

CON IL FONDO SOCIALE EUROPEO

IL VENETO
CRESCE

AltroVe



UNIONE EUROPEA
Fondo sociale europeo



REGIONE DEL VENETO



POR FSE 2004-2006
REGIONE DEL VENETO



CESSCOT
VENETO

I
-
U
-
A
-
-
V



AltroVe

Silvia Casini
Gedeminas e Nomeda Urbonas
Amalia Ulman
Giulio Squillacciotti

Pubblicazione del progetto AltroVe -
cod. 15-0001-718-2018, finanziato con DGR n. 718
del 21 maggio 2018 dalla Regione Veneto,
POR - FSE 2014-2020, INN Veneto
Cervelli che rientrano per il Veneto del futuro.

ALTROVE
NEW FICTION

Sommario

7

QUI E ALTROVE

Marco Serraglio

9

TRA MODI DI SAPERE

Angela Vettese

13

L'ARTE DELLA CONTAMINAZIONE

Stefano Mudu

Sommario

17

LA CULTURA DELLA SPERIMENTAZIONE:
FINZIONE, MAESTRIA E IMMAGINAZIONE

Silvia Casini

33

APPUNTI SU PALUDE E IMMAGINAZIONE
UN SAGGIO NON-LINEARE

Gediminas e Nomeda Urbonas

43

DALLA REALTÀ ALLA FINZIONE, E VICEVERSA
NEW METHODS. UNA CONVERSAZIONE

Amalia Ulman e Stefano Mudu

55

WHAT HAS LEFT SINCE WE LEFT

Giulio Squillacciotti

QUI E ALTROVE

Marco Serraglio*

Napoli, e così Venezia, sono man mano scomparse sotto le rappresentazioni che ne sono state fatte. Le infinite descrizioni hanno fatto diventare déjà vu ciò che l'occhio ancora vorrebbe vedere; anzi, per dire meglio, si sono sostituite a ciò che l'occhio vorrebbe ancora vedere.

(Raffaele La Capria, in P. Matvejević, *L'altra Venezia*, Asterios, Trieste 2012)

Ragionare di innovazione sociale e produzione culturale a Venezia significa mettere preventivamente a fuoco la capacità di ascoltare le esigenze – espresse o latenti – della collettività; implica lo studio di interventi sperimentali in una dimensione urbana straordinaria e atipica; significa far riferimento alle sfide e alle problematiche che questa città insulare pone a chi realmente la ama o abita, a chi la vuole vivere e non solo consumare.

Altrove fa riferimento a un contesto ricco di risorse potenziali e le mobilita principalmente per indagare il senso di ogni reinvenzione urbana e la storia di quegli spazi sottoutilizzati – utopici o dimenticati – in cui bisogni e visioni non sempre corrispondono. Il progetto presuppone la creazione di un luogo permanente lasciandosi attraversare da pratiche culturali innovative che, grazie allo sguardo di creativi e artisti, rigenerano contenitori curando contenuti. In verità il contesto urbano non coincide (solo) con lo

* Direttore, Cescot Veneto. Cescot si occupa di formazione professionale e di sviluppo di risorse umane in Veneto. Da anni propone e gestisce progetti europei al fine di incentivare l'innovazione sociale.

spazio fisico, è invece il risultato di legami e valori che in esso non sono né delocalizzabili né riproducibili: solo chi riesce a entrare in sintonia con questo presupposto può davvero rigenerare il senso, non scalabile, di un luogo.

Il progetto propone infatti un'altra Venezia – pulsante, fantasiosa e lontana dai set – fatta di opportunità che non inseguono cliché o sguardi esterni; al contrario vive di coscienza collettiva e intercetta le esigenze reali di chi sceglie di restare in città. Il senso di *Altrove* si rileva infatti nel suo capitale relazionale: persone, professionalità e cervelli che lavorano per un obiettivo comune e condiviso.

Solo da questa cornice di intenzioni reticolari possono nascere nuove micro-azioni di formazione, coinvolgimento e cura intese ad alimentare un grande valore simbolico e insieme favorire l'incontro e il 'fare assieme'.

Solo moltiplicando le progettualità sensibili, favorendo l'emersione di imprese locali, incoraggiando la creazione di nuovi posti di lavoro, migliorando il dibattito, il sentimento di fiducia e le capacità propositive, è infatti possibile raggiungere un 'altrove' integrato con il tessuto sociale, culturale ed economico grazie a cui Venezia vive.

Cescot ha scelto quindi di concludere il progetto con una pubblicazione condivisa che esplorasse questo scenario di ibridazione socioculturale raccogliendo la testimonianza dei ricercatori che ha richiamato in laguna. *Altrove. New Fiction* intende infatti proporsi tanto come strumento di lavoro, quanto come *vademecum* di un modello virtuoso per tracciare possibili percorsi di innovazione – o immaginazione – sostenibili e durevoli.

TRA MODI DI SAPERE

Angela Vettese*

Esiste ancora un possibile accordo tra arte e scienza? Forse mai come in questi anni la questione è stata proposta e scandagliata in relazione all'ingresso di un terzo termine: la tecnologia, soprattutto nella versione digitale e negli spazi sia scientifici sia creativi che può occupare.

Per rispondere a un tale quesito, naturalmente, i termini andrebbero definiti e, se il quesito è ambizioso, ancor di più lo è l'idea di poter includere le pratiche di arte e scienza in due bolle di significato conchiuse. Nei secoli le due cose hanno preso strade diverse pur provenendo da una matrice simile, con una maggiore attenzione al fare per la prima e al conoscere per la seconda. Tuttavia, è anche vero che l'opera d'arte – depurata dai suoi aspetti di intrattenimento, decorazione e perizia tecnico-rappresentativa – benché conservi il suo carattere di narrazione inventiva, non può non essere vista come un modo per conoscere. La scienza, dal canto suo, si è dotata di un apparato di sperimentazioni pratiche e al contempo di un'attitudine a sua volta ipotetica e narrativa. Certo i metodi restano differenti, come diversi sono gli uditori di riferimento. Queste due vie conoscitive, però, seppure in apparenza distanti, sovente si incrociano sul piano del pensiero ipotetico, cioè sulla volontà di comprendere quali siano i mondi possibili e cosa sia possibile nel nostro mondo. Questo approccio comune rende arte e scienza più compatibili di quanto si ammetta comunemente, soprattutto se gli approcci scientifici non contemplano certezze matematiche ma lasciano necessariamente spazio a fessure e limiti interpretativi.

* Angela Vettese è critica d'arte contemporanea e curatrice. È direttrice del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive all'Università Iuav di Venezia.

Rispondendo alla sollecitazione favorita dal progetto *Altrove*, dunque, che si proponeva di indagare il territorio veneto e veneziano e di riportarvi quattro personalità del mondo artistico, ho ritenuto rilevante associare un gruppo di artisti e studiosi che si dimostrano da sempre a cavallo tra i due settori e aperti a una reciproca impollinazione di metodo.

La ricerca che Gediminas e Nomedra Urbonas conducono da anni attorno al tema della palude (*Swamp*) – e in generale dell'ambiente più o meno antropizzato, secondo un'immagine rinnovata di cosa si debba intendere con il suffisso 'geo' di geografia e geopolitica – si avvale sia di momenti giocosi e immaginifici, sia di un'indagine che assume modi e termini della ricerca geologica e biologica. I primi servono a evidenziare i secondi, ponendo in evidenza dati e fatti ma sempre con un invito implicito a ribaltarli.

Una simile libertà di indagine è insita nel modo in cui la studiosa Silvia Casini va ricercando da vent'anni sul cervello, con particolare riguardo al tema della risonanza magnetica e, più in generale, alla libertà interpretativa insita in metodologie nate per la diagnostica medica. Ben lungi dall'aver risultati cogenti e indiscutibili sul piano del risultato – dal primo corpo di ratto che venne sottoposto a MRI riprodotto con colorazioni scelte in modo parzialmente arbitrario pur di rendere leggibile il risultato – l'*imaging* medicale si è rivelato un campo aperto all'interazione creativa. Se alcuni artisti hanno inteso lavorare dentro alle pieghe di questa indeterminazione in maniera esplicita, anche il laboratorio diagnostico più severo incontra dei punti oscuri che possono venire riempiti solo con un intervento inventivo.

Giulio Squillacciotti, artista con una formazione di storico e di antropologo, ci offre una prospettiva ancora diversa: quella di chi indagherà il fronte delle interazioni sociali e della creazione di comunità, con la generazione di gerarchie interne e con il sottointeso di teorie che vanno dalla storia del quotidiano alla biopolitica. Da questo punto di vista

Tra modi di sapere

il suo lavoro sulla sceneggiatura è un modo per ricostruire una storia specifica ma anche un modo per fare storia, intendendo un lavoro di micro-tessitura di vicende singole come tessere di un mosaico. L'avvicinamento al vero passa attraverso la visione, l'invenzione e il ricordo dei singoli, composto poi nel più vasto affresco offerto dal cinema.

Il lavoro di Amalia Ulman è un esempio eccellente di come l'approccio di un artista ai contenuti che vuole veicolare possa essere, oggi, formalmente informato da mezzi che saltano dal graphic design alla corporeità performativa, dalla verbalità antica della poesia agli *iOS mobile*. Il suo vagare in contesti molto diversi, dalle sale d'attesa alle strade, alla ricerca di un senso estetico condiviso, si traduce in una ricerca antropologica sul gusto corrente e sulle spinte che ne determinano il risultato: dal basso della tradizione, dall'alto del potere economico, dai lati di tradizioni specificamente locali o legate al qui e ora.

Senza voler forzare in alcun modo un'unità di intenti tra questi quattro contributi, completamente indipendenti tra loro, è giusto dare ragione del perché li si sia composti. Qualsiasi cosa si intenda per arte, scienza e relazione tra arte e scienza – la letteratura è evidentemente troppo vasta per renderne conto – non sarà mai più tanto facile quanto avevamo creduto poterli considerare poli distinti. Né si tratta di un ritorno a tematiche leonardesche, in cui comunque l'arte ha una posizione di privilegio sulla scienza e ancor di più sulla tecnica. Il modo in cui possiamo e dobbiamo conoscere oggi è di carattere olistico, pur rispettando la specializzazione dei saperi. Metterli insieme è la sfida di chiunque voglia portarli in un terreno pratico, cioè aiutarci nel comprendere un luogo, nel mutarne le dinamiche o nel capire come coniugare i saperi pratici che sono conaturati con la sua identità morale e storica.

L'ARTE DELLA CONTAMINAZIONE

Stefano Mudu*

Lo scenario cui si riferisce questa pubblicazione è particolarmente sensibile e coincide, forse, con un triplice intento. Il primo, di contesto, sceglie Venezia e le sue dinamiche come spazio di equilibri delicati; il secondo, di metodo, riordina le traiettorie immaginifiche seguite da un gruppo di studiosi; il terzo, di concetto, vorrebbe astrarne le specificità per raggiungere un panorama teorico più ampio.

I contributi che seguono infatti, nascono all'incrocio degli stimoli promossi dal progetto *Altrove* (2018-19) e individuano nella città lagunare lo spazio di confronto privilegiato per indagare il ruolo e il potere che l'arte e le sue narrazioni possiedono nella descrizione di nuove ibridazioni disciplinari.

Da sempre le arti visive hanno intrapreso le più svariate esperienze di contaminazione con il privilegio di posizionarsi all'incrocio di contesti differenti, l'acume di intercettarne le urgenze e la creatività per rielaborarne i contenuti. Hanno cioè cavalcato un approccio che ha derivato le risposte ai propri problemi in campi e discipline differenti senza compromettere la propria missione né la credibilità del contesto d'origine. L'artista è sempre stato una figura bifronte che, talvolta come soggetto militante in una società che chiede soluzioni alle proprie urgenze, altre volte come enzima in grado di moltiplicare la potenza narrativa di altri domini, ha agito come antagonista in grado di spingere i suoi interlocutori su altre, nuove, direzioni.

Seguendo questa sensibilità infatti, la pubblicazione *Altrove. New Fiction* ricalca il processo flessibile che conduce ogni disciplina a un'altra e, in questa specifica occasione,

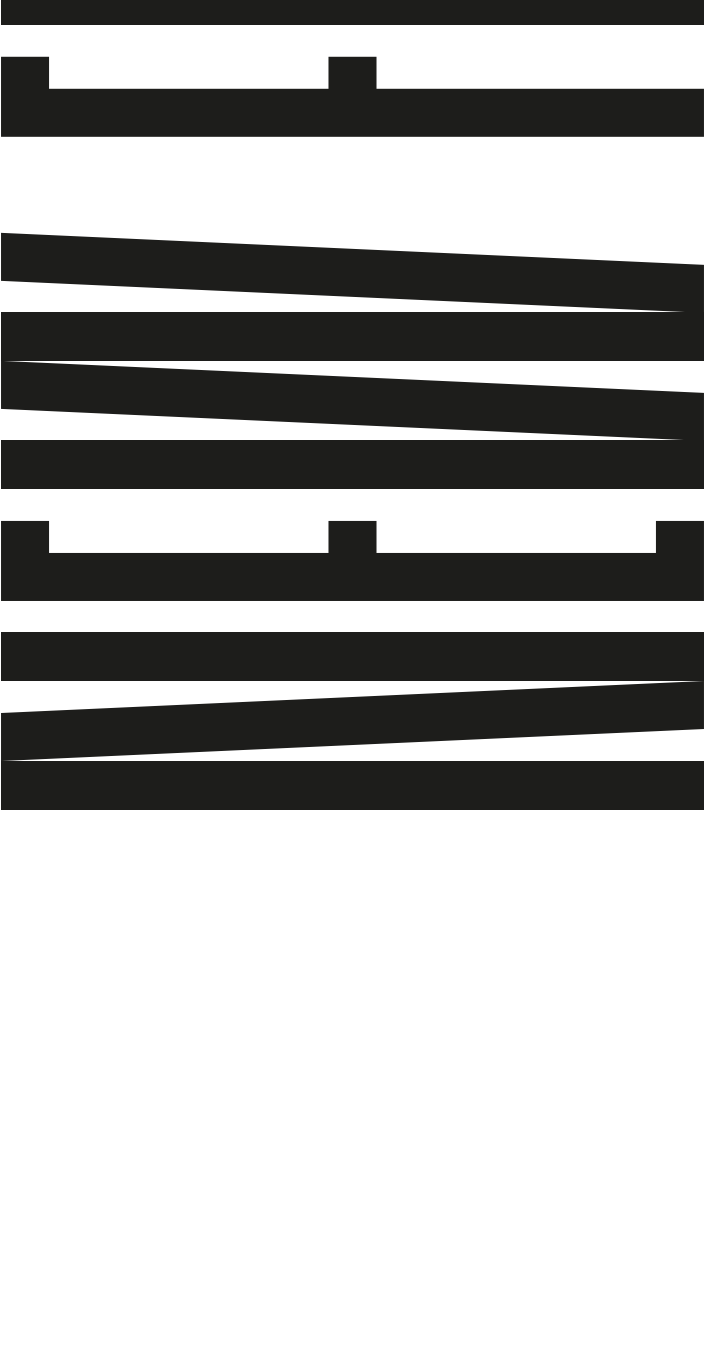
* Stefano Mudu è Dottorando in Cultura Visuale presso l'Università Iuav di Venezia.

abbraccia le mutue derive prodotte dal rapporto arte e scienza, realtà e finzione.

Tutti i lavori qui radunati sono infatti il risultato dell'attività di ricerca prodotta in laguna mentre l'ordine con cui sono presentati segue il passaggio dal naturale rigore scientifico alla libertà creativa dell'arte, con cui ogni ricerca si è confrontata.

Silvia Casini apre uno scenario teorico fondamentale nell'approccio all'intera tematica e ne condiziona il punto di vista sottolineando le prospettive immaginifiche connaturate all'iconografia scientifica; Gediminas e Nomeda Urbonas raccontano del mutuo soccorso, creativo e scientifico, su cui lavora il progetto *Swamp Imagination* che li ha richiamati in laguna dopo la curatela del Padiglione Lituania alla scorsa Biennale di Architettura (2018); Amalia Ulman affronta l'eredità culturale e i possibili adattamenti che la venezianissima *Commedia dell'Arte* conserva, con altri mezzi e spazi, nella contemporaneità; infine Giulio Squillacciotti interpella l'immaginazione per approdare a dimensioni così libere da trascinare nel discorso le dinamiche sociali che preservano l'identità europea o che ne presagiscono la fine. D'altronde il linguaggio della finzione risulta fondamentale nei processi di ibridazione che l'arte imposta con qualsiasi sistema disciplinare e la sua narrazione distopica è forse il traguardo sperato da *New Fiction*: definire una produzione artistica fluidamente ancorata a presupposti scientifici e rinegoziare il rapporto tra le discipline in maniera ogni volta consapevole.

Nei giorni più duri della sua gloriosa storia, Venezia, ancora una volta, è lo spazio più opportuno per raggiungere fecondi confronti multidisciplinari e rendersi conto di quanto la loro complessità possa aprire solo nuove strade.



STUDIO

LA CULTURA DELLA SPERIMENTAZIONE:
FINZIONE, MAESTRIA E IMMAGINAZIONE

Silvia Casini*

The many stuffs – matter, energy, waves, phenomena – that worlds are made of are made along with the worlds. But made from what? Not from nothing, after all, but from other worlds.¹

(Nelson Goodman, *Words, Works, Worlds, Erkenntnis*, Vol. 9(1), 1975, 57-73, p. 61)

I FARE E SPERIMENTARE MONDI

Entrando nella stanza bianca, il visitatore incontra una rete di corde nere, elastiche e intrecciate che si estende dal pavimento al soffitto, da una parete all'altra. Il groviglio di sottili filamenti che compone la ragnatela, disposto in una geometria simile a quella di un labirinto, è disorientante. Di cosa si tratta? Forse dell'andirivieni di un ragno, della rappresentazione di reti neurali o piuttosto di una monumentale installazione di galassie formatesi lungo i filamenti come fossero goccioline su una ragnatela? A prescindere dal fatto che l'artista volesse proporre un'analogia tra l'origine dell'universo, noi stessi e l'intreccio di corde, il visitatore intraprende un viaggio in cui sistemi di vita interdipendente sembrano il risultato del caso e non solo di un ragionamento e pianificazione accurati. È forse la rappresentazione di un mondo in cui gli umani potrebbero vivere? E come?

* Silvia Casini è ricercatrice e docente in Film e Cultura Visuale presso l'Università di Aberdeen. La sua ricerca principale riguarda le implicazioni estetiche, epistemologiche e sociali delle immagini scientifiche.

1 "Le molte cose – materia, energia, onde, fenomeni – di cui sono fatti i mondi, sono fatte insieme ai mondi. Ma esse da cosa sono a loro volta composte? Non dal nulla, dopotutto, ma da altri mondi".

