del documentario di cucina di Beuys del 1979) rivela una creatività basata su un'autodeterminazione in possesso dei propri processi di produzione, vicina alla terra e lontano dalla retorica, la domanda che solleva CCH di come comunicare un sapore rivela questo paradosso: l'incommensurabilità della vivida esperienza per il linguaggio. Non c'è nessuna altra forma se non ripetere la ricetta-pensiero-processo non come una catena di segni, o come un mero segno che si scontra con altri, ma come la ripetizione di una traccia immemorabile – l'incontro con l'altro- che lascia l'alterità in libertà. La faccia in Levinas è dove si deposita l'incommensurabilità dell'altro. E Beuys parlava sempre faccia faccia con gli altri, conversando di arte, politica e terapia.

Per Beuys pensare alla politica, implicava pensare al cibo: "Quello che usiamo oggi nelle nostre cucine è inquinato, tutto il mondo lo sa… La domanda è, perchè? Ha a che vedere con il capitalismo. Allora, come è nato il capitalismo? E, è possibile una nozione di creatività se i prodotti che facciamo, sopratutto quelli che vengono dalla natura, dall'agricoltura, sono già così degenerati e rovinati? Tutto sembra essere fuori ordine: è necessaria una nuova direzione. Qui è dove tutto comincia… si comincia con l'insalata che mangiamo." "(Beuys, citato in Beil 2002:224)."

1. Il titolo del lavoro cita "Come si restaura una performance" (1997) dell'artista Giuliano Nannipieri. Il progetto è stato recentemente rielaborato e pubblicato in occasione della sua presentazione per "L'Inadeguato", il progetto che Dora Garcia ha presentato al Padiglione spagnolo (Biennale di Venezia, 2011).

CCH, Fotocopia della ricetta di Beuys, fotografia di Juan Pablo Macías, 2011. // CCH, Photocopy of Beuys recipy, photograph by Juan Pablo Macías, 2011.

CCH, "Restauro di una performance", veduta dell'istallazione, 2011, fotografia di Juan Pablo Macías // CCH, "Ristoration of a performance", installation view, 2011, photograph by Juan Pablo Macías

— The work of CCH[1] is a sort of sieve, processing military and geopolitical information - statistics, diagrams, territorial delimitations - through the pictorial surface and performances. The surface becomes an immanence field in this repeatable gesture of drawing-transcribing the lines of neoliberal drama, and at the same time, it updates pictorial abstraction's history charging it with these coded languages for the production of human suffering. His pictorial drive operates through these remnants of suffering, or the other way round, these remnants operate through CCH's drive.

There are no dialectics in this; there is no concept but a machinic drive that transforms, translates, transcribes these everyday demarcations of territorial conflict as drawing; not *'drawings'* as different and autonomous pieces, but only one drawing as a line assembly: a one and only gesture of unrest.

This gesture of the unrest in front of the 'drawings of the suffering machines' (diagrams, schemes, maps, statistics, itineraries, etc.) gives birth as well to other strategies. In its indeterminacy as an objective language - CCH's own gestures - in its lack of a subject, but just sounding the mere tools of representational subjugation through transcription, produces different intermittent bursts of performance, like sounding the paradoxes of food as an irreconcilable merchandise of the world ("Wall" of Azzimo Israeli bread or eating k-ration of the American military forces until throwing-up), and food as an earthly relation of men and nature: men in nature sharing it. Men in nature in an unlimited process of production.
A process of production as desire, of an ethical desire that abandons the formalization of the other. Desire that separates itself from the other as an ethos.

Conflict inscribes itself in history, it gives form to history thus dialectics is the logic of conflict, of suppression of the other by rhetorical abstract reason. The history of the world through food has written itself and it has inscribed this history of suffering on earth's surface like navigation itineraries. The world market is the apollonian artist sculpting the earth, fragmenting it, displacing it, playing an abstract joke on us on earth. We went astray, not how Beuys taught us. We left our desires in hands of TV cooking shows that kidnapped Beuys' teachings. We didn't cook for ourselves, we let Julia Child come into our homes teaching us food skills for the immediate-never-coming-future, while Monsanto nourished us.

"Restoration of a Performance", is focused on the idea of reviving a taste, a specific taste, a recipe Joseph Beuys used to cook as a way of exemplifying his extended idea of extend art. CCH assisted by Massimo Filipelli, cooked Beuys' stew recipe giving it to the audience of an art show. This gesture of welcoming people and nourishing them, not only makes reference to the German artist, quoting his discourse on food and process, on the very ideas of extended art and social sculpture, but raises a question on the idea of how to communicate a flavor of a giving moment. Obviously such an idea is in conflict with a culture based on a memory that relies on macro narratives, on text, on fiction, and not on experience, not on orality. This question is a paradox that can only find redemption under the form of a gift. Giving to the other some nourishment, whispering a recipe, whispering some love; just as there is no history of Anarchism but whispers of freedom from ear to ear, from mouth to mouth, from face to face.

Just as Every man is an artist (*Jeder Mensch ist ein Künstler*, the title of Beuys' cooking documentary from 1979), reveals a creativity based on a self-determination that owns one´s own process of production, close to earth and away from rhetoric, CCH's question of how to communicate a flavor reveals this paradox: the incommensurability of vivid experience for language. There is no other way but to repeat the recipe-thought-process, not as a chain of signs, as a mere sign that bursts into other signs, but as the repetition of an immemorial trace — the encounter with the other — that sets otherness in freedom. The face in Levinas' writing is where the incommensurably of the other relies. And Beuys was always talking to the other's face, conversing about art, politics and therapy.

For Beuys thinking about world politics implied to think about food: "What we use in our kitchens today is contaminated, everybody knows that …The question is, why is that? It has to do with Capitalism. How, then, did Capitalism emerge? And is there a notion of creativity possible at all, if the products we make, especially those products coming from nature, from agriculture, are already degenerated and ruined like this? Everything seems to be out of order: a new direction is needed. This is where it all starts… it starts with the salad we eat" (Beuys, cited in Beil 2002:224).

1. The title of the work quotes "How do you restore a performance" (1997) by the artist Giuliano Nannipieri. The project was recently re-elaborated and published on the occasion of his presentation for "The Inadequate", the project that Dora Garcia presented in the Spanish Pavilion (Venice Biennale, 2011)

CCH con Massimo Filippelli, perfomance, fotografia di Fabiano di Cocco, 2011. // CCH with Massimo Filipelli, performance, photograph by Fabiano di Cocco, 2011.

I sensi nell'opera di Joseph Beuys

Antonio d'Avossa

Testo tratto da "Joseph Beuys, Difesa della natura", Antonio d'Avossa, pp. 64-67, Skira, Milano, 2001

Tutta l'opera di Beuys vuole situare la riattivazione dei sensi in medias res. Intorno a questa tematica voglio insistere, e giustamente, sulla sua opera da pensare come una macchinica sinestetica, un dispositivo di sinestesia comunicante. Intendendo qui la sinestesia come una synestension, estensione dei sensi. Di questo nell'arte e fuori dall'arte Beuys è maestro. Per ragioni di spazio e di sintesi mi limiterò ad alcuni esempi interconnessi tra loro e compresenti, evidentemente, così come ogni esperienza percettivasinestetica vuole. (…)

4. Gusto – Il senso del gusto nell'opera di Beuys è rappresentato dall'immissione estremamente continua ed emblematica di cibi ed alimenti veri e propri all'interno delle sue installazioni, vetrine, oggetti, azioni. Ecco allora comparire salsicce, pancette, prosciutti, lardo, burro, margarina, cioccolata, zucchero, latte, olio d'oliva, vino, miele, pesci e carni secche, e la lista potrebbe continuare. Materiali organici dunque, ma sempre e solo simbolici e rinvianti ad altro o per l'indispensabilità della sopravvivenza. Questo il senso del Gusto per Joseph Beuys: assicurarsi attraverso alcuni alimenti dalla forte potenzialità energetica sopravvivenza in situazioni estreme. Ancora una volta ritorna l'episodio dell'incidente aereo durante la seconda guerra mondiale. A quel ricordo sono associati grasso e latte, caglio e formaggio. E all'unità complessiva e complessa dei sensi partecipano questi alimenti; una specie di rimessa in discussione della gerarchia dei sensi dunque è a monte di questa pratica.

A questo proposito citerò una lettera scritta dal poeta Lorenzo Stecchetti (Olindo Guerrini) a Pellegrino Artusi e da quest'ultimo riportata nel suo La scienza in cucina e l'arte di mangiare bene: "Il genere umano dura solo perché l'uomo ha l'istinto della conservazione e quello della riproduzione e sente vivissimo il bisogno di soddisfarvi. Alla soddisfazione di un bisogno va sempre unito un piacere e il piacere della conservazione si ha nel senso del gusto e quello della riproduzione nel senso del tatto. Se l'uomo non appetisse o non provasse stimoli sessuali, il genere umano finirebbe subito. Il gusto e il tatto sono quindi i sensi più necessari, anzi indispensabili alla vita dell'individuo e della specie. Gli altri aiutano soltanto e si può vivere ciechi e sordi, ma non senza l'attività funzionale degli organi del gusto". La riflessione di Stecchetti continua proprio nella direzione indicata all'inizio di questo testo. Egli considera questa gerarchia e ne critica l'inumana disuguaglianza: "Come è dunque nella scala dei sensi i due più necessari alla vita e alla trasmissione sono reputati i più vili? Perché quel che soddisfa gli altri sensi, pittura, musica, ecc., si dice arte, si ritiene cosa nobile ed ignobile invece quel che soddisfa il gusto? Perchè chi gode vedendo un bel quadro o sentendo una bella sinfonia è reputato superiore a chi gode mangiando un'eccellente vivanda? Ci sono dunque tali ineguaglianze anche tra i sensi che chi lavora ha una camicia e chi non lavora ne ha due?".A queste domande certamente il lavoro di Beuys dà una risposta che, si badi bene non è una risposta di contrapposizione o di inversione della gerarchia, ma di integrazione. Beuys non dipinge nature morte con alimenti, non distribuisce opere destinate a consumarsi nello stomaco del pubblico, non presenta evocativi armoni e profumi, piuttosto presenta gli stessi alimenti nella loro funzione simbolica ed energetica per garantire ad essi una indispensabilità per la sopravvivenza dell'uomo e forse anche dell'arte.

— Senses in Joseph Beuys' work.
All the works of Beuys want to situate the reactivation of senses in medias res. I want to insist on this theme, and, correctly, on his works to be thought of as a synaesthetic machine, a device of communicating synesthesia. And here I mean synesthesia like a synestension, extension of senses. Beuys is a Master in that inside and outside Art. For space and synthesis reasons, I will just give some examples interconnected among them and present simultaneously, evidently, as any perceptive – synaethetic experience wants.

4. Taste – The sense of taste in Beuys' works is represented by the extremely continuous and emblematic intake of real and proper food inside his installations, showcases, objects, actions. So we see sausages, bacon, ham, lard, butter, margarine, chocolate, sugar, milk, olive oil, wine, honey, fish and meat, and the list could go on. Organic materials, thus, but always and only symbols and referring to something else or to their indispensability for survival. This is the sense of Taste for Joseph Beuys: assuring survival in extreme situations through some strongly energetic food. One more time the episode of the plane accident during Second World War comes back. That memory is associated to fat and milk, rennet and cheese. And this kind of food takes part in a comprehensive and complex unit of senses; it is a sort of questioning of the hierarchy of senses.

To this extent I will cite a letter written by the poet Lorenzo Stecchetti (Olindo Guerrini) to Pellegrino Artusi and reported by the latter in his *La scienza in cucina e l'arte di mangiare bene* (*Science in the kitchen and the art of eating well*): "the human kind lasts only because man has the instincts of conservation and reproduction and he feels a pressing need to satisfy them. One must always add a pleasure to a need and the pleasure of conservation is found in the sense of taste, while the pleasure of reproduction is found in the sense of touch. If man did not have appetite or sexual impulses, the human kind would end at once. Taste and touch, therefore, are the most necessary senses, indispensable, indeed, for the survival of our species. The other senses just help and one can live if blind or deaf but you cannot live without the functional activity of the organs of taste". The reflection of Stecchetti goes on just in the direction pointed at the beginning of this text. He considers this hierarchy and he criticises its inhuman inequality: "So why in the scale of senses are the two which are most necessary to life and to transmission reputed as the vilest? Why is anything satisfying the other senses, painting, music, etc called Art and reputed noble, while what satisfies taste is reputed ignoble? Why are people who enjoy a beautiful painting or symphony reputed better than people who enjoy excellent food? Are there so many inequalities among senses, too, so that who works has a shirt and who does not work has two?" Certainly Beuys' works answer these questions. His answers are not aimed at opposing or inverting hierarchy, but at integrating.

