

CAN ALTAY

KEVIN VAN BRAAK

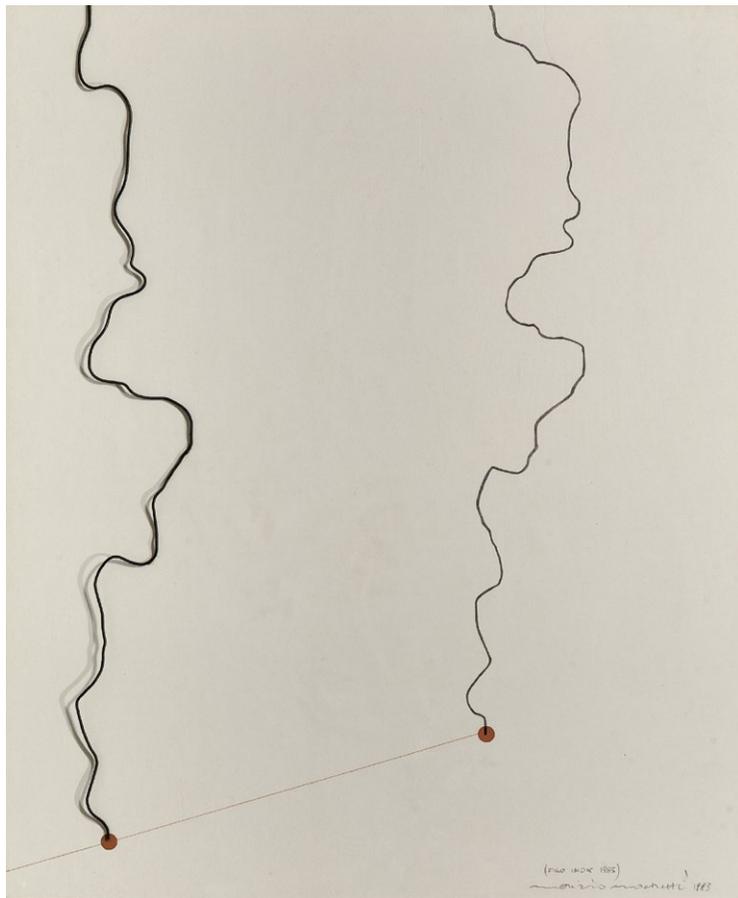
ALDO GIANNOTTI

SHAUN GLADWELL

MAURIZIO MOCHETTI

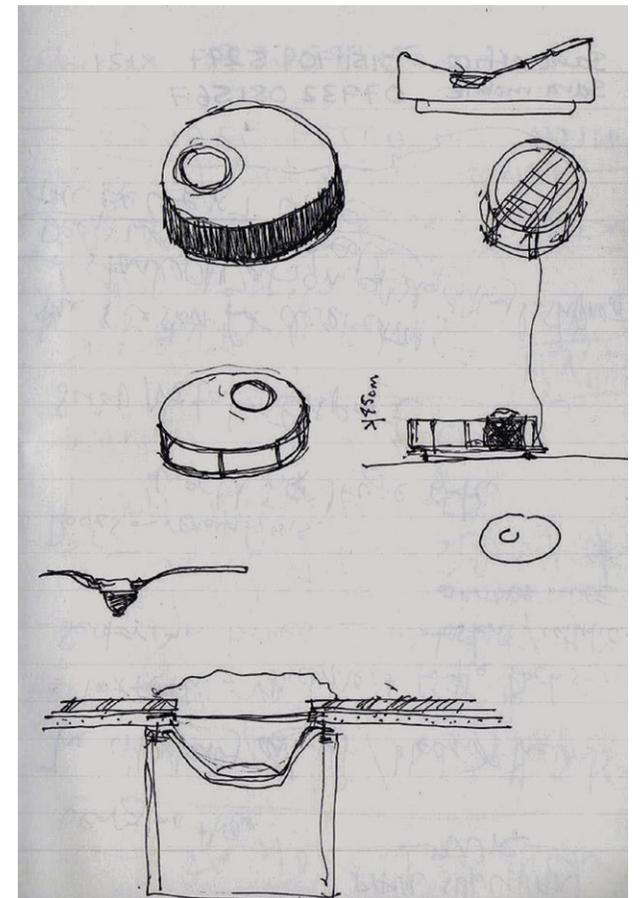
BETWEEN FORM AND MOVEMENTS

EDITED BY EMANUELE GUIDI