L'installazione immersiva creata dall'artista Tomás Saraceno per *Fare Mondi*, la 53esima edizione della Biennale di Venezia (2009) a cura di Daniel Birnbaum, appare come un paesaggio cosmico o una rete neuronale. Il lavoro di Saraceno, *Galassie che si formano lungo filamenti, come goccioline lungo i fili di una tela di ragno* (2008), invoca un'esperienza tattile: nel toccare le corde i visitatori avvertono una vibrazione che si propaga attraverso la rete e percepiscono così il groviglio degli elementi che compongono il mondo creato da questo artista. L'opera di Tomás Saraceno descrive un universo con senso autonomo e regole proprie.

Questa installazione permette di arrivare al punto chiave trattato nelle pagine successive: l'arte (come la scienza) è un modo per fare-mondi (Goodman 1978). Non è la creatività ad accumunare scienza e arte, bensì l'obiettivo di sperimentare e costruire nuove realtà riconfigurando pezzi e frammenti di quelle esistenti. Questo saggio offre alcune riflessioni sulle modalità con cui ricercatori e artisti possono accedere e animare la sperimentazione nella cultura di laboratorio. Come dirò più avanti, essa è molto simile a quella rinvenibile nello studio di un artista o nella sua pratica in generale. Inoltre, fare scienza e fare arte sono entrambe forme di un'abilità artigianale che deriva da uno sforzo intellettuale intrapreso nei loro rispettivi spazi. Intendere la sperimentazione come il terreno comune tra arte e scienza può favorire progetti di collaborazione in cui la relazione tra le discipline sia bilanciata più equamente.

Lo storico dell'arte Jean Clair, che ha curato la mostra *L'âme au corps: arts et sciences 1793-1993* (Galeries Nationales du Grand Palais, Parigi, Ottobre 1993 – Gennaio 1994), lamenta come il divorzio tra arte e scienza, già di per sé una catastrofe spirituale, sia causato da due circostanze. In primo luogo, a partire dal Romanticismo l'arte ha attribuito il monopolio dell'oggettività alle scienze, mantenendo per se stessa solo la morbidezza ipertrofica dell'ego che caratterizza la cosiddetta genialità dell'artista. La scienza, al contrario,

La cultura della sperimentazione

persa nei suoi diagrammi e nelle sue specializzazioni frammentate, si è sempre di più coscientemente separata dal mondo reale:

“Ma una volta che le scienze avranno occupato con autorità i diversi campi del sapere, l'artista, scacciato da un regno che condivideva da pari a pari, rimandato all'empirismo dell'artigiano ('stupido come un pittore'), non potrà far altro che darsi al soliloquio o al vaticinio, alla ricerca di uno status ma anche di un mestiere perduto” (Clair 2016: 16).

Clair utilizza gli strumenti propri della storia dell'arte per dimostrare come questo divorzio sia solo una separazione momentanea. Riferendosi ai disegni dei neuroni realizzati da Santiago Ramón y Cajal (1852–1934), considerato il padre delle neuroscienze moderne, Clair spiega come il disegno, in particolare, abbia sempre intrattenuto un dialogo con la scienza. Grazie a uno straordinario talento per il disegno, Cajal è stato in grado di creare immagini dettagliate della struttura del sistema nervoso osservata al microscopio, e dunque di formulare una teoria del cervello come organo comprendente singole cellule nervose, i neuroni, appunto. Oltreché per la loro bellezza formale, dunque, i disegni di Cajal sono capaci di fornire informazioni (DeFelipe 2010). Il fatto che i progetti di collaborazione tra arte e scienza siano sempre più popolari attenua il pessimismo di Clair rispetto alla possibilità di un dialogo tra le due discipline. Inoltre, la sua attenzione al disegno e alla manualità, ovvero la convinzione che l'arte abbia a che fare con l'abilità e il talento acquisiti attraverso lo studio e la pratica, è utile per allontanarsi dall'idea romantica del genio creativo.

Insieme alla storia dell'arte, gli strumenti concettuali offerti dagli studi su scienza e tecnologia (STS) e dalla epistemologia storica, aiutano a comprendere come l'arte non sia necessariamente accessoria alla scienza ma piuttosto complementare ed essenziale per una società più equilibrata

e coesa. La ricerca accademica in queste discipline ha infatti indagato le connessioni tra le culture della sperimentazione in scienza e arte esaminando l'attività pratica e la dimensione sperimentale di artisti e scienziati nei loro laboratori e studi (Patterson 2015; Schatzki e Knorr-Cetina 2000; Rheinberger 1997).

Lo storico della scienza e biologo Hans-Jörg Rheinberger dedica pagine intere all'analisi della sperimentazione sostenendo che l'atto fondativo della pratica scientifica sia rendere visibili le cose nel più ampio contesto della sperimentazione di laboratorio. Un sistema sperimentale è mosso da due impulsi: uno, rivolto all'analisi, riguarda l'esame degli elementi costitutivi del fenomeno in esame (molecole, elementi chimici, forze fisiche, ecc.). L'altro, rivolto alla sintesi, consiste nello sforzo di creare nuove cose (Rheinberger 1997). Sebbene difficilmente accettato dagli scienziati, ciò che è in gioco negli esperimenti, sostiene Rheinberger, non è la verifica delle ipotesi ma un'interazione emergente, aperta e immaginifica tra quelle che lui definisce "cose epistemiche" (l'oggetto reale della ricerca ancora irrisolto sul tavolo di laboratorio) e gli "oggetti tecnici" che coincidono con gli strumenti e le tecniche utilizzate (Rheinberger 1997: 28-29 e 65). È proprio la dinamica tra le cose epistemiche e gli oggetti tecnici a definire la sperimentazione e rendere possibile la creazione di mondi nuovi. Studiare questa dinamica è il primo requisito per inquadrare la relazione tra scienza e arte superando il cliché della creatività.

Un approccio a lungo termine per incoraggiare pratiche sperimentali riguarderebbe l'introduzione di materiali e metodi multidisciplinari tanto tra i corsi della scuola secondaria quanto nell'ambito dell'istruzione superiore. Un approccio a breve termine sarebbe invece quello di supportare e rendere visibile il vasto, sebbene spesso sconosciuto, mondo sotterraneo fatto dei tanti progetti a ritmo lento, spontanei e *low-budget* che sono ormai progettati e organizzati grazie alla buona volontà di ricercatori e artisti

La cultura della sperimentazione

di tutto il mondo.² C'è la necessità di aprire gli orizzonti a progetti collaborativi *bottom-up* e su piccola scala che diano spazio all'effettiva sperimentazione invece che alla sola celebrazione della creatività.

II L'ETNOGRAFIA DI LABORATORIO E LA RICERCA D'ARCHIVIO PER DISCHIUDERE LA SCATOLA NERA DELLA SCIENZA

Le mie attuali riflessioni sono fondate su un vasto lavoro che ho condotto sia come ricercatrice che come curatrice di progetti arte-scienza, in particolare nel campo delle immagini biomediche.

Per quasi dieci anni ho lavorato sul ruolo epistemologico, estetico e storico che le pratiche di *data-visualisation* hanno assunto nell'ambito della biomedicina contemporanea, della neuroscienza e delle arti (Casini 2016, 2017).

I principali ruoli che l'artista o lo studioso di scienze umane e sociali possono assumere sono quelli dell'osservatore interessato, del partecipante attivo o dell'umanista integrato nel laboratorio. A volte queste posizioni possono sovrapporsi. Il ruolo dell'"osservatore interessato" (Leach 2006) immagina lo studioso di laboratorio come un antropologo impegnato in un lavoro etnografico, prendendo appunti su come i fatti vengono prodotti nella vita quotidiana del laboratorio (Latour e Woolgar 1979). Un altro ruolo è quello del partecipante attivo in un progetto di ricerca in cui un artista e uno scienziato co-progettano la metodologia del progetto stesso. La partecipazione attiva può aiutare a esplorare secondi fini e supposizioni nell'ambito del lavoro di laboratorio (Calvert e Schyfter 2016). Il risultato della collaborazione è un ibrido co-autoriale, il che non significa

2 La rivista scientifica *Leonardo* è una fonte di informazione sia su progetti consolidati sia su progetti più sperimentali e di più piccola scala.

necessariamente che il contributo di arte e scienza sia equamente distribuito. L'arte e la pratica del design hanno un "carattere speculativo, sperimentale e aperto" (Ingold 2013: 8) che può ispirare i ricercatori in studi scientifici e tecnologici impegnati in un lavoro collaborativo con scienziati (Calvert e Shyfter 2016). L'ultimo ruolo è quello dell'"umanista integrato" in laboratorio (o dello scienziato sociale), che osserva e (molto raramente) interviene nella pratica scientifica per modellare il corso di un progetto/esperimento e poi studiare il risultato dell'intervento (Fisher et. al. 2015).

Indipendentemente dal ruolo che gli studiosi e/o gli artisti assumono nell'ambito di questa collaborazione, la pratica scientifica dovrebbe essere studiata osservando la "situazione", che è definita come "l'intreccio dinamico di fattori concettuali, materiali, sociali e istituzionali coinvolti nello sviluppo della conoscenza e chiaramente posiziona gli sforzi di ricerca in relazione al tipo di pubblico per il quale si prevede che tale conoscenza abbia significato" (Leonelli 2016: 8).

Lavorando con i dati e i mezzi per riconfigurarli, studiosi e professionisti coinvolti nella collaborazione arte-scienza, si trovano nella condizione di rendere note le scelte che gli scienziati operano in laboratorio. Queste ultime, riferite ai dati (alla loro raccolta, interpretazione e visualizzazione) derivano da sforzi intellettuali, tecnici, politici ed economici, che comportano allo stesso modo squilibri di potere. Tali scelte rimangono nascoste nell'output finale che viene pubblicato.

Questa invisibilità si verifica perché nella pratica scientifica, i 'fatti', comprese le strategie di *data-visualisation*, sono costruiti, quindi stabilizzati e infine inseriti nella "scatola nera" della scienza. Negli studi scientifici, il filosofo della scienza e sociologo Bruno Latour definisce l'operazione di inserimento nella scatola nera come la modalità con cui l'attività scientifica, tecnica e sociale si rende invisibile

La cultura della sperimentazione

per mezzo del suo stesso successo. Quando una macchina funziona in modo efficiente, quando è definito uno stato di fatto, è necessario concentrarsi solo sui suoi *input* e *output* e non sulla sua complessità interna. Così, paradossalmente, più scienza e tecnologia trionfano, più diventano opache e confuse (Latour 1999: 304). Latour utilizza la metafora della scatola nera per descrivere la pratica scientifica – fare scienza significa costruire e chiudere una scatola nera. I risultati e gli eventi di laboratorio, ad esempio, sono spesso chiusi e presentati come fatti.

La “scatola nera” può essere riaperta in diverse occasioni. In primo luogo, quando sorge una controversia, la soluzione fornita crolla e diventa necessario riesaminare le ipotesi formulate. In secondo luogo, quando si osservano le prime fasi dello sviluppo di una tecnologia, per esempio prima che un protocollo di *data-visualisation* venga standardizzato. E infine la “scatola nera” può essere aperta dagli artisti che entrano nei sistemi di sperimentazione come fossero spazi d’immaginazione. Nel concentrarsi sulla materialità della scienza, sul ruolo epistemologico giocato dall’estetica e sull’impatto che scienza e tecnologia hanno sulle questioni sociali ed etiche, gli artisti devono prestare attenzione al fare scientifico. Questo è possibile sia nel laboratorio (dove si ha accesso al fare scientifico *qui e ora*), sia nell’archivio (dove si ha accesso alla storicità delle pratiche scientifiche). L’etnografia di laboratorio e la ricerca archivistica possono infatti fornire l’accesso al fare scientifico.

L’archivio e il tavolo di laboratorio sono i luoghi in cui è conservata la storia della scienza e dove gli scienziati rendono visibili le loro intuizioni, il loro armeggiare con i materiali. Ciò che proviene dalla ricerca archivistica e dal lavoro in laboratorio dà conto degli sforzi che gli scienziati compiono nell’elaborazione di forme di pensiero e di azione che sono tenute al margine della disciplina nonostante il ruolo centrale che svolgono nella scienza. Ospitando spesso bozze e schizzi inediti, l’archivio diventa

il deposito di “immaginari socio-tecnici” (Jasanoff 2015: 19) piuttosto che di documenti e oggetti obsoleti in attesa di essere riportati in vita. Insieme all’etnografia di laboratorio, la ricerca d’archivio può aiutare sia studiosi che artisti a far emergere l’importanza dell’artigianalità, dell’affettività e dei giudizi estetici che accompagnano sempre la pratica e la scoperta scientifica.

III FINZIONE, IMMAGINAZIONE E AFFEZIONE NELLA CULTURA SPERIMENTALE

La pratica scientifica è interconnessa alla memoria e all’affetto. Gli studi femministi in ambito scientifico, in particolare, hanno a lungo insistito sul carattere incarnato e viscerale della nostra condizione cognitiva e visiva (Haraway 1988; Harding 1991). La svolta affettiva è emersa come metodo d’indagine incentrato su emozione e affetto per generare e riconfigurare la conoscenza (Myers 2012; Massumi 2002; Clough e Halley 2007; Wilson 2010).

Il registro affettivo del lavoro di laboratorio può emergere sia attraverso un’etnografia di laboratorio sia con un lavoro basato sull’archivio. L’affettività è connessa alla materialità, con riferimento non solo ai processi corporei, ma anche al mondo materiale come luogo di scambi affettivi tra agenti umani e non-umani (compresi i macchinari e le loro componenti). I ricercatori in ambito STS impegnati in attività laboratoriali di differenti discipline (dalla neuroscienza alla biologia molecolare e all’esplorazione spaziale) hanno dimostrato quanto spesso gli scienziati modulino la loro teoria sui propri corpi e sentimenti.

Azione e immaginazione contribuiscono a modellare la conoscenza scientifica. Per esempio, Morana Alač, Natasha Myers e Janet Vertesi hanno studiato le modalità con cui gli scienziati si servono del loro corpo come fosse uno strumento di laboratorio, nell’ambito di ricerche che spaziano dalla neuroscienza, alla biologia molecolare

La cultura della sperimentazione

e all'esplorazione spaziale. Myers (2105), per esempio, descrive come i biologi molecolari *percepiscono* i dati per interpretare le forme molecolari. Vertesi (2014) esplora l'intimità che gli scienziati spaziali hanno sviluppato con i loro strumenti per mezzo del loro apparato sensoriale, non solo visivo, ma anche tattile e remoto.

Studiosi e professionisti di arte-scienza possono far emergere il lavoro dietro le quinte condotto dagli scienziati.

Scavando tra disegni preparatori, vecchie fotografie, appunti e ritagli di giornale che, a prima vista, potrebbero apparire marginali – la parte “maledetta” della ricerca scientifica –, si scoprono invece le forze trainanti e le narrazioni dietro lo sviluppo di una certa tecnologia o di una certa teoria scientifica. Questi materiali sono depositi di memoria e di lavoro affettivo. Per esempio, il lavoro manuale coinvolto nella creazione di ogni componente di una nuova tecnologia (dalla progettazione e assemblaggio dell'hardware fino alla scrittura del codice e dei metodi per trasformare i dati in immagini), non rappresenta semplicemente un modo per prendersi cura dell'oggetto tecnologico, è invece una modalità per prendersi cura degli utenti finali della tecnologia stessa (ricercatori, potenziali pazienti e altri).

A prescindere da quanto collettivo sia il lavoro, esso è sempre volto alla pubblicazione finale, in cui il già citato lavoro manuale finisce per essere significativamente trascurato. Gli artisti possono contribuire a far emergere le storie degli oggetti d'archivio, la componente pratica ed emotiva del lavoro di laboratorio e le narrazioni meno istituzionali relative alla pratica scientifica. Ponendo in primo piano il modo in cui l'affettività è parte della cultura sperimentale di laboratorio si potrebbe approdare a una pratica scientifica in cui i motivi di interesse hanno lo stesso peso dei dati di fatto.

Se i disegni preparatori e gli scritti non accademici aprono a una dimensione affettiva, immaginativa e fantasiosa contenuta nella cultura della sperimentazione scientifica,

la scrittura accademica degli scienziati – che si conclude in articoli sottoposti a revisione tra pari in importanti riviste – è lucida, autorevole e distaccata da qualsiasi contesto non direttamente collegato ai dati discussi. La scienza moderna, infatti, riguarda la produzione di conoscenza (imparziale, reale, oggettiva) e a questo nuovo modo di essere scienziato corrisponde uno stile di scrittura specifico: quello impersonale, applicato in tutti i lavori accademici pubblicati, è diventato il canale preferenziale dell'autorità scientifica. Gli articoli in cui gli scienziati riportano i risultati delle loro indagini, difficilmente sono il resoconto letterale dei processi cronologici attraverso i quali i loro autori hanno raggiunto le conclusioni che presentano. Una volta che un progetto di ricerca viene completato, il percorso che segue diventa ampiamente irrilevante per lo studioso, che dovrebbe schierare le migliori argomentazioni e prove disponibili a supporto delle affermazioni che desidera avanzare.

A volte il caso presentato corrisponde sufficientemente al processo di scoperta, tanto che l'ordine della presentazione riassume quello di ricerca; ma gli arrangiamenti temporali, le omissioni di tracce fallite o interrotte e altri passaggi a posteriori superflui, vengono ignorati senza l'intenzione di falsificare la testimonianza di una scoperta. Di conseguenza, gli studiosi che mirano a ricostruire i percorsi storici e socioculturali che hanno portato a famose scoperte, hanno da tempo cercato altre forme di documentazione che colmassero le lacune create dalla pubblicazione del lavoro completo.

Scarabocchi, note e schizzi descrivono un tipo particolare di ricerca scientifica. Sono attività letterarie a sé stanti. Sono i modi in cui la scienza viene condotta nello spazio multidimensionale che esiste solo sulla carta, uno spazio in cui è possibile dare forma a qualsiasi potenziale esperimento e idea, in cui vengono strutturate le fila della ricerca anche se potrebbero non essere facilmente trasposte sul banco da laboratorio. Questi appunti sono preziose registrazioni

La cultura della sperimentazione

che possono illustrare uno stile particolare (estetico) della ricerca e del modo di pensare di uno specifico scienziato.

