

ALBERTO GARUTTI (B. GALBIATE, COMO, 1948) EXPLORES THE NARRATIVE AND IMMATERIAL DIMENSION OF PUBLIC ART, AN AREA OF MULTI-AUTHOR INTERVENTION, REVISING THEMES OF A CONCEPTUAL NATURE (IN THAT ROMANTIC VEIN RECENTLY ASSOCIATED WITH HISTORICAL CONCEPTUALISM). GARUTTI CONNOTES STREETS, SQUARES AND BUILDINGS IN TOWNS AND CITIES, TRYING TO INVESTIGATE THE NUMEROUS POETIC ASPECTS OF PUBLIC SPACE, TO VERIFY THE MODERNITY OF THE AESTHETIC AND ECONOMIC *TÓPOI* OF PUBLIC ART—LIKE THE MONUMENT, THE GRAVE, THE COMMISSION—AND TO CONNECT HIS CULTURAL ACTION (AND THE ROLE OF THE ART INSTITUTION) WITH THE COMMUNITY IT IS ADDRESSED TO. THIS BOOK EXAMINES THE REASONS WHY AN ARTISTIC PRACTICE LIKE THIS ONE, FOUNDED UPON REAL-LIFE EXPERIENCES AND A “RELATIONAL” IMPRINTING, ACTUALLY LEAVES OUT THE PRODUCTION OF TRADITIONAL EXPRESSIVE AND DOCUMENTARY FORMATS, SUCH AS THE EXHIBITION AND THE CATALOGUE, TO ADOPT INSTEAD INDIRECT (AESTHETIC, ECONOMIC, POLITICAL AND SOCIAL) MODALITIES THAT ARE NEVER TOO PROMINENT. LIKE THE SIMPLE ACTIONS OF OUR DAILY LIVES, WHICH ARE IMMersed IN A COLLECTIVE NARRATION MADE UP OF VOICES, OPINIONS, MOTTOES, LEGENDS AND COMMONPLACES. CO-PUBLISHED BY FONDAZIONE GALLERIA CIVICA – CENTRO DI RICERCA SULLA CONTEMPORANEITÀ, TRENTO, AND KALEIDOSCOPE PRESS, MILAN, THIS BOOK IS A KIND OF HYPOTHETICAL CATALOGUE—MORE A (SELF)PROVOCATION AND (META)REFLECTION THAN A TRUE EDITORIAL OBJECT—IN WHICH THREE DIFFERENT AUTHORS (CHUS MARTÍNEZ WITH INGO NIERMANN; HANS ULRICH OBRIST WITH STEFANO BOERI; LUCA CERIZZA) HAVE BEEN INVITED TO SUGGEST THREE DIFFERENT POSSIBLE BOOKS, WHICH CONSTITUTE TOGETHER A MULTIPLE SOLUTION OF AN APORIA, I.E. THREE POSSIBLE APPROACHES (A FICTIONAL ACCOUNT; A CONVERSATION; A CRITICAL ESSAY) TO A MONOGRAPHIC BOOK THAT DOES NOT YET EXIST, AND THAT MAYBE WILL NEVER SEE THE LIGHT OF RELEASE. Andrea Viliani

ISBN 978-88-97185-00-0



9 788897 185000

ALBERTO GARUTTI (GALBIATE, COMO, 1948) ESPLORA LA DIMENSIONE NARRATIVA E IMMATERIALE DELL'ARTE PUBBLICA, AREA DI AZIONE MULTIAUTORIALE IN CUI L'ARTISTA RIELABORA TEMI DI MATRICE CONCETTUALE (IN QUELLA CHIAVE ROMANTICA RECENTEMENTE ASSOCIATA AL CONCETTUALE STORICO). GARUTTI CONNOTA STRADE, PIAZZE, EDIFICI DI PAESI E CITTÀ CERCANDO DI INDAGARE LE MOLTEPLICI POETICHE DELLO SPAZIO PUBBLICO; DI VERIFICARE L'ATTUALITÀ DI *TÓPOI* ESTETICI ED ECONOMICI DELL'ARTE PUBBLICA COME IL MONUMENTO, LA LAPIDE, LA COMMITTENZA; E DI METTERE IN RELAZIONE L'AZIONE CULTURALE (E IL RUOLO DELL'ISTITUZIONE ARTISTICA) CON LA COMUNITÀ A CUI ESSA SI RIVOLGE. QUESTO LIBRO ESAMINA LE RAGIONI PER CUI UNA PRATICA ARTISTICA COME QUESTA, FONDATA SU ESPERIENZE DAL VERO E SU UNA MATRICE “RELAZIONALE”, SEMBRA DI FATTO ESCLUDERE LA PRODUZIONE DI FORMATI ESPRESSIVI E DOCUMENTATIVI TRADIZIONALI QUALI LA MOSTRA E IL CATALOGO, PER ADOTTARE INVECE MODALITÀ (ESTETICHE, ECONOMICHE, POLITICHE E SOCIALI) OBLIQUE, NON APPARISCENTI COME I SEMPLICI ATTI DELLA VITA QUOTIDIANA, CALATE IN UNA NARRAZIONE COLLETTIVA FATTA DI VOCI, OPINIONI, MOTTI, LEGGENDE, LUOGHI COMUNI. CO-EDITO DA FONDAZIONE GALLERIA CIVICA – CENTRO DI RICERCA SULLA CONTEMPORANEITÀ, TRENTO E KALEIDOSCOPE PRESS, MILANO, QUESTO LIBRO È UNA SORTA DI CATALOGO IPOTETICO – PIÙ (AUTO)PROVOCAZIONE E (META)RIFLESSIONE CHE VERO E PROPRIO OGGETTO EDITORIALE – IN CUI TRE DISTINTI AUTORI (CHUS MARTÍNEZ CON INGO NIERMANN; HANS ULRICH OBRIST CON STEFANO BOERI; LUCA CERIZZA) SONO STATI INVITATI A PROPORRE TRE DIVERSI POSSIBILI LIBRI CHE SI PROPONGONO COME UNA SOLUZIONE MULTIPLA A UNA VERA E PROPRIA APORIA, OVVERO TRE POSSIBILI APPROCCI (UN RACCONTO DI FINZIONE; UNA CONVERSAZIONE; UN SAGGIO CRITICO) A QUELLA MONOGRAFIA SULL'ARTISTA CHE NON ESISTE ANCORA, E FORSE MAI POTRÀ ESISTERE. Andrea Viliani