Beuys does not paint still lives with food; he does not distribute works destined to be consumed in the audience's stomach, he does not present evocative harmonies and perfumes, but rather, he presents the same food in its symbolic and energetic function to ensure it an indispensability for the survival of man and of art.

Text taken from "Joseph Beuys, the Defense of Nature", Antonio d'Avossa, pp. 64-67, Skira, Milan, 2001.

Intervista

a Curzio Mugnai

Cosa fa nella vita?
Commercio carta nel settore industriale. Lavoro molto poco artistico e romantico.

Cosa è la cosa che "le piace" piu' fare nella vita?
Pescare ed andare in barca, stare con la famiglia… ma resisto poco alle tentazioni, specialmente quelle culinarie e questo "si vede"!

Il teorico Massimo Montanari afferma che "Il cibo è cultura", cosa ne pensa?
Penso che troppo spesso si passi il limite della ragionevolezza. E' vero che il cibo fa parte della storia e della cultura, ma vedere cuochi sui media e alla televisione, in particolar modo, che discettano di politica, filosofia e quanto altro, lo trovo fuori luogo.

Produzione, preparazione e consumo di cibo: quali di questi momenti e' il piu' importante per lei?
Che diamine, il consumo! Ma per la verità mi piace molto anche l'organizzazione del menu' e della tavola.

Se qualcuno le chiede: dove mi consiglia di andare a mangiare a Livorno, cosa risponde?
Privatamente posso rispondere, qui proprio no! Non vorrei che il famigerato Guttalax fosse in agguato.

E nel mondo? Visto che lei viaggia molto anche per conoscere i migliori chef!
Vorrei aver potuto mangiare in tutto il mondo. In Italia faccio anche delle trasferte mirate al cibo, mentre all'estero cerco di ritagliarmi degli spazi per gustare le realta' locali. Diciamo che i miei cuochi preferiti sono italiani, fuori dal Paese ho dei posti che amo per i singoli piatti che preparano (e spesso solo quelli) come le ostriche dell'Oyster Bar di New York, oppure la bistecca di Peter Luger a Brooklyn o la zuppa di pesce da Bacon a Cap d'Antibe. Solo per fare qualche esempio.

Qualche nome di "cuoco italiano"?
Tra quelli che conosco e apprezzo potrei ricordare, l'indimenticabile Pierangelini, Gennarino Esposito della Torre del Saracino, Paolo e Barbara di Sanremo e fra i giovani il divertente Cristiano Tomei de "L'imbuto di Viareggio".

Si parla molto di "kmO", come alternativa ai processi di industrializzazione del cibo. Che ne pensa?
Una cosa che mi affascina molto è l'organizzazione industriale ed efficiente che si trova nei ristoranti anche di ottimo livello nelle grandi città americane. Intendiamoci, è quanto di più distante dal mio concetto di cucina, sicuramente più legato alla visione giapponese dei ristoranti con dodici coperti, però trovo interessante la loro capacità di industrializzare il cibo ad un livello tutto sommato alto, in particolare mi interessano quelli che "contaminano" i sapori, permettendo nuovi spunti.

— Interview
What do you do in life?
I trade paper in the industrial sector. There's nothing artistic or romantic about it.

What "do you like doing" most in your life?
Fishing and boating, staying with my family…but I cannot resist temptations, especially when they are culinary, and you can see it!

The theorist Massimo Montanari says that "Food is culture", what do you think about that?
I think that too often we pass beyond the reasonable. It is true that food is part of history and culture, but seeing cooks in the media and on TV, discussing about politics, philosophy and much more, seems quite out of place to me.

Production, preparation and consumption of food: which of these moments is the most important for you?
For goodness sake, consumption, of course! But to be true, I also very much like the organization of the menu and the table.

If someone asks you for suggestions about eating in Livorno, what do you answer?
I can answer privately, but not here! I would not like to find some laxative in a dish!

And in the world? You travel a lot also to know the best cooks!
I wish I could have eaten everywhere in the world. In Italy sometimes I travel to taste food, while when I am abroad I try to find my spaces to taste local food. I can say that my favourite cooks are Italian, out of my country I love some particular places for some dishes they prepare (very often just one of their dishes), like oysters in Oyster Bar di New York, or Peter Luger's steaks in Brooklyn or fish soup at Bacon's at Cap d'Antibes. Just to give some examples.

Can you tell us the names of the Italian cooks you appreciate most?
I could remember, among the ones I know and appreciate, the unforgettable Pierangelini, Gennarino Esposito of Torre del Saracino, Paolo and Barbara in Sanremo and, for young cooks, the very funny Cristiano Tomei of "L'imbuto di Viareggio".

We talk very much of "Zero km", (meaning typical food produced nearby, translator's note) as an alternative to industrialization processes of food. What do you think about that?
I am fascinated by the industrial and efficient organization you find in restaurants in big American cities (also in high level restaurants). I mean, it is extremely far from my conception of cuisine, surely more linked to a Japanese vision of restaurants with twelve seats, but I think that their skill to industrialize food at a high level, after all, is very interesting. I am particularly interested in those cooks who "contaminate" flavours, allowing new inputs.

Mauro Cerqueira

NAUFRAGIO CON SPETTATORE

Pedro de Llano

Mauro Cerqueira (Guimarães, 1982) fa parte della giovane generazione di artisti portoghesi. Parole come tensione, equilibrio, densità, fragilità o la coppia distruzione/costruzione definiscono un progetto artistico che risponde alla violenza, la stabilità e le conformità sociali. Cerqueira concepisce il pubblico delle sue opere come 'il primo testimone che arriva sulla scena di un incidente'. Di solito si tratta di pezzi scultorei e situazioni attivate dallo spettatore, o perché sono il risultato di una performance, o perché l'installazione si pone come scenario di un'azione passata o futura. Una corsa in una specie di ponte che crolla o una costruzione elaborata con bicchieri di cristallo che stanno per cadere sono dimostrazioni di un lavoro basato su azioni semplici che danno luogo a strutture precarie. L'energia della gioventù e alcuni riferimenti a subculture come il punk o lo skate filtrano spesso nella sua opera.

Tutti questi elementi e atteggiamenti conservano una stretta relazione con il contesto storico ed urbano nel quale Cerqueira ha sviluppato il suo lavoro fino ad oggi: la città di Oporto. Immersa nella crisi che il Paese soffre da quasi dieci anni, la capitale del nord del Portogallo ha sperimentato importanti e rapide trasformazioni. La decadenza, la rovina e la miseria de suoi quartieri antichi, come quello della Ribeira, accanto al fiume Duero, convivono con un progetto di modernizzazione del tessuto urbano che ha come emblemi la nuova rete della metro o la Casa della Musica, progettata dall'architetto Rem Koolhaas. Man mano che avvengono questi cambiamenti, il centro di Oporto perde abitanti per lasciare spazio a una vigorosa industria turistica che s'impadronisce di questi spazi a fini commerciali, in un nitido processo di gentrificazione.

Mauro Cerqueira, "Postais do Porto, collage", 2011

I due studi che Mauro Cerqueira ha occupato finora sono situati in questo territorio agitato e hanno giocato un ruolo essenziale nell'elaborazione di molte delle sue opere, ridefinendo i modelli delle pratiche site-specific. Il primo si trovava in un edificio semi-abbandonato, a pochi metri dalla piazza più centrale della città e vicino ad una delle aree più degradate e problematiche. Da questo studio Cerqueira filmò nel 2010 l'opera *Até ao osso*. In questo video si vede lo scavo realizzato per costruire il parcheggio di un hotel di lusso ed i resti di un antico cimitero che è stato smantellato. Il protagonista anonimo del video, avvistato per caso mentre l'artista guardava dalla finestra del suo studio, è un uomo giovane probabilmente del quartiere- che si nasconde tra le tombe, scava e raccoglie ossi e crani che conserva in una borsa di plastica.

Até ao osso mostra la distruzione di una parte del quartiere vecchio della città di Oporto, la speculazione alla quale è sottoposto, lo spostamento dei suoi abitanti e l'oblio della sua storia. Altre opere rispondono al solito scenario in modi diversi. È il caso di molte sculture ed installazioni strettamente vincolate al primo studio, vittima anch'esso negli ultimi tempi degli interessi immobiliari e della rovina. La serie delle Trepadeiras (2010-2011), per esempio, è un insieme di pezzi elaborati con parti di persiane che si smontano, si allungano, si accomodano in differenti configurazioni e conquistano spazi. Partendo da materiali di scarto che salva dal suo ambiente più prossimo e da gesti molto semplici, Cerqueira crea oggetti e situazioni che alludono all'instabilità e all'impossibilità di sentirsi sicuro in un contesto in perpetua trasformazione. *O cego e a cidade* (2011), un video recente, funziona quasi come saluto e omaggio a questo luogo. In questo si vede l'estremità di un bastone di legno che colpisce un tetto di gesso decorato con modanature. L'immagine è invertita e il palo sembra il bastone di un cieco che esamina il terreno in cui cammina. Non si tratta di uno spazio tranquillo, però, paradossalmente, quando il materiale del tetto cade, si converte istantaneamente in un nuovo elemento con cui lavorare. La distruzione e la costruzione appaiono così come metafora di ciò che succede in città: una rapida metamorfosi sofferente di amnesia e disinteresse per il passato. La registrazione e la conservazione nella memoria di questa realtà dura e ingiusta convive sempre nelle opere di Mauro Cerqueira con un senso dell'humour sottile e astuto, così come con una espressività spontanea. Vita e arte si intrecciano nelle sue opere con autenticità e impegno, rifuggendo qualsiasi tentazione di pittoresco basato sulla miseria. Le sue opere si ispirano alla precarietà di un contesto urbano e sociale per parlare di incertezze esistenziali che vanno oltre una geografia concreta.

Questa vocazione si apprezza con particolare chiarezza in una serie di pubblicazioni che costituiscono una parte fondamentale del suo progetto artistico e integrano il suo interesse per la storia, la letteratura e la cultura popolare. Está a *morrer* e não quer ver (2009), *Exvotos* e milagres (2009-2011) e *Momentos* da história trágico-marítima e a Santa *Liberdade* (2011), sono edizioni realizzate in un formato di tipo giornalistico composti da disegni, testi propri o altrui e documenti provenienti da archivi e biblioteche. In esse Cerqueira indaga sul passato glorioso del Portogallo e la sua caduta in disgrazia attuale. In *Momentos* da história trágico-marítima e a Santa Liberdade, per esempio, si presentano frammenti di testi della cronaca fatta da Bernardo Gomes de Brito nel secolo XVIII, a partire dalle testimonianze dei sopravvissuti di naufragi che occorsero sulla via delle Indie, nel secolo XVI, insieme alla storia del transatlantico Santa Liberdade; sequestrato nel 1961 da un gruppo di antifascisti portoghesi e galiziani, condotti dal militare Henrique Galvão, che volevano denunciare le dittature di Salazar e Franco, per dirigersi poi alle colonie africane, con l'obiettivo, romantico ed utopico, di iniziare una rivoluzione che non prosperò mai.

Illustrata dai disegni dell'artista che accompagnano le storie compilate da *Gomes* de Brito nel 1735 e da una selezione delle prime pagine di giornale che seguirono le peripezie del sequestro nel 1961, questa edizione mette in relazione le origini dell'impero portoghese — una storia epica, piena di avventurieri, eroi e grandi navigatori, ma anche di naufragi, persone umili e sofferenza — con l'inizio della fine delle sue conquiste nel 1974, anticipato, in questo caso, dall'incidente della nave Santa Liberdade e la sua rivoluzione fallita. Letteratura e fiction si danno la mano in un progetto anti-gerarchico, pensato per essere distribuito aldilà dei canali istituzionali e concepito come una protesta contro l'oblio che vuol essere mobilitante ed attuale.

