

# domus

# 901

*Domus* investiga i paesaggi e i paradossi delle metropoli cosmopolite  
*Domus* investigates the landscapes and paradoxes of the cosmopolitan



QUARTO MENSILE DI ARCHITETTURA,  
ARTE E INFORMAZIONE  
QUARTLY REVIEW OF ARCHITECTURE,  
ART AND INFORMATION  
10 MARCH 2007  
WWW.DOMUSWEB.IT

B € 18,20 - F € 16,00 - D € 18,50  
A € 22,70 - NL € 13,90 - P € 16,10  
E € 15,50 - CH CHF 30,00  
CANTON TICINO CHF 28,00  
UK GBP 9,95 - USA USD 33,95  
J YEN 3,780 (INC. TAX)

50 ITALY ONLY



Colours of the Mediterranean ("Colours of the Mediterranean"), opera pubblica per il ospedale Sant'Andrea, Roma (1998), 2002.  
 Fotografia di/Photography by: Marco Vaglio di Casarini/Associazione Culturale Zerynthia

# Alberto Garutti

**HANS ULRICH OBRIST:** Mi piacerebbe iniziare questo incontro parlando di pettegolezzi. C'è tutto un lavoro che si basa sui pettegolezzi...

**ALBERTO GARUTTI:** È stato il cuore di un mio lavoro all'ospedale Sant'Andrea di Roma curato da Mario Pieroni. Il tema del pettegolezzo è molto interessante. Penso alla cultura tramandata per secoli oralmente, ai sistemi di diffusione dell'informazione oggi. Internet, i blog... sono in fondo un grande pettegolezzo che si disperde all'infinito.

**HANS ULRICH OBRIST:** Io facevo parte del progetto di Zerynthia 2.

**ALBERTO GARUTTI:** La mia intenzione era quella di innescare un meccanismo, costruire un sistema di relazioni che coinvolgesse l'ospedale e i suoi dipendenti, frequentatori quotidiani di un luogo

lontanissimo dall'essere deputato a esporre opere. Credo che l'artista al di fuori dello spazio museale si debba assumere una differente responsabilità nella relazione con i fruitori dell'opera, che debba "scendere dal piedistallo" celebrativo che il sistema dell'arte gli ha costruito e andare verso lo spettatore per costruire un incontro fertile e necessario. Debba ricadere nella realtà della vita proprio ora, in un momento in cui l'arte desidera ritornare a vivere fuori dai musei, in stretto legame con dinamiche collettive della società, quindi con l'architettura, i suoi contesti, i media e soprattutto un pubblico che non è più quello selezionato del ristretto sistema artistico. Per questo sento importante la dimensione dell'"incontro". È stato così a Roma: per creare un'opera che parlasse delle persone che lavoravano al Sant'Andrea sono andato dal direttore amministrativo e gli ho

spiegato il mio progetto. Dopo un attimo di esitazione ha acconsentito e mi ha presentato altre persone dell'ufficio. È stato fantastico, il progetto ha funzionato molto bene. Aveva per tema le storie d'amore nate dentro l'ospedale. Il direttore cominciò a raccontare del dottor Bianconi che aveva sposato la dottoressa Ilaria, che lavorava al reparto di cardiologia. Si erano sposati qualche anno prima. Desideravo che Bianconi si ricordasse il giorno in cui vide per la prima volta la sua futura moglie con quell'occhio amoroso, speciale... Tutti noi ci ricordiamo di quello sguardo. Si erano "guardati" vicino alla macchinetta del caffè, al piano terra. Siamo andati a vederlo insieme, abbiamo individuato il punto preciso dell'incontro e quindi ho fatto delle foto di quel luogo che ho poi appeso nei corridoi dell'ospedale, con una piccola didascalia: "Dedicato al dottor Bianconi e alla



## Hans Ulrich Obrist Interview

08

21 Dicembre/  
December  
2005 -  
16 Febbraio/  
February 2006

A cura di/Edited by  
**Loredana Mascheroni**

**Alberto Garutti**  
luoghi diversi/Various places  
Milano/Milan, Italia

**HANS ULRICH OBRIST:** I would like to start this conversation by talking about gossip. A whole work of yours is based on gossip...

**ALBERTO GARUTTI:** It was the basis of a work that I did at the Sant'Andrea Hospital in Rome, curated by Mario Pieroni. The subject of gossip is a very interesting one, and I'm thinking of the culture passed down orally for centuries, and of today's information circulation systems. After all, the Internet and blogs are really magnified gossip scattered to infinity.

**HANS ULRICH OBRIST:** I was part of the Zerynthia project.

**ALBERTO GARUTTI:** Earlier on I had thought it would be madness to show works in hospitals. When you go into hospital you don't care a hoot about art. People in there are ill and suffering, and

worried about their health. Then you see the people who work there, the doctors, the nurses... people who spend their lives in wards and operating theatres. The work had to start from these people. My intention was to spark a mechanism, to build up a system of relations that would involve the hospital and its staff, people who spend their daily lives in a place by no means associated with the exhibition of artworks. I believe the artist outside museum spaces must shoulder a different responsibility towards the recipients of their work. They must "step down from the celebratory pedestal" erected by the art system for their work, and go out to the spectator to construct a fertile and necessary communion. They must fall back into the reality of life as it is right now, at a time when art is seeking once again to live outside the museums, in close alliance with

the collective dynamics of society. Hence with architecture and its contexts, the media, and above all with a public no longer confined to the select members of a narrow art system. For this reason I feel that the sphere of "meeting" is important. As indeed it was in Rome. To create a work that would speak about the people who worked at the Sant'Andrea, I went to see the general manager and explained my project to him. After a moment's hesitation he agreed and introduced me to other people in his office. It was fantastic; the project worked very well. Its theme was love stories that originated inside the hospital. The general manager began by telling me about Doctor Bianconi who had married Doctor Ilaria, who worked in cardiology. They had got married a few years earlier. I wanted Bianconi to recall the day he first saw his future wife through