Come sottolinea lo storico della fisica Jürgen Renn:

“Gli scarabocchi della ricerca, in un certo senso, sono molto vicini e quasi coincidono con gli oggetti e strumenti della ricerca, come la visualizzazione scritta di una disposizione di controlli in un esperimento di biologia. Allo stesso tempo, nel loro essere materiale criptico, recano un elemento di soggettività, sregolatezza e isolamento da cui devono essere liberati per diventare elementi di un testo scientifico. In questo spazio intermedio gli oggetti della ricerca sono stati ordinati su carta, senza essere ancora considerabili prosa”
(Renn et al. 2003: 295-308).³

Una volta pubblicati come articoli accademici, gli stessi scarabocchi sono confinati in quaderni, note a piè di pagina o appendici. È perciò ancora più importante, sostengo, ridare loro dignità e presenza, ad esempio attraverso un progetto di collaborazione tra arte e scienza o attraverso una mostra.⁴

D'altronde gli esperimenti condotti su carta sono uno strumento esplorativo fantasioso utilizzabile per la creazione di altri mondi e la finzione è al centro della pratica scientifica (Frigg 2010: 248). Secondo una definizione generica del

3 Dall'originale inglese: “Research scribblings are, in one respect, very near to, are even quasi-parts of, the instruments and objects of research, such as the written display of an arrangement of controls in a biological experiment; at the same time, in their usually elliptic character, they bear an element of subjectivity, unruliness, and privacy from which they must be freed if they are to become elements of a scientific text. In this intermediate space the objects of research have been set to paper, but have not yet become prose”.

4 Il mio più recente lavoro di collaborazione con fisici biomedici e un artista, ha portato sia a ricerche laboratoriali che d'archivio e si è tradotto in due mostre *Immibile Choreography* e *From Where Do We See?*. Si veda: <<http://www.ghat-art.org.uk/immibile-choreography-publication-launch-and-talk/>> Accesso: Novembre 2019.

termine “finzione”, qualcosa è immaginario quando non esiste. Spesso gli scienziati hanno bisogno di postulare entità momentaneamente inesistenti perché gli sia permesso di raggiungere determinati obiettivi o previsioni. Un esempio può essere l'assioma di Bohr sulle orbite dell'elettrone classico, più tardi respinto a dalla meccanica quantistica di Schrödinger. La finzione intesa come “non esistenza” può dunque essere utile per affrontare il ragionamento. Da un altro punto di vista, la finzione può essere intesa come un'attività di falsificazione con lo scopo di ingannare o fuorviare e, tuttavia, può essere intesa anche come immaginazione o non-reale. Gli scienziati utilizzano modelli (entità immaginarie) per studiare le caratteristiche dell'oggetto e dell'elemento che il modello rappresenta. La modellazione di un fenomeno richiede che diversi elementi lavorino insieme in modo che il destinatario della ricerca possa interagire ed esplorare il modello secondo criteri plausibili. Il filosofo contemporaneo Roman Frigg usa l'esempio dei personaggi letterari (Madame Bovary e Sherlock Holmes) per sostenere che i modelli scientifici funzionino in maniera simile: crediamo in loro e ne discutiamo nonostante vivano solo nella nostra immaginazione (Frigg 2010: 257).

Finzione e immaginazione sono maggiormente collegate alla sperimentazione che alla creatività. Gli artisti sono sempre stati autorizzati a giocare, inventare e armeggiare con materiali che, in virtù del loro processo sperimentale, sono stati spesso visibili nel lavoro finale. La stessa operazione non vale per gli scienziati. L'intermedialità e l'approccio del “cosa succede se” sono presenti anche sul tavolo di laboratorio, ma sono ridimensionate o messe a tacere nella pubblicazione accademica conclusiva.

In questa condizione, il gioco di finzione – l'approccio del “cosa succede se” – è spesso ricondotto a ruolo accessorio ed è eseguito al fine di ottenere l'interesse e il sostegno del pubblico destinatario della ricerca scientifica. L'etnografia di laboratorio e la ricerca archivistica possono rivelare

La cultura della sperimentazione

come lo spazio della finzione coincide, contemporaneamente, con quello dell'immaginazione e della sperimentazione. La scrittura provvisoria, gli schizzi di laboratorio o i quaderni personali degli scienziati mostrano, talvolta, come questi ultimi disegnano oggetti immaginari – cioè diano forma fisica alle loro immagini mentali – e nel farlo, imparino a vederli meglio. I contributi e i disegni diagrammatici sui taccuini degli scienziati offrono dunque una panoramica del metodo scientifico e del processo creativo: definiscono il passaggio dall'idea intuitiva, a volte fantasiosa, alla rigorosa dimostrazione e sperimentazione formale. Quegli stessi disegni che accompagnano calcoli e formule possono essere strumenti per testare ipotesi verificabili in condizioni ideali o con un lavoro più sperimentale sul tavolo di laboratorio. Essi fanno parte di un gioco in cui il pensiero e la pratica scientifica seguono regole differenti da quelle del laboratorio. La carta non ha confini se non quelli della pagina. Tutto può essere piegato; tutto su essa diventa possibile. Anche se la sua bidimensionalità è considerata limitante a qualsiasi creazione del mondo, è vero il contrario: la carta è il luogo in cui inizia l'esperimento.

IV CONCLUSIONI

Gli artisti e gli studiosi di scienze umane e sociali possono aprire la scatola nera della pratica scientifica. Tuttavia, possono farlo solo qualora abbiano accesso ai dati relativi e alle decisioni in merito a dove, da e per chi i dati vengono prodotti, interpretati e diffusi. Con questo non intendo che una tale impostazione possa essere utilizzata per ogni progetto collaborativo di *art-science*. Ciò che invece ho sostenuto finora è piuttosto che l'attenzione alla progettualità della scienza (e dell'arte), è l'unica modalità con cui umanisti, artisti e scienziati possono impegnarsi in un dialogo fruttuoso e reciprocamente stimolante. Come ha dimostrato lo storico della scienza Hans-Jörg Rheinberger, gli spazi

e le pratiche della sperimentazione sono caratterizzati da incertezza – laddove la vivacità dei dati e della sperimentazione non sia stata messa a tacere da una decisione epistemologica (Rheinberger 2011: 315). Ogni sistema sperimentale contiene narrazioni in eccesso, e contemporaneamente storie e frammenti che possono contribuire a storie successive (Rheinberger 2011: 315). Esplorare la dimensione affettiva e le narrazioni della pratica scientifica mette in luce gli aspetti socioculturali e politici del fare scienza. Gli scienziati non solo potrebbero prendere consapevolezza dell'ampia storia della propria disciplina, ma potrebbero riconnettersi alla sua dimensione immaginativa, affettiva e artigianale. In caso di successo, questo metodo favorirebbe il passaggio concettuale dai “motivi di interesse” ai “dati di fatto” di cui parla Latour (Latour 2004). I dati di fatto non si occupano della complessità della rete e delle dinamiche di potenza. I fenomeni sono osservati in modo “clinico”, posizionati secondo norme create da determinate teorie e convalidate attraverso determinati protocolli. I “motivi di interesse”, invece, alla maniera di Tomás Saraceno, riguardano i più ampi contesti relazionali che gli stessi fenomeni occupano come parti integranti del mondo. Questi mondi non solo possono essere abitati, ma anche contestabili e immaginabili nuovamente.

Bibliografia

- Aláč, M. (2011). *Handling Digital Brains. A Laboratory Study of Multimodal Semiotic Interaction in the Age of Computers*. Massachusetts: MIT Press.
- Calvert, J., Schyffter, P. (2016). *What can science and technology studies learn from art and design? Reflections on 'Synthetic Aesthetics*, in *Social Studies of Science*, 47(2), pp. 195-215.
- Casini, S. (2016). *Il ritratto scansione. Immaginare il Cervello tra Neuroscienza e Arte*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Casini, S. (2017). *Beyond the Neuro-Realism Fallacy: From John R. Mallard's Hand-painted MRI Image of a Mouse to BioArt Scenarios*, in *Nuncius. Journal of the Material and Visual History of Science*, 32(2), pp. 440-471.

La cultura della sperimentazione

- Clair, J. (2016). *Le farfalle dell'anima*, in *Museologia Scientifica Memorie*, 15, pp. 13-18.
- Clough, P.T., Halley, J. (2007) *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- DeFelipe, J. (2010). *Cajal's Butterflies of the Soul: Science and Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Fisher, E., O'Rourke, M., Kennedy, E., Evans, R., Gorman, M., Seager, T. (2015). *Mapping the Integrative Field: Taking Stock of Socio-Technical Collaborations*, in *Journal of Responsible Innovation*, 2(1), pp. 39-61.
- Frigg, R. (2010). *Fiction and science*, in J. Woods, (ed). *Fictions and Models. New Essays*. Munich: Philosophia Verlag, pp. 247-287.
- Goodman, N. (1975). *Words, Works, Worlds*, in *Erkenntnis*, 9(1), pp. 57-73.
- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Haraway, D. (1988). *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in *Feminist Studies*, 14(3), pp. 575-599.
- Harding, S. (1991). *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. New York: Cornell University Press.
- Holmes, Frederic L., Renn, J., Rheinberger, H-J. (2003). *Reworking the Bench: Research Notebooks in the History of Science*, in *Archimedes: New Studies in the History and Philosophy of Science and Technology*, 7, pp. 295-308.
- Hustak, C., Myers, N. (2012). *Involuntary Momentum: Affective Ecologies and the Sciences of Plant/Insect Encounters*, in *Differences*, 23 (3), pp. 74-118.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge.
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Harvard: Harvard University Press.
- Jasanoff, S. (2015). *Future Imperfect: Science, Technology and the Imaginations of Modernity*, in S. Jasanoff and S.H. Kim, (Eds.). *Dreamscapes of Modernity: Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Latour, B. (1999). *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard University Press.
- Latour, B. (2004). *Why has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, in *Critical Inquiry* 30 (2), pp. 225-248
- Latour, B., Woolgar, S. (1979). *Laboratory life. The Construction of Scientific Facts*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Leonelli, S. (2016). *Data-Centric Biology: A Philosophical Study*. Chicago: Chicago University Press.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press.
- Myers, N. (2015). *Rendering Life Molecular: Models, Modelers and Excitable Matter*. Durham: Duke University Press.
- Patterson, Z. (2015). *Peripheral Vision. Bell Labs, the S-C 4020, and the Origins of Computer Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Rheinberger, H-J. (1994). *Experimental Systems: Historicity, Narration and Deconstruction*, in *Science in Context*, 7 (1), pp. 65-81
- Rheinberger H-J. (1997). *Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube*. Stanford: Stanford University Press.

- Rheinberger H-J. (2011). *Infra-Experimentality: From Traces to Data, from Data to Patterning Facts*, in *History of Science*, 49(3), pp. 337-348.
- Schatzki T., Knorr Cetina, K. (2000). *The Practice Turn in Contemporary Theory*. New York and London: Routledge.
- Vertesi, J. (2014). *Seeing Like a Rover: How Robots, Teams, and Images Craft Knowledge of Mars*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wilson, E. (2010). *Affect and Artificial Intelligence*. Seattle: University of Washington Press.

APPUNTI SU PALUDE E IMMAGINAZIONE
UN SAGGIO NON-LINEARE
Gediminas e Nomedas Urbonas*

Quanto segue costituisce una costellazione di pensieri raccolti da Nomedas e Gediminas Urbonas durante la loro residenza nella laguna veneziana. L'obiettivo è quello di descrivere la nozione di *Swamp Imagination* riconoscendole le più alte potenzialità nella costruzione di rapporti tra forze umane e non-umane.

“Non è semplice chiarire cosa si intenda con il termine ‘swamp’ – palude –, neppure in biologia. Lo si usa comunemente per indicare acquitrini, pantani, stagni, o altre zone ambigue comprese tra terra e acqua. In effetti si può dire che la “palude” sia la metonimia per descrivere una varietà di ecosistemi e funzioni in movimento”.

“Le paludi sono sempre state più grandi di noi. Ognuna di loro rappresenta l'interazione tra forze e stati eterogenei e crea biosistemi complessi che agiscono come un cervello. Quest'ultimo è addirittura in grado di superare i limiti corporei predefiniti e di infiltrarsi nei nostri ambienti vitali. Inizieremo a capirle solo una volta che vorremo imparare da loro. Il nostro impegno

* Gediminas e Nomedas Urbonas sono artisti, attivisti e docenti al MIT di Boston. La loro ricerca interdisciplinare facilita lo scambio tra diversi nodi della produzione culturale mentre la loro pratica artistica interviene in spazi collettivi tanto fisici quanto immaginari.

tecnologico, ad esempio, basato sul flusso di informazioni veicolate dalle reti digitali, potrebbe prendere ispirazione dalla struttura organizzativa della palude: un sistema vitale tanto organizzato da soddisfare diverse esigenze di sopravvivenza in un ambiente in continua evoluzione”.

“Una palude è molto più di un ecosistema biologico; è il *milieu* per molteplici relazioni simpoietiche,¹ un luogo di immaginazione in grado di favorire il dialogo tra futuri possibili”.

“Venezia ha un passato paludoso e un futuro incerto. I suoi primi abitanti si spostarono dalla terraferma ai vicini acquitrini trovando rifugio su isole sabbiose. La ‘città galleggiante’ venne costruita su solide fondamenta di pali e piattaforme lignee in grado di stabilizzare i movimenti delle zone umide. Nonostante gli sforzi, le paludi non hanno smesso di esistere”.

“L’immaginario della palude sembra riferirsi a un campo di zone grigie, a un organismo vivente di cui sia possibile mettere in discussione qualsiasi confine chiaramente definito da fattori sociali, politici e culturali”.

“La palude ci offre l’opportunità di mettere in pratica l’idea di *sympoiesis* (simbio-poetica);

di approfondire gli intricati sistemi della natura; e infine di guardare all'umano e al non-umano come agenti costretti tra stratificazioni storiche e possibili scenari futuri. La palude è dunque uno strumento concettuale per sottolineare la nostra intrinseca ibridità: essa trascende l'umano come organismo ermetico e ci spinge a reimmaginare le nostre relazioni all'interno della svolta post-umana. Uno spazio problematico diventa così un modello perfetto per riflettere su posizioni complesse o per considerare le possibilità di riorganizzare il nostro rapporto con il mondo magari lontano dall'Antropocene”.

“Considerare la palude come un'“interfaccia” significa riconoscerle i connotati di un ecosistema biologico ma anche pensarla come una zona in cui scoprire, sentire, pensare, immaginare e rinnovare i nostri rapporti con le diverse energie di questo mondo. Facendo riferimento alle parole di James Lovelock, Lynn Margulis, Isabelle Stengers, Bruno Latour, la palude è un'interfaccia di Gaia. Da questo punto di vista il concetto di *immaginario* diventa davvero importante e l'*immaginazione* stessa coincide con l'“inter-faccia”. Riferendoci al suo significato

1 La simpoiesi (simbio-poietica) è una modalità di produzione e crescita collettiva che ha lo scopo di trovare nuove etiche della coesistenza.

quasi etimologicamente, essa offre una ‘faccia’ – cioè una certa fisionomia – alla rete di relazioni e allo stesso tempo ci invita a impegnarci in un regime di ‘inter-’ o ‘intra-relazione’.

Cioè la palude è in primo luogo un *milieu* che offre un contesto di mediazione e sinergia.

Si tratta di un’esperienza concreta di pluralità e alterità”.

*“Secondo me la speranza e il futuro non sono nei campi coltivati o nelle città, sono nelle paludi impervie e mobili. Così affermava Henry David Thoreau, l’intellettuale che amava scrivere delle zone umide lasciandosene influenzare. Oggi valutare la palude come un terreno solido ed esplorare la complessità delle sue interazioni sembra essere una condizione lontana dai romantici cliché di *Noble Savage* e *Back to Nature*. Non possiamo tornare alle paludi perché non esiste un ambiente oggettivamente fisso a cui tornare. Un comportamento istintivo e naturale non può annullare il nostro grado di civilizzazione, anzi provoca un conflitto e un malcontento con (e in) noi stessi che deriva da una repressione sociale e culturale”.*

*“Così come *non siamo mai stati moderni*, parafrasando Bruno Latour, le paludi non sono mai scomparse. Sono rimaste sullo sfondo*

mantenendo l'invisibile simbiosi tra differenti forme di vita: come un'interazione di elementi e organismi; come una porzione del nostro denigrato subconscio moderno o delle nostre paure urbanizzate; come quegli incubi che indicano un'esposizione al pericolo dell'ignoto ma producono un moto tra la repulsione e l'attrazione per il misterioso”.

“Immergersi nella palude non significa raggiungere uno stato di inattività o passività. Significa invece considerare modi di procedere non dominanti ma fantasiosi: forme di ingegneria non-moderne che possono assecondare, piuttosto che sopprimere, la nostra condizione ontologica”.

“La storica dell'architettura italo-americana Vittoria Di Palma introduce il concetto di “paesaggio resistente” e ne applica le caratteristiche ai primi esempi inglesi di costruzione in territori ostili. La sua ricerca sulle *Wasteland* mira a fornire una pre-cronistoria dell'attuale interesse verso siti post-industriali, tossici o abbandonati e si estende a una lettura di quei territori isolati – come paludi, deserti e calanchi – che la studiosa riconduce non tanto a una caratteristica fisica essenziale, quanto alle condizioni avverse cui essi rimandano”.

“Nel suo saggio *Swamp Modernity*, la scienziata STS Egle Rindzeviciute sostiene che la ‘governamentalità’ del territorio sia compromessa in quei contesti in cui acqua e suolo si mescolano liberamente dando luogo a una forma transitoria e ibrida che non è né terra né mare: una palude appunto. Rindzeviciute definisce la palude come un “oggetto” limitante per la modernità industriale. Questa traiettoria di pensiero permette di considerare la zona umida come uno spazio reale, praticabile e occupabile, ma delinea le sue caratteristiche fisiche come metafora di uno spazio allucinatorio”.

“La palude è globale e primordiale, introduce una cosmologia in grado di riformulare spazio, tempo, causalità e libertà”.

“L’insularità ha sempre alimentato metafore che immaginassero orizzonti futuribili per le società in trasformazione: circondate dall’acqua, le isole sono strutture morfologiche di contenimento e di separazione. Al contrario, essendo stati luoghi di fuga, malattia e morte, le paludi hanno conservato un passato oscuro diventando, nell’immaginario collettivo, luoghi da evitare o bonificare. Per questo motivo, la ricerca *Swampification* condotta dagli architetti Lorena Bello e Brent D. Ryan, cerca di ibridare i concetti

di isola e palude con una prospettiva politica, ecologica ed economica”.

“Perché la palude possa essere occupata con successo, occorre immaginare non solo nuove architetture ma nuovi contratti sociali; dobbiamo cioè riconfigurare la maniera in cui viviamo e lavoriamo assieme”.

“Gli antropologi islandesi Tinna Grétarsdóttir e Sigurjón Baldur Hafsteinsson suggeriscono di compostare la nostra immaginazione e trasformare le nostre abitudini sviluppando un nuovo modello di casa costruita con la torba.

Questa particolare abitazione è un’architettura tanto vernacolare quanto innovativa, capace di lavorare a una scala umana e non-umana.

La sua costruzione fornisce un’immagine di collaborazione ed evoluzione che si fonda su complessi scambi tra radici, suolo, pietre, microrganismi, acqua e piante.