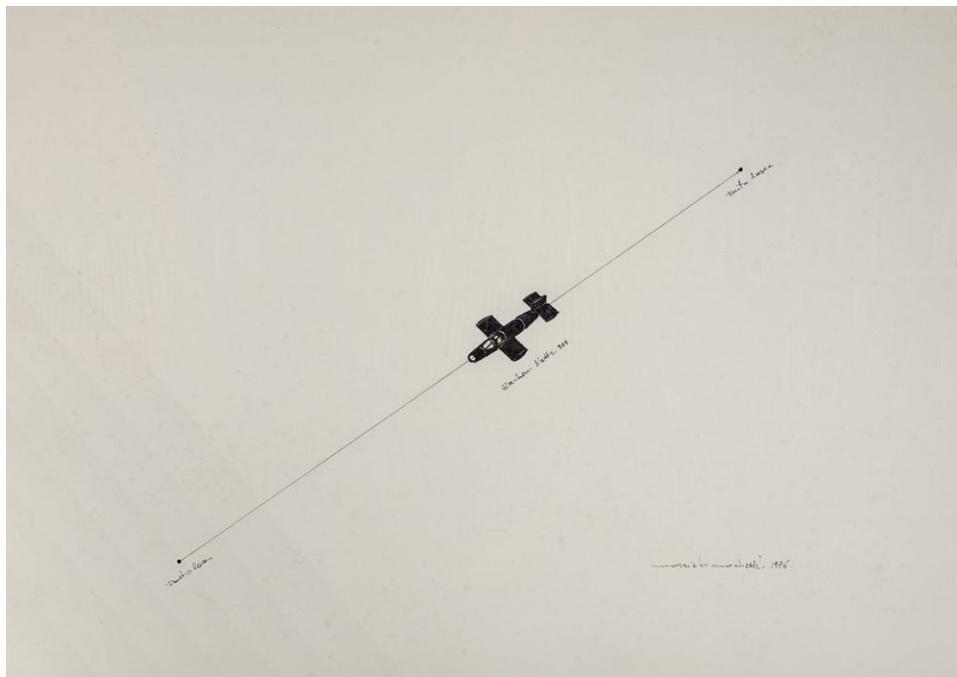


Maurizio Mochetti,
Progetto filo inox laser,
 1983, matita, ferro, china
 su cartone, cm 87 x 72,3

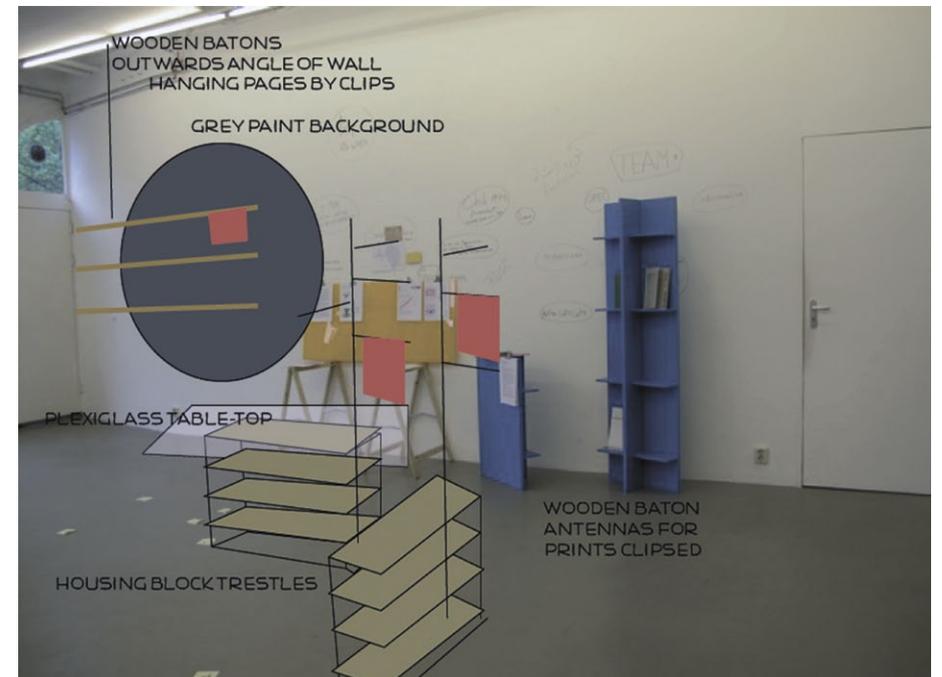
Can Altay, *Sketch for COHAB:*
an assembly of spare parts, 2011

