

*Opera per la Corale  
Vincenzo Bellini  
Work for Corale Vincenzo  
Bellini*

2000

Opera / Work

L'opera è consistita nella ristrutturazione filologica di un edificio cinquecentesco, sede di un importante gruppo corale, a Colle di Val d'Elsa (Siena). I lavori sono stati portati a termine utilizzando l'intero budget messo a disposizione dell'artista. Non vi è alcuna cifra stilistica che differenzi questo intervento da una semplice ristrutturazione, se non una targa posta dall'ingresso della Corale che recita: **In questo edificio vi è la sede della Corale Vincenzo Bellini. L'incontro con numerosi cittadini di Colle di Val d'Elsa ha fatto sì che io conoscessi questo luogo a loro molto caro. Ho deciso che la mia opera destinata alla città per l'edizione di "Arte all'Arte" 2000, si concretizzasse nella ristrutturazione di questo edificio bisognoso di molte cure. Tutto il tempo e il lavoro prestato hanno avuto come spinta ideale la costruzione di un incontro tra l'arte e la realtà della vita di questa città, nel tentativo di toccare la sensibilità delle persone che vi abitano. Quest'opera è dedicata a loro e a tutti quelli che, passando di qui, sentiranno provenire una musica da questa casa.**

Qui, come a Peccioli la ristrutturazione diveniva l'occasione "estetica" per affermare un procedimento metodologico che l'artista definisce "machievellico", perché l'opera da un lato si integra nel territorio sociale e geografico, dall'altro si rivolge al sistema dell'arte esplorandone i linguaggi. L'incontro tra opera e comunità è indispensabile perché il lavoro diventi a sua volta parte del contesto, generando e propagando il suo racconto, la sua narrazione.

Questo lavoro, come quello inaugurato a Peccioli nel 1997, fu specificamente concepito come un'opera sul metodo: anche il fatto di utilizzare l'intero budget per la ristrutturazione include questo lavoro nel ragionamento sul metodo e sull'economia. Il ricorso alla didascalia conclude le regole sul metodo: essa è infatti intesa come dispositivo attivatore e la dedica come

"motore perpetuo" dell'opera.

Nello specifico Colle di Val d'Elsa e Peccioli, l'artista decide di prendere una posizione critica verso i modi in cui sono state spesso realizzate opere pubbliche, presentando una sorta di lavoro-manifesto nell'intenzione di caricare di nuova responsabilità il ruolo dell'artista, troppo spesso – quando attivo negli spazi della città – interessato a presentare la propria autorialità più che a ridisegnare un nuovo rapporto tra l'opera e il contesto nel quale questa era collocata. Cerca così di ridefinire il suo ruolo e dare corpo fisico alla sua riflessione attraverso una forma estetica che ne incarni al meglio la radicalità.

Il concerto che la Corale spontaneamente ha organizzato nel Duomo cittadino il giorno dell'inaugurazione dell'intervento ha contribuito a chiudere il processo metodologico dell'opera: l'intervento si è affermato come un dono dell'artista ai cittadini che, rappresentati dalla corale stessa, hanno a loro volta reso omaggio all'artista con l'arte, in questo caso, della musica.

---

The work consisted in the philological reconstruction of a 16th-century building, the home of a choral group, in Colle di Val d'Elsa (SI). The renovation was done by using the entire budget made available to the artist. No stylistic touches set the work apart from a simple renovation, except for a plaque placed at the entrance, with the inscription: **This building is the headquarters of Corale Vincenzo Bellini. Thanks to encounters with many citizens of Colle di Val d'Elsa, I have learned that they cherish this place very much. So I have decided that my work for the city, for "Arte all'Arte" 2000, should take concrete form in the renovation of this neglected building. All the time and effort spent have had the ideal purpose of constructing an encounter between art and the reality of life in this city, in an attempt to touch the sensibilities of its inhabitants. This work is dedicated to them and to all those who will hear music that reaches them from this house when they pass by.**

Here, as in Peccioli, the renovation becomes an "aesthetic" opportunity to return to a methodological proce-

sure the artist defines as "Machiavel-  
lian," because the work is integrated in a social and geographical territory, while it also addresses the art system, exploring its languages. The encounter between the work and the community is indispensable, so that the work can itself become part of the context, generating and propagating its story, its narration.

This project, like the one in Peccioli in 1997, has been specifically conceived as a work on method: the fact that the entire budget has been used for the restoration inserts this piece in the reasoning on methods and economics. The use of the caption completes the range of the rules of the method: it is applied as an activating device, and the dedication is like a "perpetual motor" of the work.

In the cases of Colle di Val d'Elsa and Peccioli, the artist decides to take a critical position regarding the ways public art works are often made, presenting a sort of work-manifesto with the aim of bringing new responsibility to the role of the artist, who is all too often interested—when operating in the spaces of the city—in advertising his own presence, rather than generating a new relationship between the work and the host context. Garutti, instead, tries to redefine his role and to give physical form to his reflections, through an aesthetic form that can truly embody their radical stance.

The concert the Chorus organized spontaneously in the cathedral of the city on the day of the opening of the renovated building contributed to give closure to the methodological process of the work: the project took on the character of a gift of the artist to the citizenry, who represented by the Chorus itself then paid tribute, in turn, to the world of visual art through the art of music.



*Dedicato alle ragazze e ai ragazzi che in questa sala hanno ballato*

*Dedicated to the young women and young men who have danced in this room*

2000

Opera / Work

L'opera trae ispirazione dalle vicende storiche legate allo stesso spazio che la ospita, la Sala del Principe, nel Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone (Roma); in particolare, durante la Seconda Guerra Mondiale, nell'edificio si rifugiarono circa 400 abitanti che avevano perso la loro abitazione a causa dei bombardamenti, diventando così per diversi anni un luogo collettivo. Quella sala nei giorni di festa fu utilizzata dai più giovani come sala da ballo. L'artista ha così collocato una decina di sensori sulle pareti di quello spazio, collegandoli ad altrettanti altoparlanti disposti nelle vie limitrofe all'edificio (nessun altoparlante era collocato dentro la sala ma solo all'esterno, in quanto il lavoro era rivolto ai cittadini). Ogniquale volta uno spettatore si fosse spostato all'interno della sala, gli altoparlanti avrebbero emesso un motivo musicale scelto dagli anziani della città, risalente a al periodo della loro gioventù. Il risuonare delle canzoni di un tempo avrebbe raccontato alla comunità che in quel momento qualcuno si "muoveva" in quel luogo che era stato tanto emblematico della vita di quel periodo. L'intervento è stato realizzato in occasione della mostra "Verso Sud", a cura dell'Associazione Culturale Zerynthia nel 2000.

"È un lavoro che ha a che fare con il 'vuoto' dell'architettura e il suono era il materiale più adatto per tutto questo. Ma il tema centrale indaga le modalità d'intervento degli spazi pubblici senza invaderli e senza sovrapporre il progetto alla memoria collettiva: mi interessava questa posizione critica rispetto ai modi di fare arte nella città." Come in numerose opere dell'artista, l'incontro con i cittadini è funzionale alla formulazione di un commento alle dinamiche del sistema dell'arte contemporanea – in questo caso, l'indifferenza spesso manifestata dagli artisti

nei confronti degli spazi nei quali sono invitati a intervenire. "Sono andato a cercare le persone del posto che mi hanno fatto scoprire la storia di quel palazzo, l'uso che ne avevano fatto negli anni del dopoguerra come ospiti sfollati" – afferma l'artista. "Nella stanza che mi era stata assegnata, queste persone, allora giovani, si ritrovavano il sabato sera per ballare e rigenerare la propria quotidianità. Abbiamo recuperato insieme dei dischi dell'epoca e, attraverso un sistema di diffusione Hi-Fi, dei sensori e degli altoparlanti, quando qualcuno entrava nella stanza la musica si diffondeva nella città. I motivi delle canzoni arrivavano ovunque, rivolte soprattutto a quelle persone che nel palazzo avevano temporaneamente abitato, ma non alla sala espositiva dove non vi erano altoparlanti. Si udivano perché c'era un rimbalzo sonoro, ma tutto era rivolto al di "fuori" verso la città, come un dono a chi aveva vissuto lì in attesa della ricostruzione..." (A. B. Oliva, "Alberto Garutti", in *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista. 1968-2008*, Skira, Milano, 2008, pp. 396-405)

The work draws inspiration from the historical events linked to the host space, the Sala del Principe in Palazzo Doria Pamphilj at Valmontone (Rome); in particular, during World War II, when the building offered shelter to 400 persons whose homes had been destroyed by bombing, the room was used as a dance hall by the younger inhabitants on holidays. The artist positioned ten sensors on the walls, connecting them to speakers placed on the streets around the building (no speakers were located inside the room, because the work was meant to address the public, outside). Whenever a spectator moved inside the room, the speakers would play a musical motif, chosen by the senior citizens of the area and dating back to that period of their youth. The sound of these songs of the past would tell the community that in that moment someone was "moving" in that place, which had been so emblematic of the life of that period. The project was done for the exhibition "Verso Sud," organized by Associazione Culturale Zerynthia in 2000.

"It is a work that has to do with the 'emptiness' of architecture, and sound was the perfect material for this. But the central theme investigated is how to intervene in public space without invading it, without superimposing the project on collective memory: I was interested in this critical position regarding how art is done in cities."

As in many other works by the artist, meetings with the local residents were required for the formulation of a commentary on the dynamics of the contemporary art system—in this case, the indifference often displayed by artists regarding the spaces in which they are asked to intervene. "I went to meet the people there, and they helped me to discover the history of that palazzo, the way it had been used in the postwar years as a shelter for those who had lost their homes—the artist says.—In the room I had been assigned, young people gathered on Saturday evenings to dance and to regenerate their sense of everyday existence. Together we found old records from that period, and with a sound system, with sensors and speakers, when someone entered the room the music would be heard in the city. The melodies of the songs reached everywhere, aimed above all at the people who had sought temporary lodging in the palazzo, but not in the exhibition space, where there were no speakers. It could be heard because the sound was reflected on the walls outside, but everything happened out there, aimed towards the city, like a gift to those who had lived here, waiting for the reconstruction..." [A. B. Oliva, "Alberto Garutti", in *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista. 1968-2008*, Skira, Milan, 2008, pp. 396-405]



*Che cosa succede nelle stanze quando gli uomini se ne vanno?*

*What happens in rooms when the people have left?*

2001-2012

Serie / Series

Nell'opera *Che cosa succede nelle stanze quando gli uomini se ne vanno?* alcuni elementi di arredo presenti nello spazio espositivo sono laccati con uno smalto fosforescente in modo che, una volta spente le luci dopo la chiusura dello spazio, essi si illuminino. In questo modo, nel corso degli orari di visita, gli arredi in questione si "mimetizzano" con le altre suppellettili, tanto da non essere riconosciuti come elementi di un intervento artistico, e solo nell'eventuale documentazione fotografica, considerata parte integrante dell'opera, è possibile vederli illuminati.