Sul retro di "Momentos da história trágico-marítima"... si può "*leggere*" un frammento del libro "*Naufragio con spettatore*" (1995), dello scrittore tedesco Hans Blumenberg, che sintetizza le sue intenzioni: "Montaigne giustifica lo spettatore del naufragio, così come la sua soddisfazione senz'altro qualificata come maligna (volupté maligne), non come il diritto di questo a godere dello spettacolo, bensì come il successo della sua autoconservazione. Lui è sulla terraferma, fuori pericolo, grazie alla capacità di mantenere la distanza. Sopravvive grazie ad una delle sue proprietà inutili: quella di essere spettatore". Le sculture, i video e le pubblicazioni di Mauro Cerqueira cercano di sopprimere, fisicamente e concettualmente, l'esistenza di questa distanza confortante.

— Shipwreck with Spectator. Mauro Cerqueira (Guimaraes, 1982) is part of the youngest generation of Portuguese artists. Words such as tension, balance, density, fragility or the duo destruction/construction define an art project that responds to violence, social stability and compliance. Cerqueira conceives the audience of his works as 'the first witness to arrive to the scene of an accident'. Usually his works are sculptural pieces and situations triggered by the viewer, either because they are the result of a performance, or because the installation itself is the scene of a past or future action. A race on a kind of a bridge that is collapsing, or a construction elaborated with crystal glasses that is about to fall, are samples of a work based on simple actions that result in unstable structures. The 'energy of youth' and some references to subcultures such as punk or skate frequently filter in his work.

All these elements and attitudes have a close relationship with the historical and urban context in which Cerqueira has developed his work until now: the city of Oporto. Immersed in the crisis being suffered by the country for almost ten years, the Northern capital of Portugal has experienced significant and rapid transformations. The decay, ruin and misery of its old quarters such as the Ribeira, near the Duero river, coexist with a project of modernization of the urban fabric which's emblem is the new Underground network or the Casa da Mùsica (House of Music), designed by architect Rem Koolhaas. As these changes occur, the inhabitants of the centre of Oporto leave to make room for a vigorous tourist industry that takes hold of the spaces for commercial purposes in a clear process of gentrification.

The two studios Mauro Cerqueira has worked in so far are located in this conflicting territory and have played an essential role in many of his works by redefining the models of site-specific practices. The first was in a semi-abandoned building, a few metres away from the main square of the city centre and close to one of the most degraded and problematic areas. From this studio Cerqueira filmed his work *Até ao osso* in 2010. In this video you can see the excavation for the building of a the parking lot of a luxury hotel and the remains of an ancient cemetery that has been dismantled. The anonymous protagonist of the video, spotted by the artist by chance while looking out the window of his studio, is a young man- probably living nearby- hiding among the graves, digging and collecting bones and skulls he preserves in a plastic bag.

Até ao osso shows the destruction of a part of the old quarter of the city of Oporto, the speculation it is subject to, the displacement of its inhabitants and the oblivion of its history. Other works respond to the same scenery in different ways. This is the case of many sculptures and installations closely connected to his first studio, also recently the victim of real estate interests and decay. The series of *Trepadeiras* (2010-2011), for example, has developed a set with pieces of Venetian blinds dismounting, stretching, accommodating in different configurations and conquering space. With waste materials found in his immediate surroundings and by simple gestures, Cerqueira creates objects and situations that allude to the instability and the inability to feel safe in an ever-changing context.

O cego e a cidade (2011), a recent video, works almost like a farewell and homage to this place. It shows the end of a wooden stick that hits a ceiling decorated with plaster mouldings. The image is reversed and the stick looks like the cane of a blind man examining the ground over which he walks. It is not in any case a calm space, but, paradoxically, when the ceiling material starts to fall, it instantly becomes a new element to work with. Destruction and construction appear as metaphors of what happens in the city: a rapid metamorphosis suffering from amnesia and indifference to the past. The recording and preservation in the memory of the harsh and unfair reality always coexists in the works of Mauro Cerqueira with a subtle sense of humour, ironic, as well with a spontaneous expressivity. Life and art are intertwined in his work with authenticity and commitment, driving away any temptation for picturesqueness based on poverty. His works are inspired by the precariousness of an urban and social context, to talk about existential uncertainties that go beyond specific geographies.

This vocation is appreciated with special clarity in a series of publications that are an essential part of his artistic project and integrate his interests for history, literature and popular culture. *Está a morrer e não quer ver* (2009), *Exvotos e Milagres* (2009-2011) and *Momentos da história trágico-marítima e a Santa Liberdade* (2011), are editions printed in a journalistic format consisting of drawings, his and others people's texts and documents from archives and libraries. Cerqueira explores the glorious past of Portugal and its fall from grace now in the present. *In Momentos da História tràgico-Marítima e a Santa Liberdade*, for example, he presents us with fragments of the chronicle made by Bernardo Gomes de Brito in the eighteenth century, from testimonies of survivors of shipwrecks that occurred on the route to India in the sixteenth century, along with the history of the transatlantic Santa Liberdade, kidnapped in 1961 by a group of Portuguese and Galician anti-fascists, led by Henrique Galvão, who wanted to denounce the dictatorships of Salazar and Franco, and then headed for the African colonies, with the romantic and utopian objective of starting a revolution that never took place.

Illustrated by the artist's drawings that accompany the reports compiled by Gomes de Brito in 1735, and by a selection of newspaper headlines that followed the adventures of the kidnapping in 1961, this edition tells about the origins of the Portuguese empire -an epic story full of adventurers, heroes and great sailors, but also of shipwrecks, outcasts and suffering- with the beginning of the end of its conquests in 1974, anticipated, in this case, by the accident of the Santa Liberdade and its failed revolution. Literature and fiction go hand in hand in an anti-hierarchical project thought to be distributed beyond the institutional framework and conceived as a protest against oblivion, which pretends to be mobilizing an current.

On the back cover of *Momentos da História tràgico-Marítima e a Santa Liberdade* you can read a fragment of the book *Shipwreck with Spectator* (1995), by the German writer Hans Blumenberg, who summarizes his intentions: "Montaigne does not justify the spectator of shipwreck by his right to enjoyment; rather, he justifies his pleasure, positively described as malicious (volupté maligne), by his successful self-preservation. By virtue of his capacity for this distance, he stands unimperiled on the solid ground of the shore. He survives through one of his useless qualities: the ability to be a spectator." Mauro Cerqueira's sculptures, videos and publications seek to suppress physically and conceptually the existence of this reassuring distance.

Mauro Cerqueira, "Postais do Porto", 2011, veduta dell'istallazione, fotografia di Juan Pabo Macías. // Mauro Cerquiera, "Postais do Porto", 2011, installation view, photograph by Juan Pablo Macías.

RACCONTO PANICO

Matteo Lucchetti

Se il vicino di Dario Gentili sia buono o meno non ci è dato saperlo e, a quanto pare, neanche lui ne ha avuto la possibilità. È forse per questo motivo che l'artista decide di dare spazio ad una breve storia che percorra idealmente lo spazio claustrofobico che la traccia del video sembra misurare; porta dopo porta, in un lungo piano sequenza, si salgono le scale del condominio dove l'artista vive, registrando i nomi corrispondenti ad ogni interno e la conseguente composizione multiculturale di una palazzina tipo del centro di Livorno.
Una "novella panica" – come definisce Gentili i racconti che compone per far vivere all'opera anche uno spazio discorsivo – corre parallela al video, a corredo ma anche come invito a concepire ciò che non si vede nel lavoro in mostra. Frase dopo frase si passano in rassegna le nazionalità più presenti tra le popolazioni di immigrati nell'Italia contemporanea, a fare da eco a quelle porte chiuse con i cognomi scritti sul muro vicino al campanello del video. Al fianco di ogni nazionalità, al posto dei consueti stereotipi, azioni quotidiane, simili a quelle di qualsiasi ambiente domestico, scorrono come fotografie da un condominio pieno di vita. Gli unici protagonisti palesati sono bambini, che vivono lo spazio pubblico di una scuola o di un cortile, non dovendo nascondere, a differenza dei loro genitrori, nessun indizio di clandestinità. Al termine boccaccesco di novella, scelto per la leggerezza della natura racconto, si aggiunge qui l'idea di panico come psicosi collettiva, che nasce in genere dalla diffusione di notizie allarmanti. Così i nomi degli abitanti del palazzo fanno compiere una parabola geografica e culturale nella paura dell'immigrato, come soggetto ignoto, non connotabile se non per tratti generici, attitudini predefinite e nomi poco pronunciabili.

Una figura, quella dell'immigrato, largamente giornalistica, che nell'Italia degli ultimi ventanni ha sostituito parzialmente quella del migrante meridionale: entrambi i termini aprono uno spazio indefinito ad un ricettacolo di antagonismi possibili, nell'Italia del boom economico prima ed in un quella della crisi e della recessione poi. Un paese che si guarda l'ombelico e nasconde le proprie questioni sociali all'interno di significanti svuotati di senso e diffusi a creare sensazione. L'immigrato o lo straniero, (sono questi i nomi con cui appaiono nel campo semantico descritto intorno a loro) si nascondono per volontà legislativa e nella loro assenza crescono i fantasmi che descrivono fintamente le loro quotidianità.

Il percorso porta a porta che Gentili fa compiere alla telecamera ricorda, per intenzione, le inquadrature che Michael Hanneke registra in "Caché". Lì il protagonista, perseguitato da messaggi minatori di cui non riesce a trovare il mittente, ricerca tra i propri rimossi personali ritrovandoli legati agli irrisolti di una nazione intera, quella francese, rispetto ai miranti algerini. L'antagonista è nascosto, caché, appunto, non soltanto agli occhi ma anche alla coscienza. Anche in quel caso è attraverso una crescendo di panico che si svela l'altro, ormai connotato da ruoli che non gli appartengono, ma che nell'economia visiva dello spettatore e del protagonista non possono più essere ripensati.

Gentili crea con il suo lavoro delle modificazioni temporanee dello sguardo, informando le sue azioni di una potenziale componente di panico, ma probabilmente come lo intendevano Jodorowsky, Topor e Arrabal nel loro manifesto. Panico per dire che l'ordine delle cose così come sono, previste e percepite nella loro immanenza, può venire sgretolato e destrutturato in qualsiasi momento: è proprio quando si altera il naturale divenire delle cose che si intravedono nuove possibilità, anche negli spazi più ricorrenti del quotidiano.

— Panic Story. If Dario Gentili's neighbor is actually good or less, it's not for us to know, and, for what it seems, not even he hasn't had the opportunity to know either. Maybe for this reason the artist decides to give space to a brief story that crosses ideally the claustrophobic space the video seems to measure; door after door, in a long take, it goes up the stairs of the condominium where the artist lives recording the names corresponding to each apartment following the multicultural composition of a typical building of the centre of Livorno.
A "panic novel" – is how Gentili defines the short stories he composes to make the work also live through a narrative space – runs parallel with the video, together, but also as an invitation to conceive what is not seen in the work. Phrase after phrase we read the most present nationalities among immigrants in contemporary Italy, the surnames written on the wall next to the bells echo these closed doors we see on the video. Along with every nationality, instead of the usual stereotypes, daily actions similar to the ones in any domestic environment, slide like photos of a condominium full of life. The only 'revealed' protagonists are the children who live the public space of a school or a courtyard, not having to hide, any evidence of clandestinity as their parents do.

The Boccaccio term 'Novella' (novel), chosen for the lightweight nature of the story, adds to the idea of panic as a collective psychosis, which usually arises from spreading alarming news. So the names of the inhabitants of the building shows us a geographic and cultural parabola in the fear of the immigrant as an unknown subject, not connotative if not by generic qualities, predefined attitudes and names difficult to pronounce. The figure of the immigrant is largely journalistic, and in these last twenty years, it has partially substituted the immigrant from Southern Italy: both terms open an indefinite space to a receptacle of possible antagonisms, first in the Italy of economic boom and then in the Italy of economic crisis and recession. A country looks astray and hides its own social issues in emptied and diffused signifiers aimed at creating sensation. The immigrant or the stranger (they appear with these names in the semantic field described around them) hide themselves because of a legislative will, and in their absence, the ghosts that describe their daily life are born.

The door-to-door tour that Gentili makes his cam record, reminds us, intentionally, of the shots of Michael Hanneke in "Caché". The protagonist, there, haunted by threatening messages whose sender he cannot find, searches in his own personal removed experiences finding them connected to the unresolved matters of an entire nation, France, with regard to Algerian immigrants.