Co-prodotta e co-abitata, la casa di torba è un ottimo strumento per esplorare le costellazioni socio-materiali, le relazioni multi specie, la cura, il tempo e lo spazio. Queste ultime sono infatti componenti essenziali nella creazione di un’architettura della coesistenza, contingente, coltivata e crescente”.

“Una volta che la condizione umana è messa in discussione, emerge una deriva fenomenologica circa l’obiettività e il senso della realtà. Siamo tutti invitati a rivalutare l’esperienza umana nello spazio e nel modo in cui pensiamo oggetti, eventi, media, tecnologie e arte”.

“In una sua recente ricerca, la storica dell’arte americana Caroline A. Jones collega il concetto di ‘ideologie’ al prefisso ‘idro’ per indicare quegli schemi di pensiero che continuano a definire il nostro rapporto con contesti ‘inospitali’ sottoposti ad aridità e allagamento. Nello stesso studio indaga alcuni termini correlati come quello di *wet ontology* – letteralmente ‘ontologia umida’ – proposto dai geografi Kimberley Peters e Philip Steinberg. Mentre questi ultimi lavorano per trovare una modalità di movimento positivo all’interno del pensiero umido, con il termine *Hydro-ideologies* Jones intende scandagliare il passato per trovare relazioni di genere o strumentali con gli ambienti umidi di cui abbiamo esperienza. Nonostante la sua posizione apparentemente più critica, anche lei sostiene filosofie più fluide”.

“In *Bodies of Water*, la teorica queer australiana Astrida Neimanis sottolinea come l’acqua sia l’elemento che, più di ogni altro, lega gli esseri

umani al mondo che li circonda. Esplorando le implicazioni culturali e filosofiche di questo concetto, il suo saggio sviluppa un nuovo modello di fenomenologia femminista che intende i nostri corpi come parte di un mondo naturale da cui non sono mai separati”.

“Riconsiderare le zone umide rappresenta una sfida sia per l’architettura materiale che per quella mentale: ricorda il rischio di impoverimento e coinvolge qualsiasi linguaggio formale che, interessato alle sole considerazioni pragmatiche, non celebra l’informalità e l’incompletezza dei suoi oggetti. Queste nuove prospettive potrebbero essere inserite nella tradizione delle idee, potrebbero ridefinire l’architettura superando la sua materialità o infine promuoverne una certa energia utopica”.

“Oggi dovremmo tornare all’immaginario della palude: a quella sfera di zone grigie che è anche un organismo vivente in cui è possibile mettere in discussione qualsiasi confine definito da fattori sociali, politici e culturali”.

“Su che base è definita la proprietà o il territorio? Quali abitanti di un luogo sono attivi e quali sono testimoni? Che nuova lingua occorre utilizzare e che tipo di nuova estetica si può offrire?”

Cos'è materiale e cosa no? Qual è la relazione tra materia e immaginazione? Come si rivela la materialità in architettura? Che cosa è domani?"

“Forse oggi dovremo celebrare la palude così a lungo calunniata!”

Bibliografia

- Di Palma, V. (2014). *Wasteland. A History*, New Haven and London: Yale University Press.
- Jones, C. A. (2016). *Experience: Culture, Cognition, and the Common Sense*. Massachusetts: MIT Press.
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*, Harvard: Harvard University Press.
- Povinelli, E. A. (2016). *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Duke University Press.
- Neimanis, A. (2016). *Bodies of Water: Post-Human Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic.
- Rindzeviciute, E. (2019). *The Swamp Modernity. Swamps and the New Imagination: On the Future of Immaterial Materiality in Art, Architecture and Philosophy*, Urbonas, G., Urbonas N. (Eds.), Berlin: Sternberg Press.
- Steinberg, P., Peters, K. (2015). *Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking*, in *Environment and Planning D: Society and Space*, 33(2), 247-264.
- Thoreau, H. D. (1994). *Walking*, New York : Harper Collins.

DALLA REALTÀ ALLA FINZIONE, E VICEVERSA
NEW METHODS. UNA CONVERSAZIONE

Amalia Ulman* e Stefano Mudu

La conversazione che segue è avvenuta a conclusione del workshop *New Methods*, tenuto da Amalia Ulman in occasione della sua residenza per il progetto *Altrove*. Applicando il medesimo processo seguito nella creazione del personaggio per il suo primo lungometraggio, l'artista ha utilizzato l'immaginazione come strumento utile ad avvicinare un gruppo di studenti e, contemporaneamente, sperimentare un nuovo modello attoriale.

Stefano Mudu

Il tuo lavoro dissolve sempre il confine tra realtà e finzione. Come artista invitata per il programma di residenze internazionali del progetto *Altrove*, hai proposto di approfondire le esperienze della *Commedia dell'Arte* e del teatro goldoniano conducendole nella contemporaneità e integrando il mondo digitale. Quali sono le origini del tuo progetto?

Amalia Ulman

Il contesto in cui è nato *New Methods* ha cercato di unire i contemporanei modelli di recitazione con le più avanzate tecniche provenienti dai social media. Mi interessava approfondire

* Amalia Ulman, artista, vive e lavora a Los Angeles. La sua ricerca insiste sull'ambigua distanza tra il soggetto e l'oggetto di studio creando risultati umoristici che esplorano le distinzioni di classe e la relazione tra consumismo e identità.

l'argomento anche per via delle mie esperienze in *Excellence and Perfections* o *Privilege*. L'intero processo è ovviamente connesso alla *Commedia dell'Arte* – nel suo essere archetipo – ma è anche strettamente in dialogo con alcuni episodi sperimentati in Inghilterra. Shakespeare, per esempio, è ancora un riferimento in ambito attoriale per aver proposto un approccio più materialistico e molto sperimentale. A Venezia ho cercato di unire tecniche e metodi tradizionali con l'uso delle nuove tecnologie per la 'recitazione online'.¹ Qualcosa che non avevo mai provato prima.

SM

Come risultato e parte della tua ricerca, hai ideato un workshop per un gruppo di studenti in arti performative che ha coinciso con il periodo di preparazione del tuo primo lungometraggio. In che modo questo workshop si è abbinato a *New Methods*?

AU

Non ho mai avuto un'idea predefinita. Sapevo cosa avrei voluto indagare e ciò su cui avrei voluto lavorare, ma non potevo sapere quale sarebbe stato il risultato finale dal momento in cui ho sempre seguito la sola esperienza personale. Sapevo come affrontare il tema ed ero

Dalla realtà alla finzione, e viceversa
consapevole di come interpretare il mio perso-
naggio nel web, ma non ero altrettanto certa
della reazione di una classe di studenti o se fosse
addirittura un metodo applicabile a qualcun
altro. Questa è stata l'unica consapevolezza
fin dall'inizio, così come è stato interessante
scegliere gli studenti tramite i casting.

In pratica ho chiesto loro di creare un perso-
naggio fittizio lavorando su tutti gli aspetti che
avrebbero potuto interpretare. L'unico prere-
quisito che ho pensato dovessero avere – solo
per via del poco tempo del workshop – era che
conoscessero il teatro o avessero familiarità
con tecniche e metodi di recitazione.

SM

Il workshop è durato tre settimane tra giugno
e settembre. Ogni appuntamento aveva una
struttura mirata ad accompagnare ogni parteci-
pante dalla realtà alla finzione.

AU

Esatto, ogni sessione prevedeva esercizi specifici
su cui lavorare, ma la struttura generale era molto

1 L'espressione è la traduzione dall'inglese "surfing the web in character"
e si riferisce alla pratica di interpretazione di un personaggio nella
virtualità della piattaforma Internet.

simile. Iniziavamo con una breve conversazione in cui spiegavo i contenuti da affrontare durante la giornata, quindi continuavamo con semplici esercizi di rilassamento. Questo momento è estremamente importante e consiste in una fase guidata molto differente da quelle praticate in discipline come lo yoga o simili. Lo scopo infatti non è ignorare pensieri o tensioni, piuttosto essere consapevoli di se stessi tentando di risolverli.

Tutto dipende dallo spazio che concediamo ai nostri sbocchi creativi. Ma la concentrazione è difficile da mantenere ed è necessario gestirla tramite una serie di passaggi. Andando per ordine: in ogni sessione invitavo i ragazzi a tenere gli occhi chiusi, iniziando da seduti e con le mani rilassate verso il basso. Perciò li incoraggiavo a concentrarsi gradualmente su specifiche parti del loro corpo – dalla testa ai piedi – e suggerivo di muoverle lentamente seguendo traiettorie circolari per individuare le aree in cui sentivano di accumulare tensioni.

Durante questo esercizio è importante emettere dei suoni per rilasciare lo stress, ed è particolarmente comune che qualcuno pianga o rida. Lo ‘staccato’ usato in questa fase è inoltre importante per iniziare a lavorare sugli esercizi di

Dalla realtà alla finzione, e viceversa

memoria emotiva, e dunque per la recitazione online. Per questo motivo, subito dopo, incitavo i ragazzi a lavorare al computer e investire nella navigazione online tutta l'energia ottenuta durante il rilassamento e gli esercizi di memoria emotiva.

SM

Hai solo guidato il gruppo o ne sei anche stata parte?

AU

Ho solo guidato il gruppo. Insegnare ha richiesto una preparazione su cui ho investito tanto studio e, pur essendo piacevole e sicuramente utile per il film a cui sto lavorando, una volta in classe, ho realizzato che non avrei davvero potuto lavorare sul mio personaggio. L'unica soluzione è stata quella di gestire parallelamente il mio progetto per poi condividere, giorno dopo giorno, i risultati con gli studenti.

Quello su cui abbiamo lavorato non è solo un metodo. È chiamato "il metodo" ed è stato sviluppato da Stanislavskij prima di essere approfondito da Lee Strasberg negli Stati Uniti con un approccio più naturalistico. Immagina la differenza: al posto di fingere o far credere, impari davvero a recuperare dal passato

esperienze che possono alimentare le tue performance.

Questi risultati sono raggiunti tramite esercizi e tecniche particolari. L'attore non si stanca nel ripetere la propria performance ogni sera a teatro e addirittura arriva al punto di conoscere le proprie emozioni nella stessa maniera in cui un musicista conosce il suo strumento. Con molta pratica, non solo è possibile raggiungere specifici risultati – il senso di un copione, per esempio – ma è anche possibile lavorare in maniera più veloce e più precisa. Anche se all'inizio è normale essere approssimativi, una volta migliorati, le emozioni iniziano a emergere e il processo diventa molto naturale.

Credo di aver voluto trasferire agli studenti proprio questa sensazione. Nonostante provenissero tutti dal teatro, nessuno di loro si era davvero esposto all'intensità che il metodo richiede. Dipende sempre dall'insegnante, da cui si acquisisce tanta energia.

Non appena hanno iniziato a prendere confidenza con il metodo, ho provato a farli sentire a loro agio nella costruzione di uno spazio sicuro e comune. Ho notato una generale gratitudine, che mi ha fatto sentire particolarmente soddisfatta.

SM

Personalmente ricordo il primo giorno di workshop e i diversi livelli di confidenza dei partecipanti. Mi ricordo in particolare quanto siano stati stimolati fisicamente ed emotivamente. Credi ci siano state particolari differenze di approccio dovute al genere?

AU

Le differenze di genere sono state particolarmente affascinanti e anche parecchio divertenti. Essendo stata la mia prima esperienza di insegnamento non so dire esattamente se fossero dettate da una specifica questione di genere, dalla cultura italiana o da questioni ormonali, ma è vero che durante gli esercizi di rilassamento – mentre usavano lo ‘staccato’ per esprimere le loro emozioni – ho notato che i ragazzi erano molto più sicuri delle ragazze nel movimento dei loro corpi o nell’utilizzo di un tono di voce più alto.

Ho davvero dovuto spingere le ragazze a sentirsi più sicure, prendersi più spazio, tanto che ho perfino iniziato a emettere suoni a intensità più alta in modo da dimostrare che potevano farcela.

In termini di emozioni, invece, la situazione è stata opposta; nell’eseguire gli esercizi di memoria emozionale le ragazze erano completamente

a loro agio mentre i ragazzi si comportavano più goffamente. Tra l'altro impiegavano molto più tempo a provare qualsiasi cosa, tanto che ho pensato fossero spaventati a lavorare su qualcosa che li avrebbe potuti turbare. In generale, tutte queste differenze mi hanno fatto pensare che la cosa migliore sia avere sempre gruppi di lavoro misti, sia che si tratti di genere, classe o etnia: si impara come approcciare lo spazio, le emozioni o semplicemente come non reprimere i propri bisogni.

SM

Hanno dovuto interpretare un personaggio di finzione studiandone il profilo, il comportamento e le emozioni; sono curioso di sapere su chi hanno scelto di lavorare. Si tratta di profili simili al loro o completamente differenti? Come si è svolto il processo di creazione?

AU

È stato davvero interessante osservare il tipo di personaggi che gli studenti hanno deciso di interpretare, soprattutto per la possibilità che hanno avuto di fare qualcosa che, fino a quel momento, li faceva sentire a disagio.

La maggior parte dei personaggi provenivano dal mondo delle arti, tranne forse due di loro,

Dalla realtà alla finzione, e viceversa

il che delinea una generale reticenza ad allontanarsi troppo dal proprio stile di vita.

In un certo senso però hanno scelto personalità generalmente molto differenti dalla propria.

Questo aspetto è stato tanto liberatorio quanto divertente. Molti di loro – dopo aver lavorato sul proprio personaggio e navigato online per definirlo – hanno realizzato cosa funzionava e cosa no, fino a immedesimarsi con grande cura. Molti degli studenti hanno dimostrato un'immaginazione vivace e mi ha affascinato la precisione con cui hanno creato una collezione di piccoli dettagli per le loro nuove personalità. È qualcosa che ho sperimentato in prima persona nella preparazione del film: immaginavo nuove caratteristiche concedendomi di fare cose mai fatte.

Quando non sei te stesso, guardi ogni cosa da un'altra prospettiva o impari da situazioni che non pensavi avresti mai conosciuto. È molto divertente e alla fine del processo fai i conti con qualcosa che viene dal tuo subconscio pur essendo parte del personaggio. Ho percepito i ragazzi particolarmente entusiasti di scoprire questi meccanismi.

Per dare vita alle nuove personalità abbiamo usato perlopiù il web. Ho anche suggerito loro

di portare qualche vestito o oggetto di scena che li avrebbe fatti sentire più nel personaggio, ma molti di loro hanno solamente navigato in Internet interagendo virtualmente.

Ho raccomandato loro di approfittare della disponibilità che le persone hanno di parlare con gli sconosciuti. Anche la semplice interazione con gli operatori delle compagnie telefoniche, per esempio, aiuta un attore a entrare nel personaggio. Credo che sia davvero interessante trasformare tutte le ricerche e azioni analogiche – come esercizi di rilassamento, meditazione, ecc. – in qualcosa che non è un copione ma pura improvvisazione virtuale.

SM

Quale sarebbe il passo successivo?

AU

Un ulteriore passaggio porterebbe a esercizi più avanzati. Uno di questi richiederebbe di imparare un monologo o affrontare un esercizio di canto e danza. Tanto di questo processo ha a che fare con la rottura di modelli pregressi e credo sia davvero importante per un attore: rompere con certe abitudini può infatti aiutare a essere meno rigidi e sconfiggere i manierismi che influenzano i movimenti corporei. Quello che ho notato

Dalla realtà alla finzione, e viceversa

con le ragazze che hanno avuto una formazione in danza contemporanea, ad esempio, è l'uso di alcuni approcci convenzionali che indicano rilassamento solo apparente.

SM

In che modo lavorare al workshop ti ha aiutato nello sviluppo del personaggio per il lungometraggio cui stai lavorando?

AU

È stato sicuramente interessante lavorare contemporaneamente al personaggio del film e al workshop. Ho imparato tanto – non necessariamente per il workshop in sé ma più per il tempo dedicato a prepararlo. Ho studiato il doppio per sentirmi a mio agio nell'insegnamento e ora posso dire che la pratica è l'unico metodo che permette di recitare meglio. Concorrono tante variabili nella costruzione di un nuovo progetto, ma serve sempre tanta pratica per scoprire cosa funziona e cosa no.

Qualunque ambito si approcci, un fallimento costante è meglio di non fallire affatto, anche solo per le possibilità di miglioramento che comporta. Solo così si raggiungono le massime possibilità di muoversi tra verità e finzione, o viceversa.

WHAT HAS LEFT SINCE WE LEFT
Giulio Squillacciotti*

Una trama cinematografica sulla storia d'Europa – sui suoi fantasmi passati, presenti e futuri – si svolge come una sessione terapeutica che mette in scena la lingua, l'interpretariato e il loro potenziale.

Europa, Paesi Bassi, Maastricht. Un giorno in un futuro non troppo lontano. Mattina presto, una di quelle grigie. Una strada principale apparentemente alla periferia della città. Due corsie. Il traffico scorre in entrambi i sensi. Nell'inquadratura compare il profilo di una giovane donna sui trenta (L'INTERPRETE). Si trova nel mezzo delle due corsie, aspettando di attraversare la strada. Ora la osserviamo di spalle. Di fronte a lei si trova il Limburg Provincial Building. Ancora si sente il fruscio delle auto che passano. La luce del semaforo diventa verde e la donna getta la sigaretta e inizia ad attraversare la strada. Siamo al suo fianco ora, camminiamo con lei mentre la camera segue il suo profilo. La camera tiene lo stesso stacco, in un'unica ripresa. Mentre lei cammina, la camera le riprende la schiena, seguendo i suoi passi mentre si avvicina all'edificio. L'INTERPRETE attraversa un primo ingresso di sicurezza, quindi sale una rampa di scale. Cammina attraverso il/i corridoio/i con un'espressione del viso neutra, calma, pacata. Nel frattempo, intervallate dai suoi passi, vediamo tre figure camminare per alcuni corridoi dello stesso

* Giulio Squillacciotti è un artista, film-maker e ricercatore. Le sue narrazioni producono nuove prospettive su etnografia e storia che, unite alla finzione, analizzano le modalità in cui le tradizioni si ripresentano in nuovi contesti.

edificio, separatamente. Vediamo prima le loro scarpe, poi i profili dei loro corpi. Solo alla fine vediamo i loro volti. Sono i tre rappresentanti politici degli ultimi tre paesi ancora in Europa. Le loro nazionalità non sono dichiarate nel film, ma solo all'inizio useranno le loro lingue. Sono RAYMOND Dubois, un uomo sulla sessantina, magro, alto, in abito e al telefono; LUCAS van der Meers, un uomo sulla cinquantina con i baffi, basso, indossa un abito spezzato e cammina ansimando parlando a bassa voce tra sé; AMALIA Schneider, una donna sicura, sulla quarantina, con indosso un trench beige, parla con sicurezza e guarda fiera davanti a lei. Ognuno di loro sta affrontando alcuni problemi personali di cui parleremo più avanti. Dopo questa serie di inquadrature, dall'INTERPRETE ai POLITICI, vediamo finalmente vuota la Maastricht Hall dove l'omonimo trattato venne firmato nel 1992. Vediamo i dettagli delle sedute, dei banchi, delle scrivanie, degli arazzi sulle pareti, una statua di schiena e poi il re dei Paesi Bassi. Una voce fuori campo inizia a raccontare una metafora sulle meraviglie dell'interpretariato. La stessa voce continua a parlare mentre scorrono le immagini delle cabine di traduzione, ora vuote nella stanza. Nel frattempo, vediamo i dettagli delle cabine vuote: tavoli, microfoni, cuffie, monitor, alcuni fogli abbandonati e per metà scritti. L'INTERPRETE entra in una delle cabine e mentre svuota la borsa, guarda in camera e parla facendo seguito alla voce fuori campo, così capiamo essere la sua. Parla inglese, con un forte accento britannico. Dice qualcosa rispetto all'aiutare persone a capirsi reciprocamente, è un indizio del suo ruolo, non abbiamo ancora la certezza di cosa si tratti. È una questione linguistica o sentimentale? Sono solo alcune parole chiave. L'inquadratura è tornata alla Maastricht Hall. AMALIA e LUCAS sono seduti alle loro postazioni, RAYMOND è al telefono, cammina in tondo, li fa aspettare.