CHUS MARTÍNEZ & INGO NIERMANN
HANS ULRICH OBRIST & STEFANO BOERI
LUCA CERIZZA

TRE TENTATIVI
PER UN CATALOGO RAGIONATO
DELL'OPERA DI

THREE ATTEMPTS
FOR A CATALOGUE RAISONNÉ
OF THE WORK OF
ALBERTO GARUTTI

SECONDO TENTATIVO

HANS ULRICH OBRIST

Dunque dimmi: questo libro sarà un libro fatto dalla rivista, *Kaleidoscope*, o sarà la rivista stessa come libro o...

ALBERTO GARUTTI

Ti confesso che non ne so molto, né in qualche modo ho voluto sapere; mi sono lasciato condurre da Andrea (*Viliani*, ndr) e da una riflessione fatta insieme sul destino di un libro sul mio lavoro che io in qualche maniera non ho mai voluto fare. Giacinto Di Pietrantonio ha scritto molto per un mio libro, ma io ho sempre temporeggiato nell'intenzione di studiare un modo, una strategia il più possibile adatta a restituire sulla carta la complessità di un lavoro che anche a me sfugge dal punto di vista della sua costruzione editoriale.

In questo caso si tratta di un piccolo libro attraverso il quale con la collaborazione di Chuz (*Martínez*, ndr), tua, di Stefano, di Luca (*Cerizza*, ndr) e naturalmente anche di Andrea, si tenta di capire quali possano essere le mosse per ordinare e raccontare la mia opera, i suoi processi spesso multiformi e di difficile tracciabilità.

HANS ULRICH OBRIST

È interessante infatti, perché il tuo lavoro - ne abbiamo parlato per *Domus* come anche in un'intervista che adesso ho pubblicato nel secondo volume della mia raccolta di interviste¹ - possiede questo aspetto di non- o persino anti-monumentalità: lavori molto sui non-oggetti, su quest'idea dell'oggetto velato...

ALBERTO GARUTTI

Stefano ci sei?

STEFANO BOERI

Sì, son qua.

HANS ULRICH OBRIST

Ciao Stefano.

STEFANO BOERI

Ciao Hansino.

HANS ULRICH OBRIST

Stefano, è urgente che entri su Skype... Skype è il futuro e il sindaco deve essere su Skype². Alberto, tu hai mai pensato di entrare in politica?

ALBERTO GARUTTI

No, io non ho pensato di entrare in politica, però ho ovviamente pensato che l'arte ha la capacità di essere politica.

HANS ULRICH OBRIST

Puoi parlarmi un po' di questo, della tua visione sulla capacità dell'arte di essere politica?

ALBERTO GARUTTI

L'opera d'arte per essere tale deve essere pubblica, non può fare altro che vivere dell'incontro con gli spettatori. Ho lavorato spesso nello spazio urbano e ho sempre avvertito il pericolo di autoreferenzialità del sistema dell'arte e soprattutto del ruolo dell'artista. Un'opera pubblica non può confrontarsi soltanto con un'élite di spettatori specializzati, ma deve riferirsi a un diverso tipo di comunità, cioè alla città, a un pubblico di cittadini con il quale l'artista è necessario dialoghi. Il mio lavoro è in questo senso politico, proprio perché teso a instaurare una trama di relazioni e dialoghi con la città intesa come organismo di persone, di leggi, di sistemi economici. Quando lavoro nello spazio urbano o nel territorio i procedimenti, le logiche, i pensieri stessi dei miei progetti hanno sempre avuto bisogno di confrontarsi con gli spettatori, cioè con la gente - e la gente siamo noi, gli altri siamo noi. I cittadini non sono solo i destinatari dell'opera, ma in qualche modo anche i committenti stessi del lavoro.

STEFANO BOERI

Io penso che c'è anche una dimensione molto politica del lavoro di Alberto che sta nel suo fare scuola, nel suo essere un riferimento per diverse generazioni di artisti che sono stati forgiati da un lavoro sul campo fatto sostanzialmente attorno all'Accademia e attorno ad Alberto³. Questo è un altro modo, oggi molto importante, di trasmissione del sapere, una cosa molto rara, una grande risorsa...

ALBERTO GARUTTI

Quello che dice Stefano è vero; mi piace cogliere anche questa accezione del politico nel mio operare. Il mio lavoro di docente all'accademia è un prolungamento del mio metodo di costruzione delle opere nello spazio pubblico. L'approccio e il processo sono identici. Quando mi viene chiesto il programma, rispondo sempre che "non ho programmi" e non come battuta ironica o critica nei confronti delle istituzioni, ma perché lo stato di improvvisazione contiene tutto il pensiero alla base del procedimento stesso. Voglio incontrarmi con la realtà, conoscere, aderire a un contesto preciso. Gli studenti, così come i cittadini o le istituzioni politiche ed economiche, sono per me dei territori, degli ecosistemi all'interno dei quali lavorare, scambiare, dialogare senza filtro. Il mio lavoro di docente è molto simile al processo di realizzazione di un'opera site-specific. Credo davvero che solo i cretini pensino che si possa insegnare a fare un'opera d'arte. Credo invece che si può tentare di fare un'operazione di "educazione sentimentale" alla vita e dunque all'arte. Ciò che più conta in università o in accademia è cercare di far sì che la figura del docente e dello studente si incontrino sul terreno comune della

produzione dell'opera. Forse l'arte è il frutto anche di questo processo di dialogo senza mediazioni. Una cosa credo mi sia sempre riuscita in questi anni, e cioè creare un clima, direi un'atmosfera, ancora una volta un contesto all'interno del quale il corso si autogenera e si propaga in modo spontaneo.