The antagonist is hidden, that is caché, not only from our eyes, but also from our conscience. In that case, too, by a panic crescendo the 'other is unveiled, already connoted by roles that do not belong to him, but that in the visual economy of the spectator and of the protagonist cannot be rethought of anymore.

Gentili creates temporary modifications of the gaze with his work, informing his actions with a potential component of panic, probably as meant by Jodorowsky, Topor and Arrabal in their manifesto. Panic to say that the order of things as they are, foreseen and perceived in their immanence, can be crumbled and deconstructed in any moment: it is when we alter the natural becoming of things when we glimpse new possibilities, also in the most recurrent spaces of daily life.

Dario Gentili, "Condominium", istallazione video, 2011, fotografia di Juan Pablo Macias. // Dario Gentili, "Condominium", video installation, 2011, photograph by Juan Pablo Macias.

"Il luogo è fisico, ma anche mentale: il condominio."

Alessio Traversi

Da "Il mio vicino", spettacolo teatrale diretto da Alessio Traversi, TeatroC, Livorno, 2010

È un ring, e i suoi abitanti sono gli improbabili protagonisti di comiche, paradossali, misere, feroci e commoventi battaglie. Come in tutti i condomini ci sono il cortile, l'ascensore, i pianerottoli, le abitazioni e gli uffici, i balconi, la terrazza. E come in tutti i condomini ci si fa guerra per un televisore dal volume troppo alto, per un cane che abbaia, per la sostituzione di un tubo, per i panni che gocciolano, per un pusher che spaccia nel cortile; per tante cose, ma soprattutto per niente.

PRESENTATORE: signore e signori, buonasera! Vi ringrazio per essere intervenuti a questa magnifica serata! Una serata che non vi deluderà, una serata che vi farà tornare a casa contenti come mai lo siete stati prima! E per questo passo a presentarvi i contendenti del primo combattimento di stasera. In questo angolo, reduce da innumerevoli vittorie, l'uomo della porta accanto, il campione in carica! Dal condominio 27, scala 12, interno 5: il signor Delcastro! (l'uomo si alza e saluta il pubblico plaudente). In questo angolo, la promessa della stagione, la novità dell'anno, la sfidante di stasera! dal condominio 27, scala 12, interno 5: la signorina Pantinelli! (la donna si alza e saluta il pubblico plaudente) (…)

"Il mio vicino" è stato l'evento finale di un laboratorio che ha permesso ai partecipanti di ideare e mettere in scena un testo originale, basato su un'analisi grottesca del nostro rapporto con l'altro e dei conflitti che quotidianamente si creano tra noi e i nostri vicini, nelle case, nelle strade e in tutti quei luoghi in cui le persone sono obbligate a relazionarsi tra loro. (…)

DONNA
E comunque, dovresti anche far venire l'idraulico, perché tutte le volti che tiri lo sciacquone, da casa nostra sembra che stia per arrivare un maremoto

UOMO
Ma che sciacquone e sciacquone, ora faccio una raccolta di firme nel palazzo per fatti capire che non se ne può più

DONNA
Si, vai fai la raccolta di firme! voglio vedere chi firma, ormai ti conoscono tutti qui, ti portano per bocca

UOMO
Ma cosa dici, ma come ti permetti? (…)

— The place is physical but also mental: the condominium. (From "My neighbor" play directed by Alessio Traversi, TeatroC, Livorno, 2010). It is a ring, and its inhabitants are the unlikely protagonists of funny, paradoxical, miserable, ferocious and moving battles. As in every condominium there are a courtyard, a lift, the landings, flats and offices, balconies and a terrace. And, as in every condominium, people fight each other for a TV which's volume is too high, for a barking dog, for the substitution of a pipe, for dripping cloths, for a pusher selling drugs in the courtyard, for a lot of things and for nothing.

PRESENTER: ladies and gentlemen, good evening! Thank you for taking part in this wonderful event! An event that will not disappoint you, an event which will make you go home happier than ever! Therefore, let me introduce you the fighters of the first round of tonight. In this corner, after countless victories, the next-door man, actual champion! From condominium nr 27, stairs nr 12, interior nr 5: Mr Delcastro! (the man stands up and greets the cheering crowd). In this corner, the next season's promise, news of the year, tonight's challenger! From condominium 27, stairs nr 12, interior nr 5: Miss Pantinelli! (the woman stands up and greets the cheering crowd).

"My neighbour" has been the final event of a workshop which has allowed participants to devise and put on stage an original text, based on a grotesque analysis of our relationships with 'the other' and of the fights which we daily face with our neighbours, in our houses, in the streets and in all those places where people are obliged to relate with each other. (…)

WOMAN
And, however, you should also call the plumber, because every time you flush the toilet, it seems like a seaquake is coming from our house!

MAN
What the hell of a toilet are you talking about, I'm going to gather everybody's signatures in the building to let you know we're all fed up!

WOMAN
Go, gather those signatures! I just want to see who will sign, everybody knows you here, come on!

MAN
What are you saying? how dare you..? (…)

Novella Panica

Dario Gentili

Osservo l'obeso. Il ciccione, come lo chiamerebbero i miei nipoti. E' la mia ossessione da insonne da oramai due anni. Si presenta sempre puntuale, alle quattro e mezzo del mattino, per frugare nei cassonetti sotto la mia terrazza. Non conosco il suo nome, non so che cosa faccia nella vita. Arriva dai meandri della notte, ansimando, appoggiandosi con fatica al suo piccolo deambulatore ospedaliero. Ansima, schiacciato dalla sua mole, ogni suo passo viene accentato da un respiro pesante. Mentre lo osservo anche io ansimo, per il principio di enfisema che i medici mi hanno riscontrato da tre anni. Si ferma a frugare come un ratto nei cassonetti. Riordina le cose, sistema i materiali di vario tipo negli appositi raccoglitori, poi trova qualcosa di suo piacimento e lo infila dentro la sua busta blu dell' IKEA. E' uno dei miei fantasmi. Ogni notte passano in rassegna nel vicolo sul quale si affaccia la mia terrazza . Alle tre e mezzo arriva il vecchio in abiti eleganti che controlla tutti i motorini e le automobili della via. Alle quattro, le ballerine russe di ritorno dal lavoro nel Night Club sul lungo mare. Poi arriva lui. L'obeso. I miei fantasmi sono l'unica cosa che il mio condominio mi regala. L'unico contatto voyeristico che ho con il mondo circostante. Per il resto nel condominio, non accade niente. Calma piatta. Gli altri inquilini vivono le loro vite rintanati come topi, nelle loro confortevoli gabbie di contenimento. Gli unici contatti che ho con loro avvengo lungo le scale, quando, nelle rare occasioni in cui ci incontriamo, ci scambiamo un saluto imbarazzato e ricco di tristezza nei nostri occhi spenti. Non ci sono desideri. Non c'è mai una parola di più. Siamo ingabbiati, crocifissi in noi stessi. Solo i bambini riescono a dialogare tra di loro, nel pomeriggio, dopo la scuola, quando giocano nel cortile. Mi danno speranza, mi fanno sorridere mentre li osservo seduto a sorseggiare vino nel mio terrazzo. Forse stanotte scriverò di un ratto che vuole ascendere al cielo. 2:46 PM

Panic Short Story. I'm observing the obese man. Fatty, as my nephews would call him. As a sleepless man, I have been obsessed by him for two years now. He is always punctual, at half past four in the morning, to rummage in the bins under my terrace. I do not know his name, I do not know what he does in life. He comes from the meanders of the night, panting, leaning painfully on his walker. He pants, mashed by his own weight, every step of his is stressed by a heavy breath. As I observe him, I pant, too, for a beginning of emphysema doctors discovered three years ago. He stops and rummages like a rat in the bins. He reorders things, he collects various materials in suitable binders. Then he finds something he likes and puts it into his blue IKEA bag . He is one of my ghosts. Every night they pass in review in the alley below my terrace. At half past three the old man in an elegant suit appears and checks all the scooters and the cars in the street. At four, the Russian dancers are back from their work at the Nightclub by the seaside. And then, him. The obese man. My ghosts are the only thing my condominium gives me. The only voyeuristic contact I have with the surrounding world. For the rest of the condominium, nothing happens. A dead calm. The other neighbours live hidden like mice, in their comfortable restraining cages. The only contacts I have with them are on the stairs, when, in the rare occasions we meet, we exchange an embarrassed greeting, filled with sadness in our dull eyes. There are no desires. Never a word more. We are in a cage, crucified in ourselves. Only children can dialogue among them, in the afternoon, after school, when they play in the courtyard. They give me hope, they make me smile as I observe them while I am sitting and sipping wine on my terrace. Maybe tonight I will write about a rat who wants to climb to the sky.

SUL FENOMENO

Marco Tagliafierro

La prossimità rispetto ad un fenomeno non è necessariamente garanzia di comprensione dello stesso. Tuttavia il significato di imminenza garantisce un'attenzione specifica nei confronti di ogni manifestazione fisica o mentale che lo riguarda. Molto spesso tale concentrazione mentale, destinata a questa vicinanza, si trasforma in fastidio, o nell'incapacità di gestire l'alterità che evidenzia l'anomalia di una relazione avvenuta, seppure a stretto contatto, tra due segni persona o segni pensiero che vivono la contraddizione che si sviluppa tra una vicinanza contingente ma non sostanziale. Se la vicinanza è data da un'adiacenza angusta, la prospettiva che si attiva circa tale contiguità è tale da suscitare alterazione percettive che virano verso il fantasmatico; questo perché il punto di vista ravvicinato può esaltare le ombre, portatrici di illusioni ottiche fuorvianti. Jean Luc Nancy ebbe modo di affermare, nel corso del suo intervento al Festival di Filosofia di Modena, dal titolo "Fantastico fenomeno", quanto segue: "Non si deve dimenticare che fantasticheria e fenomeno, così come fantasia e fantasma, appartengono alla stessa famiglia di parole, ne si può trascurare il fatto che nel linguaggio ordinario il termine fenomenale ha il senso di straordinario e che proprio la parola fantastico ha il significato di eccezionale". Potremmo pertanto giungere alla conclusione per la quale ponderare l'immagine come fenomeno significa contemplare un accadimento sempre straordinario, eccezionale per definizione e forse anche che lo spettatore, così come l'artista, diventa colui che riconosce ogni fenomeno come eccezionale, quindi egli sarà in grado di discernere la differenza tra un'immagine illusoria, un'immagine prodotta dalla fantasia e un'esperienze del mondo sensibile che viene percepita attraverso un atto di immaginazione. A questo proposito Helena Hladilova ha affermato: "Ritengo che la straordinarietá dei fenomeni che individuo sia un qualcosa di molto soggettivo, poiché ai miei occhi tale evento appare anomalo, inusuale, ma nella percezione ordinaria può apparire banale, trascurabile. Osservando il reale reagisco a grandi linee in due modi, mi capita di riuscire, molte volte attraverso il caso, a registrare situazioni straordinarie che mi permettano di sbloccare meccanismi che fino ad allora me ne impedivano la lettura. Oppure aggiungendo una narrazione ad un accadimento che ritengo idoneo ad accoglierlo apro a riflessioni che altrimenti non potrebbero essere esplorate con la sola immagine, donando alla quotidianità l'eccezionalità. All´interno di ciò che riteniamo scontato si celano inaspettate sfumature che permettono di visualizzare ciò che ci appare frammentato.
Talvolta monitorando due entità distanti capita di osservare come esse mantengano la propria individualitá celandoci una loro più profonda relazione. Riuscire ad osservare il dettaglio in qualsiasi attimo, riuscendo a rimanere in una costante attività di analisi é ciò che necessità colui che é a cerca di un altra soluzione. Credo che distinguere sia puramente un atto di fiducia. L´arte é un'immersione totale, un lasciarsi alle spalle i preconcetti imposti per addentrarsi all´interno di una rilettura del conosciuto. Ritengo che il porsi domande sull´autenticitá sia dannoso al conseguimento di quella libertà necessaria al raggiungimento di una comprensione autentica".

Helena Hladilova, "Il Buon Vicino", 2011, particolare, fotografia di Juan Pablo Macías. // Helena Hladilova, "The good Neighbor", 2011, detail, photograph by Juan Pablo Macías.