dottorosa Ilaria". Il racconto di questo primo lavoro ha provocato negli altri una reazione a catena, si è scatenato una specie di pettegolezzo buono che mi ha consentito di trovare altre coppie, di trovare altri luoghi e quindi di poter creare una lunga serie di immagini che rappresentassero l'ospedale. Una dottoressa mi ha raccontato di aver vissuto una storia d'amore con una persona di cui non voleva rivelare l'identità. "È qui, io lo amo ancora molto. Ma è tutto segreto", mi ha detto. "Vorrei comunque che lei facesse la foto del luogo dove l'ho visto per la prima volta". Mi interessava poter produrre un'opera che in qualche modo si autogenerasse, di cui io dovessi soltanto accendere la miccia per poi descriverne il solo propagarsi. Occuparsi della dispersione come fatto naturale, quasi biologico, analizzare la diffusione di un'informazione partendo dal significato insito nel concetto stesso di pettegolezzo, cioè sempre al limite tra verità e bugia. Questo meccanismo immateriale si è concretizzato modificando le canoniche gerarchie tra artista e spettatore: mi sono limitato a toccare la vita, spostando alcuni equilibri chimici tra le cose.

HANS ULRICH OBRIST: Siamo nell'ospedale invisibile, in un certo senso...

ALBERTO GARUTTI: Sì. Il lavoro nasce e costruisce il suo senso su un tessuto connettivo costituito da una fitta rete di 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, sul rapporto con uno spazio pubblico. 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 costituisce la vita dell'edificio. Ecco, il lavoro è tutto questo messo insieme e si estende in fondo proprio come il suono della voce, il bisbigliare della gente...

HANS ULRICH OBRIST: Si può dire che l'arte sia in un certo senso il pretesto per avere una conversazione?

ALBERTO GARUTTI: Certo, ma nella forma più ampia e profonda. L'arte in fondo è l'arte dell'incontro. Che cosa è un'opera se non un'occasione di scambio di visioni, immagini e immaginazioni, un incontro tra persone, pensieri, e culture... allo stesso modo dello scambio delle merci. Venezia, per esempio, per secoli ci ha raccontato la sua qualità straordinaria. Ed era una città di incontri per eccellenza, di gente che andava e veniva e scambiava continuamente, attraverso gli oggetti, i propri pensieri. Il problema dell'arte è fortemente implicato con dinamiche economiche e politiche: e nel mio lavoro aderire alla realtà significa trovare il senso stesso dell'opera. È paradossalmente nella natura dell'arte "essere utile", trovare la sua forza nello "scambio" con lo spettatore, con il committente, con il museo, con la città. Mi interessa sovrapporre i ruoli di questi attori e perdere volutamente la cognizione di chi possa essere il "proprietario" o "l'autore" dell'opera d'arte. D'altra parte, per secoli gli artisti sono stati "al servizio di": della città del principe, del Papa, dei grandi committenti. Il committente è importante, è colui che "costringe" a trovare delle soluzioni. Quando Mantegna venne chiamato dai Gonzaga perché c'era da affrescare la Camera degli sposi accettò la sfida e un piccolo spazio si trasformò in una grandissima opera. Circostanze apparentemente limitative costringono

gli artisti a sviluppare nuove strategie progettuali e, come abbiamo visto per secoli, a produrre lavori di qualità altissima. Tutto nasce da un incontro che, ribadisco, è esso stesso opera! L'opera è inafferrabile e soltanto nella tensione che si genera per andare verso di essa, solo in quel momento, essa si avvera.

HANS ULRICH OBRIST: La stessa cosa si dice del design. Magistretti, Sottsass... tutti questi grandi designer dicono che se non ci fossero stati imprenditori illuminati non ci sarebbe stato il design italiano.

ALBERTO GARUTTI: Certo. Però io non penso al committente come imprenditore o al committente come al Papa del passato. Io penso a un nuovo committente.

HANS ULRICH OBRIST: Quale?

ALBERTO GARUTTI: Lo stesso destinatario: noi. Io credo che il committente vero sia lo stesso destinatario, come ci insegna il marketing. Proprio per questo mi interessa molto aderire alla realtà e costruire dei lavori la cui forma sia definita da contingenze differenti con le quali l'opera entra in relazione durante il suo sviluppo teorico e fisico. Mi riferisco a persone che non conosco e in cui mi imbatto durante il processo, ma anche a istituzioni politiche ed economiche o a norme burocratiche e contesti sociali. I committenti diventano così molteplici e l'opera è frutto di tensioni differenti ed eterogenee. Nel 2002 a Cagliari, per esempio, il lavoro per la committenza Tiscali si è concretizzato nel progetto di una serie di irrigatori per il campus dell'azienda. Gli oggetti, realizzati in ottone e acciaio, hanno una valenza estetica e contemporaneamente sono parte funzionante delle infrastrutture del campus. Mi interessa che l'arte sia "al servizio di", in questo caso della natura. Temo l'autoreferenzialità legata solo al sistema. E l'architettura è stata da sempre la prima realtà con cui l'arte ha dialogato. Ho sempre pensato che l'architettura sia davvero la grande madre che chiama la pittura a sfondare i muri, e la scultura a rendere complesso lo spazio.

HANS ULRICH OBRIST: C'è un bellissimo libro di Rilke che dà consigli a un giovane poeta. Quale consigli dai a un giovane artista?

ALBERTO GARUTTI: Come faccio a consigliare un giovane artista? Io penso che l'arte sia ininsegnabile. Ci si può muovere nel tentativo di un'educazione sentimentale alla vita e dunque all'arte... È tutto molto difficile.

HANS ULRICH OBRIST: Ma se l'arte è ininsegnabile, in cosa consiste il lavoro del professore di arte?

ALBERTO GARUTTI: A me interessano le persone che si incontrano sul terreno comune dell'opera. Questo problema si affronta togliendo l'abito istituzionale dello studente, che è insopportabile quanto è odioso l'abito istituzionale del docente. Ciò che mi interessa è creare un 'clima' perché così il corso si autogenera.

È lo stesso procedimento che uso facendo i miei lavori! Il discorso è lo stesso, è come nel dialogo con i committenti: l'opera nasce da un incontro. Credo sia sempre più necessario spostare il problema dell'arte a quello dell'artisticità della vita. È lo sguardo critico, etico e amoroso la chiave; è lui a irradiare le cose di 'auraticità'. Ed è così che la gerarchia artista-pubblico, docente-studente, autore-spettatore si ribalta, muta e viene messa in crisi. A me interessa attivare questi meccanismi.