Proprio come per i miei lavori pubblici, la mia è la costruzione di un set nel quale lascio che le cose accadano, al limite tra capacità di controllo e massima naturalezza.

STEFANO BOERI

Un buon clima, giusto: questo è fondamentale. Creare delle buone condizioni perché poi le individualità possano esplodere. È il modo giusto di insegnare, assolutamente.

ALBERTO GARUTTI

Nelle accademie e nelle università dovrebbe accadere tutto ciò che accade nella realtà della vita e nel mondo dell'arte, e invece purtroppo non succede così frequentemente. Ho sempre cercato un dialogo anche molto personale, senza mediazioni e filtri, talvolta duro e diretto. Un rapporto chiaro, franco, basato sul principio di lealtà è alla base delle nostre conversazioni in aula. Non si tratta di demagogia, considero questo tipo di attitudine un prerequisito fondamentale per rendere dialettico il corso e alzare così il livello e la qualità delle opere presentate.

Possiamo permetterci di essere duri con noi stessi, è un lusso che non sempre nel sistema dell'arte è concesso - uso il plurale perché non sono io a giudicare e impostare le critiche, ma lo facciamo sempre insieme, i miei studenti e io.

STEFANO BOERI

La cosa interessante, e se vuoi politica, del tuo lavoro è il tuo modo di posizionarti... Se penso a molte tue opere, sono interventi

SECONDO TENTATIVO

che lavorano quasi intercettando dei flussi, delle abitudini, dei comportamenti e che si alimentano di questi per creare un senso nuovo, per creare uno spostamento di significato. Non stanno su un piedistallo con un'iscrizione che dice "questa è arte".

C'è una corrispondenza, secondo me, tra questo tuo modo di posizionarti e il tuo progetto di insegnamento. Ti conosco poco ma quando ti vedo lavorare con gli studenti, vedo gli studenti che invadono il tuo studio alla Bovisa, vedo che tu sei sempre in mezzo, governi la relazione dall'interno e non dall'alto. E con questo non voglio dire che si tratti di un atto di generosità o di umiltà, perché non è vero per niente...

ALBERTO GARUTTI

No, no, certo. Infatti è il contrario.

STEFANO BOERI

Sì, è piuttosto un atto di grande forza, perché poi governare dall'interno richiede molto potere e restituisce una grande soddisfazione. Però è un atto che si può considerare politico in una situazione come quella attuale, in cui l'intelligenza italiana è essenzialmente autoreferenziale, è nel 95% dei casi incapace di produrre altro che non una referenza di se stesso.

ALBERTO GARUTTI

Sì, sono d'accordo con quello che dici. Non si tratta di generosità né di umiltà. Infatti il mio modo di procedere nella città ha origine proprio nell'analisi del ruolo dell'artista quando questi opera nello spazio pubblico. Sempre lontano da ogni forma di demagogia populista, definisco "machiavellica" la processualità che porta alla realizzazione dei miei progetti. Si tratta di una strategia precisa

finalizzata non solo alla qualità dell'opera, ma anche a mettere in cortocircuito il sistema dell'arte stesso.

"Machiavellica" perché utilizzo l'incontro con i cittadini come un utensile, una sorta di grimaldello per poter entrare nei meccanismi sociali e nei contesti urbani nei quali l'opera avrà luogo. L'opera da un lato si integra e radica nel territorio sociale e geografico grazie alla relazione che instaurò con la gente, dall'altro si rivolge al sistema specifico dell'arte esplorandone i linguaggi. I due processi sono per me inscindibili. Solo attraverso un dialogo con i destinatari/committenti l'opera può prendere vita, diventare un dispositivo in grado di costruire nuove visioni e scenari, e integrarsi nel territorio senza risultare un oggetto estraneo, imposto dall'autore.

Ho iniziato a lavorare in questo modo a Peccioli per un progetto curato da Antonella Soldaini⁴: il mio intervento consisteva nel restauro filologico di un vecchio teatro del paese che i cittadini stessi mi mostrarono dopo molte conversazioni. Non si trattò solo di partecipazione, il mio approccio metodologico era divenuto in quel caso il cuore stesso dell'opera: il mio ruolo di autore si era apparentemente dissolto nella comunità, nell'intento di costruire un piccolo cortocircuito tra storia presente e memoria collettiva del luogo, tra sperimentazione linguistica contemporanea e le energie, le dinamiche sociali e sentimentali che, intorno a quel teatro, gravitavano.

HANS ULRICH OBRIST

Questo ci porta a un'altra domanda: quest'ultima generazione di artisti - e prima di loro quella di Philippe Parreno e Rirkrit Tiravanija - lavora molto sull'idea di

“produzione di realtà”. Per esempio, il tuo studente Petrit Halilaj ha recentemente partecipato alla Biennale di Berlino con un lavoro⁵ che consiste nella costruzione di una casa in cui, dopo la Biennale, lui andrà a vivere. Questo aspetto della “produzione di realtà” mi sembra trovare corrispondenza in molti dei tuoi progetti... Cosa ne pensi?