— **About the phenomenon.** A Story about the proximity to a phenomenon is not necessarily a warranty of comprehension. Yet, the meaning of imminence guarantees a specific attention in regard any physical or mental manifestation that concerns it. Very often this mental concentration, destined to this vicinity, turns into nuisance or into the incapacity of managing an otherness that highlights the anomaly of a given relation, although in a tight contact between two signs-person or signs-thought, which experience this contradiction developed in a contingent but not substantial proximity. If proximity is given by a narrow adjacency, the perspective activated by this contiguity can arise perceptive alterations turning into the phantasmatic; this is because a narrowed point of view can exalt shadows, which bring misleading optical illusions. Jean Luc Nancy said, during his intervention at the Philosophy Festival in Modena, titled 'Fantastic phenomenon', as follows: 'We must not forget that fantasia and phenomenon, as well as fantasy and phantasm, all pertain to the same family of words, nor can we neglect the fact that in ordinary language the term 'phenomenal' means extraordinary and the very word 'fantastic' means 'exceptional'. So we could conclude that pondering an image as a phenomenon means to contemplate an event which is always extraordinary, exceptional by definition and that maybe the spectator too, like the artist, becomes the ones who can recognize every phenomenon as exceptional, so he/she will be able to discern the difference between an illusory image, an image produced by fantasy and an experience of the sensible world which is perceived through an act of imagination. To this extent, Helena Hladilova has affirmed: "I think that the extraordinariness of the phenomena I identify is something very subjective, since to my eyes an event may appear as abnormal, unusual, but to an ordinary perception it can seem banal, negligible. Observing reality I mostly ureact in two ways, sometimes I happen to succeed, mainly by chance, to record extraordinary situations allowing me to unlock those mechanisms which had prevented me from reading them until now; or adding a narration to an event I believe suitable for working with, I open to reflections which otherwise could not be explored simply through images, in this way giving exceptionality to every-day-life. Hidden inside what we think is banal, there are unexpected hints that allow us to visualize what appears fragmented. Sometimes monitoring two different entities we happen to observe how they keep their individuality hiding their deepest relationship to us. Succeeding in observing details in any moment, being in a constant activity of analysis is what you need if you are looking for other solutions. I think that distinguishing is purely an act of trust. Art is a total immersion, leaving behind imposed preconceptions to get into a re-reading of 'the known.' I think that asking oneself about 'authenticity' is harmful to the achievement of an authentic understanding."

Helena Hladilova, "Il Buon Vicino", 2011, istallazione, fotografia di Juan Pablo Macías. // Helena Hladilova, "The good Neighbour", 2011, installation, photograph by Juan Pablo Macías

Juan Pablo Macias

[redacted] E LE INNUMEREVOLI BANALITA DEL MALE

Massimo Mazzone

Il Frontespizio del Leviathan di T. Hobbes, la base concettuale e filosofica dello Stato Moderno, rappresenta una specie di mostro, una creatura villosa che impugna in una mano uno scettro simbolo di autorità spirituale e nell'altra, la spada, simbolo dell'esercizio legale della forza. La figura sovrintende alle attività sottostanti della città come dei campi, iscritta in una rigida struttura geometrica, dove tutto trova posizione e ruolo. Questa figura mostruosa, detta Leviathan, rappresenta lo Stato. Ma se guardiamo da vicino questo corpo gigantesco e peloso, scopriamo che il vello, risulta formato da milioni e milioni di corpi, corpi umani, ovvero la Nazione, lo Stato, che biopoliticamente, si costituisce con il corpo delle persone. Cittadini o sudditi poco cambia, lo Stato si incarna in noi attraverso la nostra carne, insieme formiamo un corpo collettivo, che infatti risulta dotato di poteri straordinari, se paragonati alle nostre singolarità. Allora era chiaro già nei secoli passati, che lo Stato siamo noi, come era chiaro che la relazione statale, viene prodotta e riprodotta dalle persone e senza questa partecipazione attiva, lo Stato, come le forme di Stato possibili (Socialista, Capitalista, Repubblica, Monarchia, Liberal democrazia, etc.), cesserebbero di esistere in un istante. Questo dovrebbe anche ricordarci, che la qualità delle nostre vite, composte di relazioni sociali e affettive (famiglia, lavoro, amici, comunità, etc.), dipendono dalla nostra partecipazione, soprattutto in democrazia, dall'impegno costante di tutti nello stabilire una scala di valori condivisa, una scala di importanza, di verità potremmo dire, rispetto alle quali, le leggi che ci diamo, dovrebbero favorire le nostre esistenze. Senza dimenticare che essendo tutti parte di un più grande organismo, la disfatta o la difficoltà di ciascuno, si ripercuote sempre e invariabilmente su tutti.

Juan Pablo Macías, con il suo progetto e la consueta intelligenza e sensibilità nell'impiego dei linguaggi dell'arte, rende pubblico ed evidente, un fatto ordinario, banale, locale apparentemente, e mette in luce una brutalità senza ragione, che si realizza nel corso di molti anni in una città e che consegue l'unico risultato di mettere in serio pericolo di salute e di vita un nostro concittadino, un nostro compatriota, una persona, un essere umano, uno di noi, oltre a coprire di vergogna e di ridicolo, tutti i soggetti che questo orribile evento (la disfatta di un uomo), contribuiscono a realizzare.

Quali che siano state le cause legali, accanimento o corretta interpretazione delle Leggi, errore giudiziario o sfortuna, ormai poco importa. Risulta invece chiaro, che la vicenda, mette a nudo una serie innumerevole di distrazioni, di omissioni, di leggerezze, di negligenze nell'aiutare chi incappa in un problema legale e che mostrano invece una ferocia ed una efficienza assoluta nel disporre della vita altrui da parte degli Enti preposti, una ferocia ed una efficienza che non abbiamo mai incontrato nella storia patria e che non incontriamo nemmeno oggi innanzi ad altri orrendi crimini.

Non abbiamo incontrato questa Kadavergehorsam, questa obbedienza cadaverica di fronte alla Legge

evocata dal gerarca nazista Eichmann al processo per crimini di guerra a sua discolpa, da parte dell'Amministrazione innanzi a pericoli e crimini da parte di forze maggiori.
Non l'abbiamo vista quando nelle Università italiane i Docenti prestarono giuramento al Regime Fascista, neanche l'abbiamo vista all'introduzione delle Leggi Razziali, che tutti oggi giudichiamo vergognose,
ma che gli italiani allora accettarono senza resistenza.

Non incontriamo tale efficienza di giudici, amministratori, forze dell'ordine e soggetti incaricati di fronte alla mafia e ai suoi abusi, di fronte alle bombe anonime che hanno insanguinato l'Italia, non incontriamo questa amministrazione e questa magistratura efficiente di fronte ai milioni di metri cubi della speculazione edilizia che hanno devastato l'Italia, e non la incontriamo a contrastare i miliardi di evasione fiscale o il riciclaggio di denaro sporco (di sangue) che riempiono i forzieri delle banche nei paradisi fiscali.

Non abbiamo mai visto i grandi delinquenti, quelli che organizzano e gestiscono lo smaltimento di immondizie e prodotti tossici, chimici, nucleari, finire rovinati, non abbiamo visto boss e assassini finire nella strada, neanche i grandi truffatori della finanza, i faccendieri, i corrotti finire in miseria, e infatti, le galere italiane, sono piene, stracolme di poveracci, accatastati tra loro perché si sa, i ricchi non vanno in galera...

Perché la povertà oggi, in questa opulenta società democratica e benpensante (nonostante la crisi in corso), fa più paura degli Zingari e degli Ebrei, fa più paura dei comunisti e degli anarchici, il povero, infatti oggi incarna il "nemico interno", preconizzato da Carl Schmitt, il lugubre giurista del Terzo Reich, quello che diede forma legale al nazismo. I poveri i diversi, i deboli, sono il nemico interno, la sporcizia da eliminare, da criminalizzare, da perseguitare, da espropriare, da ridurre in miseria e infine da uccidere.

Pesce grosso mangia pesce piccolo, questa una frase di [redacted], identica al titolo dell'immagine dell'incisione di Brueghel. Ma ciascun pesce finirà in padella. E non è un caso, che queste cose avvengano mentre altrove caporali ingrassano sulle spalle dei migranti, mentre altri a migliaia marciscono nei CIE, CPT, o come diavolo si chiamano oggi, vittime di reati appositamente disegnati per loro.

Juan Pablo Macías oltre ad essere un artista importante a livello internazionale, è uno studioso molto stimato, è un intellettuale di formazione libertaria, un anarchico dunque, uno di quelli che a fine Ottocento Cesare Lombroso definiva i malati di iperestesia, ovvero coloro che sono affetti da questa strana malattia, coloro i quali sentono un ingiustificato dolore per il dolore altrui..., Juan Pablo dunque, è uno che soffre, un ipersensibile, come me, come voi che leggete queste righe, come molti altri nel mondo.

Juan Pablo come me e come voi, mentre soffre, pensa anche...pensa invece…invece di così in un altro modo, invece di così un altro mondo, invece di una scultura… Pensa questo progetto.
Ed ecco materializzarsi l'elenco — preceduto da una deportazione per eseguire Ordini Superiori, una traduzione... si dice anche tradurre in carcere i detenuti... questo trasporto in altro luogo, priva del significato originale gli oggetti e gli affetti di una casa, li rende Altro, (corpo di reato, espropriazione, sequestro, risarcimento, punizione, ordigni, etc.) secondo un dispositivo che molti autori hanno bene e approfonditamente indicato da Canetti a Duchamp, da Bataille a Barthes, da Foucault a Derrida fino a Perniola e Folci — ed ecco materializzarsi la stesura dell'elenco delle cose della casa espropriata, l'elenco interminabile di cose, il catalogo, la serie infinita di oggetti, finiti chi sa dove in un mucchio oppure possiamo immaginarli ordinati maniacalmente per affinità, schedati, che richiamano alla mente insieme le liste di proscrizione, gli elenchi di merci vietate in un embargo, i mucchi di merci sugli scaffali dei supermercati, il capogiro delle merci, di cui già parlava Walter Benjamin, l'innumerevole, la catasta, l'incalcolabile, l'indicibile, l'inenarrabile, tanto simile alle pietre delle macerie dopo un bombardamento, tanto simile alle cataste di morti ammazzati ad Auschwitz o a Dachau, alle cataste di occhiali, scarpe, valige, orologi, dentiere, ai mucchi di ossa indistinte nelle fosse di Franco o nelle guerre dei Balcani, le cataste di ossa come cataste di reperti archeologici che attendono una anastilosi o risurrezione, adesso le cose, attendono sepolte in qualche magazzino, di riprendere posto nella vita di un uomo, che come noi, ha costruito il proprio habitat, il proprio ordine, nella sua casa, luogo di oggetti ma anche di affetti.

Fa impressione, leggere questo elenco, vengono le vertigini. Nomi di cose comuni, che vediamo evocati nella loro privazione, nel non esserci, come segno incontrovertibile di una rovina.

Si riconoscono gusti, la personalità e vezzi di un uomo, la storia di una vita vive attraverso quegli oggetti, ogni uomo è unico, come le sue cose, unico come ciascuno di noi, perché non siamo uguali ma siamo tutti diversi, ogni uomo è unico, irripetibile, e noi tutti, perdiamo chi viene sommerso da una burocrazia che non ha spazio per l'umanità. Ma può esistere una Giustizia senza Umanità?

Questo progetto di Juan Pablo Macías non materializza solo una mostra, un evento iscritto nelle pratiche estetiche delle Belle Arti (infatti, l'intenzione iniziale di Juan Pablo era di far diventare lo spazio rappresentativo quello di un magazzino, poi pensando come ad una parete del dissenso con le scritte sulla superficie), infine l'opera, si presenta in modo efficace anche come atto Politico, Politico nel senso della Polis e dell'Agorà, nell'interrogarci nel profondo del cuore sulle incongruenze che intercorrono tra umanità e giustizia, tra democrazia e libertà, e sul funzionamento o mal funzionamento di tutte quelle strutture che, in una comunità e in una società specie se democratica, dovrebbero prevenire disastri esistenziali di questa natura.

Dico questo perché se lo Stato, le Istituzioni, non fossero preposte in democrazia a prevenire tali disastri, a cosa sarebbero in definitiva preposte?