Alterando la percezione che lo spettatore ha dell'opera – essa può solo essere immaginata – l'artista da una parte chiede al proprio pubblico di riporre fiducia in essa, dall'altra di sforzarsi pazientemente di cercarla, con la consapevolezza che questa si realizzerà solo nell'incontro con lo sguardo dello spettatore. Secondo l'artista, rispetto ai contesti degli interventi pubblici, dove, favorito dalla didascalia come dispositivo attivatore, è l'artista stesso che deve scendere dal piedistallo creando un'opera che tenti di andare verso lo spettatore; nello spazio specialistico dell'arte (il museo, la galleria) è lo spettatore che deve assumersi la responsabilità del proprio sguardo e muoversi nel tentativo di "cercare" per trovare l'opera. "Il lavoro funziona come una cartina di tornasole – afferma l'artista – l'opera si nasconde nel ventre del museo, svelandone silenziosamente i punti deboli e le retoricità. [...] È come se si sviluppasse un processo opposto a quello duchampiano... Penso che oggi, in una società sempre più ubiqua, deterritorializzata, l'opera abbia un gran desiderio di uscire dal museo; ma nel momento in cui essa torna alla realtà perde la propria aura. E allora sono proprio gli spettatori e l'artista stesso, che è il primo

vero spettatore, che possono restituire all'opera il suo statuto di arte." (H. U. Obrist, "Alberto Garutti", in *Domus*, 901, marzo 2007, pp. 116-123). Il mobilio fosforescente (sedie, tavoli di forme diverse, panche) ragiona sul tema del metodo (com'era avvenuto a Peccioli per quanto riguarda il discorso sulle opere pubbliche). Essi sono stati presentati per la prima volta in una serie di mostre, tra le quali si ricordano "Camera Italia", nel 2001 a Pescara, presso l'associazione Vistamare; successivamente nella collettiva "The Five Rings. Cinque artisti al Forte di Exilles", a cura di Mimmo Di Marzio, Garutti realizza grandi tavoli rotondi attornati da una moltitudine di sedie, e ancora a Milano, nella sede della Deutsche Bank nel 2005.

*Che cosa succede nelle stanze quando gli uomini se ne vanno?* può essere interpretata come un'evoluzione di *Opera per camera da letto* presentata all'Hotel Palace di Bologna, nel 1993. Anche in quel caso l'artista era ricorso alla fosforescenza come mezzo per sottrarre l'opera allo sguardo dello spettatore e stimolare un rapporto intimo, "clandestino" con l'opera stessa.

In the work *What happens in rooms when the people have left?* certain furnishings inside the exhibition space are coated with phosphorescent paint. When the lights have been turned off in the evening, after the place has closed, the furnishings glow. When the exhibition space is open, during regular hours, the furnishings in question are "camouflaged" like all the others, remaining indistinguishable as parts of an art installation. Only photographic documentation, seen as an integral part of the work, allows the visitor to see them when they glow in the dark. Altering the observer's perception of the work—it can only be imagined—the artist asks the audience to have faith in the work, but also to make a patient effort to seek it out, in the awareness that this can happen only in the encounter with the gaze of the viewer. According to the artist, with respect to the context of public projects, where aided by the caption as an activation device it is the work that must move towards the spectator, in

the specialized space of art (the museum, the gallery) it is the artist who has to come down of his pedestal, creating a work that moves towards the viewer, in the specialized space of art (the museum, the gallery) the spectator must take responsibility for his gaze, and move in an attempt to "seek out," to find the work. "The work functions like litmus paper—the artist says—it is hidden in the belly of the museum, silently revealing its weak points and its rhetorical nature. [...] It is as if it were developing a process that is the opposite of that of Duchamp... I think that today, in an increasingly ubiquitous, deterritorialized society, the work feels a great urge to escape from the museum; but in the moment in which it returns to reality, it loses its aura. At that point, precisely the spectators and the artist himself, who is the first true spectator, are the ones that can restore its status as art." (H. U. Obrist, "Alberto Garutti," in *Domus*, 901, March, 2007, pp. 116-123]

The phosphorescent furnishings (chairs, tables with different forms, benches) address the theme of method (as happened in Peccioli, for the discourse on public works). The pieces were shown in a number of exhibitions, including "Camera Italia" in 2001 in Pescara, at the Associazione Vistamare; later, in the group show "The Five Rings. Cinque artisti al Forte di Exilles," curated by Mimmo Di Marzio, Garutti made five round tables surrounded by a multitude of chairs. The work was also done at the Deutsche Bank facility in Milan in 2005.

*What happens in rooms when the people have left?* can be seen as an evolution of *Work for Bedroom* presented at the Hotel Palace in Bologna in 1993. Again in that case, the artist made use of phosphorescence as a way of subtracting the work from the gaze of the viewer and stimulating an intimate, "clandestine" relationship with the work itself.



*Piccolo Museion**Little Museion*

2001-2003

Opera / Work

Il *Piccolo Museion* è un padiglione cubico di cemento e vetro collocato nell'area del parco giochi del quartiere Don Bosco, a Bolzano. La struttura è utilizzata per mostrare, con una ciclicità di tre mesi, un'opera appartenente alla collezione del Museion – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Bolzano. Non è possibile accedere alla struttura ma soltanto osservare l'opera dall'esterno. Tuttavia, tramite un sensore, l'illuminazione interna si accende ogniqualvolta un individuo si avvicina al padiglione. L'opera è nata dalla riflessione sul ruolo del dialogo che un intervento artistico nello spazio pubblico è chiamato a instaurare con il contesto urbano e sociale circostante. Per l'artista, infatti, l'incontro con la città rappresenta un'opportunità per infondere un valore etico nella propria pratica. Nell'approccio con un gruppo estraneo al sistema dell'arte egli ritiene necessario scendere dal "pedistallo" che è proprio del suo status di creatore e dare vita a un'opera che sia il perno e allo stesso tempo la *raison d'être* del suo legame con quel gruppo, destinatario dell'opera, ma indirettamente anche suo committente.

Alle difficoltà che in genere la maggior parte degli abitanti delle città hanno nei confronti dell'arte contemporanea, l'artista ha risposto proponendo una piattaforma dove, "sottratta" al museo, l'arte tenta di costruire una relazione inedita con la città. Collocando una *dépendance* del museo in un quartiere periferico, l'artista innesca un processo di decentralizzazione del sistema dell'arte che genera nuove, positive tensioni tra il centro e i margini della struttura urbana, il pubblico del sistema dell'arte e i cittadini, il museo e la realtà della vita della città. Il *Piccolo Museion* ha agito fondamentalmente come il grimaldello di un procedimento spesso macchinoso quale quello di rendere "confidenziale" il rapporto con l'arte, stimolando lo sviluppo di una consapevolezza dello sguardo: colui che passa accanto al padiglione, infatti, inevitabilmente si

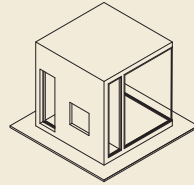
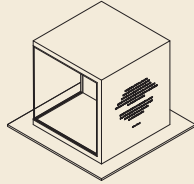
trova nel ruolo di spettatore. L'opera si pone, quindi, come un servizio culturale per i cittadini: il padiglione diviene un oggetto del quotidiano per gli abitanti del quartiere e autogenera incontri con altri abitanti, con il pubblico del sistema dell'arte, con l'arte stessa. "Lontano da ogni forma di demagogia populista – afferma l'artista – definisco 'machievellica' la processualità che porta alla realizzazione dei miei progetti. [...] Infatti l'opera, da un lato, si integra e radica nel territorio sociale e geografico, dall'altro si rivolge al sistema specifico dell'arte, esplorandone i linguaggi. I due processi sono per me inscindibili." (S. Boeri, A. Garutti, H. U. Obrist, "Secondo tentativo" in *Tre tentativi per un catalogo ragionato dell'opera di Alberto Garutti*, Kaleidoscope Press, Milano, 2010, p. 13). Poiché il *Piccolo Museion* non si fonda su alcuna specificità architettonico-formale e strutturale, la possibilità di essere replicato è insita nella sua concezione di strumento "strategico" per insinuare l'arte nella vita quotidiana, operando uno spostamento fisico e culturale dei luoghi eletti alla sua fruizione.

The *Little Museion* is a cubical pavilion in concrete and glass located in the area of the playground of the Don Bosco neighborhood in Bolzano. The structure is used to display, in a three-month cycle, one work from the collection of the Museion—the Museum of Modern and Contemporary Art of Bolzano. It is not possible to enter the structure, but just to observe the work from the outside. Thanks to a sensor, the internal lighting turns on whenever someone approaches the pavilion. The work is the result of thinking about the dialogic role artistic interventions in public space are expected to establish with the surrounding urban and social context. For the artist, in fact, the encounter with the city represents an opportunity to fill his practice with an ethical value. Approaching an audience perhaps extraneous to the art system, he feels it is necessary to come down from the "pedestal" of his status as a creator, and to generate a work that can be the pivot point and the *raison d'être* of his connection with that

audience, the beneficiaries of the work but also, indirectly, its clients.

To respond to the lack of interest in art that seemed to be widespread among the inhabitants of the Don Bosco neighborhood, the artist has proposed a platform where art, "subtracted" from the museum, attempt to construct an unprecedented relationship with the city: positioning an "annex" of the museum in an outlying part of the city, a process of decentralization of the art system is triggered that generates new, positive tensions between the center and the outskirts of the urban structure, the art system audience and citizens, the museum and the reality of the life of the city. The *Little Museion* has functioned basically as a picklock for an often complicated procedure, that of making the approach to art more "confidential," stimulating the development of an awareness of the gaze: anyone who passes the pavilion inevitably finds himself, in fact, playing the role of the spectator. The work is therefore presented as a cultural service for the local residents: the pavilion becomes an everyday object for the people of the neighborhood and "autogenerates" encounters: with other inhabitants, with the art public, and with art itself.

"Far from any form of populist demagoguery—the artist explains—I call the process that leads to the completion of my projects 'Machiavellian.' [...] In fact, on the one hand the work fits in and puts down roots in the social and geographical territory, while on the other it addresses the specific system of art, exploring its languages. For me, these two processes are inseparable" [S. Boeri, A. Garutti, H. U. Obrist, in *Three Attempts for a Catalogue Raisonné of the Work of Alberto Garutti*, Kaleidoscope Press, Milan, 2010, p. 13]. Since the *Little Museion* is not based on any architectural-formal and structural specificity, the possibility of replication is intrinsic in its conception as an instrument of a "strategy," namely that of inserting art in everyday life, by effecting a physical and cultural shift of the places set aside for its enjoyment.



IN QUESTA PICCOLA STANZA SARANNO ESIBITE OPERE DEL  
MUSEO D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI BOLZANO  
PER FAR SÌ CHE I CITTADINI DI QUESTO QUARTIERE LE POSSANO VEDERE.  
QUEST'OPERA, VOLUTA DALLA PROVINCIA AUTONOMA DI BOLZANO-ALTO ADIGE, CULTURA ITALIANA,  
È DEDICATA A TUTTI QUELLI CHE PASSANDO DA QUI, ANCHE PER UN SOLO Istante,  
LA GUARDERANNO.

IN DIESEM KLEINEN RAUM WIRD ZEITWEILIG EIN WERK AUS DEM  
MUSEUM FÜR MODERNE UND ZEITGENÖSSISCHE KUNST ZEIGEN  
AUSGESTELLT, DAMIT DIE BEWOHNER DIESES STADTTHEILS ES BETRACHTEN KÖNNEN.  
DIESES PROJEKT, DAS VOM ASSOCIAT FÜR KULTUR IN ITALIENSCHER SPRACHE IN AUFGTRAG GEGEBEN WURDE,  
IST ALLEN GEWIDMET, DIE HIER VORÜBERKOMMEN UND DAS WERK, AUCH NUR EINEN MOMENT  
LANG ANSCHAUEN.