ALBERTO GARUTTI

Esplorare la realtà della vita, aderire a essa, è il punto di partenza di ogni mio lavoro. L'esito dell'opera è invece la moltiplicazione della realtà. E 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 si consumano, sono lavori sempre coniugati al presente. Attraverso un breve testo, una didascalia, il lavoro si attiva immediatamente. Così accadde per esempio per *Temporali* (2009) l'opera realizzata per la prima sala aperta al pubblico del museo MAXXI a Roma. “In una sala del nuovo museo MAXXI le luci vibreranno quando in Italia un fulmine cadrà durante i temporali. Quest'opera è dedicata a loro e a tutti coloro che passando di lì penseranno al cielo”. Questo breve testo era parte integrante dell'opera ed era stampato su 500.000 copertine di *City*, il free press distribuito quotidianamente in tutta la città. Il processo di disseminazione dell'informazione è funzionale al progetto perché il vero cuore del lavoro non è in fondo la sala pulsante del MAXXI, bensì lo sguardo della gente. Migliaia di sguardi delle persone che attraversano la città e, anche solo per un attimo, rivolgono gli occhi al cielo che sovrasta e veglia sulla nascita di

una nuova architettura così carica di potere magnetico come il Museo. Per me l'opera coincide proprio con quell'infinita moltitudine di sguardi e di cieli osservati dai cittadini. In fondo si trattava di un lavoro sul tema del sublime, del rapporto tra la natura e l'arte, di un'opera molto classica e direi pittorica. Come sostenevo prima, l'opera è una strategia, diffonde una voce tra la gente che si propaga come un'eco. Costruisco uno scenario all'interno del quale si produce una nuova realtà che galleggia tra il mio mondo, il mio modo di guardare le cose, e una sorta di conscio/ inconscio collettivo. Per questo credo sia difficile pensare a un libro sul mio lavoro; proprio Chuz recentemente mi diceva: “Il tuo libro non dovrebbe avere immagini”. È un problema da risolvere. Mi interessa molto esplorare con voi questa questione perché mi aspetto sempre di poter vedere e capire delle cose sul mio lavoro attraverso lo sguardo degli altri. Mi appassiona pensare di poter disperdere l'io narrante tra le pagine di un libro sul mio stesso lavoro, e pensare che l'autore, invece, possa avere la forma di un “io” molteplice e multiforme, esattamente come accade nelle mie opere.

HANS ULRICH OBRIST

Un altro aspetto che mi capita spesso di discutere con i giovani artisti che incontro è quello delle “realtà parallele”. In quest'ottica, mi interesserebbe molto parlare di te, Alberto, come architetto.

ALBERTO GARUTTI

Non è possibile per me pensare al lavoro dell'arte senza pensare anche all'architettura. È il mio metodo stesso di operare che è architettonico. Ne parlavamo prima: il tema della concertazione tra le persone e le istituzioni,

SECONDO TENTATIVO

le potenzialità e le sfide che le limitazioni e i vincoli pratici, tecnici e fisici della città impongono, sono i punti di partenza per attivare il meccanismo dell'opera.

Mi interessa la possibilità di interpretare in modo fluido i ruoli degli attori sulla scena, di poterne mescolare le funzioni e le proprietà. Ritengo sia un tema importante oggi, in un momento in cui le spinte di carattere economico e politico sembrano influenzare più di qualsiasi altra cosa la progettazione dello spazio pubblico. Ho la sensazione sia sempre più necessario intervenire sulle nuove mappe, le nuove geografie che la società sta disegnando. La qualità dello spazio non sembra essere più il problema centrale; studiare l'esistente potrebbe non voler più dire avere a che fare con le tecniche canoniche di lettura della città. Mi piacerebbe, anzi forse sarebbe indispensabile, che ora più che mai arte e architettura tornassero ad avere un dialogo fitto, costante e aperto. Ma non sembra così facile.

HANS ULRICH OBRIST

Da laureato in architettura che però non pratica la professione, hai progetti architettonici non realizzati?

ALBERTO GARUTTI

Sì, un lavoro c'è: un'opera commissionatami tre o quattro anni fa per la foce del fiume Magra, nei pressi di La Spezia. Avrei dovuto realizzare un'opera sulla sponda orientale del fiume, lungo il lembo estremo dell'estuario del corso d'acqua, proprio nel punto in cui il Magra sfocia in mare. Poco distante da lì c'è Carrara. Penso all'industria del marmo, alle cave e alle decine di impianti che producono parti in pietra per l'architettura e per l'arte.

Al posto dei consueti frangiflutti in cemento armato che proteggono le nostre coste, il mio progetto prevedeva di accatastare, di scaricare in mare una grande quantità di manufatti in cemento, in marmo, pezzi e i frammenti di pietra, resti di sculture realizzate nei laboratori. Alcuni sarebbero sprofondati in mare, altre parti sarebbero restate a pelo d'acqua, altre ancora parzialmente affioranti dalla superficie del fiume. La barriera che separava l'acqua dolce da quella salata sarebbe divenuta una sorta di paesaggio di pietre e parti industriali prodotte dallo stesso contesto in cui il mio lavoro aveva luogo. Il ciclo vitale dell'opera avrebbe messo in relazione più mondi: il sistema economico ed industriale di un territorio, l'ambiente ecologico in cui mare e fiume si incontrano, e la storia dell'arte stessa, evocata, quasi citata.

STEFANO BOERI

Questo tema delle realtà parallele che Hans sollevava è un tema fondamentale; ed è fondamentale oggi in una realtà urbana metropolitana dove le realtà parallele non sono solamente sovrapporsi di mondi... Riguarda anche il fatto che oggi ci sono delle realtà parallele che accompagnano anche proprio la condizione della vita urbana, l'esperienza del muoversi e tutta la bolla di produzione di pensieri e immaginari che ognuno di noi si porta dietro.

Allora la cosa che a me interessa del tuo lavoro, Alberto, e che secondo me è la tua vera opera, come forse hai già detto tu prima, è la didascalìa. Cioè, l'opera vera non è il fatto che tu costruisci degli elementi tecnici che illuminano, che filmano, che colorano, che fanno accadere delle cose; l'opera tua vera, cioè il dispositivo che davvero fa scattare il senso, che

è un senso che mette in connessione dei mondi paralleli che altrimenti non sarebbero in connessione, è la didascalìa.