La democrazia non mi risulta essere la dittatura della maggioranza piuttosto la capacita, la sensibilità e l'efficienza di tutti nel difendere la minoranza, e la minoranza minima possibile, la più piccola minoranza che possiamo immaginare coincide proprio con il singolo, con il cittadino, con l'individuo. Non dobbiamo provare pena, non si tratta di pietas, o di buoni sentimenti, non dobbiamo avere simpatia o antipatia ma imparare qualcosa da questa storia ed esprimere solidarietà e appoggio, perché questa storia riguarda noi tutti.

[redacted]

— [redacted] **and the countless banalities of evil.** The Frontispiece of Leviathan by T. Hobbes, the conceptual and philosophical basis of Modern State, represents a kind of a monster, a hairy creature holding in one hand a sceptre, symbol of spiritual authority, and in the other a sword, symbol of the legal exercise of strength. This figure oversees the underlying activities of the city as of the fields, inscribed in a rigid geometrical structure, where everything finds its position and role. This monstrous figure, called Leviathan, represents the State. But if we approach this gigantesque and hairy body, we discover that its fleece is formed by millions and millions of bodies, human bodies, that is the Nation, the State, which biopolitically is built with people's bodies. Citizens or subjects is no big difference, the State is embodied in us through our flesh, we form a collective body, which, indeed, is endowed with extraordinary powers if compared to our singularity.

Therefore, it was clear also in past centuries, we are the State, and it was also clear that the State relationship is produced and reproduced by people and, without this active participation, State and its possible forms (Socialism, Capitalism, Republic, Monarchy, liberal democracy, etc) would cease instantly. This should also remind us of the fact that the quality of our lives, composed by social and affective relationships (family, work, friends, community, etc) depend on our participation, overall in democracy, on everybody's constant engagement in establishing a shared scale of values, in order of importance, of truth, we could say, in which respect the laws we choose should foster our existences. We should not forget that, being all of us part of a greater organism, anybody's defeat or difficulty always and invariably affects everybody.

Juan Pablo Macías, with his project and usual cleverness and sensitivity in the use of art languages, makes public and evident a fact which is apparently ordinary, banal, local, and highlights a brutality with no reason, which takes place during many years in a town whose only result is putting in serious danger the health and the life of a fellow citizen, a compatriot, a person, a human being , one of us, beyond covering with shame and ridiculing all the subjects who contribute to create this awful event (a man's defeat).

What legal causes, obstinacy or correct interpretation of laws, judiciary mistake or misfortune, have caused it, does not really matter anymore. It is clear, on the contrary, that this fact lays bare a countless series of distractions, omissions, irresponsibility, neglects in helping who has a legal problem and absolute ferocity by organs in charge in disposing of someone else's life, a ferocity and an efficiency we have never seen in our homeland history and we do not see even now with regard to other horrendous crimes.

We have not seen this "Kadavergehorsam", this cadaveric obedience to Law, evoked by the Nazi hierarch Eichmann at the trial for war crimes in his defence, by the Administration when dealing with dangers and crimes committed by major powers. We have not seen it when in Italian universities teachers took an oath to the Fascist regime, we have not seen it either when racial laws were introduced, those racial laws we all consider shameful now but which Italians accepted with no resistance then.

We do not see this efficiency in judges, administrators, police and subjects in charge of Mafia and its abuses, when dealing with anonymous bombs which have blood-stained Italy, we do not meet this efficient administration and magistracy when facing millions of cubic metres of building speculation which have devastated Italy, and we do not see it opposing tax evasion billions or recycling of blood-stained money filling bank coffers in fiscal paradises.

We have never seen big criminals, who organize and manage the disposal of garbage and toxic, chemical, nuclear wastes being ruined, we have never seen Mafia bosses and killers ending as beggars, not even the big finance fraudsters, swindlers, corrupts falling into poverty, and, in effect, Italian prisons are full, overcrowded with poor devils, 'piled up' the one on the other, because, you know, rich people do not go to jail...

Because poverty, nowadays, in this opulent democratic and conventional society (in spite of the present crisis), is more frightening than Gypsies and Jews, than Communists and Anarchists; in effects, today the poor ones embody the 'internal enemy' , advocated by Carl Schmitt, the gloomy jurist of Third Reich, who gave a legal form to Nazism. The poor ones, the different ones, the weak ones, are the internal enemy, the trash to be eliminated, criminalized, persecuted, expropriated, impoverished and killed, at last.

Big fish eats small fish, this is a sentence by [redacted], identical to the title of the image in Brueghel's engraving. But every fish will end into a pan. And it is not by accident, this things happen while elsewhere new slave-traders fatten up exploiting immigrants, while thousands of other immigrants rot as prisoners in centres (called in Italian with the acronyms CIE, CPT or what the hell they are being called now) victims of offences specially planned for them.

Juan Pablo Macías beside being an important artist at a high International level, is a well-estimated scholar, he is an intellectual with a libertarian training, therefore an Anarchist, one of those people who were defined by Cesare Lombroso at the end of Nineteenth century as suffering with hyperesthesia, feeling an unjustified pain for others' pain... so Juan Pablo is someone who suffers, a hypersensitive person, like me, like you who are reading these lines, like many others in the world.

Juan Pablo, like me and you, while suffering, thinks, too... he thinks, instead of... he thinks differently , in a different way, of a different world, instead of a sculpture…he thinks of this project.

So here is the materialization of a list-preceded by a deportation to execute superior orders, a translation... we use the term translate the prisoners into jail... this translation elsewhere, deprives of its original meaning the affections and objects of a house, they make them something else (material evidence, expropriation, sequestration, refund, punishment, devices, etc) according to a device, pointed out very well and in deep by many authors... from Canetti to Duchamp, from Bataille to Barthes, from Foucault to Derrida up to Perniola and Foztalked about, the countless, the stack, the incalculable, the unspeakable, so similar to the stones of rubbles after a bombing, so similar to the stacks of people killed in Auschwitz or Dachau, to the stacks of glasses, shoes, cases, watches, dentures, to the piles of undistinguishable bones in Franco's pits or in Balkan wars, the stacks of bones like stacks of archaeological finds waiting for an anastylosis or resurrection, buried in some warehouse, waiting to take back their place in a man's life, a man who, like us, has built his own habitat , his own order, in his home, a place for objects and for affection, too.

We are scared when we read this list, we feel a sense of vertigo. Names of common things, evoked in their deprivation, in their non-being, as an incontrovertible sign of ruin.

We can recognise tastes, personality, habits of a person, the story of a life lives through those objects, every man is unique, like his things, unique like each of us, because we are not identical, everybody is different, unrepeatable, and we all lose those who are submerged by a bureaucracy which does not leave room for humanity. But can Justice exist without Humanity?

This project by Juan Pablo Macías does not only materialize an exhibition, an event inscribed in the practice of Fine Arts (in effect, the first intention of Juan Pablo was to use a warehouse as a representative space, then thinking of a wall to express dissent writing on its surface); in the end, this work is a Political act, Politic in the sense of Polis and Agorà, in asking ourselves in the deep of our hearts about the incongruities between Humanity and Justice, between democracy and freedom, about the good or bad functioning of all those structures which, in a society, and peculiarly in a democratic society, should prevent from existential disasters like that.

I say so, because, if State and Institutions were not in charge of preventing from these disasters, what would they be in charge of, ultimately?

If Democracy is not the dictatorship of the majority, it should be the skill, the sensitivity, and the efficiency of everybody to defend even the most minimal minorities, and the most minimal minority we can think of is precisely the single one, the individual, the citizen. We must not 'feel sorry', we are not talking about pietas, or good feelings, we do not have to feel sympathetic or dislike someone or something, we must just learn something from this story and express solidarity and support, because this story is about all of us.

Juan Pablo Macías, "Invece di una scultura", 2011, veduta della istallazione, fotografia di Fabiano di Cocco. // Juan Pablo Macías, "Instead of a sculpture", 2011, installation view, photograph by Fabiano di Cocco.

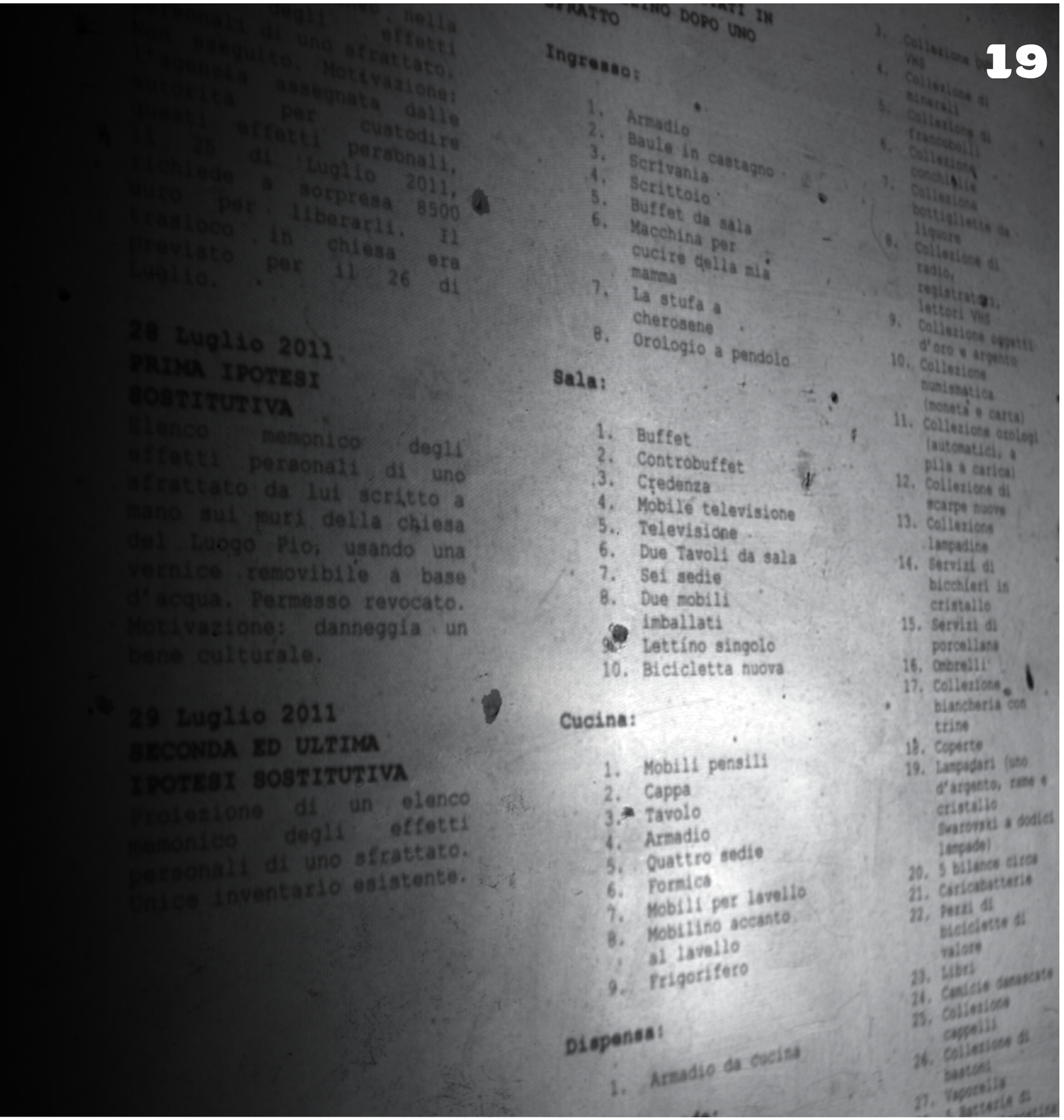
intervista
interview

1. Chi è il tuo buon vicino? Le circoscrizioni comunali, l'ASA, l'AAMPS, l'ATL, la CASA LP, la polizia, etc.
— Who' s your good neighbour? City districts, ASA, AAMPS, ATL, CASA LP, (these are all public companies, translator's note) the police, etc.

2. Mi fai una lista di quello che temi di poter perdere? La testa e miei valori. Non potere più andare incontro al mio desiderio, che è l'unica cosa che mi appartiene.
— Can you give me a list of what you are afraid of losing? My head and my values. Not being able to go toward my desire, which is the only thing I own.