What has left since we left

Non vedremo più tutti e tre assieme nella stessa inquadratura, solo uno alla volta. Questo perché il ruolo dei tre POLITICI verrà interpretato dalla stessa attrice, una differente dall'INTERPRETE.

LUCAS tiene in mano una risma di fogli, presumibilmente un discorso. Non sa se stare in piedi o seduto. È nervoso, forse ansioso, di pronunciare il discorso che tiene tra le mani. Sta aspettando che RAYMOND finisca la sua telefonata. AMALIA attende con calma, in piedi davanti alla sua seduta, guardando dritto verso LUCAS. Quando RAYMOND ha finalmente terminato, cammina verso il suo tavolo e, senza scusarsi, saluta gli altri. Si siede. AMALIA fa un cenno a LUCAS e poi si siede anche lei. LUCAS solleva i fogli tra le sue mani e li picchietta sul tavolo. Si schiarisce la gola, guarda i suoi colleghi e infine inizia a parlare. Mentre guardano LUCAS, RAYMOND e AMALIA ascoltano dalle loro cuffie. Lui parla, formale, in olandese. Ritornando alla cabina di traduzione, l'INTERPRETE traduce simultaneamente in inglese le parole di LUCAS. In sottofondo, proveniente dalle cuffie, sentiamo debolmente la voce di LUCAS in olandese. L'INTERPRETE, mentre parla al microfono, scrive qualche parola su un foglio. Il discorso di LUCAS affronta tematiche come il rispetto, gli interessi, il passato; a un certo punto utilizza l'espressione "British Friends". Sentiamo tutto attraverso l'accento britannico dell'interprete. Appena aver pronunciato le parole "British Friends", il volume della voce dell'INTERPRETE si abbassa e, nonostante si vedano ancora le labbra parlare al microfono, la sua stessa voce fuori campo si sovrappone. Quest'ultima parla della neutralità della lingua inglese, come se, una volta lasciata l'Unione da parte della Gran Bretagna, l'Europa avesse adottato l'inglese come lingua diplomatica. A metà di questo voice-over, l'INTERPRETE si gira in camera e guarda dritto iniziando a parlare con noi, gli spettatori.

Mentre ancora sentiamo LUCAS parlare in olandese (non sottotitolato, né tradotto dall'INTERPRETE), vediamo RAYMOND. Sembra distratto. Continua a controllare il suo cellulare, come ogni ragazzino che a scuola non vuole essere scoperto dall'insegnante. AMALIA sta guardando LUCAS piuttosto intensamente mentre continua a parlare. In questa sequenza di ritratti dei tre POLITICI, si introduce una nuova voce fuori campo dell'INTERPRETE che fornisce una descrizione abbastanza dettagliata di ciò che ognuno di loro sta vivendo sul piano personale. RAYMOND, dice, è nel mezzo di un divorzio più difficile del previsto, AMALIA ha attraversato un grave scandalo finanziario e LUCAS sta affrontando alcuni problemi con i figli che la sua nuova moglie ha portato nella loro "nuova" famiglia. LUCAS termina il suo discorso. Si presenta una situazione imbarazzante. Forse LUCAS si aspettava di ricevere applausi, ma è chiaro che un applauso in una tale situazione suonerebbe piuttosto singolare. RAYMOND mette via il suo telefono. AMALIA fa un cenno a LUCAS e poi alza lo sguardo verso la finestra della cabina di traduzione attraverso cui possiamo intravedere leggermente il riflesso dell'INTERPRETE. L'INTERPRETE ascolta velocemente il silenzio nelle cuffie. La situazione imbarazzante si risolve quando è chiaro che RAYMOND abbia qualcosa da dire, ma RAYMOND sembra aspettare che gli altri gli prestino la massima attenzione. Inizia a parlare in francese, usando alcune metafore poco chiare sul fallimento come caduta. L'INTERPRETE sta ancora ascoltando davanti al suo microfono. Sentiamo nuovamente l'ultima frase di RAYMOND, come ci fosse un ritardo attraverso le cuffie. L'INTERPRETE rivolge il viso verso la camera, guardandoci con sguardo provocatorio. Sembra che ci abbia fatto l'occhiolino, ma non ne siamo sicuri. Tutto per via della sua intensità, del suo aspetto. Ma non abbiamo più tempo di riflettere, perché inizia già a tradurre in inglese continuando a guardare dritto verso di noi. Tornati alla Hall sentiamo

What has left since we left

ancora la voce inglese dell'INTERPRETE, ma come fosse una magia, le labbra di RAYMOND sono in perfetta sincronia con la voce dell'INTERPRETE. AMALIA e LUCAS ascoltano intensamente. Entrambi lanciano un'occhiata alla cabina dell'INTERPRETE. Dal momento in cui la telecamera torna su RAYMOND, lo sentiamo parlare in inglese con la sua voce. AMALIA interrompe RAYMOND e, in tedesco, la sua lingua, comincia a chiedergli, di cosa tratti questo gioco di lingue e voci, sempre che sia un gioco.

L'INTERPRETE traduce quanto sta dicendo in inglese, anche se non era il suo momento per parlare. RAYMOND le risponde in inglese, sempre usando un tono formale. Si svolge ora uno strano dialogo tra i due circa l'interpretazione, il profitto reciproco e una situazione in cui si sono trovati. AMALIA racconta un aneddoto personale sul suo divorzio di qualche anno prima. Lo fa con una metafora su una porta girevole, un anello in cui cammini in circolo fin quando non trovi il coraggio di uscire. RAYMOND e LUCAS sembrano sorpresi da questa personale e inaspettata confessione di AMALIA. RAYMOND si scioglie e inizia a parlare, nuovamente in inglese.

Da questo momento in avanti, le loro conversazioni andranno avanti solo in inglese, nessuno di loro userà più la propria madrelingua.

RAYMOND usa un aneddoto per descrivere la figlia che si lamenta del divorzio che stanno affrontando lui e la moglie. Allora LUCAS dà un parere sulla situazione di RAYMOND e della figlia. AMALIA e RAYMOND ascoltano attentamente le parole di LUCAS. AMALIA aggiunge qualcosa all'interpretazione di LUCAS. Tutto il gioco di interpretazioni su problemi personali diventa una metafora della fine dell'Europa e li porta a interrogarsi su identità, relazioni

e colpa. LUCAS cerca un riconoscimento, ma va avanti prima che possa riceverlo. Ora rivela la propria storia e racconta dei figli che la nuova moglie ha portato a casa e che lui deve sostenere economicamente. LUCAS guarda i suoi colleghi che stavolta lo fissano dritto negli occhi. RAYMOND è senza espressione, AMALIA impaziente. Questo non lo rassicura. Il silenzio è rotto dall'INTERPRETE che parla attraverso le tre cuffie che ora sono nuovamente alle loro orecchie. L'INTERPRETE rilegge gli aneddoti di ognuno. Come un terapeuta spiega la sua lettura, ponendo altre domande, analizzando il ruolo dell'identità e dell'essere perseguitati da responsabilità. Ora l'inquadratura è dentro la cabina, e l'INTERPRETE parla nel microfono concludendo il suo messaggio per i POLITICI. La sua lettura lascia i POLITICI esterrefatti, senza parole, soprattutto LUCAS. Allora RAYMOND coglie l'occasione e, prendendo il microfono, si rivolge direttamente ad AMALIA. Senza più bisogno dell'INTERPRETE, le chiede dello scandalo finanziario in cui era stata recentemente coinvolta, della sorella e della maniera con cui l'aveva coperta. Lei parla della sorella, dell'insicurezza e della protezione che si può creare all'interno di una famiglia. LUCAS e RAYMOND sono tutt'orecchie mentre AMALIA continua a parlare. Comincia a rivolgersi direttamente agli altri due POLITICI, riguardo a tutti gli argomenti emersi nella conversazione sino a quel momento. Ricorda loro l'idea di famiglia allargata, non riferendosi esplicitamente all'Europa, ma sappiamo che intende quello. Parla di una famiglia in una famiglia, di un albero tagliato dalle sue radici, per il quale è necessario piantare nuovi semi. AMALIA versa dell'acqua in tre bicchieri, ne da uno a ciascun collega, poi ne prende un sorso. C'è un lungo silenzio nella stanza. L'INTERPRETE spegne il microfono. RAYMONDS ora ringrazia AMALIA per quello che ha detto. Ringrazia anche LUCAS, per i suoi modi disarmanti di aprire confronti apparentemente impossibili e per aver dato

What has left since we left

un valore aggiunto ai loro tavoli futuri. L'INTERPRETE è appoggiata sulla sedia e, in silenzio, ascolta. LUCAS ora la ringrazia, e anche AMALIA. Ma a metà dei ringraziamenti vengono interrotti da un messaggio evidentemente rumoroso proveniente dal cellulare di RAYMOND.

RAYMOND gli rivolge lo sguardo con attenzione immediata. Dopo averlo preso in mano per un attimo, un'espressione sollevata e un sorriso appaiono sul suo volto. È suo figlio che lo rassicura che l'ex-moglie è appena uscita dall'intervento. Dice agli altri due POLITICI che tutto è a posto, anche se loro non conoscevano il motivo della sua distrazione.

AMALIA gli chiede se quella per cui sorride è una sua foto. RAYMOND annuisce e le risponde che la condividerà nella chat di gruppo. AMALIA e LUCAS prendono i loro telefoni, guardano lo schermo e ridono. L'INTERPRETE, ancora nella cabina, guarda nella telecamera ed espira profondamente. Si alza e inizia a ritirare le sue cose. Le voci dei POLITICI sono ancora in sottofondo e arrivano nella cabina dalle cuffie che l'INTERPRETE si è appena tolta e ha lasciato sul tavolo.

Si alza, riordina le sue cose e inizia a uscire dall'edificio. Mentre prende le sue cose, fissa la telecamera e inizia a raccontare una barzelletta. Racconta di due pazienti di un manicomio che pur di fuggire vorrebbero farlo dal tetto. Inizia a raccontare in camera. L'INTERPRETE inizia quindi a uscire dall'edificio seguendo a ritroso lo stesso percorso della mattina. Mentre scende le scale e attraversa i corridoi sentiamo la sua voce continuare a raccontare la barzelletta e il salto che, uno dei due, affronta da un tetto di un edificio all'altro per mettersi in salvo. L'INTERPRETE è fuori dall'edificio ora. Attraversa la strada nel verso opposto della mattina. Si ferma in mezzo alle corsie e, guardando la telecamera, finisce di raccontare la barzelletta.

La barzelletta termina con il paziente che, ormai salvo, esorta l'altro a fare lo stesso. Ma quello, sempre dall'altra parte, ha paura di rischiare. Il primo lo rassicura che avrebbe acceso una torcia in modo che l'altro potesse camminare sul raggio

Giulio Squillacciotti

di luce da essa generato. All'offerta l'altro risponde "Pensi che io sia pazzo?! Spegnerai la luce solo a metà strada!". L'INTERPRETE termina di raccontare ed esce dall'inquadratura. La camera è ora sul Limburg Building. I credits passano sullo schermo.

FINE

Questa è la traccia dello script per il cortometraggio di Giulio Squillacciotti *What has left since we left* scritto in collaborazione con Daan Milius e Huib Haye van der Werf.

Le firme che seguono suggellano il nuovo trattato per la fine dell'Europa

Annelis Schneider

Adulair

Mr. J. J. ...

The following signatures seal the new treaty for the end of Europe

This is the screenplay preceding the script for a short film by Giulio Squillacciotti *What has left since we left*, written with Daan Milius and Huib Haye van der Werf.

THE END

Giulio Squillacciotti

the beam of light. To which the other responds: "You think I'm crazy? You will just turn off the light when I'm halfway across!" The INTERPRETER ends it and walks out the frame. In focus now, the Limbourg Building against which the closing credits roll by on the screen.

silent, in her chair, listening. LUCAS then thanks him back, and so does AMALIA. But halfway through his thanks, he is interrupted by an obviously loud message coming from RAYMOND's smartphone. RAYMOND looks at it with immediate attention. After briefly picking it up, there is a look of relief on his face and a smile appears. It is from his son, reassuring him about his ex-wife who just got out of surgery. He tells the other two POLITICIANS that everything is fine, even if they didn't know what he had been distracted by so far. AMALIA asks him if what he is smiling at is a picture of her. RAYMOND nods and tell them he will share it on the group chat. AMALIA and LUCAS pick up their phones, look at the screen and laugh. The INTERPRETER, still in her booth, looks into the camera and lets out a deep breath. She stands up and starts packing her stuff. The POLITICIANS voices are still audible in the background, from the headphones in the booth that the INTERPRETER just took off and left on the table. She stands up, packs her things and prepares to leave the building. While she puts her things away, she looks into the camera and starts telling a joke. The joke is about two patients from a lunatic asylum who want to escape via the roof. She begins it by telling it into the camera. The INTERPRETER then starts making her way out of the building she entered that same morning. While walking down the stairs and corridors, we hear her voiceover continuing the joke which goes on to explain how the first of the two patients jumps from one building to another and how he is safe now. The INTERPRETER is out of the building now. Crossing the street, the other way round compared to how she crossed it in the morning. She stops in the middle of the lanes and stares into the camera to finish the joke. The joke ends with the patient that jumped encouraging the other one to do the same. Since the other, still on the other side, is afraid to take the risk, the first one helps him by saying that he will help him by shining a torch between them so that the other can walk over

What has left since we left

he has to provide financial help and support. LUCAS looks at his colleagues and this time they are looking him straight in the eyes. RAYMOND without expression, AMALIA impatient. This does not reassure him. The silence is broken with the INTERPRETER speaking through all three of their headphones which they are still wearing.

The INTERPRETER now gives her reading of it all. As a therapist, she gives her reading – by posing more questions – analysing the role of identity and being haunted by responsibilities. Now the shot is in the booth, and the INTERPRETER is speaking straight into the microphone, finishing her statement to the POLITICIANS. Her reading leaves the POLITICIANS at a loss for words, especially LUCAS. RAYMOND now takes advantage of the situation and, more strongly than before, takes the microphone to address AMALIA directly. Without the mediation of the INTERPRETER, he asks her about that big financial scandal she was recently involved in, regarding her sister and the way AMALIA covered it all up. AMALIA starts telling her story now, her private one. She talks about her sister, about insecurity and about safe places you can create within a family. LUCAS and RAYMOND are all ears as AMALIA continues talking. She then starts addressing the other two POLITICIANS personally, touching on all the topics that have come up so far in their conversations. She reminds them about this notion of the enlarged family, not explicitly referring to Europe, but we know she means that. A family within a family, a tree pruned down to its roots for which it is necessary to plant new seeds. AMALIA pours water into three glasses, gives one to each colleague, then takes a sip of her own. There is a long silence in the room. The INTERPRETER turns her microphone off. RAYMOND now thanks AMALIA for what she just said. He thanks LUCAS as well for his disarming ways of opening up situations of seeming impossibility and how this will be a welcome addition to their future table. The INTERPRETER is leaning back,

RAYMOND gives an example of what he means by using an anecdote of his regarding his daughter complaining about the divorce he and his wife are going through. After this, LUCAS gives his interpretation of the situation RAYMOND found himself in with his daughter. AMALIA and RAYMOND listen carefully to LUCAS's words. AMALIA adds something to LUCAS's interpretation. This whole game of interpreting personal issues as metaphors for the end of Europe leads them to questions about identity, relationships and blame. LUCAS seeks some recognition, but goes on before he might possibly receive it. He delivers his own anecdote now, which is about his new wife's kids that she brought into their home, for which

From this moment on, their conversations will take place only in English: none of them will use their own languages again.

RAYMOND, we hear him talking in English with his own voice. AMALIA interrupts RAYMOND and in German (her language), starts questioning what this language and voice game is about, if it really is a game. The INTERPRETER translates what she is saying into English, even though it was not her turn to speak. RAYMOND answers her in English, still using a formal tone of speech. A kind of dialogue among the two takes place now about interpreting mutual profit and the situation they find themselves in. AMALIA starts recounting a personal anecdote regarding her divorce that happened some years back. She does that using a metaphor related to a rotating door, a loop, in which you can walk in forever, in circles, until you find the courage to step out of it. RAYMOND and LUCAS look surprised by this unexpected personal point of view presented by AMALIA. RAYMOND, puts his sheets aside and starts talking, again in English.