ALBERTO GARUTTI

La funzione della didascalìa è centrale, ed è attraverso di essa che l'opera produce la vera e propria moltiplicazione di realtà parallele di cui dicevamo. È un dispositivo attivatore in grado di conferire senso narrativo al lavoro, in grado di disegnare infiniti paesaggi mentali.

Per esempio, durante la Biennale di Istanbul nel 2001, quando realizzai sul ponte del Bosforo il lavoro *Ai nati oggi*, ogni spettatore, passante e cittadino di Istanbul leggendo la didascalìa - in quel caso realizzata sottoforma di campagna pubblicitaria - avrà immaginato in qualche modo una sua natività, avrà inconsciamente composto un'immagine immateriale, personale, unica e irripetibile. A volte cerco di figurarmi la moltitudine diffusa di queste natività solo pensate; si tratta di una città parallela, una società parallela.

La didascalìa, infatti, in tutte le sue molte formalizzazioni che si adattano a ogni contesto - manifesto pubblicitario, lastra di pietra, volantino, free press, e così via - oltre a disseminare e distribuire i contenuti dell'opera stessa, è la dichiarazione esplicita di quell'"andare verso" i cittadini, verso gli spettatori, di cui parlavo prima: essa stessa è una dichiarazione politica e metodologica.

STEFANO BOERI

Infatti io penso che sia per quanto riguarda le tue opere sia nella tua pratica di insegnamento, il tuo lavoro sia una gigantesca, continua, prolungata didascalìa. E questo lo rende anche, se vuoi, "strutturalista", nel senso che

implica tutto un ragionamento sull'ordine del discorso, sulla logica discorsiva, che a me piace molto; o se vogliamo "habermasiano", nel senso che veicola un'idea di affermazione del discorso pubblico.

ALBERTO GARUTTI

Mi interessa molto questa tua riflessione sul rapporto tra l'insegnamento e la didascalìa come utensile per aprire le porte a molti contesti paralleli. Ho raccolto tutti i testi delle mie didascalie, forse per farne una mostra. Ogni didascalìa uno scenario.

La didascalìa è un diaframma sottile; è l'oggetto fisico che dà forma alla strategia "machiavellica", è un dispositivo bifronte. Introduce e avvicina all'opera e contemporaneamente dichiara al pubblico in modo esplicito lo spostamento metodologico che ho deciso di mettere in atto.

Questo breve testo in qualche modo responsabilizza lo spettatore, lo rende protagonista e soprattutto carica di aura il suo sguardo. In un momento in cui la nostra società è sempre più ubiqua, il museo e l'arte sono liquidi, diffusi, è sempre più difficile rintracciarne i confini. Per questo ritengo sia lo sguardo dello spettatore a doversi caricare di consapevolezza e responsabilità. Viviamo in un momento di continua mutazione... Riesco addirittura a immaginare che alcuni spostamenti di carattere sociopolitico possano essere interpretati come fenomeni quasi dal carattere biologico, come se si trattasse di un disegno superiore della natura. Mi riferisco ad esempio alle molte migrazioni di moltitudini di persone da un continente all'altro; penso a queste enormi navi cariche di migranti, aggrappati come insetti a ogni albero o appiglio pur di restare a bordo, pur di sopravvivere. È come

SECONDO TENTATIVO

se la Natura ci venisse in aiuto e fortificasse le razze più deboli, rese più fragili da stili di vita ormai innaturali, mescolando le etnie, fondendo il così detto Terzo Mondo con il Primo... Mentre la medicina ci indebolisce invece di rinforzarci, inconsapevoli movimenti di popoli e razze producono una nuova ibridazione che rinsalda gli essere umani. Migrazioni come biologie.

HANS ULRICH OBRIST

L'altra cosa che mi è saltata in mente, Alberto, quando parlavi di questo aspetto dell'aura, è la tua scultura vista a Basilea...

ALBERTO GARUTTI

La scultura che hai visto ad Art Basel è la statua di una Madonna che mi fu commissionata anni fa per una chiesa in Italia. Vederla in una fiera d'arte può essere straniante, ma a dire il vero esporla in un contesto in qualche modo commerciale come Basilea mi interessava.

L'opera non è realizzata attraverso un vero e proprio processo scultoreo, è un ready-made. Mi sono fatto spedire da Napoli una Madonna ottocentesca, ne ho fatto un calco e ho realizzato una copia in ceramica. Si trattava di una scultura classica, l'icona più tradizionale, bellissima. 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.

Al suo interno, in una parte cava dell'opera di ceramica, ho fatto installare un piccolo dispositivo che fa sì che la statua possa scaldarsi. La scultura raggiunge il grado di calore del corpo umano, circa 36,7 gradi: è quasi come se si trattasse di calore materno. 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, la sua iconografia.

L'opera non è invasiva, anzi volutamente si mescola e confonde con l'infinita quantità di oggetti di culto disseminati nel mondo e di proposito dialoga con la cultura popolare - penso al gesto devozionale di toccare il piede della Madonna - producendo un tipo di aura intenzionalmente al limite tra quella generata da un culto quasi pagano e quella che il sistema dell'arte stesso produce. Anche per questo l'opera funzionava, a mio modo di vedere, in una fiera. Non volevo con questo lavoro affrontare temi legati 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.

HANS ULRICH OBRIST

Vorrei sapere fino a che punto qualcuno come, per esempio, Michael Asher è un riferimento importante per te. Ho scelto di nominare Michael Asher perché ci porta alla questione del contesto: molti tuoi progetti sono contestuali, nel senso che sono lavori pubblici che appartengono al luogo per il quale sono stati pensati... E allo stesso tempo propongono nuovi circuiti di disseminazione.

ALBERTO GARUTTI

Sì è così, le mie opere sono progettate nel dettaglio per essere destinate a un preciso luogo, e contemporaneamente cercano la massima dispersione. Scala micro e macro convivono quasi sempre nei miei lavori. In qualche modo urbanistica e dettaglio hanno una radice comune, la stessa concezione. 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.