3. Marginalità e meccanismi di potere nello spazio di rappresentazione, come si risolvono? Non sono cose separate. È il sistema di rappresentazione che costruisce quello che rimane fuori campo, o fuori scena. È il sistema di rappresentazione quello che ha un'agenda politica e di potere. È quello che ha scritto la storia. É quello che media tra cittadini, paesi e nazioni. Il sistema di rappresentazione è dappertutto, è il territorio codificato, regolato che determina le relazioni sociali, i comportamenti, i valori, i tragitti, la lingua, i confini, l'amore, le nostre concezioni di mondo, di spazio, etc. Più che ad una marginalità e ai meccanismi di potere dentro gli spazi di rappresentazione, mi interessa di più creare una collisione fra due territori: lo stato di diritto e la libertà personale, come cose opposte. Per stato di diritto mi riferisco a quello che sostiene la società in un insieme ben regolamentato, che innanzi tutto protegge la proprietà privata, anche quella dello spazio di rappresentazione inteso come museo, galleria, beni culturali – non c'è nessun territorio senza un'agenda politica, senza condizionamenti. La cellula che articola il vicinato urbano ed extra urbano è al di sopra di qualsiasi libertà personale, di qualsiasi affettività, di qualsiasi creatività. Nel mio caso lo "spazio di rappresentazione" mi serve come un piano di immanenza, d'iscrizione, di tracciato degli affetti emarginati, che non sono lì rappresentati, ma emergendo come una vera e propria occasione materiale del mondo e della vita.

— Marginality and power mechanisms in a space of representation: how can you solve them? They are not separated. It is the system of representation which builds what remains out of field, or out of scene. It is the system of representation which has a political and power agenda. It has written history. It mediates among citizens, countries and nations. The system of representation is everywhere, it is the codified and ruled territory which determines social relationships, behaviours, values, routes, language, borders, love, our conceptions of world, space, etc. I do not think of marginality or of power mechanisms inside the spaces of representation, I think more of a collision between two territories: State based on the Rule of Law and personal freedom, two opposite things. By State based on the Rule of Law I mean what sustains society in a well-ruled 'set', which, first of all, protects private property, also the one of a space of representation meant as a museum, a gallery, cultural goods- there is no territory without a political agenda, without conditioning. The cell articulating urban and extra-urban neighbourhood is above any personal freedom, any affection, any creativity. I think that, as far as I am concerned, the "space of representation" the exhibition space, is a space of immanence, of inscription, of tracing of marginated affects, not a representation of reality, but definitely a material occasion of the world and of life. Of that obscene, meaning off-scene, that off-scene which is always excluded from the interest of our common, the interest of private property, of 'well-offness' , of material wealth and of wealth in general.



Juan Pablo Macías, "Invece di una scultura", 2011. / Juan Pablo Macías, "Instead of a sculpture", 2011.

LA CASA

Pedro G. Romero, Archivo F.X

(...) per "La Casa" abbiamo deciso di lavorare su un caso particolare nella dinamica della competizione a Badia del Vallès: l'unico appartamento 'liberato' in una città dove il 100% degli appartamenti sono case popolari.

Fatta eccezione per le caserme il quartier generale della Guardia Civile appartenenti al Ministero della Difesa. E quest'appartamento il 5 ° A di Via Cantábrico, numero 33,"liberato" grazie a una frode legislativa durante gli anni novanta il cui reato nessuno sa come è stato prescritto.

Come segnare l'unico spazio abitabile in Badia in gioco nel libero mercato?
Questa particolarità ha modificato la sua fisionomia?
Questa situazione liberale ha cambiato le loro condizioni di vita?
Gli impianti hanno notato un surplus economico nel mercato?
Il nuovo valore dell'affitto ha migliorato il funzionamento delle porte e finestre?

Non abbiamo pensato a niente altro che a segnalarlo, sottolinearlo con un ballo, una danza che misurasse lo spazio, non senza una certa ironia, questi nuovi intangibili. Mai le impronte sono state così dei marchi…

Enrique Vila-Matas dice: 'Quando ho letto che ciò che manca di più al calciatore Saviola a Monaco sono gli autografi che firmava quando giocava la scorsa stagione per il Barcellona FC, ho sentito un'improvvisa, acuta nostalgia per i giorni in cui firmavo dediche per i miei libri e mi lamentavo sempre di quanto i miei lettori mi stressassero, quando, invece, se in qualche occasione pubblica nessuno veniva a chiedermi autografi, mi sentivo triste, timoroso di essere stato dimenticato' . Naturalmente non stiamo parlando di calcio; stiamo parlando di com'è fatta una città.

Abbiamo cominciato questo saggio affermando che la condizione di Ciudad Badia come città viene negate partendo dalla mobilità dei suoi abitanti. Nel 1996 in La ciudad nonata Valcárcel Medina ci ha esposto l'inutilità di questa affermazione: 'Secondo questa (affermazione n.d.t) la nostra civiltà, urbana da secoli, sta venendo de-urbanizzata (e lo dico in tutti i sensi della parola): ma ciò non avviene come risultato dell'abbandono della città, anzi, è proprio l'opposto! Sta avvenendo perché, mentre il suo volume si gonfia incessantemente, le persone vi si trasferiscono senza nessun spirito urbano. I grandi numeri di persone che, vivendo nella città, ripetono il viaggio nei giorni lavorativi, come ho detto prima, senza l'opzione della sorpresa, e in vacanza non lasciano la casa o vanno in gita … Quelle masse di persone ovviamente non vivono in una città … Ed io non voglio entrare nell'ordine di idee che in realtà non vivono da nessuna parte; ma non sarebbe male fare un'analisi di come l'uomo medio oggi vive i suoi cambi di casa dovuti alle circostanze. Il fatto è che non li 'vive'. E tutti qui sanno che nessuno fra coloro che 'propagandisticamente' vivono nella 'natura', come dicono, hanno smesso di vivere nella città; essi mantengono gli orari e le abitudini della città che sono una ripetizione di quelli che hanno o avevano nella loro vita quotidiana in città. Ma alla fin fine ciò che ci interessa qui è il 'non vivere in città' dei suoi abitanti; o, per essere più grafici: dei suoi utenti. Non usare la città definisce una città inutilizzata; in altre parole, un inutile pezzo di apparato ci viene scaricato addosso. E questo apparato, questa macchina abitativa, questo nucleo di coesistenza, si deteriora per la mancanza d'utilizzo; gli ingranaggi s'ingrippano, le arterie arrugginiscono, la luce si consuma inutilmente. Così quella perdita di fluido che non ha nessun effetto è la mancanza favorita dal cittadino che non si sente tale. Ma non si sente un "cittadino" perché la sua vita, che è inespressiva ovunque, non gli consente di vivere in città, come non gli consentirebbe di vivere in campagna.

Testo completo:
http://fxysudoble.com/es/cronologia/about-the-entries-of-arquitectura-prematura/

1

— About the entries of *Arquitectura Prematura*. (...) for "The House" we decided to work on a particular case in the dynamic of competition in Badia del Vallès: the only 'liberated' apartment in a city where one hundred percent of the apartments are subsidised housing. We must except the Guardia Civil barracks, which belongs to the Ministry of Defence, and this apartment, 5º A Calle Cantábrico, number 33, liberated by fraudulent means in the nineties and nobody knows how the crime was achieved.

How to mark the only liveable space in Badia that plays in the free market?
Has that peculiarity marked its physiognomy?
Have its living conditions changed because of that liberal situation?
Have any of its installations noted that economic surplus value on the market?
Did the new rent assessment improve the working of its doors and windows?

The only thing that occurred to us was to mark it with a dance, a dance that would measure its space, a device of gestures that could gather, not without a certain irony, these new intangibles. Never were traces so much like marks. Enrique Vila-Matas says: "When I read that what the footballer Saviola misses most in Monaco are the autographs he signed when he played for Barcelona FC last season, I felt a sudden, sharp nostalgia for the days when I signed dedications for my books and was always complaining about how my readers exhausted me when in fact, if on some public occasion nobody came to ask me to sign, I was desolate, afraid that I had been forgotten."

Of course, we are not talking about football; we are talking about how a city is made.

We began this essay with the claim that Ciudad Badia's condition as a city is denied on the grounds of the mobility of its inhabitants. In 1996 in La ciudad nonata Valcárcel Medina lectured us on the uselessness of that statement: 'According to that, our civilisation, which has been urban for centuries, is being deurbanised (and I say that in all senses of the word). But it is not happening as a result of the abandonment of the city, quite the opposite! It is happening because, while its volume swells ceaselessly, people settle in it with no urban spirit. The large numbers of people who, living in the city, repeat the journey on working days, as I said before, with no option of surprise, and on holidays they do not leave the house or they go on an outing… Those masses of people obviously do not live in a city… And I do not want to get into the idea that they really live nowhere; but it would not be bad to do an analysis of how the average man today lives his circumstantial changes of home. The fact is that he does not live them. And everyone here knows that nobody among those who "propagandistically" live in "nature", as they say, have stopped living in the city; they keep city hours and habits that are a repetition of the ones they have or had in their everyday life in the city. But in the end what interests us here is the "not living in the city" of its inhabitants; or, to be more graphic: of its users. Not using the city gives rise to the unused city; in other words, a useless piece of apparatus is dumped on us. And that apparatus, that inhabitation machine, that nucleus of coexistence, deteriorates through lack of use; the gears seize up, the arteries rust, the light is consumed uselessly. So that waste of fluid that has no effect is the defect fostered by the urbanite who does not feel like one. But he does not feel like a "citizen" because his life, which is inexpressive anywhere, does not allow him to live in the city, as it would not allow him to live in the country.'

Testo completo:
http://fxysudoble.com/es/cronologia/about-the-entries-of-arquitectura-prematura/

Livorno come Badia del Vallés

Antonio Bertelli

Cento anni fa, esattamente il 10 dicembre 1911, venivano ufficialmente inaugurati a Livorno i fabbricati di un nuovo quartiere popolare, concepito in modo moderno e finalizzato ad assicurare ai ceti meno abbienti alloggi salubri e dignitosi. Il quartiere in questione, "La Stazione", si collocava, appunto, a ridosso della stazione ferroviaria, che un lungimirante disegno perseguito già nel secolo precedente, aveva posto lontano dal centro, ricongiungendolo ad esso con un elegante "mall" in stile parigino.

Una lapide, in ricordo dell'evento, è ancora leggibile in viale Risorgimento: in essa si legge che "il 4 dicembre 1910 il popolo festante poneva la prima pietra delle sue nuove abitazioni" e che, dopo appena un anno (fatto, a distanza di cento anni, quasi incredibile) "un'altra festa di popolo inaugura i primi fabbricati sorti come per incanto ad attestare che per tenace volere la civiltà trionfalmente incede".

2

Insomma: il sol dell'avvenire avanzava potente e lasciava già intravedere un mondo nel quale le classi subalterne, battuto il giogo dell'ingiustizia, si avvantaggeranno infine dei progressi inarrestabili dell'umanità.

Da evidenziare che il quartiere in questione, pur pensato con evidenti finalità sociali, veniva realizzato con l'apporto fondamentale di capitali privati ed anzi era concepito come un quartiere interamente di proprietà privata.

Quella della "La Stazione" è quindi la vicenda di un quartiere nato privato e sottoposto ad una "pubblicizzazione" per ragioni che, come vedremo, sono in parte simili a quelle che oggi, al contrario, determinano le privatizzazioni.

La storia parte da un'iniziativa del Sindaco Malenchini, avviata nel 1903 con la creazione di un comitato per le case popolari che porta, nel 1906, alla nascita, (ai rogiti del notaio Corcos) della "Società Livornese Case Popolari". La forma giuridica è quella della società anonima, le cui azioni, del valore di 25 lire ciascuna ed emettibili in numero illimitato, sono pro tempore sottoscritte in numero di 356, distribuite tra Comune e privati.

3

Anche i primi terreni messi a disposizione sono privati (le prime abitazioni furono realizzate su terreni del sig. Alessandro Pannocchia). In sostanza, lo scopo esclusivo della società come ricavabile dallo statuto, è quello "di provvedere con il capitale sociale e con il credito alla costruzione, all'acquisto, al riattamento, alla vendita ai soci e alle locazioni ai soci e ai non soci di case popolari sane ed economiche nonché all'acquisto di aree adatte per le costruzioni predette". In effetti, completate le abitazioni, si avviò la vendita ai soci che man mano iniziavano ad iscriversi, anche grazie ad accordi agevolativi contratti con istituti di credito, quali Cassa di Risparmi e Istituto Nazionale Assicurazioni.