What has left since we left

his phone, like a kid at school that does not want to get caught by his teacher. AMALIA is looking rather fiercely at LUCAS as he continues talking. On this sequence of portraits of the three POLITICIANS, a new voiceover from the INTERPRETER steps in, giving a rather detailed description of what each one of them is going through on a personal level. While RAYMOND, she says, is in the middle of a divorce, nastier than expected, AMALIA is going through a major financial scandal, and LUCAS is facing problems to do with his new wife's kids that she brought into their new family. LUCAS finishes his speech. An awkward situation arises. Maybe LUCAS expected to receive applause, but it is clear that applause in this setting would be rather peculiar. RAYMOND puts his phone away. AMALIA nods at LUCAS, then looks up towards the window of the translation booth through which we can make out the reflection of the INTERPRETER. The INTERPRETER listens carefully to the silence in her headphones. The awkward situation dissolves when it becomes clear that RAYMOND has something to say, but RAYMOND seems to be waiting for the others to give him their complete attention. He starts speaking in French language, using some unclear metaphors regarding failure as falling. The INTERPRETER is still listening in front of her microphone. We hear RAYMOND's last sentence again, as though delayed, through her headphones. The INTERPRETER turns her face towards the camera, looking at us with a challenging smile. It feels as though she has winked at us, but we are not sure if we have actually seen her doing it. It is her intensity, her look. We do not have time to reflect, for she has already started to translate into English, still looking straight at us. Back into the Hall, we still hear the voice of the INTERPRETER talking in English, but as if by magic, RAYMOND's lips are in perfect sync with the INTERPRETER's voice. AMALIA and LUCAS listen intently. Both throw a glance at the INTERPRETER's booth. From the moment that the camera goes back to

LUCAS holds a stock of sheets in his hands, presumably a speech. He does not know whether to stand or sit. He is nervous, maybe anxious to deliver the speech he holds in his hands. He is waiting for RAYMOND to finish his call. AMALIA calmly waits, standing in front of her seat, looking straight at LUCAS. Once RAYMOND has finally finished, he walks to his desk, and without apologizing says hello to the others. He sits down. AMALIA nods once at LUCAS, then sits down too. LUCAS lifts the papers in his hands and taps them on the table. He clears his throat, looks at his two colleagues, then starts to speak. While looking at LUCAS, RAYMOND and AMALIA listen to their headphones. He begins his formal speech in Dutch. Back in the translation booth, the INTERPRETER translates LUCAS's words into English instantaneously. In the background, spilling from the headphones, we faintly hear LUCAS's voice speaking Dutch. The INTERPRETER sometimes scribbles words on a paper while talking into the microphone. LUCAS's speech addresses issues like respect, interests and the past; he uses the expression 'British Friends' at some stage. We hear all that through the British accent of the INTERPRETER. After she says the words 'British Friends', the volume of the INTERPRETER's voice lowers, and while we still see her lips moving, talking into the microphone, her voiceover is superimposed. She talks about the neutrality of the English language, as if once Britain left the Union, Europe adopted the language as a diplomatic medium. Halfway through this voiceover, the INTERPRETER turns to the camera and looks straight into it, and starts talking to us the viewers. While we still hear LUCAS talking in Dutch (not subtitled, nor translated by the INTERPRETER), we see RAYMOND. He seems distracted. He keeps on checking

POLITICIANS will all be interpreted by a single actress, though a different one from the INTERPRETER.

What has left since we left

We never see the three of them together in the same shot, just in individual ones. This is because the roles of the three

are not stated in the film, but they will be using their own languages initially. They are RAYMOND Dubois, a man in his 60s, slim, tall, wearing a suit, and he is on the phone; LUCAS van der Meers, a man in his late 50s with a moustache, short, with an un-matching suit, he walks panting and whispering things on his own; AMALIA Schneider, a confident woman in her late 40s wearing a beige trench coat, talking straight and fierce while looking in front of her. Each one of them is dealing with some personal issues we will find out more about only later in the plot. After this series of matching walking shots from the INTERPRETER to the three POLITICIANS, we finally see the empty room of the Maastriicht Hall, where the treaty of the same name was signed in 1992. We see details of the seats, the desks, the tapestries on the walls, the statue of the King of the Netherlands at the time. A voiceover starts recounting a metaphor on the wonders of interpreting. The same voiceover continues with the following images of empty translation booths up from the room. As the voiceover flows, we see details of the empty booths: desks, microphones, headphones, monitors, pieces of papers left half written. The INTERPRETER steps in one of the booths, and while unpacking her bag, looks into the camera and talks, following on from the previous voiceover, of which we now know it was her voice speaking. She speaks English with a strong British accent. She talks about helping people to understand each other, both in the past as now, which is a hint to her role, yet we still cannot really define what it is. Is it a matter of language or about feelings? These are some of the keywords she uses. The image returns to the Maastriicht Hall. AMALIA and LUCAS are sitting in at their seats, while RAYMOND is on the phone, walking in circles, keeping them waiting.

WHAT HAS LEFT SINCE WE LEFT
Giulio Squillacciotti*

*A film plot for a story on Europe and its past, present and
future ghosts through a therapy session representing language,
translation and its potential*

Europe, the Netherlands, Maastricht. Someday in the
near future. Early morning, a grey one. A major road, appar-
ently on the outskirts of a city. Two lanes, cars passing by,
both ways. The profile of a young woman in her 30s
(the INTERPRETER), smoking at a traffic light, appears
in the image. She is in the middle of the two lanes, waiting
to cross the road. We now see her from behind. Facing her,
the Limbourg Provincial Building. The sound of passing
cars is still audible. The traffic light turns green and the
woman throws her cigarette away, starting to cross the road.
We are at her side now, walking with her as the camera fol-
lows her profile. The camera maintains the same shot,
in a single take. While walking, the camera turns behind
her, moving with her steps as she approaches the Building.
The INTERPRETER walks through an initial security port
and then climbs a flight of stairs. She walks through the cor-
ridor(s) with a neutral, calm, look on her face. At the same
time, intercut with her steps, we see three figures walking
through corridors of the same building, separately. We first
see their shoes, the profiles of their bodies before finally seeing
their faces. They are three POLITICIANS representing the
three remaining countries left in Europe. Their nationalities

* Giulio Squillacciotti is an artist, filmmaker and researcher. His narrations
produce new perspectives on ethnography and history that, merged together
with fiction, analyse the ways traditions are reshaped in new contexts.

Of course it was very interesting to work on the character for the film and on the workshop at the same time. I did learn a lot – not necessarily because of the workshop but more from the time I had to prepare it. I studied twice the normal to get comfortable teaching it, and now I can say that practice is the only thing that makes acting better. There are a lot of things we have in mind while creating a new project, but it takes a lot of practice to find out what works and what doesn't. Whatever you are doing, constant failure is better than not failing at all because it gives you the chance to improve at certain parts. Only then will you be allowed to surf from fiction to reality, and vice versa.

AU

Did working on the workshop help you develop your character for the feature film you are working on?

SM

Surfing from Reality to Fiction, and Vice Versa

A next step would lead to doing more advanced exercises. A good homework would be learning a monologue or doing a “sing and dance exercise”. Most of this process has a lot to do with breaking patterns, which I think is very important for an actor – being able to break with certain habits might help actors become less stiff and go against the mannerisms that affect our body movements.

What I noticed with girls that have an education in contemporary dance, for instance, is that they use a lot of mannerisms which supposedly indicate relaxation even if they are not relaxed at all.

AU

What would the next step be?

SM

In fact, I recommended to take advantage of web people’s willingness to talk to strangers; even an interaction with problem solvers from phone companies, for example, could help an actor get into character. I think it’s very interesting to transform all the analogic research and actions – like relaxation exercises or meditation, etc. – into something which is not a script but just web-surfing.

Surfing from Reality to Fiction, and Vice Versa

different personalities than their own. I guess choosing an opposite personality was very freeing for them but also funny to see. A lot of them – after working on the character and surfing in character – realised what was working, what was not, and they went into it with a lot of detail. Most of the students have a very vibrant imagination and I was very fascinated by the precision they were all putting into the collection of small details for their fake personalities. This is something I also found out myself while I was working for the film: I used to imagine new traits giving me permission to do things that I wouldn't ever have done.

When you are not yourself, suddenly you can see things the other way around, and you can learn a lot of new things you have never known before because of a path you have never chosen. It is very funny. At the end you can deal with something about yourself starting from your subconscious even though you are in character. I felt the students were really excited about finding out these things. To form the new character, we mostly used the internet. I did suggest that they could bring back some costumes, props or objects if that made them feel more in character, but a most of them just surfed the web interacting with people virtually.

Most of the characters were from the realm of the arts, except maybe two, which tells us that they did not want to go for something that was too foreign to their lifestyle. But somehow, they chose people with supposedly very moment, they had been uncomfortable doing. the chance to do something that, until that portray, because in a way I felt they finally had of characters the students would choose to It was actually very interesting to see what sort

AU

As they had to embody a fictional character by studying its profile, behaviour and emotions, I was wondering who they chose to impersonate. Did they select someone similar to them or completely different? How did the character formation work?

SM

Also, it took them longer to feel anything, so I did think that they were also scared to pick things that they probably knew would affect them. In general, these differences made me think that the best thing is to have mixed classes, whether it is gender, class or race: we can learn how to experience space, how to deal with emotions or simply how not to repress our needs.

I really had to push the girls to feel comfortable, taking more space, to the point that I started making my own sound at a higher level of intensity to reassure them they could dare with it. But, in terms of emotions there was an opposite edge. When we were doing emotional memory exercises, girls were completely aware whereas guys were clumsier with it.

The gender differences were very fascinating and also very funny. As it was my first teaching experience, I do not really know whether it has to do with gender itself, Italian culture or even the way they are regulated by hormones, but it is true that with the relaxation exercise, for example – when they had to make sounds and let their emotions go – I notice that guys were prompter than girls in moving their bodies and being louder.

AU

Personally, I remember the first day of rehearsal. I recognised different levels of confidence and consciousness. I particularly remember they were stimulated both physically and emotionally. I was wondering whether there were also differences based on gender.

SM

Surfing from Reality to Fiction, and Vice Versa

Amalia Ulman and Stefano Mudu

These results are achieved by doing exercises in a particular way or using a certain technique. The actor does not get too drained by doing it every night at the theatre, and he also gets to a point where he knows his emotions the same way a musician knows his instrument. With a lot of practice, not only is it possible to go whatever one would need to go – the point a script requires you to go to, for instance – but it's possible to work very fast and in a very precise way. Even if it's common to be sloppy at the beginning, then emotions come out and the process becomes very natural, improving with practice.

I think this was something I wanted to tell the students because even though they were all from the theatre, none of them had really been exposed to the intensity that the method requires. It always depends on the teacher, which does take a lot of energy.

As the students started to become familiar with the method, I tried to push them and make them feel comfortable while we were building a sort of safe space together. I did notice a general gratefulness, which made me very happy.

What we worked on was not just a method. It is just called "the method" and it was developed by Stanislawski. Later on, it was deepened by Lee Strasberg in the United States, where he really strived for a naturalistic approach. You can imagine the difference: instead of pretending or doing make-believe, you really relive experiences from the past to fuel your performances.

I did master the group. As a teacher you have to be prepared and that made me have to study a lot, which was also very nice and definitely useful for the feature film I am working on. But while in the classes, I realised that I really couldn't work on my own character; the only thing I could really do was to work on my project at home and be able to share the results day by day with the students.

AU

Did you just master the group or were you also part of it?

SM

Surfing from Reality to Fiction, and Vice Versa
 linked to emotional memory, and then surfing the web in character. I tried to push them to go straight into the computers and use all of what we achieved during relaxation and emotional memory exercises while surfing the web.

The staccato sound that we used was very important to start working on the exercises

During the exercise, another very important thing was using sound to release the tension. It was very common that, while doing these exercises, some were crying, while some others laughing.

of those areas.

whether there was any tension held up in any those parts in a circular motion to verify feet, and then again I suggested slowly moving starting from the top of their heads to their them to focus on specific parts of their bodies position with their hands down. Thus, I guided started by sitting, they had to be in a specific In order: they had their eyes closed, they it needs to be handled with a series of steps. lets. But the concentration is hard to keep, and It's all about giving space to our creative out-

to release them.

you to being aware of yourself and trying the relaxation process is rather supposed to lead here is not ignoring thoughts or tensions; one in yoga or similar. What you need to achieve cally a guided relaxation very different from the- This moment is very important, and it is basic- we would start with basic relaxation exercises.

Surfing from Reality to Fiction, and Vice Versa
 online in character, but I didn't know how
 a class of students could ever react to it, nor if
 it was something that could fit with anyone
 else but me. This was the only thing that, from
 the very beginning, I was very aware of, and
 it was interesting to choose the students through
 the casting process.

Basically, what I wanted them to do was to create
 their own character working on all the aspects
 they could embody. The only requirement
 that I thought they should have – just because
 we didn't have enough time with the workshop –
 was that they already had a background in theatre
 and were familiar with method techniques,
 so they wouldn't be starting from scratch.

SM

The workshop took place in three week-long
 sessions during June and September. Each class
 had a precise structure which was meant to lead
 each participant from reality to fiction.

AU

Yes, each class had very peculiar exercises
 to work on, but in general the structure was
 very similar. We used to have a little chat before-
 hand where I explained to them a bit of what
 that class would be about that day, and then

I didn't come with a sort of output in mind. I knew what I wanted to test and what I wanted to work on. But I really didn't know how it would turn out because I was just following what I know from my own experience: I knew how I dealt with the matter, I knew how I worked

AU

As the output and part of your research, you devised a workshop with a group of students in performance studies, and it took place during the rehearsal period of your first feature film. How was this workshop linked to *New Method* practice?

SM

my own experience in performances such as *Excellence and Perfections* or *Privilege*. The entire process has obviously to do with *Commedia dell'arte*, in the sense that it has to do with archetypes, but it is also tightly connected to works that happened in England. Shakespeare, for example, is still a reference for method acting as he started pursuing a more materialistic approach and being very experimental. What I tried to do in Venice was to put together traditional method techniques with the use of new technologies by surfing the web in character. It was something I had never tried before.

SURFING FROM REALITY TO FICTION,
AND VICE VERSA
NEW METHODS, A CONVERSATION
Amalia Ulman* and Stefano Muddu

This conversation took place at the end of the *New Methods* workshop, taught by Amalia Ulman on the occasion of her residency for the *Altrove* project. On the basis of the same process she followed to create the fictional character for her first feature film, she used imagination as a tool to approach a group of students and, at the same time, to experience a new form of method acting.

Stefano Muddu

Your work always blurs the lines between reality and fiction. As an artist invited to the *Altrove* International Residency Program, you proposed to investigate the world of the *Commedia dell'Arte* and *Teatro Goldoniano*, bringing them into contemporary and incorporating the digital world. Would you like to explain the origins of the project?

Amalia Ulman

The way *New Methods* started was trying to bridge what is contemporary method acting with newer techniques relating to social media. I wanted to develop this matter because of

* Amalia Ulman is an artist who lives and works in Los Angeles. Her work blurs the distinction between the subject and object of study, often creating humorous depictions that explore class imitation and the relationship between consumerism and identity.

- Di Palma, V. (2014). *Wasteland. A History*, New Haven and London: Yale University Press.
- Jones, C. A. (2016). *Experience: Culture, Cognition, and the Common Sense*. Massachusetts: MIT Press.
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*, Harvard: Harvard University Press.
- Povinelli, E. A. (2016). *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Duke University Press.
- Neimanis, A. (2016). *Bodies of Water: Post-Human Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic.
- Rindzeviciute, E. (2019). *The Swamp Modernity. Swamps and the New Imagination: On the Future of Immaterial Materiality in Art, Architecture and Philosophy*, Urbonas, G., Urbonas N. (Eds.), Berlin: Sternberg Press.
- Steinberg, P., Peters, K. (2015). *Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking*, in *Environment and Planning D: Society and Space*, 33(2), 247-264.
- Thorau, H. D. (1994). *Walking*, New York: Harper Collins.

of the human: it reminds us of the danger of reduction that afflicts every formal language that, concerned only with pragmatic considerations, does not celebrate the informality and incompleteness of its objects. These new perspectives could be inscribed within the tradition of ideas, and they could attempt to redefine architecture by overcoming its materiality and thus could foster its utopian energy.”

“Today we should get back to the imagery of the swamp: to that sphere of grey zones that is also a living organism in which any borders defined by social, political and cultural factors can be questioned. A problematic space becomes a perfect place to reflect on problematic divisions.”

“On what basis is ownership or territory defined? Which occupants of a place are agents and which are witnesses? Where can a new language be found, and what new aesthetic can it offer? What is material and what is not? What is the relationship between matter and imagination? How is materiality revealed in architecture? What is tomorrow?”

“Perhaps today we should celebrate the long-maligned swamp!”

“The reconsideration of wetlands brings a challenge both to the material and mental architecture

not separated.”

part of the natural world from which they are
understands our bodies as being fundamentally

post-human feminist phenomenology that

her essay develops an innovative new mode of

and philosophical implications of this fact,

the world around them. Exploring the cultural
that, more than any other, ties human beings to

Astrid Neimanis outlines that water is the element

“In *Bodies of Water*, Australian queer theorist

these more fluid philosophies:”

first instance more critical, yet she does endorse

we also hoard within us. Her position is in the

tal relations to these wet environments that

into the past to find gendered and instrumen-

with *Hydro-ideologies* Jones aims to look deeper

relations to the watery planet on which we live,

find a positive way to move wetly through our

ness as a surprising new perspective aiming to

Steinberg. While they seek to work with wet-

geographers Kimberley Peters and Philip

related terms such as *wet ontology*, proposed by

drowning. In the same research, she ponders

ship to inhospitable realms of dryness or

thought that continue to organize our relation-

“Icelandic anthropologists Tina Grétarsdóttir and Sigurjón Baldur Hafsteinsson suggest ways of composing our imagination and transformation of localities and futurity, an acceptance of human possibilities on a human and nonhuman scale. It provides figures of a collaborative, co-evolving assemblage of humans and nonhumans from a complicated exchange between roots, soil, stones, micro-organisms, water and plants, to name but a few. Co-produced and co-habited, the turfhouse is a good companion to explore socio-material constellations, multispecies relations, care, time and space. The latter are essential components for the creation of an architectural object of coexistence which is contingent, cultivated and ever-growing.”

“Once the human condition is brought into question, we enter a phenomenological conversation about objecthood and thingness. We are all invited to weigh in on our experience of space and how we think about objects, events, media, technology and art.”

“In her recent work, American art historian Caroline A Jones links pluralized ‘ideologies’ to ‘hydro’ to coin a term for those patterns of

Gediminas and Nomedas Urbonas

of thought latches onto the swamp as a real, viable and occupiable space, and then pivots to use its physical qualities as a metaphor for headspace / the hallucinatory realm.”

“The swamp is global and primordial, opening up a cosmology to reframe space, time, causality and freedom.”

“Insularity has always fuelled metaphors to reimagine new horizons for societies in transformation: surrounded by water, islands are morphological structures of containment and detachment. On the other hand, having been places of seclusion, malaria and death, swamps maintained their dark past in our imagination and are still understood as places to be avoided or drained. That is why *Swamplification* by architect Lorena Bello and Brent D. Ryan seeks to hybridize the concept of island and swamp with a political, ecological and economic perspective.”

“In order for the swamp to be successfully occupied, we not only need to imagine new architectures but new social contracts. We need to reconfigure the way we live and work together.”

“To dive into the swamp does not imply inaction or passivity. It invites non-dominating but imaginative and constructive other ways to go on, non-modern forms of engineering that can remind us of, rather than hide, our ontological condition.”