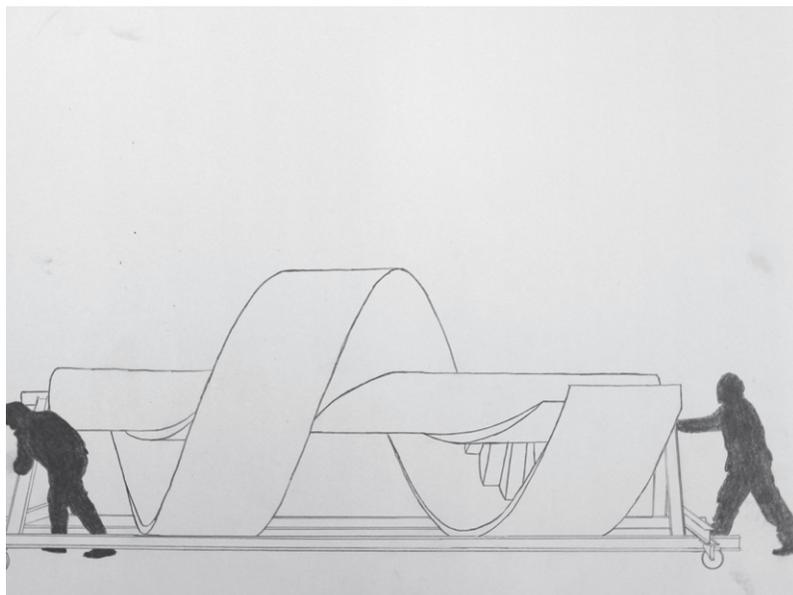


Maurizio Mochetti, *Bachem Natter 349 laser,* 1976, china su carta, cm 70 x 99,5

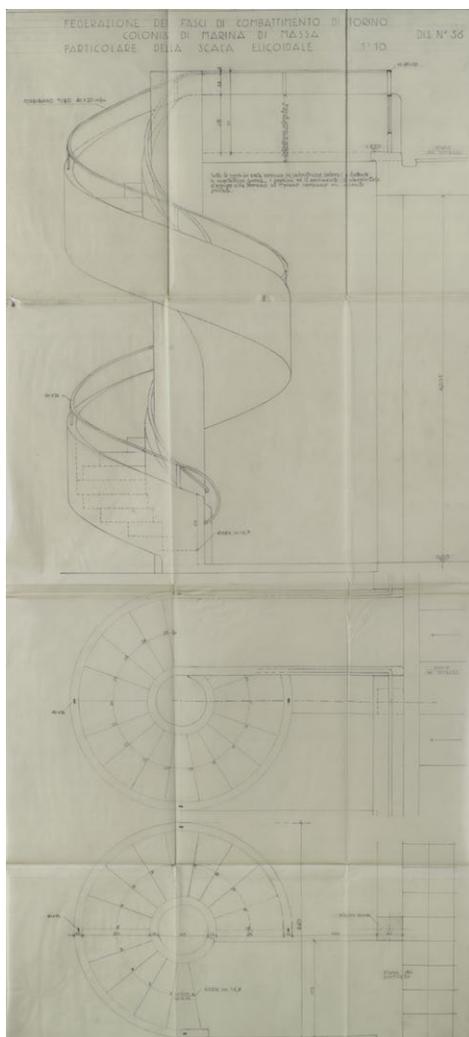


Can Altay, *Sketch for Deposit,* 2008





Kevin Van Braak, *Scala*, 2012, grafite su carta / graphite on paper



Ettore Sottsass Senior, *Progetto originale Scala*, 1936

SCALA, MANIGLIA, FILO, MONUMENTO, FONTANA, LEVA E LO SPAZIO DATO (BETWEEN FORM AND MOVEMENTS)

Emanuele Guidi

Occupiamo spazio a prescindere. Ci muoviamo in esso e siamo chiamati a rispondere ad una serie di regole dettate da un progetto che qualcuno ha prodotto. Ma “occupare” può essere una rivendicazione, può diventare uno slogan politico che reinventa la funzione ed il significato di uno determinato luogo.

Se Form follows function¹ (La forma segue la funzione) è una delle ipotesi alla base del pensiero modernista per cui l'aspetto di un luogo e di un oggetto debba essere la conseguenza della sua funzione, è anche vero che *“Uno spazio esistente può sopravvivere al suo scopo originario e alla sua ragion d'essere che determina le sue forme, funzioni e strutture; potrebbe quindi, in un certo senso, diventare vuoto e suscettibile all'essere dirottato, riappropriato e adibito ad un uso molto differente da quello iniziale”².*

Una scala, una maniglia, una fontana, una leva, un filo ed un aeroplano, la città coi suoi monumenti che compongono il panorama di *Between Form and Movements*, raccontano la storia e le economie di certi luoghi, le intenzioni e le promesse di nuove e vecchie ideologie, così come gli atteggiamenti, le narrazioni e le resistenze che emergono in opposizione ad esse. Sono, parafrasando Maurizio Mochetti, “pretesti”,³ messi in scena dagli artisti in mostra, che permettono di andare oltre la dimensione dello “spazio praticabile” ed entrare la dimensione conflittuale che regola le politiche dello spazio.