*Dedicato agli abitanti delle case*

*Dedicated to the inhabitants of the houses*

2002

Opera / Work

L'opera è stata realizzata nel contesto del progetto "Artist in Residence", promosso dal 21<sup>st</sup> Century Museum of Contemporary Art di Kanazawa ed è consistita nell'installazione di piccole lampade sulle facciate delle abitazioni adiacenti al sito dove sarebbe stato eretto il museo progettato dallo studio SANAA. Un sensore, posto all'interno dei singoli appartamenti, permetteva di rilevare i movimenti degli abitanti e attivare la lampada all'esterno ogni qualvolta qualcuno fosse presente nell'abitazione. Il pulsare delle lampade rivelava, a coloro che guardavano dall'esterno, la vita dentro le abitazioni.

L'intento dell'opera è stato anche quello di avvicinare la comunità locale all'arte contemporanea, in previsione della costruzione del nuovo museo. Con la collaborazione dei docenti e degli studenti del Kanazawa College of Art, l'artista ha incontrato ogni famiglia per chiedere personalmente di aderire al progetto. Per supportare l'intervento, è stata inoltre promossa un'estesa campagna pubblicitaria attraverso manifesti che mostravano le facciate delle abitazioni con le lampade accese: il linguaggio della pubblicità ha permesso a tutta la comunità di conoscere il progetto, indipendentemente dal suo essere o meno percepito come un intervento artistico.

L'opera è un'evoluzione degli interventi presentati a Casa Masaccio, curata da Rita Selvaggio a San Giovanni Valdarno (Arezzo), nel 1996; alla Galleria Galliani, a Genova, nel 1997; e a Watou, nel 1999, curata da Giacinto Di Pietrantonio e Jan Hoet in occasione della mostra "Serendipiteit-Poëziezomer". A proposito di questa serie di opere, Luca Cerizza scrive: "Queste topografie luminose raccontano di un dialogo tra spazio privato e pubblico. Il privato, registrato in forme minimali e lontano da ogni minima tentazione di voyeurismo ed esibizionismo, esce dal suo perimetro per farsi 'spettaco-

lo' pubblico. Il pubblico, la vita di una città, di un quartiere, di uno spazio di socialità è alimentato da nuovi segni, come nuove informazioni che si sovrappongono a una mappa che si credeva definita." (L. Cerizza, "Il sistema emotivo: strutture e topografie nel lavoro di Alberto Garutti", in *Tre tentativi per un catalogo ragionato dell'opera di Alberto Garutti*, Kaleidoscope Press, Milano, 2010, p. 14-15)

The work was done in the context of the "Artist in Residence" project organized by the 21<sup>st</sup> Century Museum of Contemporary Art of Kanazawa, and consisted of the installation of small lamps on the facades of residences adjacent to the site where the museum was to be built, designed by the SANAA architecture firm. A sensor inside the individual apartments detected the movements of their inhabitants and activated the lamp outside whenever someone was present in the dwelling. The pulsing of the light revealed the life inside the homes for those outside. The aim of the work was also to help the local community approach contemporary art, in preparation for the construction of the new museum.

With the collaboration of faculty and students of the Kanazawa College of Art, the artist met with every family, to personally ask them to participate in the project. An advertising campaign was also organized, with posters that showed the facades of the houses with the lights turned on: the language of advertising permitted the whole community to learn about the project, whether they perceived it as art or not. The work is an evolution of the projects shown at Casa Masaccio in San Giovanni Valdarno (AR) in 1996, curated by Rita Selvaggio, at Galleria Galliani in Genoa in 1997, and in Watou in 1999, during the exhibition "Serendipiteit-Poëziezomer." Regarding this series of works, Luca Cerizza writes: "These luminous topographies narrate a dialogue between private and public space. The private dimension, captured in minimal forms, far from any temptation of voyeurism and/or exhibitionism, emerges from its boundaries to become a public 'spectacle.' The public dimension, the life of a

city, a neighborhood, a space of social contact, is enhanced by new signs, like new information inserted over a map we thought was already complete." [L. Cerizza, in *Three Attempts for a Catalogue Raisonné of the Work of Alberto Garutti*, Kaleidoscope Press, Milan, 2010, pp. 14-15]



*Storie d'amore**Love Stories*

2002

Opera / Work

*Storie d'amore* è una serie fotografica nella quale sono ritratti i luoghi dell'Ospedale S. Andrea di Roma dove sono nate relazioni sentimentali tra i dipendenti. Ogni immagine è accompagnata da una dedica alla coppia d'innamorati. L'artista ha fatto ricorso alla capacità propagatrice del pettegolezzo per innescare un meccanismo in grado di coinvolgere l'intera comunità dell'ospedale. I pettegolezzi che hanno permesso di individuare i luoghi d'interesse, infatti, ne hanno scatenato di nuovi: la fotografia dedicata a una coppia ha generato il chiacchiericcio che ha portato a individuarne un'altra, e così via. "Grazie all'imprevedibile propagarsi della notizia dell'opera – afferma l'artista – ho incontrato coppie che hanno offerto la loro collaborazione: ho chiesto loro dove, per la prima volta, i loro sguardi 'amorosi' si sono incontrati e il luogo indicatomi è diventato il soggetto della fotografia." L'invito rivolto ai dipendenti a ricostruire le narrazioni "gioiose" che sono nate in uno scenario connotato invece da un clima di sofferenza e tribolazione ha fatto in modo che l'opera si autogenerasse: "Per attivare il lavoro – afferma l'artista – ho dovuto toccare la sensibilità di chi 'viveva' all'interno dell'ospedale, dal direttore agli infermieri, e per questo ho scelto come tema le storie d'amore; sapevo che sarebbe stata una chiave giusta, in grado di coinvolgerli, perché sarebbero diventati protagonisti". (B. Casavecchia e V. Misiano, *All'aperto. Alberto Garutti*, Silvana Editoriale, Milano, 2009). *Storie d'amore* è un'opera nella quale la teoria genera la prassi che genera nuova teoria. "Il lavoro nasce e costruisce il suo senso – afferma ancora l'artista – su un tessuto connettivo costituito da una fitta rete d'informazioni, grazie alla complicità di tante persone. Ma è soprattutto un'opera sul metodo, sul limite sottile e spesso indistinguibile tra arte e realtà della vita. L'incontro tra le persone mette in moto il processo e ne è, allo stesso tempo, parte integrante; le fotografie sono opere e

contemporaneamente strumenti per costruire il telaio invisibile di luoghi e di sguardi che costituiscono la vita dell'edificio. Ecco, il lavoro è tutto questo messo insieme e si propaga, in fondo, proprio come il suono della voce, il bisbigliare della gente..." (H. U. Obrist, "Alberto Garutti", in *Domus*, 901, marzo, 2007, p. 118)

*Love Stories* is a series of photographs showing places of the S. Andrea Hospital in Rome where love stories began between employees. Each image is accompanied by a dedication to the couple concerned. The artist made use of the circulating power of gossip to trigger a mechanism capable of getting the entire hospital community involved. The gossip that made it possible to identify the places of interest also set off new instances: the photograph of one couple generated word-of-mouth communication that led to the communication of other stories, identifying other places, and so on. "Thanks to the unpredictable spread of the news of the work—the artist says—I met couples who offered their cooperation: I asked them where their 'amorous' gazes first met, and the place they indicated became the subject of the photograph."

The invitation extended to the employees to reconstruct "joyful" narratives that emerged in a setting usually marked by an atmosphere of suffering and pain allowed the work to self-generate: "to activate the project—the artist explains—I had to touch the sensibilities of those who 'live' inside the hospital, from the director to the nurses, and this is why I chose love stories as the theme; I knew that would be a good key, capable of getting them involved, because they would be the protagonists" [B. Casavecchia and V. Misiano, *All'aperto. Alberto Garutti*, Silvana Editoriale, Milan, 2009].

*Love Stories* is a work in which theory generates practice that generates new theory. "The work is born and constructs its meaning—the artist says—on a connective tissue composed of a dense network of information, thanks to the cooperation of many people. But it is above all a work on method, on the thin, often indistinguishable

borderline between art and the reality of life. Interpersonal encounter sets the process in motion and, at the same time, is an integral part of it; the photographs are works, and at the same time they are tools to construct the invisible framework of places and gazes that constitutes the life of the building. So the work is all this, put together, and it extends basically just like the sound of the voice, of people whispering..." [H. U. Obrist, "Alberto Garutti," in *Domus*, 901, March, 2007, p. 118]



*Irrigatori*  
*Irrigators*  
 2003

Opera / Work

L'opera consiste in un gruppo d'irrigatori collocati nella vasta area verde del Campus Tiscali a Cagliari, un progetto a cura di Gail Cochrane. Di altezze variabili (da 1,8 a 9 metri), queste strutture sono vere e proprie macchine composte da ugelli, girandole, tubature di distribuzione, gambe di supporto, ecc.; esse "si animano" nelle fasce orarie previste per l'irrigazione dei prati, trasformando così il momento di un'operazione necessaria in un evento visivo. "L'idea alla base di questo intervento – afferma l'artista – pone al centro il ruolo dell'opera come strumento 'utile', sia sul piano estetico che etico. Utilizzando materiali e forme afferenti alla sfera tecnica dell'irrigazione, l'opera si pone l'obiettivo di generare 'nuove visioni' e, contemporaneamente, rispondere a un'esigenza come quella di curare l'ambiente. L'arte riesce a portare nuovi significati e contenuti proprio perché assume sempre una posizione ibrida tra utile e bello, necessario e visionario, committente e artista..."

*Irrigatori* è quindi un intervento nel quale l'artista si "mette al servizio" della natura, nel tentativo di aggirare l'autoreferenzialità che spesso mina il sistema dell'arte. Sotto questo profilo, *Irrigatori* torna a riflettere sulla relazione tra arte e tecnologia, profondamente radicata proprio nella cultura artistica milanese, dalla stagione del Futurismo, passando per le esperienze autonome e difficilmente classificabili di Bruno Munari (le sue *Macchine aritmiche e inutili*, sospese tra Surrealismo e tardo Futurismo, fino alle *Strutture continue*), e per gli ultimi esperimenti di Spazialismo, attraverso la televisione, di Lucio Fontana ("La seconda metà del XX secolo porta l'impronta dello Spazialismo", in *Manifesto dello Spazialismo*, 1958), fino ad arrivare ai risultati dell'evoluzione del mezzo scultoreo operata dalla generazione degli anni Sessanta, dai Gruppi T e N e MID, da Getulio Alviani sino all'Arte Povera, includendo Paolo Icaro e

Gianni Piacentino. Interessante è, d'altronde, ragionare a partire dalla generazione di Alberto Garutti sull'espressione "Im spazio", introdotta da Germano Celant tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta e destinata a segnare una demarcazione tra "Im spazio programmato" e "Im spazio oggettuale", che avrebbe segnato definitivamente la nascita dell'Arte Povera come gruppo appartenente alla seconda distinzione.

The work consists of a group of irrigators placed in the vast green area of the Tiscali Campus in Cagliari—a project curated by Gail Cochrane—. Of variable height (from 1.8 to 9 meters), these structures are true machines composed of nozzles, rotation devices, pipes, support posts, etc; they "come alive" on a pre-set schedule to water the lawns, transforming the moment of a necessary operation into a visual event.

"The idea behind this project—the artist says—concentrates on the role of the work as a 'useful' instrument, in both aesthetic and ethical terms. Using materials and forms from the technical sphere of irrigation, the work sets the goal of generating 'new visions', while at the same time responding to a need, namely that of caring for the environment. Art is able to bring new meanings and content precisely when it assumes a hybrid position between useful and beautiful, necessary and visionary, client and artist..."