HANS ULRICH OBRIST: Ti interessa catalizzare. È incredibile il numero di giovani artisti che sono usciti dal tuo corso, no?

ALBERTO GARUTTI: Sì, sembra di sì... I nostri incontri sono molto frontali, cerchiamo di individuare gli errori. L'aver buoni rapporti personali ci consente di mettere in discussione tutto. Anche gli errori sono una 'ricchezza'. D'altra parte, l'arte tende alla perfezione, dunque è sempre imperfetta!

HANS ULRICH OBRIST: Hai parlato dei tuoi corsi all'Accademia e all'Università, ma non abbiamo parlato del museo. Qual è il tuo punto di vista sul museo, oggi?

ALBERTO GARUTTI: Per raccontare il mio punto di vista sul museo sento di nuovo la necessità di parlare della figura che più di tutte ne completa il senso: lo spettatore. Mi spiego: il procedimento e il percorso che costituisce le mie opere pubbliche si ribalta nello spazio specialistico dell'arte. Se nella città è l'artista che "va verso" lo spettatore, nel museo è proprio quest'ultimo che si deve assumere la responsabilità dello sguardo e deve muoversi nel tentativo di avvicinarsi all'opera. Con il lavoro *Che cosa succede nelle stanze quando gli uomini se ne vanno?*, mobili e oggetti domestici e quotidiani coperti di vernice fosforescente si mimetizzano nello spazio espositivo, tanto da non essere riconosciuti come arte. Il pubblico non li vedrà se non come semplici oggetti d'arredo. Ho voluto modificare la percezione che il pubblico ha dell'opera: essa si può solo immaginare, pensare, aspettare. È in questa tensione immateriale che si svela il lavoro. L'opera si realizza solo nell'incontro con lo spettatore: a lui si chiede un paziente sforzo per cercarla.

Il lavoro funziona come una cartina di tornasole: l'opera si nasconde nel ventre del museo svelandone silenziosamente i punti deboli e la retoricità. Possiamo infatti sostenere che l'arte è dappertutto: quello che noi vediamo ovunque è già potenzialmente una mostra, e a deciderlo è solo il nostro sguardo. Mi riferisco a quello che Blanchot chiamava 'dono'. È come se si sviluppasse un processo oppositivo a quello duchampiano: penso che oggi l'oggetto, l'opera d'arte, abbia un grande desiderio di uscire dal museo ma che, nel momento in cui l'opera d'arte torna nella realtà, perde la propria aura. E allora sono proprio gli spettatori e l'artista stesso, che è il primo vero spettatore, che possono restituire l'aura all'opera. In fondo forse il museo siamo noi. È necessario, secondo me, far sì che noi diventiamo dei piccoli musei ambulanti: spettatori in grado di assumerci la responsabilità dello sguardo. E poi la nostra società è sempre di più ubiqua. Il museo è un'entità che dovrebbe insegnare a caricare di aura le cose, un luogo dove si insegna a creare una differenza tra dire: "Ti tocco una mano" e prenderla.

HANS ULRICH OBRIST: In questo senso, è come una batteria, no?

ALBERTO GARUTTI: Sì, una dinamo, una batteria...

HANS ULRICH OBRIST: Quali sono i tuoi progetti in relazione all'architettura per il 2006/2007?

ALBERTO GARUTTI: Ho molti progetti. Per esempio quello della recinzione dell'area verde intorno alla Fondazione Sandretto a Torino, già avviato; poi una piazza in un insediamento residenziale a Monteriggioni a cura dell'Associazione Continua oppure a Camogli per la Fondazione Remotti: infine un'opera all'interno della nuova sede della Deutsche Bank a Milano. Anche il lavoro dei *Nati oggi* sarà di nuovo realizzato in una città italiana.

that loving, special eye... All of us remember that look. They had "glanced" at each other by the coffee machine, on the ground floor. We went to see him together, and identified the exact spot where they met. Then I took some photos of that spot and hung them in the hospital corridors, with a small caption underneath: "Dedicated to Doctor Bianconi and Doctor Ilaria." The story of this first step sparked a chain reaction in other staff members, eliciting a kind of friendly gossip that enabled me to find other couples, other spots, and so to create a long series of images representing the hospital. One lady doctor told me she had had a love story with a person whose identity she did not wish to reveal. "He is here, and I still love him very much. But it is all secret", she said. "However, I would like you to take a photo of the spot where I first set eyes on him." I was interested in being able to produce a work that would somehow be self-generating, of which I would only have to light the fuse and then simply describe its propagation. To concern myself with dispersion as a natural, almost biological fact, to analyse the spread of information by starting from the inherent meaning of the concept of gossip itself, always on the borderline between truth and lies. This immaterial mechanism was established by changing the canonical hierarchies between artist and spectator. I confined myself to touching on life, by shifting a few chemical balances between things.

HANS ULRICH OBRIST: We are in the invisible hospital, in a sense...

ALBERTO GARUTTI: Yes. The work springs from and constructs its sense on a connective tissue, formed by a dense network of information thanks to the complicity of numerous people.

But it is mainly a work geared to method, to the subtle and indistinguishable limit between art and the reality of life, to relationships with a public space. The meetings between people set the process in motion and are at the same time its integral part. The photographs are works and simultaneously tools to construct the invisible loom of places and of looking that make up the life of the building... So you see, the work is all this put together. And it is diffused, basically, just like the sound of voices, the whispering of people...

HANS ULRICH OBRIST: Can we say that art is, in a sense, the pretext for a conversation?

ALBERTO GARUTTI: Certainly, but in the widest and deepest form. Art is, after all, the art of meeting. What is a work if not an occasion for exchanging views, images and imaginations, a meeting of people, thoughts and cultures... in the same way as the exchange of goods occurs...

Venice, for example, for centuries has recounted its extraordinary quality to us. And it is a pre-eminent city of encounters, of people coming and going and continually exchanging thoughts through objects.