Riconosciuto in quanto una delle maggiori espressioni culturali attraverso cui le “ideologie” hanno sempre veicolato il loro messaggio ed informato il proprio fruitore, lo spazio è osservato dagli artisti attraverso il costante dialogo e tensione con il corpo che lo abita – sia esso del performer, dello spettatore o dell'abitante. In questo senso le *affordances* – il design di un oggetto o di un ambiente che ne suggerisce un utilizzo, un'azione o più generalmente un movimento – sono lette come portatrici di un'intenzione, di un progetto e quindi di una volontà di controllo. Attraverso il loro potenziale performativo, esse diventano strumenti per agire sui limiti dell'esperienza del luogo e rivelarne le dinamiche di potere che lo governano.

Allo stesso tempo, gli artisti rivolgono il loro interesse verso tutte quelle

¹ Louis H. Sullivan, *The Tall Office Building Artistically Considered*, in Lippincott's Magazine 57 (March 1896), pp 403-09.

² “An existing space may outlive its original purpose and the *raison d'être* which determines its forms, functions, and structures; it may thus in a sense become vacant, and susceptible of being diverted, reappropriated and put to a use quite different from its initial one.” Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991 p.167

³ vd intervista con Maurizio Mochetti in *Between Form and Movement*, pag. 62

improvvisazioni ed imprevisti che sfuggono all'intenzione del progetto e frantendono il messaggio originario. Forme di appropriazione e “para-funzioni” s’iscrivono nella città contemporanea come pratiche di riscrittura e reinterpretazione, ed in quanto tali diventano gesti, mobilitazioni e quindi movimenti che criticano lo spazio come “istituzione” data. “Cosa è un movimento? È un evento che apre un nuovo paesaggio. Quando un movimento ha luogo (nel campo dell’arte, nel campo delle politiche sociali), questo è l’effetto. Grazie al movimento (letteralmente, uno spostamento) sei in grado di vedere cose che prima non potevi vedere.”⁴ Allo stesso modo, il movimento del corpo, la sua possibilità di agire e performare, o a volte semplicemente il suo posizionarsi nello spazio – consapevolmente o meno – è portatore dello stessa capacità di rinnovamento e reinvenzione del paesaggio circostante.



Kevin Van Braak, *Scala*, 2012, grafite su carta / graphite on paper

4 Berardi Franco “Bifo”, *Automation and Infinity of Language: Poetry versus Financial Semicapital*, in *Rehearsing Collectivity – Choreography beyond Dance*, edited by Elena Basteri, Emanuele Guidi, Elisa Ricci, Argobooks, Berlin, 2012, p. 35

STAIRCASE, HANDLE, THREAD, MONUMENT, FOUNTAIN, LEVER AND GIVEN SPACE (BETWEEN FORM AND MOVEMENTS)

Emanuele Guidi

We occupy space regardless. We move through space and we are called upon to respond to a series of rules dictated by a project that someone has created. But “occupy” may be a demand and can become a political slogan that reinvents the function and significance of a particular place.

While *form follows function*¹ is one of the hypotheses at the heart of modernist thought, with the idea that the look of the place and of an object must be the consequence of its function, it is also true that “An existing space may outlive its original purpose and the *raison d’être* which determines its forms, functions, and structures; it may thus in a sense become vacant, and susceptible of being diverted, reappropriated and put to a use quite different from its initial one.”²

A staircase, a handle, a fountain, a lever, a thread and an aeroplane, and the city with its monuments and buildings that constitute the panorama of *Between Form and Movements* tell the story and economies of certain places. They recount the intentions and promises of ideologies, both new and old, together with the attitudes, narratives and resistance that rise up against them. To paraphrase Maurizio Mochetti, they are the “pretexts”³ put on show by the artists in the exhibition, which allow us to go beyond the dimension of “practicable space” and to enter the conflictual dimension that regulates the politics of space.