*Irrigators* is thus a project in which the artist places himself "at the service" of nature, in the attempt to escape from the self-referential character often found in the art system. In this sense, *Irrigators* returns to the reflections on the relationship between art and technology, deeply rooted precisely in Milanese artistic culture, from the Futurist period to the independent, hard to classify experiences of Bruno Munari (his *Arhythmical and Useless Machines*, suspended between Surrealism and late Futurism, all the way to the *Continuous Structures*), to the later experiments of Spatialism, through television, of Lucio Fontana ("La seconda metà del XX secolo porta l'impronta

dello Spazialismo," in *Manifesto dello Spazialismo*, 1958), all the way to the results of the evolution of the medium of sculpture achieved by the generation of the 1960s, from the groups T, N and MID, to Getulio Alviani and then to Arte Povera, including Paolo Icaro and Gianni Piacentino. It is interesting to consider, starting with the generation of Alberto Garutti, the meaning of the expression "Im-spazio" introduced by Germano Celant in the late 1960s-early 1970s, forming a line of demarcation between "Im-spazio programmato" and "Im-spazio oggettuale," a distinction of "program vs. object" that would definitively mark the birth of Arte Povera as a group belonging to the second category.



*Dedicato agli abitanti di  
via dei Prefetti 17  
Dedicated to the inhabitants  
of Via dei Prefetti 17*

2004

Opera / Work

L'opera consiste nella riattivazione dell'antica fontana nel cortile dell'edificio di via dei Prefetti 17, sede della galleria Magazzino d'Arte Moderna a Roma, attraverso la ricostruzione dei percorsi del sistema idrico del palazzo. L'artista ha interpretato le tubature come una sistema venoso che, sviluppandosi dalle cantine alle terrazze e attraverso i singoli appartamenti, apporta nutrimento a quel grande organismo che è l'edificio: esso è infatti il protagonista dell'intervento, insieme alle suggestioni storiche che lo animano (la leggenda narra che nella fontana si abbeverasse la Lupa...), alla sua architettura, e agli individui che vi abitano.

L'acqua, un semplice elemento quotidiano, tuttavia carico di un vitalismo unico, diventa un mezzo tramite cui raccontare un sistema di relazioni umane, di cui la fontana – quale elemento più visibile di quel groviglio che è il sistema idrico dell'edificio – si fa perno ed emblema. L'opera è stata realizzata come matrice della mostra "Altre voci: altre stanze", a cura di Cloe Piccoli, presso il Magazzino d'Arte Moderna di Roma nel 2004. All'interno della galleria erano esposti 5 vasi di cristallo, appositamente realizzati da un artigiano, contenenti l'acqua di quella fontana.

L'opera nasce dalla vocazione dell'artista di "essere al servizio" della comunità con la quale entra in contatto. Così essa si è sviluppata nelle sale espositive della gallerie tramite disegni e installazioni ma, parallelamente, ha implicato un intervento pubblico, il ripristino della fontana, appunto, inteso come un dono dell'artista agli abitanti: l'opera pubblica è "entrata" in uno spazio che spesso gli è estraneo, quello della galleria. "Esplorare la realtà della vita, aderire a essa – afferma l'artista – è il punto di partenza di ogni mio lavoro; mentre l'esito dell'opera è invece la moltiplicazione della realtà. Proprio per questo motivo, i miei

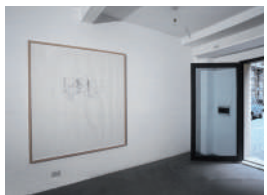
progetti hanno luogo in più contesti contemporaneamente, la vita quotidiana come il sistema dell'arte... Le mie opere vengono usate e vissute, si modificano e consumano, sono lavori sempre coniugati al presente." (S. Boeri, A. Garutti, H. U. Obrist, "Secondo tentativo" in *Tre tentativi per un catalogo ragionato dell'opera di Alberto Garutti*, Kaleidoscope Press, Milano, 2010, p. 14)

The work consists in the reactivation of the old fountain in the courtyard of the building at Via dei Prefetti 17, home of the Magazzino d'Arte Moderna in Rome, through the reconstruction of the building's plumbing system. The artist has interpreted the pipes as a circulatory system extending from the basements to the terraces and through the individual apartments, bringing nourishment to the large organism of the building. The edifice itself is the protagonist of the project, together with its historical background (legend has it that the Capitoline Wolf drank here), its architecture, and the people who live inside it.

Water, a simple everyday element, but one that is full of unique vitality, becomes a means through which to narrate a system of human relations. The fountain, as the most visible feature of that tangle that is the plumbing system of the building, is the work's pivot and emblem. The work was created as a matrix of the exhibition "Other Voices, Other Rooms," curated by Cloe Piccoli at the Magazzino d'Arte Moderna in Rome in 2004. Inside the gallery five crystal vases, specially made by a craftsman, were displayed, containing water from that fountain.

The work springs from the artist's vocation to be "at the service" of the community with which he comes into contact. The project was developed in the exhibition spaces of the gallery through drawings and installations, but it implied a parallel public intervention, the renovation of the fountain, seen as a gift of the artist to the inhabitants: the public work "entered" a space that is often extraneous to them, that of the gallery. "To explore the reality of life, to adhere to it—the artist says—is the starting point of every one

of my works; while the outcome of the work, on the other hand, is the multiplication of reality. Precisely for this reason, my projects take place in multiple contexts, at the same time, in everyday life and in the art system... My works are used and experienced, they are modified and consumed, and they are always connected to the present." [S. Boeri, A. Garutti, H. U. Obrist, *Three Attempts for a Catalogue Raisonné of the Work of Alberto Garutti*, Kaleidoscope Press, Milan, 2010, p. 14]





*Nei muri di questa stanza  
è stata nascosta una lastra  
d'oro larga 20 centimetri,  
alta 20 centimetri e con uno  
spessore di 3 millimetri*  
*A sheet of gold 20 centimeters  
wide, 20 centimeters long,  
with a thickness of 3  
millimeters, has been hidden  
inside the walls of this room*  
2004

Opera / Work

Una lastra d'oro (20 x 20 x 0,3 cm), acquistata con l'intero budget disponibile, è murata nella parete di una cella della Certosa di Padula (SA). All'interno della cella questa non è visibile ma la sua presenza è testimoniata dalla didascalia che recita **Nei muri di questa stanza è stata nascosta una lastra d'oro larga 20 centimetri, alta 20 centimetri e con uno spessore di 3 millimetri**; oltre che dall'attestato notarile che notifica l'effettiva realizzazione dell'intervento.

Così accade a chi entra nella cella della cretosa, in cui l'artista ha murato definitivamente la sottile lastra d'oro, un quadrato di preziosa luce la cui presenza trasforma in maniera invisibile e pure decisa lo spazio. La cella diviene, così, un "altro luogo" la cui originale spiritualità non viene tradita ma piuttosto, amplificata e complicata dalla presenza di una ricchezza segreta e inafferrabile, capace di restituire quella tensione, immateriale ma non per questo meno intensa, che appartiene ad ogni opera d'arte. "Ciò che conta nell'arte – ha detto l'artista – è la misteriosità del suo stesso evento" (A. B. Oliva, *Le opere e i giorni*, Certosa di Padula 2004).

Seppur occultata, l'opera altera sensibilmente la percezione del luogo, di cui viene amplificato l'originario clima di spiritualità: allo spettatore che, nell'accedere alla cella, sa di essere di fronte a qualcosa di prezioso, ma inafferrabile, invisibile, enigmatico, è richiesto infatti di compiere uno sforzo nei confronti dell'operato dell'artista. "Garutti lega la propria esperienza artistica all'interpretazione dei luoghi e delle situazioni" – scrive Achille Bonito Oliva a proposito dell'opera

– "realizzando interventi che spesso cercano di raggiungere la compiutezza e la neutralità dell'oggetto estetico, ma inquietano energie latenti".

In una società sempre più ubiqua, nella quale lo spazio specialistico dell'arte è diffuso, l'artista invita lo spettatore a "responsabilizzare" il suo sguardo e a sforzarsi nel tentativo di incontrare l'opera. Come in altre occasioni, l'intervento è suggerito dal contesto ma si apre a riflessioni più ampie, in questo caso il diffondersi nella società contemporanea di svariate forme di misticismo "laico". "Credo – dice l'artista – che nella società contemporanea ci sia un bisogno latente di spiritualità, il tifo calcistico, per esempio, è una forma d'amore disinteressato, l'ampia partecipazione collettiva ai festival della filosofia e della letteratura ne sono un segno evidente".

A sheet of gold (20 x 20 x 0.3 cm) was hidden inside the wall of a cell of the Padula Charterhouse, in the province of Salerno. A notarized document certifies that it was effectively placed there. Inside the cell it is not visible, but its presence is revealed by the caption that reads **A sheet of gold 20 centimeters wide, 20 centimeters long, with a thickness of 3 millimeters, has been hidden inside the walls of this room**. Those who enter the cell thus become aware of the slender plate of gold, a square of precious light whose presence transforms the space in an invisible yet forceful way. The cell thus becomes an "elsewhere" whose original spirituality is not betrayed but, if anything, amplified and complicated by the presence of a secret, untouchable wealth capable of evoking that immaterial yet no less intense tension that belongs to every work of art. "What counts in art—the artist has said—is the mysterious quality of the event itself." [A. B. Oliva, *Le opere e i giorni*, Certosa di Padula 2004]. Though hidden, the work clearly alters the perception of the place, whose original atmosphere of spirituality is amplified: the viewer who as he enters the room realizes he is approaching something precious but untouchable, invisible, enigmatic, is required to make an effort with respect to the art-

ist's operation.

"Garutti connects his own artistic experience to the interpretation of places and situations—writes Achille Bonito Oliva, about this work—producing projects that never attempt to achieve the completeness and neutrality of the aesthetic object, but seek to disturb latent energies." In an increasingly ubiquitous society where the specialized space of art is widespread, the artist encourages the spectator, in fact, to "take responsibility" for the gaze, to make an effort in an attempt to encounter the work. As in other works by the artist, the intervention is suggested by the context, but it is also open to wider ranging reflections, in this case on the spread of different forms of "secular" mysticism in contemporary society. "I believe—the artist says—that in today's society there is a latent need for spirituality. Rooting for a soccer team, for example, is a form of disinterested love. The extensive participation at philosophy and literature festivals is another clear sign of this."



## Sound+Vision

2004

Opera / Work

L'opera trae ispirazione dal luogo che la ospita, un edificio industriale a Wijnegem in Belgio, il cui ultimo piano, abbandonato per diversi anni, era stato occupato da stormi di uccelli che ne avevano fatto il loro "nido".

"Durante il sopralluogo all'ultimo piano di un altissimo edificio industriale" racconta l'artista "ho constatato che quello spazio, abbandonato da molti anni, era occupato da tantissimi uccelli, gabbiani, piccioni, che per molti decenni avevano lì ritrovato rifugio, lasciando tracce della loro esistenza. Ho pensato che il mio lavoro non poteva ignorare la loro presenza. Così ho fatto togliere una porta che dava accesso ad un tetto piano, sostituendola con un cristallo, da cui lo spettatore potesse vedere l'opera. Sul tetto ho fatto scaricare una grandissima quantità di mangime per uccelli creando così una grande montagna di semi e granaglia, come 'rispettoso dono' per quegli animali."

Se da un lato questo lavoro vuole essere un gesto di attenzione nei confronti del contesto e degli uccelli a cui quel luogo è stato improvvisamente precluso, dall'altro esprime un atteggiamento critico nei confronti dei modi di realizzazione delle opere d'arte che spesso non tengono conto di ciò che gli sta attorno. Analogo atteggiamento è stato adottato anche nelle opere: la recinzione a Villa Manin o gli *Irrigatori* (Tiscali)."

L'artista si è adattato all'habitat integrando l'opera con le specificità ambientali e ecologiche del contesto dato. L'opera si è realizzata compiutamente solo quando gli uccelli hanno ripulito tutto il tetto.