“Italo-American historian of architecture of Victoria Di Palma introduces an example of *a resistant landscape* and the development of its notion through a study of early modern British conceptions of hostile territories. Her research aims to provide a prehistory of current attitudes toward toxic and derelict post-industrial sites. Her reading of *Wasteland* histories focuses on commons, swamps, deserts and badlands where she argues that these kinds of resistant landscapes are united not by any essential physical characteristics but rather by the aversive reactions they inspired.”

“In her essay *Swamp Modernity*, STS scientist Egle Rindzeviciute argues that modern governmentality is especially compromised where water and soil mix liberally, giving rise to a transitory, medium form that is neither land nor ocean: a swamp. She explores the notion of the swamp as symbolizing the limits of the reach of industrial modernity. This trajectory

both objection and attraction to the uncanny; unknown but while inducing into watery motion that signal exposure to the danger of the

of our urbanized fears; like nightmarish dreams a part of our denigrated premodern subconscious, an interaction of elements and organisms, as an invisible symbiosis of various forms of life; Bruno Latour, the swamps have never disappeared. They have been in the background as “As we have never been modern, in the words of

social and cultural repression.” and discontent with(in) ourselves derived from

our civilization, but rather provoke conflict Instinctive and natural behaviour cannot undo fixed environment we might return to.

back to the marshes, as there is no objectively of *Noble Savage* and *Back to Nature*. We cannot get tions appears to be far from the romantic clichés as well as exploring its complex web of interaction Today, revalorizing the swamp over solid ground wetlands and to be written by them in turn.

Henry David Thoreau, who loved to write about *imperious and quaking swamps*, maintained *cultivated fields, not in towns and cities, but in the* “Hope and the future for me are not in lawns and

and otherness.”

It is a concrete experience of multiplicity

pointing to our intrinsic hybridity: it transcends the human as a hermetic organism and prompts us to reimagine our relationships and potential interchange in the post-human turn. A problematic space becomes a perfect place to reflect on problematic divisions, to consider the possibilities of rearranging our settlement of the world at a turn in, and perhaps away from, the Anthropocene.”

“Defining the swamp as an ‘interface’ means recognizing a biological ecosystem, or a zone in which to discover, sense, think, imagine and renovate our relationships with the various powers of this world. Using the words of James Lovelock, Lynn Margulis, Isabelle Stengers and Bruno Latour, the swamp is an interface of Gaia. Thus, the *imaginary* becomes truly important and the *imagination* itself constitutes an ‘interface’: Taking the meaning of this term almost etymologically, it offers both a ‘face’ – a certain physiognomy – to the faceless network of relationships, and invites us to engage in regimes of ‘inter-’ or ‘intra-’ relationality.

The swamp is primarily a *milieu*, an environment that offers a space of mediation and engagement.

“The swamp provides an opportunity to test the idea of sympoiesis; to interrogate the entangled systems of nature; and to play with the notion of human and nonhuman agency, stretched between historical strata and possible future scenarios. Thus the swamp is a conceptual tool

“The imagery of a swamp recalls a sphere that generates grey zones, a living organism in which any borders clearly defined by social, political and cultural factors can be questioned.”

“Venice has a swampy past and uncertain future. Its ancient inhabitants moved from the mainland to the nearby marshes and found refuge on the sandy islands. The ‘floating city’ was built by applying the solid foundation of wooden stakes and platforms to stabilize the moving environment of the wetlands. However, swamps did not cease to exist.”

“A swamp is more than a biological ecosystem: it is a *milieu* of manifold sympoietic¹ relationships, a locus of imagination fostering the dialogue for possible futures.”

structure: a viable system organized in such a way as to meet the demands of survival in a changing environment.”

NOTES ON SWAMP IMAGINATION
A NON-LINEAR ESSAY
Gediminas and Nomedas Urbonas *

What follows is an edited constellation of thoughts, collected by Nomedas and Gediminas Urbonas on the occasion of their residency in the Venetian Lagoon. The core of this collection is an inquiry into the concept of 'Swamp Imagination' and the way it reaches its highest potential in building human and nonhuman agency.

"It is not easy to define a swamp, even in biology. 'Swamp' is frequently used to characterize marshes, bogs, mires, wetlands, meadows and other grey zones between land and water. Swamp is a metonym for a variety of transitional ecosystems and functions."

"Swamps have always been bigger than us. They are each interactions of several networks, combining heterogeneous forces and multiple layers into complex biosystems acting as a brain that exceeds predefined bodily limits and infiltrates our living environments. We begin to understand them once we learn from them. Our technological engagement, based on the flux of information through digital networks, might draw inspiration from its organizational

* Gediminas and Nomedas Urbonas are artists, activists and educators at the MIT (Boston). Their interdisciplinary research facilitates exchange among various nodes of cultural production, while their artistic practice operates both in physical and imaginary spaces.

- Leonelli, S. (2016). *Data-Centric Biology: A Philosophical Study*. Chicago: Chicago University Press.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press.
- Myers, N. (2015). *Renderng Life Molecular: Models, Modelers and Excitable Matter*. Durham: Duke University Press.
- Paterson, Z. (2015). *Peripheral Vision. Bell Labs, the S-C 4020, and the Origins of Computer Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Rheinberger, H.-J. (1994). *Experimental Systems: Historicity, Narration and Deconstruction*, in *Science in Context*, 7 (1), pp. 65-81
- Rheinberger H.-J. (1997). *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*. Stanford: Stanford University Press.
- Rheinberger H.-J. (2011). *Infra-Experimentality: From Traces to Data, from Data to Patternning Facts*, in *History of Science*, 49(3), pp. 337-348.
- Schatzki T., Knorr Cetina, K. (2000). *The Practice Turn in Contemporary Theory*. New York and London: Routledge.
- Vertesi, J. (2014). *Seeing Like a Rover: How Robots, Teams, and Images Craft Knowledge of Mars*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wilson, E. (2010). *Affect and Artificial Intelligence*. Seattle: University of Washington Press.

- Alaç, M. (2011). *Handling Digital Brains. A Laboratory Study of Multimodal Semiotic Interaction in the Age of Computers*. Massachusetts: MIT Press.
- Calvert, J., Schyfer, P. (2016). *What can science and technology studies learn from art and design? Reflections on Synthetic Aesthetics*, in *Social Studies of Science*, 47(2), pp. 195-215.
- Casini, S. (2016). *Il ritratto scanstone. Immaginare il Cervello tra Neuroscienza e Arte*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Casini, S. (2017). *Beyond the Neuro-Realism Fallacy: From John R. Mallard's Hand-painted MRI Image of a Mouse to BioArt Scenarios*, in *Nuncius. Journal of the Material and Visual History of Science*, 32(2), pp. 440-471.
- Clair, J. (2016). *Le farfalle dell'anima*, in *Museologia Scientifica Memoria*, 15, pp. 13-18.
- Clough, P.T., Halley, J. (2007) *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- DeFolipe, J. (2010). *Cajal's Butterflies of the Soul: Science and Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Fisher, E., O'Rourke, M., Kennedy, E., Evans, R., Gorman, M., Seager, T. (2015). *Mapping the Integrative Field: Taking Stock of Socio-Technical Collaborations*, in *Journal of Responsible Innovation*, 2(1), pp. 39-61.
- Erig, R. (2010). *Fiction and science*, in J. Woods, (ed), *Fictions and Models. New Essays*. Munich: Philosophia Verlag, pp. 247-287.
- Goodman, N. (1975). *Words, Worlds*, in *Erkenntnis*, 9(1), pp. 57-73.
- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Harway, D. (1988). *Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in *Feminist Studies*, 14(3), pp. 575-599.
- Harding, S. (1991). *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. New York: Cornell University Press.
- Holmes, Frederic L., Renn, J., Rheinberger, H.-J. (2003). *Reworking the Bench: Research Notebooks in the History of Science*, in *Archimedes: New Studies in the History and Philosophy of Science and Technology*, 7, pp. 295-308.
- Hustak, C., Myers, N. (2012). *Evolutionary Momentum: Affective Ecologies in the Science of Plant/Insect Encounters*, in *Differences*, 23 (3), pp. 74-118.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge.
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Harvard: Harvard University Press.
- Jasanoff, S. (2015). *Future Imperfect: Science, Technology and the Imaginations of Modernity*, in S. Jasanoff and S.H. Kim, (Eds). *Dreamscapes of Modernity: Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Latour, B. (1999). *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard University Press.
- Latour, B. (2004). *Why has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, in *Critical Inquiry* 30 (2), pp. 225-248
- Latour, B., Woolgar, S. (1979). *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

The Culture of Experimentation

where, by and for whom the data are produced, interpreted and disseminated. I am not suggesting that this should become the ready-made framework for every single art-science collaborative project. What I argued is rather that attention to science (and art) in the making is the only way humanities scholars, artists and scientists can engage in a fruitful and mutually challenging dialogue.

As the historian of science Hans-Jörg Rheinberger has demonstrated, the spaces and practices of experimentation are characterised by uncertainty – where the liveliness of data and experimentation has not yet been stilled by epistemological resolution (Rheinberger 2011: 315). Each experimental system contains narratives in excess, both old stories and fragments that might contribute to future stories (Rheinberger 1994: 78). Exploring the affective dimension of science practice and its narratives brings out the socio-cultural and political aspects of science in the making. Scientists might be encouraged not only to become aware of the broader history of their practices, but also to reconnect to the imaginative, affective, and craftsmanship dimension of science in the making. When successful, this method can foster the conceptual shift from “matters of fact” to “matters of concern” that Latour talks about (Latour 2004). Matters of fact do not engage with network complexity and power dynamics. Phenomena are observed in a ‘clinical’ way, positioned by the norms created by certain theories and validated throughout certain experimental protocols. Matters of concern engage with the broader, relational contexts that phenomena inhabit as integral parts of the world, as the installations by Tomas Saraceno show. These worlds can not only be inhabited but also contested and imagined anew.

Artists and humanities/social sciences scholars can open up the black box of scientific practice. However, they can do so only if they can access the data and the decision regarding

IV CONCLUSIONS

Intermediality and “what if” constructions are present at the laboratory bench, but they are disciplined and silenced in the final academic publications. In public engagements, the play of make-believe – – “what if” scenario-building – is often reduced to an activity only ancillary to science, performed in view of gaining the interest and support of the public for scientific research. Laboratory ethnography and archival research can reveal how the space of “what if” and make-believe (“as if”) is one of imagination and experimentation, at the same time. The tentative writing and sketches from the laboratory or personal notebooks of scientists show how sometimes scientists draw imaginary objects – that is, they give physical form to their mental images – and in the process of doing so, they learn to see them better. Scientists’ laboratory notebook entries and diagrammatic sketches offer an insight into the scientific method and creative process: the passage from intuitive, at times imaginative, understanding to rigorous formal proof and experimentation. Hand-made drawings accompanying calculations can be tools for testing out hypotheses under ideal conditions before or together with experimental work at the laboratory bench. The scribbles and sketches are part of a play in which scientific thinking and practice follow rules that are not the ones found at the laboratory bench. Paper has no boundaries but those of the page. Everything can be bent; everything becomes possible on paper. It is wrongly thought of as two-dimensional and, therefore, limiting to any worldmaking. The opposite is true. Paper enables the highest degree of freedom and experimentation. Paper is where experiments begin.

a presence back for example through an art-science collaborative project or through an exhibition.³

Experiments undertaken on paper are an explorative fictional tool used to create other worlds. Fiction is at the core of scientific practice (Frigg 2010: 248). According to a common-sense understanding of the term “fiction”, something is fictional when it does not exist. Often scientists need to momentarily postulate nonexistent entities because they need them to achieve certain goals or predictions.

One example is Bohr’s postulation of classical electron orbits, later dismissed by Schrödinger’s quantum mechanics. Fiction in the sense of “non-existence” can, therefore, be useful to advance an argument. In a second sense, fiction can be understood as a counterfeit activity with the goal of deceiving or misleading. However, it can also be understood as imagination and make-believe. Scientists use models (fictional entities) to study features of the object or event that the model represents. Modeling a phenomenon requires several elements working together so that the audience can engage with and explore the phenomenon in a plausible manner. Contemporary philosopher Roman Frigg uses the example of fictional characters in literature (Madame Bovary and Sherlock Holmes) to argue that scientific models function in a similar way – we believe in them and discuss them although they only live in our imagination (Frigg 2010: 257).

Make-believe and imagination are connected to experimentation rather than to creativity. Artists are always allowed to play, fictionalize, tinker with materials as part of their experimental process, which is often visible in the final artwork. The same does not apply to scientists.

Hardly published in academic papers, these scribbles are confined to personal notebooks, footnotes or appendices. It is even more important, then, so I argue, to give them

“Research scribbles are, in one respect, very near to, are even quasi-parts of, the instruments and objects of research, such as the written display of an arrangement of controls in a biological experiment; at the same time, in their usually elliptic character, they bear an element of subjectivity, untruthfulness, and privacy from which they must be freed if they are to become elements of a scientific text. In this intermediate space the objects of research have been set to paper, but have not yet become prose” (Renn et al. 2003: 295-308).

Renn highlights:
 and way of thinking. As the historian of physics Jürgen the specific style (aesthetics) of a scientist’s own research These writings are precious recordings that can illustrate if they might not be easily transposed to the laboratory bench. can be given shape, where research threads are laid out even paper – a space where any potential experiment and idea tried out in the multi-dimensional space that exists only on their own right. They are the ways in which science is car- genre of scientific writing. They are literary activities in Scribbles, notes and sketches represent a special gaps left by the published reports of the completed work. have long sought other forms of documentation to fill the the historical and socio-cultural routes to landmark discoveries of discovery. Consequently, scholars aiming to reconstruct steps, are made routinely, with no intention to falsify a record failed or aborted trails, and other retrospectively inessential investigation; but temporal rearrangements, omissions of so that the order of presentation recapitulates the order of to be presented sufficiently resembles the process of discovery, support the claims she wishes to make. Sometimes the case to marshal the best arguments and evidence available to

then turns out to be the driving forces and narratives behind the development of a certain technology or of a certain scientific theory. These things are repositories of memory and affective labour. For example, the manual labour involved in the creation of each component of a new technology (from the design and assemblage of hardware to writing the code, to the methods for turning data into images), is not simply a way of taking care of the technological object but much more a way of taking care of the end users of this technology (researchers, prospective patients and further on). Regardless of how collective the labour is, it is always framed around the final publication in which the manual labour mentioned above ends up being significantly neglected.

Artists can contribute to digging up the histories of archival objects, embodied and emotional laboratory work and less institutional narratives related to scientific practice. Foregrounding how affectivity is part of the laboratory experimental culture might lead to a scientific practice where matters of concern are on equal footing to matters of fact.

Sketches and non-academic writing give access to the dimensions of affectivity, imagination and fiction within the culture of scientific experimentation. Scientists' academic writing that ends up in peer-reviewed papers in prominent journals is polished, authoritative and detached from any context not directly relevant to the data discussed. Modern science is about the production of knowledge:

unbiased, factual, objective. A specific writing style corresponds to this new way of being a scientist: the impersonal style of writing, which is enforced in all academic published outputs, has become the conduit of scientific authority. The published papers in which scientists report the results of their investigations are hardly ever literal accounts of the historical processes through which their authors have reached the conclusions they present. Once an investigation or research project has been completed, the path it followed becomes largely irrelevant to the investigator, who is expected

III FICTION, IMAGINATION AND AFFECT
WITHIN EXPERIMENTAL CULTURE

Scientific practice is entangled with memory and affect. Feminist science studies, in particular, have long insisted upon the embodied, visceral character of our cognition and vision (Haraway 1988; Harding 1991). The affective turn has emerged as a mood of inquiry focusing on emotion and affect to generate and re-configure knowledge (Myers 2012; Massumi 2002; Clough and Halley 2007; Wilson 2010). The affective register of laboratory labour can emerge both through undertaking laboratory ethnography and archive-based work. Affectivity is connected to materiality, with reference not just to bodily processes, but also to the material world as a site of affective exchange between and human and non-human agents (including machines and its components). STS scholars undertaking laboratory fieldwork in different disciplines (from neuroscience to molecular biology and space exploration) have demonstrated how often scientists articulate their science through their bodies and feelings.

Gestures and imagination contribute to shaping scientific knowledge. For example, Morana Alaç, Natasha Myers and Janet Veresi all address multimodal embodied practice in the laboratory, basing their works upon extensive laboratory fieldwork in neuroscience, molecular biology and space exploration, respectively. Myers (2015), for example, describes how molecular biologists *feel* their way through data to interpret molecular forms. Veresi (2014) explores the intimacy that space scientists develop with their instruments through their sensorial apparatus, not only for vision, but also for haptic and remote sensing.

Art-science scholars and practitioners can foreground behind-the-scenes work conducted by scientists in the laboratory. Digging up design sketches, old photographs, lab notes and newspaper clippings that might seem to be marginal at first look – the “cursed” part of scientific research – which

Latour uses the metaphor of the black box to describe scientific practice – to make science is to construct and close a black box. Laboratory findings and events, for example, are often black-boxed and presented as facts. The black box can be re-opened on a number of occasions. First, when a controversy arises, the solution provided falls apart and there is the need to re-examine the assumptions made. Second, a black box can be opened by looking at the early stages of the development of a technology, for example before the data visualisation protocol becomes standardised. Third, a black box can be opened by artists who enter experimental systems as if they were spaces of imagination. To focus on the materiality of science, on the epistemological role played by aesthetics, and on the impact that science and technology have on societal and ethical issues, artists need to pay attention to science in the making. This is available in the laboratory (science in the making *now*) and in the archive (science in the making *then*). Laboratory ethnography and archival research can provide access to science in the making. The archive and the laboratory bench are places where historical records of science are kept and where scientists make visible their leaps in imagination, their tinkering with materials. The material coming from archival research and laboratory fieldwork hint at the struggles of scientists with forms of thinking and making that are kept at the margins of the discipline regardless of the central role they play in science. Often hosting unpublished tentative writing and sketches, the archive becomes the repository of “sociotechnical imaginaries” (Jasanoff 2015: 19) rather than of dead documents and objects waiting to be brought back to life. Together with laboratory ethnography, archival research can help both scholars and artists to bring to the foreground the importance of craftsmanship, affectivity and aesthetic judgments that always accompany scientific practice and discovery.

equally distributed. Art and design practice have a “speculative, experimental and open-ended character” (Ingold 2013: 8) that can inform researchers in science and technology studies conducting collaborative work with scientists (Calvert and Shyfter 2016). The last role is that of the “embedded-humanist” (or social scientist) in the laboratory. The embedded humanist observes and (very rarely) intervenes in scientific practice to shape the course of action of a project/experiment and then they study the product of the intervention (Fisher et. al. 2015).

Regardless of the role scholars and/or artists undertake within art-science collaboration, scientific practice should be studied by looking at the “situation” which is defined as “the dynamic entanglement of conceptual, material, social, and institutional factors involved in developing knowledge and clearly positions research efforts in relation to the publics for whom such knowledge is expected to be of value” (Leonelli 2016: 8). By working through data and ways to reconfigure them, scholars and practitioners involved in art-science collaborative work are in the position of making visible the choices that scientists make in the laboratory. The choices made by scientists with respect to data (their collection, interpretation and display) emerge from intellectual, technical, political or economic struggles, all of which entail power imbalances. These choices remain hidden in the final published output.