Acknowledged as one of the highest cultural expressions through which the various “ideologies” have always conveyed their message and informed users, space is observed by artists through a constant dialogue and tension with the body that inhabits it – be it that of the performer, of the spectator or of the inhabitant. In this sense, the *affordances* (the design of an object or of an environment that affords a particular use, action or, more in general, movement) are viewed as bearers of an intention and a design, and thus of a desire for control. Through their potential for performance, they become instruments that act on the limits of the experience of the place, revealing the power mechanisms that govern it.

At the same time, artists turn their attention to all those forms of improvisation and of the unexpected that elude the intentions of the design and misunderstand the original message. Forms of appropriation and “para-functions” form part of our contemporary cities as processes of rewriting and reinterpretation and, as such, they become gestures

1 Louis H. Sullivan, “The Tall Office Building Artistically Considered”, in *Lippincott’s Magazine* 57 (March 1896), pp 403-09.

2 Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991 p. 167

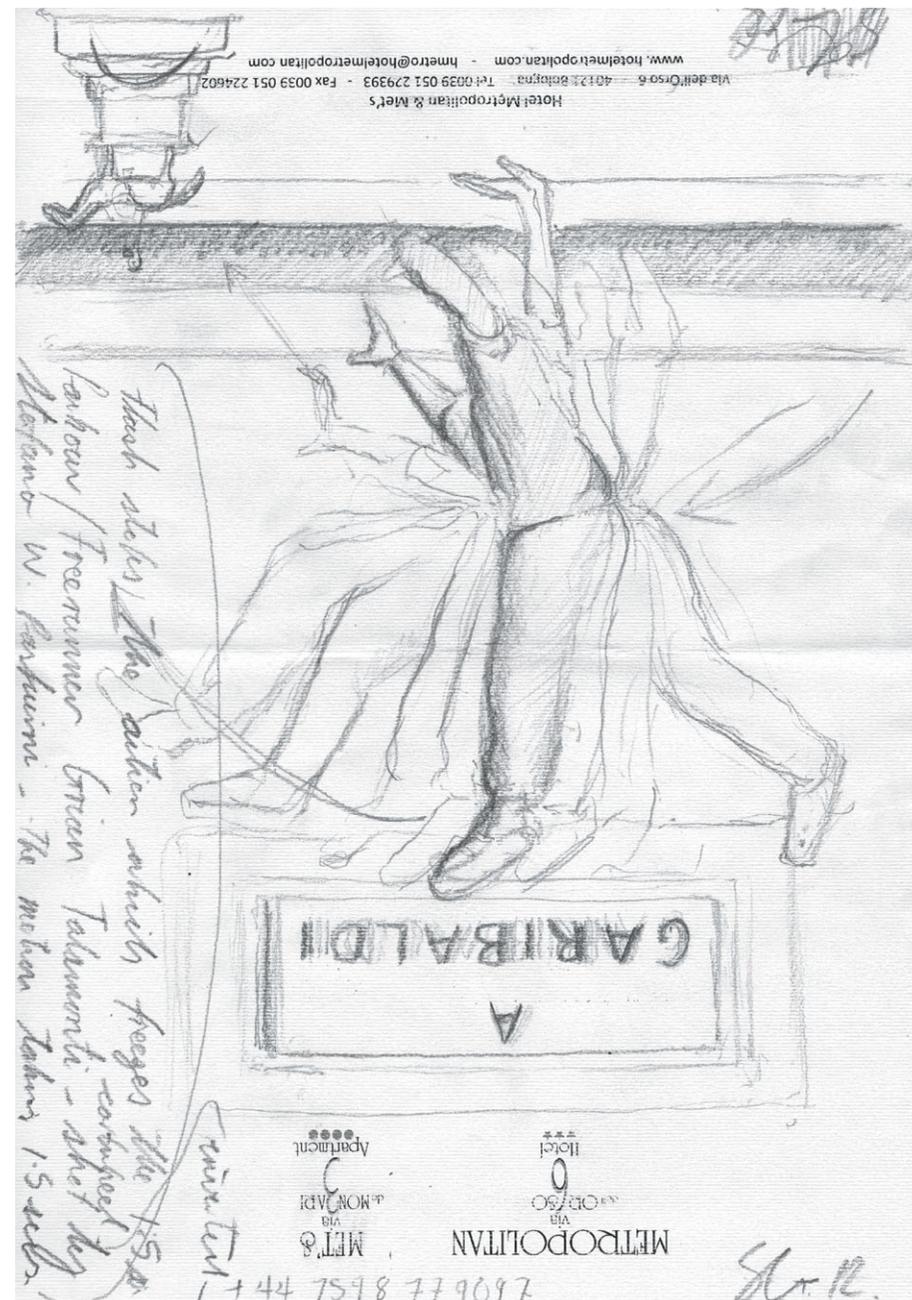
3 see interview with Maurizio Mochetti in *Between Form and Movements*, p. 68

and mobilisations that criticise space as a given institution. “What is a movement? It is an event opening up a new landscape. When a movement happens (in the field of art, in the field of social politics), this is the effect. Thanks to the movement (literally, a displacement) you are able to see

things that you did not see before.”⁴ Similarly, the movement of the body and its ability to act and perform, or at times quite simply the position that it adopts in space, whether consciously or otherwise, brings with it the same ability for renewal and reinvention of the surrounding landscape.