Tali operazioni si interruppero già nel 1912, allorché con R.D. n.104, la Società Livornese Case Popolari venne trasformata in "Istituto Case Popolari" non più società anonima ma "corpo morale".

I primi acquirenti furono così frettolosamente richiamati e fu chiesto loro di riprendersi le rate già pagate e di consentire di trasformare il regime di proprietà con quello della locazione.

Intanto l'Istituto perdeva la propria autonomia, prima, attraverso la nomina prefettizia di un commissario deputato alla sua amministrazione, poi, nel 1935, entrando a far parte del Consorzio per gli Istituti Case Popolari, presieduto dal Ministro dei Lavori Pubblici.

Così nel volgere di qualche anno un'esperienza nata a livello locale, in collaborazione tra soggetti pubblici e privati, finalizzata a investire capitali e risparmi in finalità sociali, fu trasformata in una struttura statalistica rigidamente centralizzata.

4

I motivi di questo passaggio sono riportati nella relazione di un altro sindaco Livornese, Rosolino Orlando, che affermava: "che cosa sarebbe avvenuto delle case popolari? La società ammetteva un riscatto graduale della casa da parte dell'inquilino il quale, corrispondendo una quota mensile comprendente fitto e interesse di ammortamento, avrebbe reso l'affittuario un giorno proprietario della sua abitazione. Concetto ottimo ed eminentemente sociale ma non di pratica applicazione in un paese come il nostro dove il concetto di previdenza non ha purtroppo un solido fondamento. Tale sistema, come dirò più avanti, non sarebbe in ultima analisi che riuscito dannoso e pericoloso per le stesse classi popolari che si intendeva favorire.

Come si poteva infatti sperare che questo popolo per natura refrattario alla corresponsione del fitto, si piegasse per di più ad un onere maggiore per assicurarsi in un lontano avvenire la proprietà dell'immobile abitato?…Non solo ma nella migliore delle ipotesi si sarebbe giunti un giorno ad avere un numero infinito di piccoli proprietari i quali sulla loro possessione avrebbero tentato tutte le speculazioni possibili, subaffittandone a prezzi rilevanti o cedendone la proprietà a prezzi irrisori quando, costrettivi dal bisogno o dal trasferimento altrove, avessero dovuto cadere nelle mani di speculatori, che delle nuove case avrebbero formato delle vaste proprietà private sottoposte in tutto alle leggi della domanda e dell'offerta".

5

Il quartiere popolare di Barcellona, oggetto del lavoro di Pedro G. Romero, percorre a ritroso il cammino de "La Stazione" di Livorno. Privatizzazione, pubblicizzazione, e con esse, speculazione privata e inefficienza pubblica, sembrano le costanti sulle quali questi quartieri sembrano avvilupparsi da oltre un secolo. Temi che a livello politico diventano antinomici, facendo emergere contrapposte visioni di buon vicinato tra gli uomini; che invece nell'arte si rendono più indistinguibili; come in una "danza" dove reale ed immaginario mescolano le storie quotidiane con quella più improbabile del futuro collettivo.

— Livorno as Badia del Vallès. One hundred years ago, exactly on 10th December 1911, the buildings of a new popular quarter were officially inaugurated in Livorno; this quarter was conceived in a modern way and aimed at ensuring poorer classes healthy and decent housing. It was called "La Stazione" (the Station), as it was near the railway station, which, in the previous century, a farsighted plan had set far from the centre, linking them by an elegant "mall" in Parisian style. A plaque in memory of the event is still legible in Viale Risorgimento, stating that "on 4th Dec. 1910 jubilating people set the first stone of their new homes" and that, after one year only, (which after one hundred years seems quite unbelievable) "another popular celebration inaugurates the first buildings that arose as if by magic to prove that tenacious desire for civilization triumphantly struts".

In short, the 'sun' of progress and future powerfully advanced and let already glimpse a world where lower classes would break the yoke of injustice and would benefit from the unstoppable progress of humanity.

It must be pointed out that this quarter, though it had been thought with clear social purposes, was built with the fundamental contribution of private capital, and indeed it was conceived as entirely privately owned.

The story of "La Stazione" is therefore the story of a quarter that was born private and then made 'public' for reasons that, as we shall see, are partly similar to those that today, on the contrary, lead to privatization. The story starts from an initiative of Mayor Malenchini, launched in 1903 with the creation of a committee for public housing that led, in 1906, to the birth (by the deeds of notary Corcos) of "Livorno Public Housing Society."

The legal form is that of a joint-stock company, whose shares, valued 25 'lire' each and were issuable in unlimited numbers, are subscribed pro tempore in numbers of 356, distributed between the City Hall and private subjects. Even the first lands made available are private (the first houses were built on the land of Mr. Alessandro Pannocchia). In essence, the sole purpose of the society as we can see in the Statute, is "to provide through social capital and credit for building for the purchase, readjustment, sale to members and leases to members and non-members of healthy and cheap public houses, as for the purchase of suitable areas for these buildings".

In effect, once the houses were built, they started to be sold to members as they enrolled, also thanks to facilitating agreements with Banks and lenders such as Cassa di Risparmi and Istituto Nazionale Assicurazioni.

These operations were interrupted in 1912, when by Royal law n° 104, the Company was transformed into Livorno *Public Housing Institute* no longer joint-stock company but 'no profit organization'.

The first buyers were so hastily called back and it was asked them to take back the installments they had already paid, and to allow the transformation of the system of ownership into one of lease.

Meanwhile, the Institute lost its independence First, through the appointment by the prefect of a commissioner to manage it, then, in 1935, joining the Consortium of Institutes for Social Housing, chaired by the Minister of Public Works. So in just a few years an experience born locally, in collaboration between public and private subjects, aimed at investing savings and capitals for social purposes, was transformed into a rigidly centralized statist structure.

The reasons for this step are shown in the report of another Mayor of Livorno, Rosolino Orlando, who said: "What would have happened to public housing? The company admitted a ransom step of the home by the tenant who, by paying a monthly fee covering rent and amortization interest, would make the tenant owner of his house one day. Good and eminently social concept, but not easy to be put into practice in a country like ours where the concept of security has unfortunately not a solid foundation. This system, as I will explain later, would

not be but harmful and dangerous for the same classes meant to be promoted. How could it be hoped that these people naturally unwilling to pay for a rent would pay even more just to ensure themselves the property of a house much further on? Moreover, at best we would have come one day to have an enormous deal of little owners, trying to speculate as much as possible, sub-renting at very high costs or yielding their properties at very low prices when, compelled by need or moves, falling in the hands of speculators willing to create huge private properties undergoing completely the laws of demand and offer."

6

The popular housing of Badía del Vallés in Barcellona, subject of the work by Pedro G. Romero, retraces the paces of "La Stazione" of Livorno. Privatization, 'publicization', and, along with them, private speculation and public inefficiency, are the constant features these quarters and seem to be around for more than a century. These are themes which, at a political level, become antinomic, contrasting different views of good neighborhoodship among men; who, instead, become indistinguishable in art; as in a 'dance' where real and imaginary mix daily stories with the more improbable story of a collective future.

7

8

1 - 8. Pedro G. Romero, "La Casa", 2005, frame da video //
Pedro G. Romero, "The House", 2005, still from video

intervista
interview

1. Chi è il tuo buon vicino? In linea di principio sono un gran sostenitore di quella città descritta da Manuel Delgado, quella città in cui non devi salutare nessuno, incroci mille persone e rimani in un confortante anonimato. È un buon punto di partenza, l'anonimato. A partire da qui le politiche di vicinato te le costruisci tu, o meglio, ti si costruiscono mano a mano. Tu scegli- o, meglio ancora, ti scelgono- chi salutare, con chi condividere, con chi vivi, anche con chi combatti. Con questo punto di partenza è più facile salutare lo sconosciuto, essere gentile con qualcuno che incrocia il tuo cammino, darti con chi non sai chi sia. Non c' è 'famiglia', né 'Strada', né 'Paese', né 'squadra' che ti condizioni. L"altro' e il 'proprio' non sono categorie fra le quali scegliere. La trama delle relazioni è un'altra, segue ogni tipo di condizionamenti, il caso e il capriccio influiscono anch'essi. Non c'era bisogno delle reti sociali né della tecnologia della comunicazione per questo, la città ti apriva già sufficientemente il contesto delle relazioni. Credo che è in questo modo si possa condividere con gli uni e con gli altri. Vivo in una via piccola e mi sento di assicurare che vivo abbastanza bene con i miei vicini, però devo dire che riesco a ricordare il nome di sei o sette di loro. Mi piacciono le famiglie grandi, molto grandi, perché in esse ti perdi meglio, sparisci più facilmente.

— Who's your good neighbour? As a principle I am a great supporter of that city described by Manuel Delgado, a city where you don't have to greet anyone, you cross thousands of people and you are in a comfortable anonymity. Anonymity is a good start. Starting from here, you build your own neighbourhood policies, or better, they are building you. You choose — or, better, you are chosen — who you greet, who you share with, who you live with, who you fight with too. Starting like that, it is easier for you to greet a stranger, to be kind with someone crossing your way, to give yourself to whom you do not know. There is no 'family', 'street, 'team' conditioning you. The 'other' and 'your own' are not categories you have to choose between. The fabric of relationships is different, it follows any kind of conditionings, hazard and whim influence, too. There was no need of networks and communication technology for this; the city already opened enough the framework of relationships to you. I think in this way you can share with everybody. I live in a little street and I think I can say I live quite well with my neighbours, but I must admit I can remember only the names of six or seven of them. I like big families, huge families, because you can get lost better in them, you can get lost more easily.

2. Cos'è "inclassificabile"? È curioso che in castigliano colloquiale il termine "inclasificable" si usi indistintamente per qualcosa di molto buono o molto cattivo. Sarebbe allora qualcosa di estremo, radicale, qualcosa difficile da esprimere, pertanto difficile da classificare. Il lavoro dell'arte si sviluppa precisamente in questo campo, quello del non classificato. Paradossalmente, quando il lavoro dell'arte termina, il caso o la cosa, diventano misurabili, imponibili, classificabili. È un dilemma che troviamo sempre.

— What is "unclassifiable"? It is bizarre that in colloquial Castilian the term "unclassifiable" is used with no distinction for something either very good or very bad. It would seem something extreme, radical and difficult to be expressed, therefore difficult to be classified. Work in art develops precisely in this field, the field of 'unclassified'. Paradoxically, when a work of art is over, hazard or 'things' become measurable, taxable, classifiable. It is a dilemma we always face.

3. Di che cosa hai paura? Paura della paura, intanto. Non importa quali tipi di timore, però mi spaventa sempre aver paura. E ne ho, non solo quelle paure istintive che ci facilitano la sopravvivenza, paure costruite dall'immaginazione, avvicinamenti allo sconosciuto. In parte sono uno strumento importante, ti aiutano a trattare con coloro di cui non sai niente in un modo più rispettoso, sapendo un poco in anticipo che finirai per conoscere ciò che ti attrae proprio perché lo ignori. Quando lo conosci è già un'altra cosa, non c' è paura, ma neanche felicità. Di nuovo un paradosso irrisolvibile. Inoltre c' è un'altra paura. Paura anche di far paura, d'incuterne. È molto difficile penetrare nell' ignoto se ciò che lo abita fugge solo a vederti. Molte volte non basta lavorare senza paura, bisogna farlo senza incutere paura, senza spaventare. Sento che è fondamentale.

— What are you afraid of? I am afraid of fear, first of all. No matter what kind of fear, but I'm always afraid of being afraid. And I have fears, not only those instinctive fears who make our survival easier, fears built by imagination, approaching the unknown. Partly, they are an important tool, they help you to deal with strangers you don't know anything about in a more respectful way, knowing a little before you will get to know what attracts you just because you ignore it. When you know it, it becomes something else, there's no fear, and no happiness, either. Once again an irresolvable paradox. Moreover, there is another fear. I am afraid to frighten others. It is very difficult to penetrate the unknown if what inhabits it escapes when you are seen. Very often, working with no fear is not enough, you have to do it without causing fear, without frightening. I feel it is fundamental.