The question of art is very much tied up with economic and political dynamics, and in my work adhering to reality means finding the actual sense of the work. It is paradoxically in the nature of "being useful", finding its force in the "exchange", with the spectator, the client, the museum, the city.

I am interested in superimposing the roles of these actors and deliberately losing any knowledge of who the "owner" or the "author" of the artwork may be. In any case, for centuries artists were "at the service of": of cities, princes, Popes, and big

client-patrons. Clients are important: it is they who "compel" us to find solutions.

When Mantegna was summoned by the Gonzagas to fresco the Camera degli Sposi, he accepted the challenge and a small space was transformed into a supreme masterpiece. Seemingly restrictive circumstances compel artists to develop new design strategies and, as we have seen for centuries, to produce works of the highest quality. It all springs from a meeting which is, I repeat, itself a work! The work is elusive and only in the tension generated to go out towards it, only in that moment, does it come into being.

HANS ULRICH OBRIST: And the same thing is said of design. Magistretti, Sottsass...they all say that if there had not been enlightened entrepreneurs Italian design would never have existed...

ALBERTO GARUTTI: Yes, I agree. I don't think of the client as an entrepreneur or of the client as of Popes in the past. I think of a new client.

HANS ULRICH OBRIST: Which new client?

ALBERTO GARUTTI: The recipients themselves: us. I believe the real clients are the recipients themselves, as marketing tells us. The recipients are also the clients without being aware of it. Precisely for this reason I am very interested in sticking to reality; and to constructing works whose form is defined by different contingencies with which the work relates during its theoretical and physical development. And I refer to people I don't know, people I bump into during the process; but also to political and economic institutions or bureaucratic regulations and social contexts.

In this way the clients can be of numerous different sorts. The work is the fruit of different and heterogeneous tensions.

HANS ULRICH OBRIST: There is a splendid book by Rilke giving advice to a young poet.

What advice do you give to a young artist?

ALBERTO GARUTTI: How can I ever advise a young artist? I think art is unteachable. One may attempt to provide a sentimental education in life and hence art. It is all very difficult...

HANS ULRICH OBRIST: But if art is unteachable, what is the art teacher's job?

ALBERTO GARUTTI: I am interested in the people I meet on the common ground of a work. This problem is faced by abolishing the student's institutional status, which is no less intolerable than that of the teacher. What interests me is to create a "climate", because in this way the course is self-generated. It is the same procedure that I use when I do my works. The approach is the same. It is like the dialogue with clients; the work springs from a meeting... I believe it is increasingly necessary to shift the question of art to that of the artistic state of life. It is the critical, ethical and loving look that provides the key; it is that look that radiates the things in an "aura". And that is how the artist-public, teacher-student, author-spectator hierarchy is reversed, changed and thrown into crisis. I am interested in activating these mechanisms...

HANS ULRICH OBRIST: To catalyse... And the number of young artists who have come out of your course is incredible, isn't it?

ALBERTO GARUTTI: Yes, so it seems... Our encounters are head-on; we try to spot the errors... Being on good terms enables us to question everything. Errors, too, are a source of "wealth".

In any case art tends towards perfection, so it is always imperfect!

HANS ULRICH OBRIST: You have talked about your lessons at the Academy and at the university, but we haven't mentioned museums. What is your outlook on museums today?

ALBERTO GARUTTI: To describe my outlook on museums I again feel the necessity to talk about the figure that completes its sense more than any other: the spectator. Let me explain. The process and the path that make up my public works are overturned in the specialised space of art. While in the city it is the artist who "goes towards" the spectator, in the museum it is precisely the latter that has to assume responsibility for the eye, and to move in an attempt to approach the work. With the work entitled *What happens in rooms when people go out?*, furniture and domestic and ordinary objects covered with phosphorescent paint are camouflaged in the exhibition space, and indeed are not recognised as art. The public will only see them as ordinary items of furniture. I wanted to alter the public's perception of the work: it can only be imagined, thought of, awaited. It is in this immaterial tension that the work is disclosed, fulfilled only in the meeting with its spectators, who are asked to make a patient effort to look for it.

The work functions like a litmus paper. It is hidden in the belly of the museum while silently revealing its weak points and its rhetoric. We can in fact maintain that art is everywhere, that what we see everywhere is already potentially an exhibition; and to decide that it is only our looking. I refer to what Blanchot called a "gift". It is as if an opposite process to that of Duchamp had developed. I think that the object today, the work of art, has a great desire to get out of the museum. But when the work of art returns to reality it loses its aura. And so it is precisely the spectators and the artists themselves, who are the first real spectators, that can restore an aura to the work.

At bottom, it is perhaps we ourselves who are the museum. I mean it is necessary, in my opinion, to make sure that we become little walking museums: spectators capable of assuming the responsibility for looking.

The museum is an entity that ought to teach people to charge things with an aura: a place where people can be taught to create a difference between saying, "I touch your hand", and actually shaking it.

HANS ULRICH OBRIST: In this sense it's like a battery, isn't it?

ALBERTO GARUTTI: Yes, it's a dynamo, a battery...

HANS ULRICH OBRIST: What are your projects for architecture in 2007?

ALBERTO GARUTTI: I have a large number of projects... For example to close off the green area around the Sandretto Foundation in Turin, which is already under way; a square in a residential quarter in Monteriggioni, directed by the Associazione Continua, or in Camogli for the Fondazione Remotti... a work inside the Deutsche's Bank new head offices in Milan. The *Nati oggi* work will also be realised again in an Italian city... I believe this work, done in 1998 for Bergamo and then in a square at Ghent for the SMAK Museum, has a strong relationship with architecture. I am trying to do it in all the cities that have asked me to. The theme of birth is of a universal nature. It leaves aside issues like

*Come se la natura avesse lasciato fuori gli uomini*, Passariano, Codroipo, Villa Manin Centro d'Arte Contemporanea, 2005 (opera realizzata in occasione della mostra "Luna Park", a cura di G. Bonami e S. Cosulich Cannaruto).