Il mio scopo è allestire una reazione, impaginare la relazione tra gli elementi per poi lasciare libera la trasformazione. L'opera vive della sua propagazione e per questo forse non ne posso conoscere i limiti e i confini.

Il lavoro che sarà realizzato per l'aeroporto di Malpensa forse è interessante per parlare del mio modo di ragionare sul problema del contesto, perché è site-specific e contemporaneamente sempre disperso, piccolo e allo stesso tempo molto grande.

Si tratta di un intervento che completa il progetto di concorso di Pierluigi Nicolini per la nuova porta dello scalo milanese. L'opera è una pietra di circa un metro quadrato che viene installata nel pavimento, completamente complanare alla superficie di calpestio. Sarà collocata in molti punti dell'aeroporto di Malpensa, ma anche in una serie di luoghi direttamente collegati con lo scalo stesso, come le stazioni ferroviarie in relazione con l'aeroporto a Milano e in Lombardia. La mia intenzione è di distribuire quest'opera il più possibile nel territorio. Sulla pietra è incisa in italiano e in inglese la frase *Tutti i passi che ho fatto nella mia vita mi hanno portato qui, ora*, che è anche il titolo del lavoro. Chiunque potrà imbattersi in questa pietra - nei bagni, in un corridoio, vicino alla banchina, prima di salire sul treno. È un'opera che parla specificatamente al passante, a chiunque la leggerà soffermandosi anche solo per un attimo, calpestandola per una frazione di secondo. Il lavoro contiene, seppure nelle sue ridotte dimensioni la narrazione,

il racconto invisibile della vita dello spettatore; quella piccola superficie di pietra è in fondo un luogo piccolissimo, ma che contiene molti altri luoghi, città e spazi attraversati in passato e mille altri che poi attraverseremo in futuro. È una didascalia pubblica che costruisce infiniti contesti. È un lavoro sul tema del transito, nel quale passato, presente e futuro coincidono. È strano pensare anche a noi tre qui che conversiamo, che siamo lontani e contemporaneamente vicini e in movimento. Tutti i passi che abbiamo fatto nella nostra vita ci hanno portato qui, ora.

HANS ULRICH OBRIST

Qual è il tuo più piccolo lavoro e quale il più grande?

ALBERTO GARUTTI

Le mie opere più grandi sono di sicuro quelle in grado di costruire una sorta di urbanistica, opere nella cui concezione è contenuta la vocazione alla loro stessa riproduzione e moltiplicazione. Il lavoro *Ai nati oggi*, per esempio, sto cercando di realizzarlo nel maggior numero possibile di città nel mondo. La fitta trama di relazioni che mette in moto si estende. La nascita stessa, oltre a essere un valore universale per cui incommensurabile per dimensione, è anche un evento che ha a che fare con l'energia potenziale che una nuova vita contiene. I mutamenti demografici nel mondo sono degli interessanti indicatori per il futuro. Riguardo i lavori piccoli... Ci sono dei piccolissimi disegni che ho fatto, anche minuscoli oggetti che sono sparpagliati nella mia casa e dentro una marea di libri. Ogni tanto mi è successo di ritrovarli dopo tanti anni. Sono piccolissimi lavori che spariscono e che ogni tanto riemergono quando meno me l'aspetto. Si tratta di una ragnatela di oggetti nascosti che

SECONDO TENTATIVO

attraversano il tempo della mia vita e della mia casa. Non li vedo mai eppure sono in giro. È come tenere sotto carica la sensibilità... Mi imbatto in loro per caso. Mi piace dimenticarmi che esistano.

STEFANO BOERI

Ho una domanda che magari è più che altro una curiosità: la passione per l'Inter, Internazionale Football Club Milano, la squadra di calcio...

ALBERTO GARUTTI

La passione per l'Inter è una cosa di famiglia, una tradizione.

STEFANO BOERI

Ti sei emozionato anche tu?

ALBERTO GARUTTI

Moltissimo! Quest'anno l'Inter è stato un grande entusiasmo per tutti⁶.

Penso del resto che il tifo calcistico sia un'espressione d'amore disinteressato che sarebbe interessante esplorare. C'è qualcosa che ha che fare con quel bisogno latente di spiritualità sempre più evidente nella nostra società. E spiritualità e artisticità sono due attitudini davvero affini.

Della creatività ormai tutti sono consapevoli, tutti sanno più o meno che cosa voglia dire, ma l'abuso del termine lo ha reso un sinonimo di qualcosa di "esteticamente divertente", forse opposto all'idea stessa dell'arte. In nome della creatività sembra che tutto si possa fare. È il passaggio dalla creatività all'artisticità che mi interessa: come se la creatività desse una spinta verso l'artisticità, che è a un livello più alto. E l'artisticità ha a che fare con la spiritualità dell'esistenza, vivono nella stessa accezione.

HANS ULRICH OBRIST

Ho ancora cinque minuti perché

adesso vado a teatro. Vado a vedere la grande Eleanor Bron. Rimangono poche domande urgenti. Una di queste riguarda i tuoi eroi - anche se forse viviamo in un momento sbagliato per parlare di eroi. In altre parole, le tue influenze, il tuo "ossigeno", altre pratiche che ti hanno influenzato o ispirato...

ALBERTO GARUTTI

Questa è una domanda molto difficile perché ci sono moltissimi riferimenti e opere che sono state d'ispirazione per me. Tu citi Asher che certo è un grande artista, ma vorrei ricordare tra le opere che mi hanno in qualche modo influenzato l'*Assunta* di Tiziano che si trova nella Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia. È un'opera di grande contemporaneità, guardandola mi sembra sempre di riuscire a capire quali siano stati i pensieri e le riflessioni di Tiziano quando si è trovato a risolvere il problema della posizione dell'opera, lo spazio assegnatogli dalla committenza. L'*Assunta* è una grande pala dietro l'altare, collocata tra due grandi finestre rivolte a ovest. Durante la giornata, il sole invade l'abside della chiesa proprio attraverso queste due grandi finestre, facendo sì che l'opera appaia sempre in controluce, cioè nelle peggiori condizioni di fruizione.