Shaun Gladwell, Sketch for Garibaldi Invert, 2012, grafite su carta / graphite on paper, 2012



Shaun Gladwell, Sketch for Garibaldi Invert, 2012, grafite su carta / graphite on paper, 2012

4 Berardi Franco “Bifo”, “Automation and Infinity of Language: Poetry Versus Financial Semicapital”, in *Rehearsing Collectivity – Choreography Beyond Dance*, edited by Elena Basteri, Emanuele Guidi, Elisa Ricci, Argobooks, Berlin, 2012, p. 35



Aldo Giannotti, *The Stationary Point in the Evolution of a System*, 2012 Disegno / Drawing (matita e pennarello su cartoncino / pen and pencil on cardboard), cm 70 x 100, particolare / detail

In conversazione con Can Altay

Emanuele Guidi: I lavori scelti per la mostra *Between Form and Movements* trattano tutti, seppur in modo diverso, del modo in cui lo spazio urbano è prodotto, percepito ed usato.

La fontana come forma di arredo urbano, la maniglia come oggetto funzionale e quotidiano ed infine il monumento “istituzionale” sembrano tutti giocare un ruolo ugualmente importante nella tua ricerca.

Can Altay: In un certo senso l'unica forma di esperienza umana che ho fatto fino ad oggi in vita mia è di natura urbana. Si tratta di incontri con persone diverse ma anche con cose, costellazioni, sistemi e strutture in cui ci ritroviamo. Quindi direi che fondamentalmente rifletto da una parte, sulla complessità di questa esperienza, e dall'altra cerco di trovare modi per intervenire e contribuire a questa complessità. Potrebbe non accadere sempre deliberatamente ma ogni lavoro sembra reggersi su questi due aspetti.

Tutto ciò ha anche a che fare in un certo senso con il “potere”, sia nella connotazione di come le città si formano per il volere del Potere con la P maiuscola, ma anche di come queste accolgano allo stesso tempo anche il “contro-potere”, come possibilità di rovesciamento. In fin dei conti non tutto ciò che facciamo è conforme all'ordine imposto e la vita sembra sempre trovare alternative.

I monumenti indicano un certo modo di scrivere la storia ma il modo in cui poi essi vengono vissuti può apparire come una sfida a questo principio e rimettere tutto in discussione (in COHAB ho considerato esattamente questo); la fontana è sempre stata un oggetto di prestigio e di Potere anche quando donata alla cittadinanza (*Deposit: Spring Deficit* è un'opera che prevede un gesto che capovolga questa idea). Il mio progetto più recente dal nome *Distributed* si basa invece sull'idea di scultura pubblica composta da più oggetti funzionali distribuiti, piuttosto che da un unico elemento centrale. In questo modo ho provato ad affrontare il dualismo tra la “presenza del potere”, che entra in gioco attraverso politiche e strutture di supporto specialmente nell'arte, e il “potere della presenza” che suggerisce il fatto che l'opera d'arte o la sua presenza creano momenti di potere in una determinata collettività.

EG: L'uso dello specchio e l'idea dello specchiare è un elemento che si ripete nei tre lavori in mostra. Ma sembra essere in generale un motivo che ricorre nel tuo lavoro (penso ad esempio alla fotografia *Mirrorworld*, 2008)...

CA: Penso che il riflesso sia un punto chiave. Lo specchio non solo cattura un'immagine ma ne restituisce un'altra versione, letteralmente opposta a quella catturata, anche sul piano metaforico. Inoltre lo specchio è un dispositivo che cattura in tempo reale, senza registrare ma cambiando costantemente. Ad ogni modo il riflesso da solo non basta, servono anche una distanza critica e una capacità trasformativa per creare un incontro significativo.

EG: Nella tua ricerca l'idea di design dello spazio accompagna la questione

della partecipazione. Come ti relazioni a questi concetti e come li combini nella tua pratica?