Allo stesso tempo è l'elemento architettonico, il dettaglio di congiunzione tra l'interno e l'esterno dell'edificio – ovvero il vetro che ha sostituito la porta di accesso al tetto – viene trattato dall'artista come soglia e finestra, che permette l'ascolto di due mondi (arte e natura), e mette in comunicazioni gesti e linguaggi diversi entro una lingua comune e franca, come quella dell'arte.

The work draws inspiration from the location, an industrial building in Wijnegem whose upper level, previously abandoned for many years, had been occupied by flocks of birds that had made it their "nest."

"During the visit to the upper level of a very tall industrial building," the artist says, "I noticed that the space, abandoned for many years, had been occupied by many birds, seagulls, pigeons, who had sought refuge there for decades, leaving traces of their existence. I thought my work could not help but acknowledge their presence. So I had a door removed, leading to the flat roof, and replaced it with a glass door, so people could see the work. I had a large quantity of bird food unloaded on the roof, creating a huge mountain of seeds, as a 'reverent gift' to those animals. While on the one hand this work represents a gesture of attention to the context and the birds that had suddenly been evicted from that place, on the other it expresses a critical stance regarding the art system, which often pays little attention to what exists in its surroundings. A similar approach has also been taken in other works: the enclosure at Villa Manin, or the *Irrigators* for Tiscali."

The artist has adapted to the habitat, integrating the work with the environmental and ecological specificities of a given context. The work was completed when the birds had thoroughly removed all the food from the roof.

At the same time, the architectural feature, the detail of connection between the inside and outside of the building—namely the glass that has taken the place of the door to the roof—is treated by the artist as a threshold and a window, allowing visitors to listen to two worlds (art and nature), putting different gestures and languages into communication through a shared tongue, that of art.



+39 0577 806793

2005

Opera / Work

L'opera è costituita da un sistema di mille lampadine, installate nella navata sinistra della Chiesa SS. Pietro e Paolo, a Buonconvento in provincia di Siena. Chiunque lo desideri può richiedere l'accensione di una lampadina componendo il numero telefonico +39 0577 806793. Il costo della telefonata è devoluto per la realizzazione d'impianti di depurazione idrica in Sri Lanka.

La didascalia recita: **L'opera è dedicata agli abitanti di Buonconvento e a tutti coloro che, anche da molto lontano, vorranno passare di qui solo con un pensiero.**

Garutti, come già nel 2000, era stato invitato a partecipare alla rassegna d'arte contemporanea "Arte all'Arte" che per dieci anni, dal 1996 al 2006 è andata in scena nei comuni della regione Toscana promuovendo la ricerca sul nostro tempo all'interno del tessuto pubblico delle città storiche.

Nel 2005 la rassegna giunge alla sua decima edizione e così, per "Arte all'Arte" tutti i curatori delle precedenti edizioni – Achille Bonito Oliva, Laura Cherubini, Emanuela De Cecco, Giacinto Di Pietrantonio, Elio Grazioli, Jan Hoet, Hou Hanru, Florian Matzner, Roberto Pinto, James Putnam, Jérôme Sans, Pier Luigi Tazzi, Vicente Todoli, Angela Vettese, Gilda Williams – hanno indicato, ognuno secondo il loro punto di vista, 6 artisti (escludendo quelli dell'edizione da loro curata) tra gli 70 partecipanti alle edizioni precedenti e che meglio hanno interpretato lo spirito di "Arte all'Arte".

I sei artisti scelti, invitati a realizzare un'opera site-specific per le città del circuito di "Arte all'Arte 10", erano: Cai Guo-Qiang (Colle di Val d'Elsa), Olafur Eliasson (Siena), Alberto Garutti (Buonconvento), Anish Kapoor (San Gimignano), Tobias Rehberger (Poggibonsi) e Sislej Xhafa (Montalcino). In questo secondo appuntamento dunque, Garutti si misura con l'architettura del sacro e, insieme, con la familiarità laica con il gesto dell'accendere un lume ogni qualvolta si visita, per ragioni di fede

o di conoscenza storica, una chiesa.

"Ho pensato alla chiesa non solo come luogo di culto" – afferma l'artista – "ma anche come spazio permeato di cultura e tradizioni secolari. Ho pensato a chi trova in essa un sostegno alla vita quotidiana, a coloro che non la frequentano, ma che vivono un sentimento religioso e altri ancora che la sentono laicamente come espressione popolare di appartenenza alla comunità cittadina. Ho riflettuto sul bisogno latente di spiritualità già presente in molte forme collettive, sul bisogno di artisticità e su come sono impensabili le città senza le chiese, le moschee, le sinagoge ed ogni altro luogo sacro." L'opera nasce dalla sfida accettata dall'artista di confrontarsi con temi quali la committenza, il limite, la cultura popolare e con la chiesa come luogo nel quale per secoli l'arte è stata veicolata. L'arte condivide con la religione un senso della spiritualità; tuttavia solo essa può assecondare le svariate forme di misticismo "laico" diffuse nella società contemporanea. La riflessione sulla commistione tra arte e spiritualità ricorre in diverse opere dell'artista, quali l'opera realizzata alla Certosa di Padula a Salerno del 2004 (*Nei muri di questa stanza è stata nascosta una lastra d'oro larga 20 centimetri, alta 20 centimetri e con uno spessore di 3 millimetri*) e la statua della *Madonna* prodotta per la Nuova Chiesa di Trezzano sul Naviglio, in provincia di Milano.

The work is composed of a system of 1000 light bulbs installed in the left nave of the SS. Pietro e Paolo church in Buonconvento, in the province of Siena. Anyone could ask for a bulb to be turned on by calling the telephone number +39 0577 806793. The cost of the phone call was donated for the construction of water purification plants in Sri Lanka.

**The work is dedicated to the inhabitants of Buonconvento and all those who, even from very far away, will decide to pass by here, even with just a thought.**

Garutti, as in the year 2000, was invited to take part in the contemporary art event "Arte all'Arte" which for ten years, from 1996 to 2006, took place in the towns of the Tuscany region, pro-

moting research on our time inside the public context of historic towns.

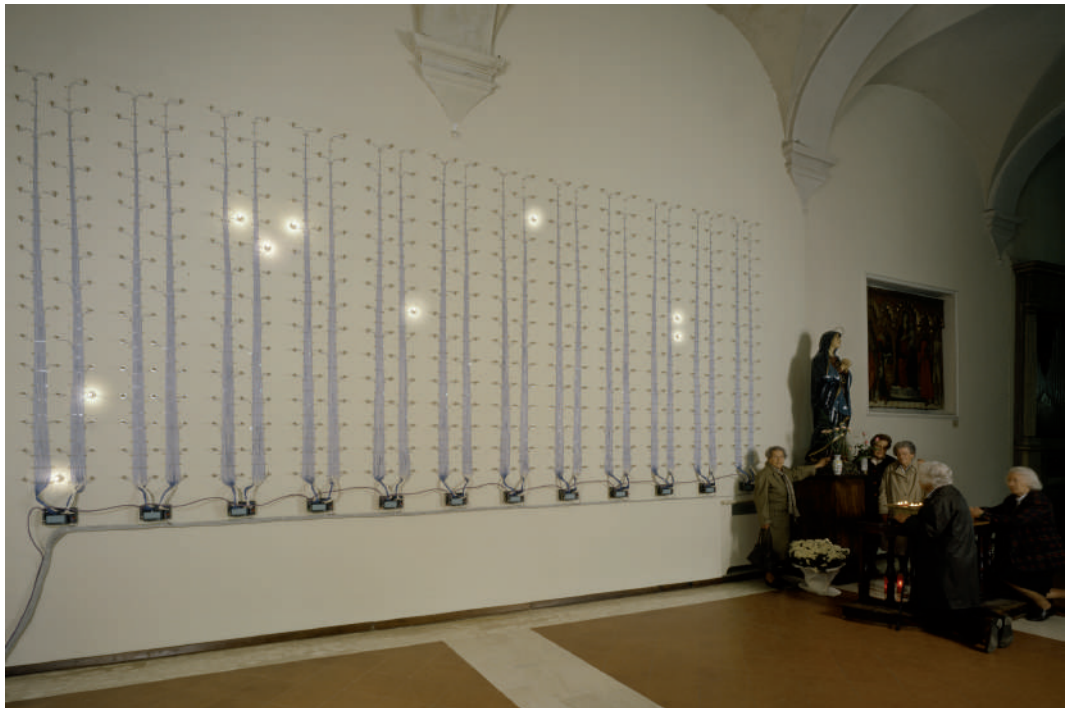
In 2005 the event was in its 10th edition. For "Arte all'Arte 10" all the curators of the previous editions—Achille Bonito Oliva, Laura Cherubini, Emanuela De Cecco, Giacinto Di Pietrantonio, Elio Grazioli, Jan Hoet, Hou Hanru, Florian Matzner, Roberto Pinto, James Putnam, Jerome Sans, Pier Luigi Tazzi, Vicente Todoli, Angela Vettese, Gilda Williams – indicated 6 artists (other than those they had previously selected, in the editions they had curated) from the 80 participants in the previous editions, as those who best interpreted the spirit of "Arte all'Arte."

The six artists selected and invited to make a site-specific work for the cities of the event were: Cai Guo-Qiang (Colle di Val d'Elsa), Olafur Eliasson (Siena), Alberto Garutti (Buonconvento), Anish Kapoor (San Gimignano), Tobias Rehberger (Poggibonsi) and Sislej Xhafa (Montalcino). In this second work for the event, Garutti came to terms with sacred architecture and, at the same time, with the secular familiarity of a gesture, that of lighting a light whenever one visits a church, for reasons of faith or historical knowledge.

"I thought about the church not just as a place of worship—the artist says—but also as a space permeated by centuries of tradition and culture. I thought about those who find sustenance for everyday life there, those who do not attend services but experience a religious sentiment, and others who have a more secular way of perceiving of the church as a popular expression of belonging to a civic community. I reflected on the latent need for spirituality already visible in many collective pursuits, on the need for 'artisticity,' on how unthinkable cities would be without churches, mosques, synagogues and other sacred places."

The work comes from the challenge, accepted by the artist, to come to terms with the themes of patronage, the limit, popular culture and the church as a place in which art has been a conveyed presence for centuries. Art, in fact, shares a sense of spirituality with religion; nevertheless only art can respond to the various forms of "secu-

lar” mysticism that are widespread in contemporary society. Reflection on the mingling of art and spirituality is a recurring concern in a number of works by the artist, including the work done at the Certosa di Padula in Salerno in 2004 (*A sheet of gold 20 centimeters wide, 20 centimeters long, with a thickness of 3 millimeters, has been hidden inside the walls of this room*) and the statue of the *Madonna* produced for the New Church of Trezzano sul Naviglio, in the province of Milan.