L'arte contiene e preserva il senso mistico della natura. È stata realizzata una recinzione colorata, in alluminio inossidabile, cosicché all'esterno l'erba potrà essere rasata, secondo la volontà degli uomini, mentre al suo interno la vegetazione crescerà liberamente, abbandonata al suo destino (© Villa Manin)

*Come se la natura avesse lasciato fuori gli uomini* ("As if nature had left out man"), Passariano, Codroipo, Villa Manin Centro d'Arte Contemporanea, 2005 (produced for the Luna Park exhibition, by G. Bonami and S. Cosulich Cannaruto).

Art embodies and preserves nature's mysticism. A coloured enclosure, in stainless aluminium, was raised so that the grass on the outside could be cut short, as people like it, and the vegetation on the inside could grow freely, left to its own destiny (© Villa Manin)



*Dedicato agli abitanti di Via dei Prefetti 17*, Roma, Magazzino d'Arte Moderna, 2004. L'artista ha ricostruito il percorso dei tubi che forniscono acqua a uno stabile situato nel centro storico di Roma e fatto ripristinare la fontana cinquecentesca del cortile (Photo Claudio Abbate/Magazzino d'Arte Moderna).

*Dedicated to the inhabitants of Via dei Prefetti 17*, Rome, Magazzino d'Arte Moderna, 2004. The artist has reconstructed the route of the pipes supplying water to a building in the centre of Rome and repaired the 16th-century fountain in the courtyard (Photo Claudio Abbate/Magazzino d'Arte Moderna)

Da sinistra: manifesto per *Ai nati oggi*, opera per il ponte del Bosforo, Istanbul Biennale, Turchia, 2001; *Ai nati oggi*, Piazza Vrijdagmarkt, Gent (Belgio), aprile 2000 (in occasione della mostra "Over The Edges", S.M.A.K., Gent, a cura di J. Hoet e G. Di Pietrantonio). In entrambi i progetti, la luce dei preesistenti lampioni è la vera protagonista: ogni volta che nascerà un bambino negli ospedali della città essa aumenterà di intensità per poi decrescere lentamente

From left: poster for the *Ai nati oggi* work for the bridge over the Bosphorus, Istanbul Biennial, Turkey 2001; *Ai nati oggi*, Vrijdagmarkt Square, Ghent (Belgium), April 2000 (for the exhibition "Over The Edges", S.M.A.K., Ghent, by J. Hoet and G. Di Pietrantonio). In both projects, the light of the existing lamps is the central feature; the light intensity increases every time a baby is born in the city's hospitals, and then slowly decreases



*Che cosa succede quando gli uomini se ne vanno?*, 2000-2005. Mentre il Museo chiude, si spengono le luci e i guardiani se ne vanno; alcune panche presenti nello spazio espositivo si illuminano perché dipinte con una pittura fosforescente. Solo nella fotografia riprodotta nel catalogo, che l'autore considera vera parte integrante di questo lavoro, il pubblico potrà vedere i mobili illuminati (Marco Fedele di Catrano/©RAM)

*What happens when man go away? ("What happens when man go away?")*, 2000-2005. The Museum closes, the lights are switched off and the custodians go home; then benches in the exhibition space light up because of their phosphorescent paint. Only the photograph reproduced in the catalogue, which the author considers an integral part of this work, shows people the illuminated furnishings (Marco Fedele di Catrano/©RAM)



*Corale Vincenzo Bellini, Arte all'Arte 2000, Colle Val d'Elsa, 2000.* L'incontro dell'artista con numerosi cittadini di Colle Val d'Elsa gli ha fatto decidere che la sua opera si concretizzasse nella ristrutturazione di questo edificio bisognoso di molte cure. La spinta ideale è stata la costruzione di un incontro tra l'arte e la realtà della vita di questa città (© Ela Bialkowska/ Associazione Arte Continua, San Gimignano)

*Corale Vincenzo Bellini, Arte all'Arte 2000, Colle Val d'Elsa 2000.* The artist's encounter with numerous inhabitants of Colle Val d'Elsa convinced him that his work should take the form of restructuring this building greatly in need of attention. The ideal drive behind it was the creation of an encounter between art and the reality of life in this town (© Ela Bialkowska/ Associazione Arte Continua, San Gimignano)

*Piccolo Museion, Bolzano, 2001-2003.* Il progetto (commissionato dalla Provincia Autonoma di Bolzano, a cura di L. Ragaglia) si colloca nell'area del parco giochi del quartiere Don Bosco. Una piccola stanza, quasi una dependance del Museo cittadino che ospita ogni tre mesi un'opera della collezione del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Bolzano, secondo la scelta e la sequenza stabilita dall'artista (© Quartana/Assessorato alla Cultura della Provincia Autonoma di Bolzano e Museo d'Arte Contemporanea Museion, Bolzano)

*Piccolo Museion, Bolzano 2001-2003.* The project (commissioned by the Provincia Autonoma di Bolzano, curated by L. Ragaglia) is in the play area of the Don Bosco district. Every three months a small room, almost an annex of the city museum, displays a work from the collection of the Museo d'Arte Moderna e Contemporanea of Bolzano with the artist choosing the works and display sequence (© Quartana/Assessorato alla Cultura della Provincia Autonoma di Bolzano e Museo d'Arte Contemporanea Museion, Bolzano)



Credo che quest'opera nata nel 1998 per Bergamo e poi in una piazza a Gent per il museo SMAK abbia una forte relazione con l'architettura. Sto cercando di realizzarla in tutte le città in cui mi viene commissionata. Il tema della nascita ha un carattere di universalità che prescinde da nazionalità, lingua, religione e cultura. È un'opera che si relaziona con la città a differenti scale, che è visibile e non visibile: produce una sorta di urbanistica narrativa. Le persone, le istituzioni, lo spazio pubblico di una piazza o di un ponte, costituiscono un sistema pulsante che è il racconto della vita nella città. L'opera si compone di segni che raccontano "un altrove" che si può solo immaginare, una nascita, una madre, un'attesa. Produce nell'osservatore la costruzione personale di un'immagine mentale, costruisce un luogo invisibile al quale per un attimo guardiamo, dilata lo spazio pubblico e ogni spettatore ne "osserva" uno proprio. Anche qui l'opera si moltiplica e si propaga in infiniti modi, quanti sono gli spettatori. Per questo quando penso a questo lavoro mi immagino sempre una mappa della città fisica che pulsa, e una mappa della città mentale che ogni passante produce. L'immagine che racconto è in fondo una natività invisibile, è pittura...