Sono convinto che Tiziano abbia concepito l'impianto narrativo e figurativo del quadro in relazione a questa difficile posizione dell'opera. Ha quindi trasformato un problema di complessa soluzione in un'opera site-specific di monumentale e poderosa bellezza. La pala è divisa sostanzialmente in due parti: nella sezione superiore la figura della Madonna e il paesaggio paradisiaco sono illuminati da una luce d'oro folgorante; nella metà inferiore, in un contesto paesaggistico più terreno, Tiziano

dipingere le figure umane direttamente in controluce, con toni molto scuri. L'artista traspone quindi nell'opera la condizione visiva che lo spettatore stesso vive nello spazio della chiesa, costretto a osservare la pala in controluce.

Come giustificare però nella narrazione visiva del quadro questa insolita soluzione? Tiziano divide in due il dipinto dipingendo una grande nuvola sopra la quale galleggia la Madonna; sotto di essa le persone sono coperte dall'ombra della nuvola e quindi scure. Quest'opera mi ha colpito molto proprio per il suo meraviglioso dialogo con l'architettura. Non è soltanto una risposta precisa allo spazio nel quale era collocata, ma un incredibile progetto di dipinto concepito per uno spettatore accecato dal sole, un'opera pensata per essere vista con gli occhi investiti, abbagliati dalla luce. Da questo limite dello spazio architettonico Tiziano trae ispirazione, riuscendo così ad aumentare la potenza del suo intervento, mettendo in relazione il suo dipinto non solo con l'edificio che lo ospita, ma con il cosmo stesso.

E poi, poco più in là, sempre a Venezia, sempre ai Frari, sempre Tiziano: *Pala Pesaro*. Lì ci sono alcuni personaggi che guardano la Madonna, ma lungo una scalinata, in uno scorcio architettonico un po' alla Veronese, appare un ragazzino che guarda dritto lo spettatore. Osservando quell'opera, entriamo direttamente nella pala. Il nostro spazio reale entra in quello dipinto. Ritrovo in questo lavoro di Tiziano molti dei temi che caratterizzano le mie opere: la possibilità che lo spettatore si confonda nell'opera stessa e l'intersecarsi di più spazi reali e immaginati.

NOTE

1. *Hans Ulrich Obrist: Interviews, Volume 2*, a cura di Charles Arsene-Henry, ed. Charta, 2010
2. A fine agosto 2010, Boeri ha lanciato la propria candidatura a sindaco di Milano contro il sindaco PdL in carica Letizia Moratti.
3. Alberto Garutti è titolare dal 1989 della cattedra di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Milano e, dal 2002, professore a contratto per la cattedra "Laboratorio Arte 2" presso la Facoltà di Architettura dello IUAV di Venezia.
4. "Arte a Peccioli", Peccioli (Pisa), 1994 - 1997
5. Petrit Halilaj, *The places I'm looking for, my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real*, 2010
6. Nel 2010 l'Inter ha conquistato, prima squadra italiana nella storia, il cosiddetto "triple", a vincere cioè nello stesso anno il campionato, la coppa nazionale e la Champions League.

EACH OF THESE WORKS IS GENERATED FROM A SINGLE, CONTINUOUS LINE,
AS LONG AS THE DISTANCE BETWEEN CERTAIN SPECIFIC PLACES, PEOPLE
OR INSTITUTIONS—BE THEY CULTURAL, ECONOMIC OR POLITICAL—IN THE CITY.
THESE WORKS ARE PART OF A WIDER RANGE OF IMAGES WHICH CAN BE CUSTOMIZED
AND ADAPTED TO AN INFINITE NUMBER OF SUBJECTS, COMMISSIONERS AND CITIES.

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 AD UN CATALOGO DI ALTRE IMMAGINI,
REALIZZABILI SU MISURA E ADATTABILI A INFINITE PERSONE, COMMITTENTI E CITTÀ.

THIS ARTIST'S BOOK IS PUBLISHED ON THE OCCASION OF THE WORKSHOP WITH ALBERTO GARUTTI (29-30 SEPTEMBER 2010) HELD AT THE FONDAZIONE GALLERIA CIVICA - CENTRO DI RICERCA SULLA CONTEMPORANEITÀ DI TRENTO IN THE CONTEXT OF THE TRENTOSHIP / TRENTO.LINK PROGRAM.



QUESTO LIBRO D'ARTISTA È PUBBLICATO IN OCCASIONE DEL WORKSHOP DI ALBERTO GARUTTI (29-30 SETTEMBRE 2010) PRESSO LA FONDAZIONE GALLERIA CIVICA - CENTRO DI RICERCA SULLA CONTEMPORANEITÀ DI TRENTO NEL CONTESTO DEL PROGRAMMA TRENTOSHIP / TRENTO.LINK.

FONDAZIONE GALLERIA CIVICA
CENTRO DI RICERCA SULLA
CONTEMPORANEITÀ DI TRENTO
VIA CAVOUR 19
I-38122 TRENTO
T +39 0461 985511
F +39 0461 237033
WWW.FONDAZIONEGALLERIA CIVICA.TN.IT

CHAIRMAN / PRESIDENTE: DANILO ECCHER
BOARD OF DIRECTORS / CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE:
MAURO PAPPAGLIONE, MARIO GARAVELLI
ACCOUNTING AUDITOR / REVISORE DEI CONTI:
FILIPPO DE GASPERI
SCIENTIFIC COMMITTEE / COMITATO SCIENTIFICO:
GERALD MATT, HANS ULRICH OBRIST, ROBERTO PINTO
DIRECTOR / DIRETTORE: ANDREA VILIANI
CURATOR / CURATORE: ELENA LYDIA SCIPIONI
EDUCATIONAL SERVICES / SERVIZI EDUCATIVI:
FRANCESCA PIERSANTI
RECEPTION: ROSA CAMMAROTA
INTERN / STAGISTA: NADIA ANTONELLO
FOUNDING MEMBERS / SOCI FONDATORI:
COMUNE DI TRENTO; ANDREA BERT, RENZO COLOMBINI, DANIELE DALFOVO, MICHELE DALFOVO, MARIO GARAVELLI, MAURO GIACCA, MAURO PAPPAGLIONE, PAOLA STELZER, JURGEN TODESCO, LORIS TODESCO, MARKUS WALTER WACHTLER