CA: La complessità offerta dalla città, di cui ho parlato sopra, si ritrova in maniera simile in ogni tipo di spazio; è una complessità data non da uno ma da molti elementi ed è sempre anche di natura sociale (e politica). È questo che il mio lavoro tende a riconoscere. In un'installazione, per esempio, ciò che si offre alla vista non è solo l'opera in sé, ma una costellazione di cui è parte anche l'osservatore. Nel mio lavoro cerco di tenere a mente questo e di essere aperto all'inclusione di altri elementi. Questo porta talvolta a concepire l'opera come un intero spazio (in riferimento a ciò che tu chiami il design dello spazio), talvolta al coinvolgimento della gente e di loro azioni suggerite o meno (in riferimento alla partecipazione) e altre volte ancora ad includere o portare insieme lavori di varie persone o di altri artisti (come in progetti quali *Normalization* o *PARK: bir ihtimal*). Gli ambienti della serie “*setting a setting*”, a cui ho lavorato per cinque anni, sono simili per natura, trattandosi sempre di una combinazione tra architettura, performance e un finale aperto. Possiamo paragonarli a dei “piedistalli vuoti” su cui si può agire. Un punto saliente di questa ricerca è stato il *setting* a cui abbiamo lavorato insieme tu ed io per il Transeuropa festival (*The Ground was Divided, We Jumped*). Questo era un luogo per ospitare il Festival, e allo stesso tempo per accogliere le diverse interpretazioni della stessa installazione che era presente contemporaneamente in quattro città differenti. Credo quindi che anche i networks entrino in gioco e siano parte della nostra esistenza ora...



COHAB an
Assembly
of Spare
Parts, 2011 –
Installation view:
CASCO, Office
for Art, Design &
Theory, Utrecht,
NL.

nell'esperienza urbana (anche se non ne siamo consci) siamo soggetti a costrutti più grandi, che non sono solo fisici ma anche di natura sociale, economica e politica. Nel mio lavoro provo a tenere in mente questo e offrirne uno scorcio. Oltre a questo provo a inventarmi o appropriarmi di modi che mi permettono di intervenire (o contribuire) in tali costrutti e permettere agli altri di fare altrettanto, così che non perdiamo la speranza di “azione”.

EG: Il titolo della mostra si riferisce esattamente a questa idea di come lo spazio, in tutte le sue connotazioni, emerga da una costante negoziazione e conflitto tra il Potere (e le sue ideologie spesso nascoste) e tutti quelli (siano essi cittadini, architetti, performers o artisti) che lo abitano, lo usano e si muovono in esso, così contribuendo, in maniera consapevole o meno, alla produzione della sua immagine finale. Ma in un certo senso questo tipo di ricerca e i temi di cui abbiamo parlato fino ad ora sono al centro della ricerca artistica da molto tempo. Come ti poni rispetto a questa eredità e perché pensi sia importante continuare a pensare in termini di “spazio”?

CA: Una delle mie citazioni preferite per comprendere l'attività artistica è di Felix Guattari quando parla di “rottura e sutura (che sono) propriamente estetiche”. Questo tipo di attività poi non deve praticarsi solo nel campo artistico come spazio esclusivo dell'arte. Tuttavia il mondo dell'arte è riuscito a spostare il suo esterno al suo interno, in un modo da continuare ad essere inclusivo ed interessante. Il



Can Altay, *Deposit (Spring Deficit: After Hammons, After Dubai, and After the Politics of White Noise)*, 2012.
Scultura (metallo, specchio, sabbia, legno, lettore cd, speaker, amplificatore), ø 160 cm, h 48 cm / Sculpture – steel, wood, mirror, sand, speaker, amp, cd player ø 160 x 48 cm.

Can Altay - *Deposit (Spring Deficit: After Hammons, After Dubai, and After the Politics of White Noise)*

Deposit (Spring Deficit: After Hammons, After Dubai, and After the Politics of White Noise) è una scultura che funziona meccanicamente come una fontana che non aziona acqua ma sabbia. La "fontana di sabbia", realizzata dopo una ricerca dell'artista a Dubai, indaga il ruolo che storicamente la fontana rappresenta nello spazio urbano: da simbolo di ricchezza e potere al suo utilizzo come servizio pubblico per la collettività fino al suo operare come barriera acustica per proteggere dalle proteste nei pressi dei palazzi del governo. La fontana specchiante di Altay non soltanto riflette, assorbe e controlla la comunità temporanea di spettatori che si raduna intorno ad esso, ma anche offre una visione obliqua ed opposta a quei valori che il capitalismo occidentale ha trasmesso e diffuso in medio-oriente.