HANS ULRICH OBRIST: Parliamo dei dispositivi, che sono parte integrante della tua opera.

ALBERTO GARUTTI: Ogni mia opera pubblica è sempre accompagnata da una dedica, che è una didascalia. La didascalia sembra irrilevante ma è, invece, molto determinante per il mio lavoro perché diventa una sorta di dichiarazione dell'andare verso. In questo caso, dell'andare dell'artista verso i cittadini, gli spettatori. Utilizzo la didascalia come un utensile: io lo definisco una chiave a doppio ingresso che attiva i diversi livelli di lettura dell'opera, ne è parte integrante e, inoltre, appartiene contemporaneamente al sistema dell'arte e a quello della città. Desidero che l'opera sia comprensibile a tutti per funzionare e che allo stesso tempo produca un pensiero metodologico e critico nei confronti del sistema dell'arte. In sintesi, il progetto dell'opera si struttura come una vera e propria strategia machiavellica articolata su due livelli che sono due facce della stessa medaglia. La prima, più popolare, nella realtà quotidiana; la seconda per il sistema dell'arte, più specialistica e teorica. La prima, buona con i cittadini; la seconda destrutturante rispetto al mondo dell'arte. Per esempio per la Biennale di Istanbul curata da Yuko Hasegawa, ho fatto l'opera *Sul ponte del Bosforo*, che è l'opera dei nati. Tutte le luci del ponte erano collegate con l'ospedale Zeynep e per ogni bambino che nasceva si accendeva una luce. In una città così grande ho voluto raccontare ai cittadini questa mia operazione attraverso una campagna pubblicitaria. Poiché l'opera non era destinata soltanto ai direttori di musei, ai collezionisti e ai curatori, ma soprattutto ai cittadini, ho voluto usare il linguaggio della pubblicità che è quello che più facilmente arriva alla gente. Per tutta la città vi erano dei grandi manifesti con la foto del ponte del Bosforo, con una piccola famiglia turca che lo guardava. Una breve didascalia diceva: "I lampioni di questo ponte sul Bosforo sono collegati con il reparto di maternità dell'ospedale di Zeynep. Ogni volta che la luce lentamente pulserà vuol dire che è nato un bambino. Questa opera è dedicata a lui e ai nati oggi in questa città". Questo tipo di operazione l'ho fatta anche in Giappone, con la collaborazione del 21st Century Museum of

Contemporary Art e l'Università di Kanazawa. HANS ULRICH OBRIST: Kanazawa, il nuovo Museo dell'architetto Sejima.

ALBERTO GARUTTI: Yuko mi chiese di seguire un tema nuovo che era: "La città è il museo. Il museo è la città". Voleva che queste opere potessero attivare la relazione dei cittadini con il costruendo museo.

Anche in questo caso ho coinvolto alcune famiglie che abitano nelle case adiacenti al museo e, grazie alla complicità e al coinvolgimento degli studenti dell'università, abbiamo messo nelle case di queste famiglie un sensore che a ogni movimento attivava una luce sulla facciata esterna dell'edificio. Per fare ciò sono dovuto entrare nelle loro case... con dei regali che mi sono portato in valigia, dall'Italia.

HANS ULRICH OBRIST: Quindi un lavoro di reciprocità, di scambio.

ALBERTO GARUTTI: Sì, certo. Io penso che l'arte sia anche l'arte dell'incontro, della reciprocità. Non è cosa da poco che un artista entri nelle case delle persone: anche a Watou, per una mostra curata da Jan Hoet e Giacinto Di Pietrantonio, ho realizzato un lavoro simile. Nello spazio espositivo si accendevano delle luci installate sulle pareti quando qualcuno al di là di esse si muoveva.

HANS ULRICH OBRIST: Un po' come la lampada annuale di Boetti *Poliphony*.

ALBERTO GARUTTI: La lampada di Boetti si accende quando... non si sa. Qui, invece, ogni volta che si accende va a svelare che dentro le case c'è vita, qualcosa che si muove. Una luce che racconta la vita. Anche questo lavoro è un dialogo.

HANS ULRICH OBRIST: Questo è vero anche nel tuo lavoro a Bolzano, che è anche un lavoro molto architettonico. Ce ne puoi parlare?

ALBERTO GARUTTI: Il lavoro di Bolzano è stato un lavoro per certi versi anche molto difficile. Ma il mio disagio nel poter fare un lavoro in quel contesto è stato anche la molla che ha fatto sì che l'opera nascesse. La difficoltà ha creato i presupposti. Il lavoro parte dall'idea che nessuno, come in altre città, si interessa all'arte, pochi frequentano il museo. Ho fatto allora costruire una piccola stanza nella quale ogni tre mesi veniva esposta un'opera del Museion che sta nel centro della città.

HANS ULRICH OBRIST: Un museo nel museo. In un certo senso, quindi, significa portare il museo alla città.

ALBERTO GARUTTI: Certo. Così quando qualcuno passa di lì anche per pochi istanti è costretto a vedere un'opera. Come succedeva nel passato remoto con le chiese, quando si costruivano piccole cappelle sparpagliate per la città oppure per gli uffici postali, che venivano distribuiti sul territorio. Anche lì vi è una dedica, un andare verso i cittadini, perché siamo nella città e non nel museo: un luogo che genera un incontro con l'arte, uno scambio "autogenerante".

HANS ULRICH OBRIST: Autogenerazione. È molto interessante il legame con Yona Friedman o Cedric Price. Nel tuo lavoro usi il computer?

ALBERTO GARUTTI: Il mio lavoro è cambiato moltissimo con l'arrivo del computer. Recentemente raccontavo come il tragico episodio dell'11 settembre sia stato un passaggio epocale: da quel momento l'arte non può più essere autoreferenziale perché si aprono nuove dinamiche, nuovi meccanismi per cui tutti, davvero, ci sentiamo implicati con un ego collettivizzato, come se l'ego contemporaneo

avesse una sensibilità collettiva. Credo però che il vero passaggio epocale sia stato il computer perché è cambiato il nostro modo di vedere la realtà.

HANS ULRICH OBRIST: L'architettura.