*Come se la natura avesse  
lasciato fuori gli uomini  
As if nature had left men out*  
2005

Opera / Work

L'opera è una recinzione metallica colorata, alta 2,40 metri, installata nel giardino di Villa Manin, secondo un perimetro che cita l'antico stemma della famiglia Manin. La recinzione rende impossibile rasare l'erba al suo interno, che quindi cresce liberamente. "L'opera che ho realizzato vede come tema centrale la natura, che costituisce il fulcro attorno al quale s'impenna l'ampio scenario architettonico settecentesco della villa", afferma l'artista. "La recinzione, alta 2,40 metri di ferro colorato, separa due luoghi: uno esterno, ben tenuto, con l'erba rasata secondo la volontà degli uomini, e l'altro interno, abbandonato dolcemente al suo destino; come se la natura volesse, libera di crescere selvaticamente, affermare la propria indipendenza e autonomia, portatrice irrefrenabile di vita." I colori sono disposti casualmente. L'intervento si afferma così come un commento nei confronti del sistema dell'arte che spesso si dimostra indifferente ai contesti con i quali interagisce. Garutti ha immaginato l'opera come un gesto "gentile" verso la natura – "ho voluto assecondarne la sua innocente vocazione alla libertà, per poter dar luogo a un incontro con essa intimo e amoroso, l'arte contiene il senso mistico della natura", afferma. E appunto al senso mistico che la natura condivide con l'arte, ha dedicato numerose opere, dagli *Irrigatori* creati per il Campus Tiscali, a Cagliari, nella mostra "Sound+Vision", fino a *Temporali*, presentato prima alla Fondazione Remotti di Camogli poi al MAXXI di Roma e, successivamente, alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino.

Garutti esplora il contesto ambientale trasformandolo per mezzo di un gesto minimo e non invasivo. L'installazione stimola un confronto attivo e partecipe con il pubblico e insieme abbandona volontariamente l'auto-

rialità per divenire un agente collante di scambi e espressioni di paesaggi sociali.

The work is a colored metal enclosure, 2.40 m high, installed in the garden of Villa Manin, on a footprint that reflects the form of the Manin family's historic coat-of-arms. The enclosure makes it impossible to mow the grass inside it, which is left to grow freely. "The work focuses on the theme of nature, the fulcrum of the wide-ranging 18th-century architectural setting of the villa," the artist explains. "The colored enclosure separates two places: one outside, well groomed, with the grass cut in keeping with the desires of human beings; the other inside, gently left to its fate. As if nature, free to grow wild, had wanted to assert its independence and autonomy, as an unstoppable conveyor of life." The colors are arranged in a random pattern. The project thus becomes a comment with respect to the art system, which is often indifferent to the contexts with which it interacts. Garutti has imagined the work as a "gentle" gesture towards nature—"I wanted to encourage its innocent tendency towards freedom, to give rise to an intimate, amorous encounter with nature. Art contains the mystical sense of nature", he says. Many of his works address the question of the mystical sense shared by nature and art, from the *Irrigators* created for the Tiscali Campus in Cagliari, to the exhibition "Sound+Vision," all the way to the *Storms*, presented first at Fondazione Remotti, then at the MAXXI in Rome and, later, at the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin.

Garutti explores the environmental context, transforming it by means of a minimum, non-invasive gesture. The installation stimulates active engagement with the audience, while intentionally abandoning the role of authorship, making the work a binding agent of exchanges and expressions of social landscapes.





*Madonna*

2007

Opera / Work

L'opera, realizzata durante un workshop presso la Fondazione Carlo Zauli, nasce da una commissione ricevuta dall'artista nell'ambito del programma iconografico della Nuova Chiesa sussidiaria della parrocchia di Trezzano sul Naviglio.

Il tema principale che affronta questo lavoro è quello della committenza “[...] qualche anno fa quando mi fu commissionata un'opera per una chiesa in Italia. Il tema era complesso, si trattava della statua di una Madonna. Non volevo con questo lavoro affrontare questioni legate al cattolicesimo, ma avere a che fare con una certa cultura diffusa, esplorare quel bisogno latente di spiritualità laica che la nostra società esprime nei modi più vari. L'opera non fu realizzata attraverso un vero e proprio processo scultoreo, ma è un ready-made”.

Egli si fece quindi spedire da Napoli una Madonna ottocentesca, e ne fece fare un calco per poi realizzarne una copia in ceramica, con l'intento di proporre una riflessione non tanto sul mezzo scultoreo quanto sul linguaggio della tradizione popolare. Si trattava dunque, di una scultura classica dell'icona più tradizionale. “La definisco ‘bellissima’ proprio perché non l'ho realizzata io, ma è stata sottratta alla vita reale, a quel contesto popolare in cui il confine tra sacro, profano e misticismo è molto labile”.

In una sezione cava all'interno dell'opera, l'artista ha installato un dispositivo che permette alla statua di scaldarsi fino a raggiungere 36,7 gradi centigradi, la temperatura del corpo umano, del calore materno. L'intervento muove dal rito spontaneo di toccare le statue sacre praticato dai fedeli, producendo un tipo di aura intenzionalmente al limite tra quella generata da un culto quasi pagano e quella del mondo dell'arte. “Il mio intervento consiste quindi soltanto nell'aumentare la temperatura di una statua, stravolgendone però in modo invisibile il senso. Così l'oggetto si colloca in un territorio nuovo, in un ambiente di mezzo tra il mondo religioso, quello dei fedeli, e il

sistema dell'arte e la sua iconografia”. Facendo leva sul bisogno cristiano di materializzazione del divino, e attraverso un'alterazione minima della ‘fisicità’ dell'oggetto, l'artista agisce sul comportamento del fedele, caricando il gesto devozionale di un'inattesa componente esperienziale. “Ho accettato la sfida di interpretare un'icona sacra alla quale in passato sono state dedicate opere straordinarie”, afferma l'artista, “perché m'interessava toccare il mondo della cultura popolare senza modificarne o stravolgerne le simbologie, aderendo alla tradizione pur sperimentando, al contempo, un nuovo linguaggio”.

Come per la gran parte dei suoi interventi d'arte pubblica, anche in questo caso l'artista ricorre a un processo metodologico che egli definisce “machiavellico”: se, da un lato, l'opera tocca la sensibilità dei cittadini nel tentativo di radicarsi nello scenario sociale a cui si riferisce, dall'altro essa ricorre al linguaggio dell'arte contemporanea per poter essere interpretata autonomamente da quello scenario. Così, l'aura che le si conferisce deriva dall'essere sia un oggetto di culto sia un'opera d'arte. *Madonna* prosegue l'esplorazione intrapresa dall'artista con le opere realizzate alla Certosa di Padula (Salerno) e alla Chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Buonconvento (Siena) sul bisogno di spiritualità laica che la società contemporanea esprime nei modi più svariati. Attraverso di essa, infatti, l'artista non intende affrontare tematiche legate alla religione, quanto indagare la tendenza all'artisticità e alla produzione visiva a cui ogni forma di misticismo inevitabilmente ricorre per manifestarsi nella realtà.

The work, realized on the occasion of the Fondazione Carlo Zauli workshop, is the result of a commission received by the artist in the context of the iconographic program of the Nuova Chiesa (New Church) annex of the parish of Trezzano sul Naviglio, in the province of Milan. The main theme it addresses is that of patronage: “[...] A few years ago I was asked to make a work for a church in Italy. A complex theme, since it was a statue of the Virgin. I didn't want this work

to approach questions connected with Catholicism, but to have something to do with a certain widespread culture, to explore the latent need for secular spirituality our society expresses in all kinds of ways. The work was not made with a true sculptural process, since it is a ready-made.” Thus Garutti had a 19th-century Madonna shipped from Naples, and made a casting for the creation of a ceramic copy, with the aim of investigating both the medium of sculpture and the language of the folk tradition. The result is a classical sculpture of the most traditional of images. “I say it is ‘very beautiful’ precisely because I did not make it myself, but subtracted it from real life, from that popular context in which the borderlines between sacred, profane and mystical are very blurry.”

Inside the statue, in a hollow part, he then inserted a device that warms it to the temperature of 36.7°C, the same temperature as the human body, maternal warmth. The idea starts with the spontaneous ritual practiced by the faithful, of touching holy statues, producing a kind of aura that is intentionally on the borderline between the one generated by an almost pagan workshop to the kind produced by the world of art. “My intervention is simply to raise the temperature of a statue, disrupting its meaning in an invisible way. The object this takes up a position in a new territory, in an environment halfway between the religious world, that of believers, and the system of art and its iconography.” Making use of the Christian need for materialization of the divine, and through a minimum alteration of the physical nature of the object, the artist acts on the behavior of the faithful, charging the devotional gesture with an unexpected component of experience. “I accepted the challenge of interpreting a sacred icon that has been the subject of so many extraordinary works in the past—the artist says —because I was interested in touching the world of popular culture without modifying or disrupting its symbolism, sticking with tradition yet experimenting with a new language.”

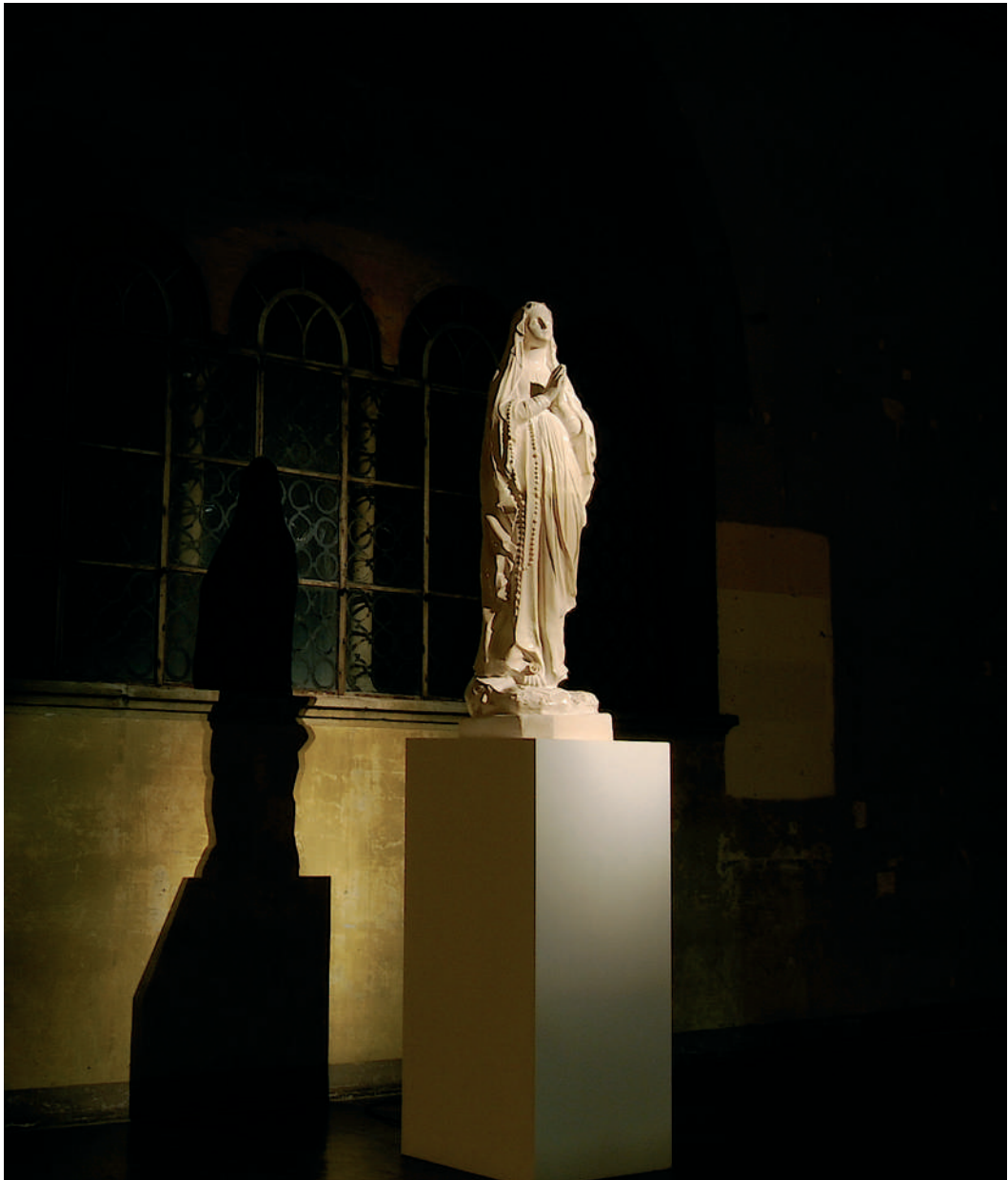
As in many of his public artworks, here too the artist applies a methodological process he defines as “Machiavellian”:

the work touches the sensibilities of citizens through its rooting in the social setting of reference, while also turning to the languages of contemporary art for an interpretation that remains independent of that setting. The piece takes on an aura granted by the fact that it is both an object of worship

and an artwork.