This invisibility happens because in scientific practice, facts; included data-visualisation strategies, are constructed, then stabilised and black-boxed. In science studies, the philosopher of science and sociologist Bruno Latour defines black-boxing as the way scientific, technical and social work is made invisible by its own success. When a machine runs efficiently, when a matter of fact is settled, one needs focus only on its inputs and outputs and not on its internal complexity. Thus, paradoxically, the more science and technology succeed, the opaquer and obscure they become (Latour 1999: 304).

underground world of slow-paced, grassroots and low-budget projects that are designed and organised thanks to the good will of researchers and artists across the globe.² There is the need for opening up the space for small-scale bottom-up collaborative projects that give space to actual experimentation rather than just the celebration of creativity.

II LABORATORY ETHNOGRAPHY AND ARCHIVAL RESEARCH TO OPEN SCIENCE BLACK BOX

My present reflections are grounded in extensive work I have conducted both as researcher and as curator of art-science work, particularly in the field of biomedical imaging. For almost a decade I have been working on the epistemological, aesthetic and historical role played by data-visualisation practices across contemporary biomedicine, neuroscience and the arts (Casini 2016, 2017).

The main roles that the artist or humanities/social sciences scholar can undertake are that of the attached observer, of the active participant or of the scholar embedded in the laboratory. Sometimes these roles can overlap. The role of the “attached observer” (Leach 2006) envisages the scholar embedded in the laboratory as an anthropologist doing ethnographic work, taking down notes of how facts are produced in the everyday laboratory life (Laturau and Woolgar 1979). Another role can be that of an active participant in a research project in which the artist and scientist co-design the project methodology. Active participation can help explore hidden agendas and assumptions at work in the laboratory (Calvert and Schyffert 2016). The output of the collaboration is a co-authored hybrid, which does not necessarily mean that the art and science contribution is

2 The journal *Leonardo* is a source of information on both established and more tentative and small-scale projects.

epistemology can bring to the foreground how art is not necessarily ancillary to science but rather complementary and essential for a more balanced and cohesive society. Scholarly work in STS and science epistemology has explored the connections between the cultures of experimentation in science and art, examining the material practice and the experiential dimension of artists and scientists working in the laboratory and the studio (Patterson 2015; Scharzki and Knorr-Cetina 2000; Rheinberger 1997).

Historian of science and biologist Hans-Jörg Rheinberger devotes pages to the analysis of experimentation arguing that the foundational gesture of science is to make things visible in the broader context of laboratory experimentation. An experimental system is set up by two drives, one toward analysis, which is about the examination of the constitutive elements of the phenomenon under study (molecules, chemical elements, physical forces, etc.). The other drive is toward synthesis consists of the effort to create new things (Rheinberger 1997). Although hardly admitted by scientists, what is at stake in experiments, Rheinberger argues, is not hypothesis-testing but an emergent, open-ended and imaginative interplay between what he calls “epistemic things” (the actual object of inquiry which is still unresolved at the laboratory bench) and “technical objects” which are the instruments and techniques used (Rheinberger 1997: 28-29 and 65). It is this dynamic between epistemic things and technical objects that defines experimentation and makes possible the creation of new worlds. Studying this dynamic, I argue, is the first requirement for framing the relationship between science and art beyond the cliché of creativity.

One long-term approach to encourage experimentation would be the introduction of multi-disciplinary subjects and methods across the curricula at secondary school level and within higher education. A short-term approach is to support and make visible the vast, albeit often unknown,

The Culture of Experimentation

“But once the sciences have occupied the various fields of knowledge with their authority, the artist, kicked out from a kingdom he once shared on equal terms and sent back to the empiricism of the craftsman (“stupid as a painter”), the artist cannot help but give himself to soliloquy or prophecy, in search of a status but also of a lost profession” (Clair 2016: 16).¹

Clair uses the tools offered by art history to demonstrate that this divorce has been only a momentary split. Referring to the drawings of the neurons made by Santiago Ramón y Cajal (1852–1934), regarded as the father of the modern neurosciences, Clair demonstrates how drawing, in particular, has always been in a dialogue with science. With tremendous talent for drawing, Cajal was able to create detailed drawings of the structure of the nervous system observed through the microscope, formulating a theory of the brain as an organ comprising individual nerve cells, the neurons. Rather than simply beautiful visualisations, his drawings provided information (DeFelipe 2010). The fact that collaborative art and science projects are increasingly popular softens Clair’s pessimism in relation to the possibility of a dialogue between art and science. Nevertheless, his attention to drawing and craftsmanship, that is the belief that art has to do with skill and talent acquired through study and practice is useful to move away from the Romantic idea of the creative genius. Along with art history, the conceptual tools offered by the fields of science and technology studies (STS) and historical

1 My translation from the original text in Italian: “Ma una volta che le scienze avranno occupato con autorità i diversi campi del sapere, l’artista, scacciato da un regno che condivideva da pari a pari, rimandato all’empirismo dell’artigiano (‘stupido come un pittore’), non potrà far altro che darsi al soliloquio o al vaticinio, alla ricerca di uno status ma anche di un mestiere perduto”;

Galaxies Forming Along Filaments, Like Droplets Along the Strands of a Spider's Web (2008) can be experienced haptically: when touching the cords, visitors experience a vibration propagating through the network, thus sensing the element of the elements composing this artist's world. Tomás Saraceno's work of art is a universe of autonomous sense with its own rules.

Saraceno's installation gives me the opportunity to raise the point at the core of the following pages: art (like science) is a way of world-making (Goodman 1978). It is not creativity that art and science have in common, but the goal of experimenting, making new worlds by reconfiguring bits and pieces of existing ones. In this article I offer some reflections on how scholars and artists alike can access and make visible the laboratory culture of experimentation. As I will discuss, the laboratory culture of experimentation is much like the culture of experimentation one can find within an artist's studio and in art practice in general. Furthermore, doing science and making art are both forms of skilled craftsmanship which is part of the intellectual endeavour undertaken in the laboratory and in the artist's studio/workshop. Taking experimentation as the common ground between art and science can foster art-science collaborative projects in which the power relationship between the two is more equally balanced.

The art historian Jean Clair, who curated the exhibition *L'âme au corps: arts et sciences 1793-1993* (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, October 1993 – January 1994), laments that the divorce of art and science, which is a spiritual catastrophe, is caused by two circumstances. First, since Romanticism art has given away the monopoly of objectivity to the sciences, keeping for itself only the soft hyperrophy of the ego that characterizes the self-styled genius of the artist. Science, conversely, is lost in its graphs and fragmented specialties, has cut itself off from the real world:

THE CULTURE OF EXPERIMENTATION:
FICTION, CRAFTSMANSHIP AND IMAGINATION
Silvia Casini*

The many stuffs – matter, energy, waves, phenomena – that worlds are made of are made along with the worlds. But made from what? Not from nothing, after all, but from other worlds.
(Nelson Goodman, *Words, Worlds, Works, Worlds, Erkenntnis*, Vol. 9(1), 1975, 57-73, p. 61)

I MAKING AND EXPERIENCING WORLDS

Upon entering the white room, the visitor finds herself in a net of interwoven elastic black ropes stretching from floor to ceiling and from wall to wall. The gossamer thin filaments of webs arranged in a labyrinth-like geometry is disorienting. Is this a representation of a spider's comings and goings, of neural networks or a monumental installation of galaxies forming along filaments like droplets on a spider's web? Whether or not the artist meant to posit an analogy between the origin of the universe, ourselves and the spider's web, the visitor embarks on a journey where interdependent life systems are the result of chance and play not just of careful reasoning and planning. Is it a world in which humans could live? And how?

The immersive environment created by the artist Tomás Saraceno for the 53rd edition of the Venice Biennale (2009), *Making Worlds*, curated by Daniel Birnbaum, looks like a cosmic landscape or a neuronal network. Saraceno's

* Silvia Casini is researcher and lecturer in Film and Visual Culture at the University of Aberdeen. Her main research focuses on the aesthetic, epistemological and societal implications of scientific visualization.

**W
O
R
L
D**

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

discipline close to another and, on this peculiar occasion, covers the drifts that have occurred in the relationship between art and science, reality and fiction. All the following works are the result of research activity conducted in the Venetian lagoon, whereas they are presented in order of how they interpreted the passages: from the most scientifically rigorous to those that take artistic and creative license. Silvia Casini opens a theoretical path that has been fundamental in approaching the entire topic and that underlines imaginary perspectives included in scientific iconography; Gediminas and Nomedas Urbonas tell about the scientific and creative versatility behind their *Swamp Imagination*, which bring them back to the lagoon after their time curating the Lithuanian Pavilion at the latest Architecture Biennale (2018); Amalia Ulman comments on the varied forms that the Venetian *Commedia dell'arte* assumes in contemporaneity with other spaces and tools; and, finally, Giulio Squillacciotti foregrounds a pure imagination so that one can doubt the social dynamics that either preserve European identity or otherwise regulate its death. Moreover, fictional language is at the service of the hybridization processes that art uses to engage any disciplinary system, and Squillacciotti's dystopian narration probably represents the goal desired by *New Fiction*: it aims to define an artistic production smoothly anchored to scientific assumptions while it renegotiates the relationships between fields in a different way every time. In the grim-mest days of its glorious history, Venice is once again the most suitable place to host multidisciplinary debates and to discuss the complex means by which to decide upon new paths to tread.

The scenario behind this publication is particularly sensitive and has three aims. The first aim concerns context, namely the dynamics of the fragile balances of spaces in Venice. The second, method, sets a group of scholars' imaginative trajectories in conversation with one another. The third aim, that of concept, broadens its specificities to a wider theoretical panorama.

The contributions that follow come, in fact, from crossing the stimuli proposed by *Allrove* project (2018-19) and from identifying in the Venetian lagoon a special place to investigate the role and power that art and its narrations have in identifying newer and more coherent disciplinary hybridizations.

As always, visual arts have had the most varied experiences of contamination both with the privilege of being situated at the crossroads of different contexts and with the spirit of appropriating their needs and creativity to edit their contents. They have thus embraced an approach that locates the answer to their problems in different fields and disciplines, compromising neither their artistic mission nor the reliability of the original source.

The artist has always been a two-faced figure that, sometimes as an activist in its society, sometimes as an enzyme that strengthens the narrative power of other domains, acts like a trickster able to push its counterparts on other, newer directions.

According to this sensibility, the publication *Allrove. New Fiction* adheres to a flexible process that brings each

* Stefano Mudu is PhD researcher in Visual Culture at the Iuav University of Venice.

a holistic nature, despite respecting the specialisation of knowledge. Putting them together is the challenge faced by whoever wishes to bring them onto a practical level, i.e. to help us understand a place, alter its dynamics, and understand how to conjugate the practical knowledge intrinsic to it with its moral and historical identity.

Angela Vettese

In his work, Giulio Squillacciotti – an artist with a background as a historian and anthropologist – offers us yet another perspective: that of one who examines the front of social interaction and the creation of communities, with the generation of internal hierarchies and the undercurrents of theories that range from the history of the newspaper to biopolitics. From this point of view, his work on scenery is a way to reconstruct a specific story but also a way of making history, thereby meaning a work of micro-interweaving of single episodes like the tiles of a mosaic. The meaning to truth passes through the vision, invention and memories of individuals, then brought together in the larger fresco offered by cinema.

The work of Amalia Ulman is an excellent example of how an artist's approach to the contents s/he wants to convey may today be formally influenced by the media that range from graphic design to performative corporality, from the ancient verbiage of poetry to iOS mobile. Her wandering through highly diverse contexts, from waiting rooms to streets to the search for a common sense of aesthetics, is translated into an anthropological research project on current tastes and the drives that lead to the result: from below that of tradition; from above that of economic power, while from the sides those of specifically local traditions linked to the here and now.

Without in any way wishing to impose a unity of intent upon these four contributions, which are entirely independent from one another, it is as well to explain why they are put together. Whatever we mean by art, science and the relationship between art and science – the literature is clearly too broad to give a precise answer – it will never again be as easy as we thought to be able to consider them as separate poles. Nor is it a matter of returning to da Vinciian themes, in which art enjoyed a position superior to that of science and even more so that of technique. The way in which we can and must know today is of

scientific approaches do not contemplate mathematical certainties but necessarily leave space for interpretational cracks and limitations.

Thus, in response to the issues addressed by the *Altreve* project, which set out to investigate the Veneto and Venetian territory and to bring back four figures from the art world who had a presence there, I thought it would be important to associate a group of artists and scholars who have always shown themselves to be midway between the two sectors and open to reciprocal methodological contamination.

The research project that Gedinimas and Nomedas Urbonas have been carrying out for years around the theme of *Suavitas* – and in general of the more or less anthropised environment, according to a renewed image of what should be meant by the 'geo' suffix as in 'geography' and 'geopolitics' – exploits both playful, imaginative moments and a study that takes on the contours of geological and biological research. The former serve to emphasise the latter, highlighting dates and facts, but always with an implicit invitation to turn the tables on them.

A similar freedom of investigation is to be found in the way in which the scholar Silvia Casini has been researching the brain for twenty years, with particular focus on the theme of magnetic resonance and, more in general, how interpretative freedom persists in methodologies designed for medical diagnostics. A far cry from providing cogent and unquestionable results in terms of output – from the first rat body that was subjected to an MRI scan, reproduced with colours chosen in a partially arbitrary fashion so as to provide a legible result – medical imaging turns out to be a field open to creative interaction. While some artists explicitly seek to work between the folds of this indeterminacy, even the most severe diagnostic laboratory encounters dark areas that can only be filled with creative intervention.

Does a possible agreement between art and science still exist? Perhaps never before like in these recent years has the matter been addressed and examined, most of all in relation to the advent of a third term: technology, especially in its digital acceptance and in both the scientific and creative expressions it may be found in.

Of course, in order to answer this query, the terms ought to be better defined, and while the query is an ambiguous one, even more so is the idea of being able to envelop the practices of art and science in two separate bubbles of meaning. Over the centuries, the two have taken different paths, despite originating from a similar matrix, with a greater attention towards doing (for the former) and knowing (for the latter). Nevertheless, it is also true that the work of art – stripped of its elements of entertainment, decoration and technical-representational skill – despite conserving its character as inventive narrative, cannot be seen as a way of knowing. Science, on the other hand, has been endowed with a framework of practical experimentation and at the same time with an outlook which is both hypothetical and narrative. Of course, the methods remain dissimilar, just as the audience of reference differs. However, despite being apparently distant, these two paths of knowledge often cross over one another on the level of hypothetical thought, i.e. concerning the will to understand what the possible worlds are and what is possible within our own world.

This common approach makes art and science more compatible than may be commonly admitted, especially if the

* Angela Vertere is a contemporary art critic and curator. She is head of the degree course in Visual Arts at the Inau University of Venice.

the urban context does not (only) coincide with the physical space; it is instead the result of the links and values that are neither de-localisable nor reproducible within it: only those who manage to tune into this value may truly regenerate the (non-scalable) sense of a place. The project in fact puts forward another Venice – throbbing, creative and far from the film sets – made up of opportunities that do not chase clichés or external gazes; on the contrary, one that draws on the collective consciousness and intercepts the real needs of those who choose to remain in the city. The sense lying behind *Allrove* may in fact be found in its relational capital: people, professionals and great minds, working together towards a common and shared objective.

Only from this network of intentions may new micro-actions of training, involvement and care come about, aimed at feeding into a great symbolic value while fostering encounters and 'doing it together'. Only by multiplying the sensitive projectuality, promoting the emergence of local firms, encouraging the creation of new jobs or improving the debate on the sentiment of trust and pro-positive capacities is it in fact possible to achieve a shared 'elsewhere' (*altrove*), intertwining with the social, cultural and economic fabric that Venice lives on.

Cescot thus chose to end the project with a shared publication that would explore this scenario of sociocultural hybridisation, gathering testimonies from the researchers whom it called back to the lagoon. Actually, *Allrove. New Fiction* intends to constitute just as much a working tool as a *vade mecum* of a virtuous model to trace possible paths of both lasting and sustainable innovation and imagination.

Little by little, Naples and Venice have vanished beneath the representations made of them. The infinite descriptions of what the eye would still like to see have turned into a déjà-vu; in other words, they have taken the place of what the eye would still like to see. (Raffaële La Capria, in P. Matvejević, *L'altra Venezia*, Asterios, Trieste 2012)

Pondering social innovation and cultural production in Venice means first and foremost focusing on the ability to listen to the needs of the collectivity – be they manifest or latent; it calls for the study of experimental interventions in an extraordinary yet atypical urban dimension; and most of all, it means coming to grips with the challenges and problematic issues that this island city poses to those who really love it or inhabit it, those who wish to experience it and not just consume it.

Allrove draws on a context rich in potential resources and mobilises them largely with the aim of investigating the sense of every urban reinvention and the history of those underused spaces – be they utopian or forgotten – in which needs and visions do not always match. The project foresees the creation of a permanent and attractive space, with room for it to be crossed by innovative cultural practices which – thanks to the gaze of creatives and artists – regenerate containers by looking after the contents. In actual fact,

* Director, Cescot Veneto. Cescot deals with professional training and the development of human resources in the Veneto region. For many years, it has proposed and managed European projects with a view to fostering social innovation.

Contents

17

THE CULTURE OF EXPERIMENTATION:
FICTION, CRAFTSMANSHIP AND IMAGINATION
Silvia Casini

33

NOTES ON SWAMP IMAGINATION
A NON-LINEAR ESSAY
Gediminas and Nomedra Urbonas

43

SURFING FROM REALITY TO FICTION,
AND VICE VERSA
NEW METHODS, A CONVERSATION
Amalia Ulman and Stefano Muddu

55

WHAT HAS LEFT SINCE WE LEFT
Giulio Squillacciotti

Contents

7

HERE AND ELSEWHERE
Marco Serraglio

9

AMID WAYS OF KNOWING
Angela Vettese

13

THE ART OF ENGAGEMENT
Stefano Mudu

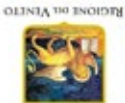
ALTRÖVE
NEW FICTION

Silvia Casini
Gedeminas and Nomedas
Urbonas Amalia Ulman
Giulio Squillacioti

Publicazione del progetto AltroVe -
cod. 15-0001-718-2018, finanziato con DGR n. 718
del 21 maggio 2018 dalla Regione Veneto,
POR - FSE 2014-2020, INN Veneto
Cervelli che rientrano per il Veneto del futuro.



V
A
A
U
I



AltroVe

IL VENETO
CRESCe
CON IL FONDO SOCIALE EUROPEO