ALBERTO GARUTTI: È cambiata la nostra psicologia rispetto al mondo e perciò è mutato il rapporto con lo spazio, il tempo, la natura, l'architettura delle città, che sono soprattutto sistemi di relazione.

HANS ULRICH OBRIST: Mi interessa il tuo lavoro delle architetture ristrutturate.

ALBERTO GARUTTI: A Peccioli nel 1994, e nel 2000 a Colle Val d'Elsa per Arte all'Arte, ho interamente utilizzato il budget del mio lavoro per far ristrutturare un vecchio edificio sede della Corale Vincenzo Bellini, fatiscante ma molto caro alla cittadinanza. Il giorno dell'inaugurazione della mostra, i musicisti di Colle hanno organizzato un concerto per il pubblico presente, gente comune e addetti ai lavori del mondo dell'arte. Attraverso la musica, che è arte, i componenti della corale hanno restituito ciò che l'arte stessa gli aveva donato. Anche qui il mio intervento è stato minimo, sentimentale ed economico, privo di gerarchie precise e lontano dall'arrogante autorità dell'arte nello spazio pubblico. Il processo dell'opera è raccontato attraverso una didascalia incisa sulla facciata dell'edificio. Il testo, ora, è parte della città: a ogni lettura rinnova il suo senso e l'opera così continua a "funzionare", nonostante possa anche non essere riconosciuta come tale.

HANS ULRICH OBRIST: Siamo in un processo e non in un prodotto.

ALBERTO GARUTTI: L'occasione è la ristrutturazione "estetica", ma l'opera è tutto lo sviluppo metodologico.

HANS ULRICH OBRIST: Abbiamo condotto questa nostra intervista prima in automobile, poi in un bar e adesso di nuovo in auto. Qual è il legame tra l'auto e il tuo studio?

ALBERTO GARUTTI: L'auto ormai è il mio studio, le idee mi vengono qui, in questa specie di capsula autonoma ma collegata con il mondo, forse proprio perché non si è in un luogo preciso. È vero che lo studio è il luogo dove l'artista lavora, però io sono continuamente in movimento. È il movimento del pensiero, il movimento dei ragionamenti e soprattutto quel movimento che produce incontri, scambi. In studio si va per scaricare le energie accumulate nel mondo.

Alberto Garutti nasce a Galbiate (Co) nel 1948. Vive e lavora a Milano. Docente titolare all'Accademia di Brera di Milano, dal 2002 è anche professore per la cattedra di Arte 2 presso la Facoltà di Architettura di Venezia, IUAV. Invitato a grandi manifestazioni internazionali come la Biennale di Venezia nel 1990 o il M.A.R.T.A. Museum of Herford nel 2001, è spesso chiamato a realizzare opere pubbliche per varie città e musei: a Gent in Belgio per il Museo S.M.A.K.; per la Biennale di Istanbul sul ponte del Bosforo; nel 2002 a Kanazawa, in Giappone, in collaborazione con il 21st Century Museum of Contemporary Art e a Bolzano per la città e il Museion. Altre opere pubbliche sono state realizzate a Bergamo e nel 2004 per la sede Tiscali di Cagliari. Tra le numerose mostre personali e collettive di cui è stato protagonista ricordiamo anche quelle presso la galleria Locus Solus di Genova, la Galleria Minini a Brescia, Studio Guenzani, Galleria Marconi a Milano, Museo S.M.A.K. a Gent, Magazzino d'Arte Moderna a Roma, Galleria Continua a S. Gimignano per Arte all'Arte 2000 e 2005, Villa Manin a Codroipo. È membro della commissione giudicatrice del premio Guarene Fondazione Sandretto nel 2000, del premio Querini-Furla per l'Arte a Venezia e per "I Nuovi Segni: arte nella comunità e committenza pubblica", indetto dal gruppo Il Sole24ore. È stato presidente della giuria italiana dell'Italian Studio Program al Museo MoMA/PS.1 Contemporary Art Center di New York.



nationality, language, religion and culture. It is a work that relates with the city on different scales; it is visible and not visible; it produces a sort of narrative planning. People, institutions, the public space of a square or bridge constitute a throbbing system, the story of life in the city. The work is composed of signs that recount "an elsewhere" that can only be imagined: a birth, a mother, an expectation. This leads to the observer's personal construction of a mental image, constructing an invisible place that we look at for a brief moment, that dilates public space. Every spectator "observes" their own part of it. Here, too, the work is multiplied and propagated in infinite ways, as many as the number of spectators...

That is why when I think of this work I always picture to myself a physical map of the pulsating city, and a mental map of the city that every passer-by produces... and then the image that I recount is really an invisible nativity, it is painting...

HANS ULRICH OBRIST: Let's talk about the devices, which are an integral part of your work.

ALBERTO GARUTTI: Every public work of mine is always accompanied by a dedication, which is a caption. The caption seems irrelevant but it is instead very decisive in my work because it becomes a sort of declaration of reaching out towards... in this case, of the artist's reaching out towards the citizens, the spectators. I use this caption as a tool: I define it as a double-entry key that activates different levels of appreciation of the work and is an integral part of it. Furthermore, it belongs simultaneously to the art system and to that of the city. I want the work to be comprehensible to everybody if it is to function, and at the same time I want it to produce a methodological and critical thinking about the system of art. Briefly, the work project is structured as a veritable Machiavellian strategy, articulated on two levels that are the two sides of the same coin. The first is more popular in daily reality, the second for the art system is more specialised and theoretic. The first is good with the citizens, the second is destructuring in relation to the art world. For example, for the Istanbul Biennial directed by Yuko Hasegawa, I did the work *On the Bosphorus Bridge* which is the work *Ai nati oggi*. All the lights on the bridge were linked to the Zeynep Hospital and for every baby born a light was switched on. In such a vast city I wanted to tell its citizens about this operation of mine through an advertising campaign. For the work was not aimed only at the directors of museums, at the collectors and curators, but primarily at the citizens; I wanted to use the language of advertising which is the one that gets across most easily to people. All over the city there were big posters with the photo of the Bosphorus Bridge, and a little Turkish family gazing at it. A brief caption said, "The lampposts on this bridge are linked to the maternity ward of Zeynep Hospital. Whenever the light slowly flashes it means that a baby has been born. This work is dedicated to that baby and to the babies born in this city". I also did this type of operation in Japan, with the collaboration of the 21st Century Museum of Contemporary Art and the University of Kanazawa.