*Madonna* continues the exploration begun by Garutti with the works made for the Certosa di Padula (Salerno) and the Church of SS. Pietro e Paolo in Buonconvento (Siena), on the need for a secular spirituality expressed by contemporary society in a wide range of

ways. His aim is not to come to terms with themes linked to religion, but to investigate the urge for “artisticity,” the tendency towards visual production to which every form of mysticism inevitably resorts to manifest itself in reality.



*Tutti i passi che ho fatto  
nella mia vita mi hanno  
portato qui, ora*

*Every step I have taken in  
my life has led me here, now*

2007-2012

Serie / Series

L'opera consiste in diverse lastre di pietra inserite nella pavimentazione, sulle quali è incisa l'iscrizione: **Tutti i passi che ho fatto nella mia vita mi hanno portato qui, ora.** Presentato per la prima volta ad Anversa, e successivamente riproposto nel contesto del progetto di Pierluigi Nicolin per l'Aeroporto di Milano-Malpensa, l'intervento è rivolto a quei passanti che, attraversando gli spazi dell'aeroporto e quelli ad esso connessi (come alcune stazioni ferroviarie di Milano e della Lombardia), si fermeranno a leggere questo breve testo sul pavimento. Sviluppandosi come una costellazione, l'opera esplora la fitta rete di relazioni che ogni persona attiva con la propria esistenza, svelando all'improvviso allo spettatore stesso la complessità del proprio vissuto. Valorizzando il potenziale dell'energia cinetica racchiusa nella vita di ciascuno di noi, questo lavoro compone una sorta di mappa di infiniti viaggi ed esistenze, di innumerevoli relazioni, facendosi metafora di una società complessa, stratificata ed ubiqua come la nostra.

*Tutti i passi che ho fatto nella mia vita mi hanno portato qui, ora* assume contemporaneamente un carattere di site-specificity e di ubiquità, ponendosi sulla scala del micro come del macro. "Le mie opere sono progettate per essere destinate a un luogo preciso, ma al tempo stesso cercano la massima dispersione", afferma l'artista. "[...] Urbanistica e dettaglio hanno una radice comune, e credo di poter dire che una dimensione scaturisca dall'altra, e viceversa; si tratta di due differenti approcci allo spazio, che si scambiano i ruoli durante il progetto e il funzionamento dell'opera stessa." (S. Boeri, A. Garutti, H. U. Obrist, "Secondo tentativo" in *Tre tentativi per un catalogo ragionato dell'opera di Alberto Garutti*, Kaleidoscope Press, Milano, 2010, p. 18). L'opera vive quindi della sua pro-

pagazione, ed è per questo che non se ne possono conoscere i limiti.

The work is made of stones set into the floor, with the engraved inscription: **Every step I have taken in my life has led me here, now.** Shown for the first time in Antwerp, and later inserted in the context of the project of Pierluigi Nicolin for the Milano-Malpensa Airport, the project is addressed to all passers-by, the people in transit in the airport and its connected spaces (including rail stations in Milan and Lombardy), who can stop to read this short message on the ground. Developing like a constellation, the work explores the dense network of relations each person activates with his or her own existence, suddenly revealing the complexity of experience for the spectator, underlining the potential of the kinetic energy enclosed in the life of each of us. The work forms a sort of map of infinite voyages, infinite existences, numberless relations, becoming a metaphor of a complex, stratified, ubiquitous society like ours.

*Every step I have taken in my life has led me here, now* simultaneously conveys a sense of the site-specific and a sense of ubiquity, of micro and macro scale. "My works are designed to be inserted in a precise place, but at the same time they seek maximum diffusion," the artist says. "Urban planning and detail have a shared root, and I think I can state that one dimension triggers the other, and vice versa; two different approaches to space, that swap roles during the creation and functioning of the work itself." [S. Boeri, A. Garutti, H. U. Obrist, *Three Attempts for a Catalogue Raisonné of the Work of Alberto Garutti*, Kaleidoscope Press, Milan, 2010, p. 18]. The work thus exists in its propagation, and for this it is impossible to know its limits.



*Campionario**Samples*

2008-2012

Serie / Series

*Campionario* è una serie di stampe digitali, ognuna delle quali rappresenta una linea che corrisponde alla lunghezza di determinati percorsi compiuti dall'artista tra due luoghi di alcune città. Sulla cornice delle stampe è incisa una frase che indica il punto di partenza e quello di arrivo e la distanza che li separa. La serie è accompagnata dal testo: **Ognuna di queste opere è generata da una linea unica e ininterrotta che misura la distanza esatta tra alcuni luoghi, persone, istituzioni politiche, culturali ed economiche della città. Queste opere appartengono a un catalogo di altre immagini, realizzabili su misura e adattabili a infinite persone, committenti e città.** L'artista è interessato a mettere in relazione non solo le persone, ma dei luoghi cruciali del tessuto della città come alcune istituzioni politiche ed economiche.

L'opera è progettata come fosse un campionario di disegni, di ritratti e di figure astratte, che possono essere realizzati *ad hoc*, a seconda dei desideri di coloro che li richiedono all'artista. Ogni disegno definisce quindi un legame – tra persone, istituzioni, enti – nel quale il suo committente ha un ruolo cruciale, laddove egli rappresenta il vero “iniziatore” dell'opera. “Considero il committente non solo colui che ti offre la possibilità di realizzare un'opera – afferma l'artista – ma anche un polo dialettico fondamentale per la sua ideazione. I vincoli, i limiti m'interessano perché contengono delle sfide che spesso sono motivo di sperimentazioni e avanzamenti” (B. Casavecchia e V. Misiano, *All'aperto*. Alberto Garutti, Silvana Editoriale, Milano, 2009). *Campionario* è un'opera che riflette sulle dinamiche di potere (economico, politico, culturale) che si innescano nella produzione artistica. Conferendo una valenza estetica alla rappresentazione di una distanza – spesso quella che intercorre tra spazi espositivi quali la Galleria Massimo Minini, Berscia, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, e Palazzo Grassi, Venezia, e altri luoghi che hanno una partico-

lare rilevanza nel contesto della stessa città – l'artista mette in discussione la “sincerità” del gesto creativo, inquadrandolo invece in un insieme complesso di relazioni, quale appunto il sistema dell'arte.

Campionario conferma anche una modalità di lavoro propria dell'artista, che spesso sceglie di rispondere tanto alla committenza privata quanto a quella pubblica, lavorando in serie. Interessato ai processi di creazione ma anche e soprattutto di distribuzione dell'opera d'arte, Garutti si trova a vivere e lavorare in un periodo molto preciso della storia dell'arte all'interno della quale si assiste a un cambiamento radicale del suo sistema. Il cambiamento del ruolo della artista a partire dalla fine degli anni Sessanta ha a che fare con il prevalere di un interesse per i modelli di distribuzione e postproduzione dell'opera all'interno di un contesto estremamente informatizzato e legato alle nuove economie. E se la relazione tra aspetti economici e arte concettuale è stata al centro di numerosi scritti e studi storico critici (Harold Rosenberg, Alexander Alberro, Sophie Richards per esempio), una delle implicazioni più interessanti è stata quella della coincidenza nell'opera d'arte tra oggetto formale, con valore d'uso, a oggetto di consumo, con valore di scambio. Su questa dialettica s'instaura il lavoro di Garutti, che recupera l'idea dello scambio tra committente e artista e lo traduce in una linea sottile su monocromo, un oggetto specifico, di forma regolare sulla superficie della quale viene raccontata “la favola dell'arte” e la relazione tra chi fa e chi compra.

*Samples* is a series of digital prints, each representing a line that corresponds to the length of certain routes taken by the artist between two places in several cities. The frame of the prints bears a phrase that indicates the starting point and that of arrival, and the distance in between. The series is accompanied by the text: **Each of these works is generated by a single, uninterrupted line that measures the exact distance between two places, persons, political, cultural and economic institutions of the city. These works belong to a catalogue of other images that can be**

**made to measure and adapted to infinite persons, clients and cities.** The artist is interested in generating a relationship not only between persons, but also between crucial places in the fabric of the city, including political and financial institutions.

The work is designed as if it were a sample portfolio of drawings, of portraits and abstract figures, that can be custom made, in keeping with the desires of those who request them from the artist. Each drawing thus defines a link—between people, institutions, entities—in which its client plays a crucial role, since he or she is the true “initiator” of the work. “I consider the client not only the person who offers the possibility of making the work—the artist says—but also a fundamental dialectical pole of the work’s formulation. I am interested in constraints and limits because they contain challenges that often lead to experimentation and advancement” [B. Casavecchia and V. Misiano, *All'aperto*. Alberto Garutti, Silvana Editoriale, Milan, 2009].

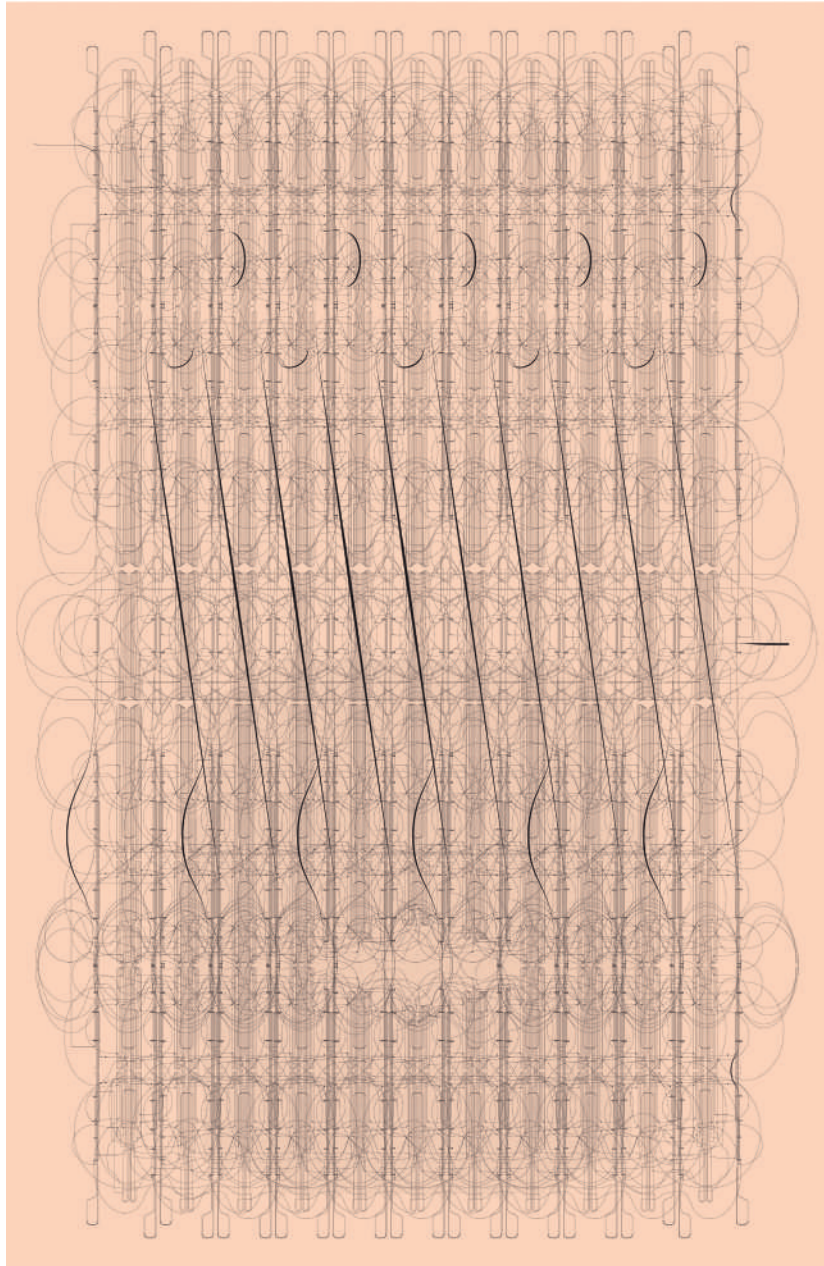
*Samples* is a work that reflects on the dynamics of power (economic, political, cultural) that are involved in artistic production. Granting an aesthetic value to the representation of a distance—often the distance between the exhibition space like Galleria Massimo Minini, Berscia, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, and Palazzo Grassi, Venice, and other places that have particular importance in the context of the same city—the artist challenges the “sincerity” of the creative gesture, inserting it instead in a framework of more complex relations, namely the art system.