BOOK / LIBRO

EDITED BY / A CURA DI: ANDREA VILIANI - COORDINATION AND COPY-EDITING / COORDINAMENTO E CORREZIONE TESTI: CRISTINA TRAVAGLINI
TRANSLATIONS / TRADUZIONI: SHANTI EVANS, NTL NUOVO TRADUTTORE LETTERARIO - DESIGN / PROGETTO GRAFICO: KALEIDOSCOPE PRESS
PRINTED BY / STAMPA: GRAFICHE ANTIGA, CROCCETTA DEL MONTELLO (TV) - PUBLISHED BY / EDITO DA: KALEIDOSCOPE PRESS

TRENTOSHIP / TRENTO.LINK

THE PROJECTS (WORKSHOPS, SEMINARS, LECTURES AND PERFORMANCES) TRENTOSHIP / TRENTO.LINK ARE ORGANIZED BY THE COMUNE DI TRENTO - POLITICHE GIOVANILI IN COLLABORATION WITH FONDAZIONE GALLERIA CIVICA DI TRENTO WITHIN THE "PIANI LOCALI GIOVANI" PROMOTED AND SUPPORTED BY DIPARTIMENTO DELLA GIOVENTÙ - PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI IN COLLABORATION WITH ANCI - ASSOCIAZIONE NAZIONALE COMUNI ITALIANI AND RETE ITER. / I PROGETTI (WORKSHOP, SEMINARI, CONFERENZE, PERFORMANCE) TRENTOSHIP / TRENTO.LINK SONO ORGANIZZATI DAL COMUNE DI TRENTO - POLITICHE GIOVANILI IN COLLABORAZIONE CON LA FONDAZIONE GALLERIA CIVICA DI TRENTO, NELL'AMBITO DELLA SPERIMENTAZIONE DEI PIANI LOCALI GIOVANI, PROMOSSI E SOSTENUTI DAL DIPARTIMENTO DELLA GIOVENTÙ - PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI, IN COLLABORAZIONE CON L'ANCI - ASSOCIAZIONE NAZIONALE COMUNI ITALIANI E LA RETE ITER.

Sperimentazione Piani Locali Giovani



ACKNOWLEDGMENTS / RINGRAZIAMENTI

NADIA ANTONELLO, CLARA CAMPESTRINI, DANILO ECCHER, MARINA ECCHER, LUCIA MAESTRI, GERALD MATT, HANS ULRICH OBRIST, TIZIANA PEDREL, FRANCESCA PEDRONI, FRANCESCA PIERSANTI, ROBERTO PINTO, ELENA LYDIA SCIPIONI, DONATELLA TURRINA.

ALL RIGHTS RESERVED. NO PART OF THIS PUBLICATION MAY BE REPRODUCED, STORED IN A RETRIEVAL SYSTEM, OR TRANSMITTED, IN ANY FORM, OR BY ANY MEANS, ELECTRONIC, MECHANICAL, OR OTHERWISE WITHOUT PRIOR PERMISSION IN WRITING FROM THE PUBLISHER. © 2010 FONDAZIONE GALLERIA CIVICA - CENTRO DI RICERCA SULLA CONTEMPORANEITÀ DI TRENTO; KALEIDOSCOPE PRESS, THE PHOTOGRAPHERS AND THE AUTHORS. © 2010 FOR THE REPRODUCED WORKS OF ALBERTO GARUTTI BY THE ARTIST. / TUTTI I DIRITTI RISERVATI. NESSUNA PARTE DI QUESTA PUBBLICAZIONE PUÒ ESSERE RIPRODOTTA O ARCHIVIATA NÉ TRASMESSA IN ALCUNA FORMA, SIA ESSA ELETTRONICA O DIGITALE, SENZA IL PREVENTIVO PERMESSO SCRITTO DELL'EDITORE. © 2010, FONDAZIONE GALLERIA CIVICA - CENTRO DI RICERCA SULLA CONTEMPORANEITÀ DI TRENTO, KALEIDOSCOPE PRESS, I FOTOGRAFI E GLI AUTORI. © 2010 DELL'ARTISTA PER LE OPERE RIPRODOTTE DI ALBERTO GARUTTI.

IMAGE CAPTIONS / DIDASCALIE IMMAGINI

IN ORDER OF APPEARANCE / IN ORDINE DI APPARIZIONE: HO CAMMINATO PER 3940 METRI PER ARRIVARE ALLA SACRA SINDONE, 2010; DUE CHILOMETRI E 873 METRI DALLA FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO AL MUSEO LOMBROSO, 2010; HO PERCORSO UN CHILOMETRO E 710 METRI FINO ALLA CASA DI PATRIZIA SANDRETTO RE REBAUDENGO, 2010; LINEA DI 3260 METRI FINO ALLA FONDAZIONE CRT, 2010; COURTESY FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO, TORINO - UN CHILOMETRO E 460 METRI FINO ALLA FONDAZIONE BANCARIA, FONDAZIONE DI VENEZIA, 2008; LINEA DI 1220 METRI DA PALAZZO GRASSI AL MUNICIPIO, 2008; HO CAMMINATO PER 1556 METRI PER ARRIVARE ALL'ASSUNTA DEI FRARI DI TIZIANO, 2008; COURTESY GALLERIA MASSIMO MININI, BRESCIA