HANS ULRICH OBRIST: Kanazawa, this new Museum by the architect Sejima...

ALBERTO GARUTTI: Yuko asked me to follow a new theme which was: "The city is the museum. The

museum is the city." He wanted these works to be able to activate the relation between citizens and the museum under construction.

In this case I also invited a number of families living in houses next to the museum. Thanks to the complicity and involvement of university students, we managed to place sensors in the homes of these families. At every movement, the sensor switched on a light on the outside of the building. To do this I had to go into these people's homes... with gifts that I had brought with me in a suitcase, from Italy.

HANS ULRICH OBRIST: So it was a reciprocal work, of exchange.

ALBERTO GARUTTI: Yes, it was. I think art is also the art of meeting, of reciprocity. It is no small thing for an artist to enter people's homes: at Watou, too, for an exhibition curated by Jan Hoet and Giacinto Di Pietrantonio, we did a very similar work. In the exhibition space, lights that had been installed in the walls were turned on whenever anybody moved beyond them...

HANS ULRICH OBRIST: A bit like Boetti's annual lamp, *Poliphony*.

ALBERTO GARUTTI: Boetti's lamp goes on when... we don't know. Here on the other hand whenever it is switched on it reveals that there is life inside the houses, that something is moving. A light that tells us about life. This work, too, is a dialogue.

HANS ULRICH OBRIST: This is also true of your work in Bolzano, which is also a very architectural one. Can you tell us about it?

ALBERTO GARUTTI: Bolzano was in some ways also a very difficult project. But this uneasiness of mine about being able to do a work in that context was also the mainspring that caused the work to come into being. The difficulty created the assumptions. The work sprang from the idea that nobody, as in other cities, takes any interest in art and very few visit museums. So I had a small room constructed where every three months a work from the Museion, which is located in the city centre, was exhibited.

HANS ULRICH OBRIST: A museum in the museum. In a sense, therefore, it means taking the museum to the city...

ALBERTO GARUTTI: Right. So when somebody passes by even for a few moments they are forced to see a work. As happened in the distant past with churches, when little chapels were dotted around the city, or with post offices that distributed across the land. There, too, there is a dedication, a going out towards the citizens, because we are in the city, not in the museum. A place that gives rise to an encounter with art, a "self-generating" exchange.

HANS ULRICH OBRIST: This connection with Yona Friedman or Cedric Price is very interesting. Is there a computer in your work?

ALBERTO GARUTTI: My work changed enormously with the advent of computers. Recently I recounted that the tragic episode of 9/11 was an epochal passage, and that since then art can no longer be self-referential. Because new dynamics have been opened up, new mechanisms whereby truly everyone of us feels involved in a collectivised ego, as if the contemporary ego had a collective sensitivity. I believe, however, that the real epochal passage was the computer, because our way of seeing reality, and architecture, has changed. Our psychology vis-à-vis the world has

changed and so therefore has our relationship with space, time and nature, and with the architecture of cities which are primarily relational systems.

HANS ULRICH OBRIST: I am interested in your work on restructured architectures.

ALBERTO GARUTTI: At the Peccioli in 1994, in 2000 at Colle Val d'Elsa for Arte all'Arte I used the whole of the budget for my work to get an old building renovated: the headquarters of the Corale Vincenzo Bellini. On the opening day of the exhibition the Colle musicians organised a concert for the public, made up of ordinary people and people from the art world. Through music, which is art, the members of the choir rendered what art itself had given them. Here, too, my own contribution was minimal, sentimental and economic, with no precise hierarchies, far from the arrogant personality cult of art in public spaces. The process of the work is related through a caption engraved on the front of the building; the text is now part of the city, and every time it is read it renews its sense. So the work continues to "function", even though it may not be recognised as such...

HANS ULRICH OBRIST: We are in a process and not in a product.

ALBERTO GARUTTI: The occasion is one of "aesthetic" restructuring, but the work is the whole methodological development.

HANS ULRICH OBRIST: We have conducted this interview of ours first in a car, then in a bar and now again in the car. What is the link between the car and your studio?

ALBERTO GARUTTI: The car is my studio by now. I get my ideas in here, in this kind of autonomous capsule. But it is linked to the outside world, perhaps precisely because one is not in any exact place. True, the studio is where the artist works, however I am constantly on the move. It is the movement of thought, the movement of reasonings and above all the movement that produces encounters, exchanges. The studio is where I go to release energies accumulated in the outside world.

Alberto Garutti was born in Galbiate (Como) in 1948. He lives and works in Milan. Titular Professor at the Breera Academy in Milan, since 2002 he has also held the Art 2 Chair at the Faculty of Architecture in Venice, IUAV. He has been invited to major international events such as the Venice Biennale in 1990 or the M.A.R.T.A. Museum of Hertford in 2001, and is often commissioned to create public works for various cities and museums: for Ghent in Belgium; for the S.M.A.K. Museum; for the Istanbul Biennial on the Bosphorus Bridge; in 2002 for Kanazawa in Japan at the 21st Century Museum of Contemporary Art and in Bolzano for the city and Museion. Other public works have been made in Bergamo and, in 2004, for the Tiscali headquarters in Cagliari. Among his numerous solo and group shows are those of 1984 at the Locus Solus gallery in Genoa, at the Mimimi Gallery in Brescia, Studio Guenzani, the Marconi Gallery in Milan, the S.M.A.K. Museum in Ghent, the Magazzino d'Arte Moderna in Rome, Galleria Continua in San Gimignano for Arte all'Arte in 2000 and 2005, Villa Manin in Codroipo. In 2000 he was member of the judging committee of the Guarene Fondazione Sandretto Award, of the Querini-Furla award for Art in Venice and for "I Nuovi Segni: arte nella comunità e committenza pubblica", by Il Sole24ore group. He has been president of the Italian jury for the Italian Studio Program at the MoMA Museum/PS.1 Contemporary Art Center in New York.