*Samples* also confirms a way of working, in which the artist often decides to respond to both private and public patronage, making works in series. With his interest in the processes of creation but also and above all those of the distribution of the artwork, Garutti finds himself living and working in a very precise period of art history, in which we are seeing a radical change of the art system. The change of the role of the artist starting in the late 1960s has to do with the rise of an interest in models of distribution and post-production of the work inside an extremely technological context of infor-

mation, linked to the new economies. While the relationship between economic aspects and Conceptual Art has been the focus of many writings and historical-critical studies (by Harold Rosenberg, Alexander Alberro and Sophie Richards, for example), one of

the most intriguing implications has been that of the coincidence in the artwork between the formal object, with usage value, and the object of consumption, with trade value. Garutti's work is based on this dialectic, recouping the idea of the exchange between

client and artist, and translating it into a slender line on a monochrome, a specific object with a regular form, on whose surface the "fable of art" is narrated, and the relationship between the maker and the buyer.



*Il cane qui ritratto  
appartiene a una delle  
famiglie di Trivero.*

*Quest'opera è dedicata  
a loro e alle persone che  
sedendosi qui ne parleranno  
The dog shown here belongs  
to one of the families  
of Trivero. This work is  
dedicated to those families  
and to the people who will  
sit here and talk about them*

2009

Opera / Work

L'opera, commissionata dalla Fondazione Zegna nell'ambito del progetto "All'aperto" a cura di Barbara Casavecchia e Andrea Zegna, consiste in una serie di panchine, distribuite in vari luoghi della città, sulle quali sono collocate alcune sculture che ritraggono i cani appartenenti alle famiglie di Trivero, un paese in provincia di Biella. Su ciascuna panchina è incisa la didascalia: **Il cane qui ritratto appartiene a una delle famiglie di Trivero. Quest'opera è dedicata a loro e alle persone che sedendosi qui ne parleranno.**

"Quando mi è stato chiesto di fare un lavoro sul territorio", afferma l'artista, "ho pensato immediatamente ai cani. Primo, perché assomigliano ai padroni, non solo fisicamente ma anche psicologicamente; poi, perché in fondo hanno il territorio nel naso; e infine, perché sono una meravigliosa metafora dell'arte: come le opere d'arte dialogano con tutti". L'artista ha immaginato il suo intervento come un meccanismo in grado di costruire relazioni inattese tra la società degli uomini e quella degli animali. "Con quest'opera ho cercato di costruire un dispositivo in grado di modificare in modo sottile il paesaggio di Trivero, che in fondo è il racconto stratificato della convivenza tra uomo e natura".

La didascalia svolge la funzione di diffondere l'intervento nella città sotto forma di "pettegolezzo", oltre che di arredo urbano. "Quello che m'interessa è che l'opera in qualche modo si propaghi come un'onda nel tessuto sociale. Spero e immagino che i proprietari dei cani si parlino tra loro; spero

che i racconti della gente si diffondano lentamente e in modo spontaneo nel territorio, costruendo un nuovo paesaggio, esattamente com'è un paesaggio 'altro' quello dei cani. Può darsi che i cittadini veicolino l'opera senza rendersene conto. Inconsapevolmente saranno l'opera... In questo caso più che mai, i cittadini e i loro cani sono stati parte centrale del processo, e spero diventino veicolo di narrazioni potenzialmente infinite, nello spazio e nel tempo".

The work—commissioned by Fondazione Zegna "All'aperto", a project curated by Barbara Casavecchia and Andrea Zegna—is a series of benches in various places in the city, on which sculptures are positioned of dogs belonging to families in Trivero, a town in the province of Biella. Each bench bears the caption: **The dog shown here belongs to one of the families of Trivero. This work is dedicated to those families and to the people who will sit here and talk about them.**

"When I was asked to do a work about the territory—the artist says—I immediately thought about dogs. First of all because they resemble their owners, not just physically, but also psychologically; then, because in the end they have the territory in their noses; and, finally, because they are a marvelous metaphor for art: like works, they establish a dialogue and talk with everyone." Therefore the artist imagined the project as a mechanism capable of constructing unexpected relationships between the society of men and that of animals. "With this work—he continues—I have tried to construct a device capable of subtly modifying the landscape of Trivero, which is basically the stratified narrative of the coexistence between man and nature."

The caption is designed to spread the project around the city under the guise of "gossip," not only as urban furniture. "What interests me is that the work should spread like a wave through the social fabric. I hope and imagine that dog owners will talk to each other about it; I hope the stories of people will slowly spread through the territory in a spontaneous way, constructing a new landscape, exact-

ly like an 'other' landscape, that of dogs. Local residents may even help to channel the work without knowing it. Unconsciously, they will be the work... In this case the citizens and their dogs, more than ever, will have been a central part of the process, and I hope they become a vehicle of potentially infinite narrations, in space and time."





## Temporali Storms

2009-2012

Serie / Series

*Temporali* è un'installazione composta da duecento lampade alogene che s'illuminano ogni volta che un fulmine cade in Italia. Per la realizzazione dell'opera, l'artista si è avvalso della collaborazione del CESI – Centro Elettrotecnico Sperimentale Italiano, i cui sensori rilevano tutti i fulmini che cadono sul territorio nazionale.

Nonostante il funzionamento dell'opera si basi su tecnologie avanzate, l'installazione è piuttosto elementare ed essenziale, così che l'attenzione dello spettatore vada a focalizzarsi sulla meraviglia suscitata non tanto dalla forma quanto dall'evento. Inizialmente presentata nell'ex Chiesa delle Gianelline presso la Fondazione Remotti di Camogli, in provincia di Genova, l'opera ha trovato la sua formalizzazione più estesa al MAXXI di Roma – nell'ambito della rassegna "Dialoghi con la città" a cura di Laura Cherubini –, dove è stata installata ad edificio non ancora terminato e per questo visibile solo dall'esterno attraverso le vetrate – è stata dunque la prima opera ad "entrare" nel museo. "Ho immaginato la sala diventare un luogo sensibile in grado di perdere completamente le sue dimensioni fisiche e il rapporto con il tempo", afferma l'artista. "Essa si è così trasformata in una sorta di ambiente di mediazione tra il cielo e la città, un dispositivo in grado di mettere in relazione Roma con tutta l'Italia".

L'intervento è stato comunicato pubblicamente attraverso una didascalia che recitava: **In una sala del nuovo museo MAXXI le luci vibreranno quando in Italia un fulmine cadrà durante i temporali. Quest'opera è dedicata a tutti coloro che passando di lì penseranno al cielo.** Il testo è stato pubblicato sulla prima pagina del quotidiano *free press City* il giorno dell'inaugurazione dell'intervento e su un banner affisso lungo il perimetro del cantiere del museo. Parte integrante del progetto, la didascalia si trasformava così in un dispositivo in grado di stabilire una fitta trama di corrispondenze tra lo

spettatore, il museo, la città e il cielo. Infine, una mappa delle scariche temporalesche era accessibile online, mostrando gli spostamenti del fenomeno in tempo reale. In questo senso, l'opera intende rivelare allo spettatore l'energia generatrice che l'arte condivide solo con la natura. "Ciò che più conta nell'arte", afferma l'artista, "è la misteriosità dell'evento visivo: *Temporali* parla il linguaggio enigmatico della luce e delle forze primordiali che ne provocano l'apparizione". Il museo qui si afferma come uno dei pochi luoghi all'interno della città contemporanea dove è ancora possibile perdersi nella contemplazione di "energie" misteriose. "Con quest'opera volevo costruire un racconto in grado di sintetizzare il rapporto tra arte e natura, restituendo così all'istituzione museale quella funzione culturale ed etica che sin dalla sua nascita ha sempre avuto". L'opera è stata successivamente installata presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino sotto forma di lampadario composto da oltre mille lampadine. Come accaduto in occasione della presentazione dell'opera al MAXXI, la didascalia è stata pubblicata sulla prima pagina del quotidiano gratuito *Metro*.

*Storms* is an installation composed of 200 halogen lamps that light up whenever lightning strikes somewhere in Italy. To make the work the artist has relied on the consulting of CESI – Centro Elettrotecnico Sperimentale Italiano, whose sensors detect all the lightning bolts that strike the national territory.

Though the functioning of the work is based on advanced technologies, the installation is quite basic and essential. The viewer's attention is thus drawn to the wonder, not to the form but to the event. First shown in the former Chiesa delle Gianelline at Fondazione Remotti in Camogli, in the province of Genoa, the work had its most extensive installation at the MAXXI in Rome—on the occasion of "Dialoghi con la città" curated by Laura Cherubini—where it was placed in the as-yet unfinished building. The luminous event was therefore visible from the outside, through the glazings, making

it the first work to "enter" the new museum. "I imagined the room becoming a sensitive place—the artist says—capable of completely losing its physical dimensions and its relationship with time. It has been transformed into a sort of environment of mediation between sky and city, a device capable of putting Rome into relation with all of Italy." The project was communicated to the general public through a caption: "In a room of the new MAXXI museum the lights will vibrate whenever lightning strikes in Italy during a storm. This work is dedicated to all those who will think of the sky when they pass there." The text was published on the first page of the free *City* newspaper on the opening day of the project, and on a banner hung along the edge of the museum construction site. An integral part of the project, the caption was thus transformed into a device capable of establishing a dense pattern of correspondences between spectator, museum, city and sky. Finally, a map of thunderstorms could be seen online, showing the movements of the phenomenon in real time.

In this sense, the work attempts to reveal the generating energy that art shares only with nature. "What counts most in art—the artist says—is the mysterious nature of the visual event, and *Storms* speaks the enigmatic language of light and of the primordial forces that cause it to appear." The museum presents itself, then, as one of the rare contexts in the contemporary city where it is still possible to lose oneself in the contemplation of "mysterious energies." "With this work, I wanted to construct a narrative capable of summing up the relationship between art and nature, a restitution of the cultural and ethical function the museum as an institution has had since its birth."

*Storms* was later installed at Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin, in the form of a chandelier composed of over 1000 bulbs. As happened with the work at the MAXXI, the caption was published on the front page of the *Metro* free-press newspaper.