Deposit (Spring Deficit: After Hammons, After Dubai, and After the Politics of White Noise) is a sculpture that works mechanically as a fountain, but with sand in place of water. Made after research by the artist in Dubai, this "sand fountain" investigates the role that fountains have played in urban spaces during the course of history, from symbols of wealth and power to public services for the community, through to use as acoustic barriers to protect against the sounds of protest near government buildings. Altay's mirror-like fountain does not just reflect, absorb and control the temporary audience of viewers who gather around it, for it also offers an oblique vision that counters the values that Western capitalism has conveyed to, and spread through, the Middle East.

mio rapporto personale con l'arte è cominciato grazie alla scoperta di opere di determinati artisti piuttosto che imparando a fare arte. Ho cioè cominciato a fare arte dopo che ho scoperto ciò che alcune persone hanno creato nel corso del 20esimo secolo, soprattutto nel mondo dell'arte occidentale. Fino a quel momento avevo familiarità con il vocabolario e i discorsi dell'architettura e del design e sono stato colpito dalla capacità dell'arte di produrre significato senza troppe prescrizioni. Sono stati soprattutto aneddoti, resoconti e documenti (in altre parole la "storia") a portarmi all'arte. Un'opera chiave per esempio è stata per me il Merzbau di Kurt Schwitters ad Hannover, che è un buon esempio perché non esiste più! Credo che quella sia un'opera che trova ancora risonanza in lavori di persone come Thomas Hirschhorn, ad esempio. Anche l'introduzione della soggettività e dell'intersoggettività negli atteggiamenti Minimali e Concettuali, è stato qualcosa che mi ha colpito molto, in lavori di artisti come Dan Graham, Robert Morris e Vito Acconci per esempio. E il modo in cui artisti come Robert Smithson, Allan Kaprow ed Helio Oiticica, hanno gestito il rapporto tra il *fuori* e il *dentro* mi ha affascinato molto. Forse parlando di specchi, ambienti e collettività un altro nome che bisogna citare è quello di Michelangelo Pistoletto. Si tratta di riferimenti legati esclusivamente ad un discorso di arte contemporanea occidentale come noterai, ma è proprio così. Un altro momento chiave è stato la Biennale di Istanbul del '97, dove ho conosciuto lavori di artisti come Felix Gonzales Torres. E da quel momento in poi, dal 1998, ho prodotto ed esibito i miei lavori. Senza dubbio nel mio lavoro rimangono presenti anche i processi legati all'imparare e il disimparare determinati canoni architettonici, le questioni legate all'urbanismo e soprattutto alle politiche dello spazio. David Hammons ha detto una volta: "*L'arte un tempo ti svegliava, ora ti fa dormire*". Credo semplicemente che bisogna continuare a lavorare per un'arte che svegli. È troppo presto per abbandonare il campo.

Can Altay, *Excerpts (Cohab: An Assembly of Spare Parts)*, 2011.
4 fotografie, wall painting, legno, cm 200 x 260 / 4 photographs,
wooden batton hangers, wall paint, cm 200 x 260, ø 200.



Can Altay - *Excerpts* da / from (*COHAB: An Assembly of Spare Parts*)

L'installazione *Excerpts* è parte del progetto *COHAB: An Assembly of Spare Parts* in cui Can Altay indaga la nozione di scultura pubblica a partire dal caso specifico della città di Utrecht. Il monumento diventa per l'artista la sfera di indagine per studiare le dinamiche che determinano la sua presenza sul territorio e il valore simbolico che questo esercita sul cittadino. *Excerpts*, composto da un *wall painting*, da sostegni in legno e da 4 fotografie, mostra indizi e tracce di come un'opera pubblica possa divenire luogo di negoziazione tra l'autorità che regola lo spazio pubblico ed i suoi abitanti.

The *Excerpts* installation is part of the *COHAB: An Assembly of Spare Parts* project with which Can Altay investigates the notion of public sculpture, starting out from the specific case of the city of Utrecht. For the artist, the monument is a place of investigation where he can study the mechanisms that lead to its presence on the ground, and the symbolic value that this exerts on the population. Consisting of a wall painting, with wooden supports and four photographs, *Excerpts* contains indications and traces of how a public work can become a place of negotiation between the authorities who regulate public places and those who inhabit them.

THE PRESENCE OF POWER AND THE POWER OF PRESENCE

A Conversation with Can Altay

Emanuele Guidi: The selection of works we decided to present here, at the *Between Form and Movements* exhibition, deal in different manners with the way urban space is produced, perceived and used. Urban furniture like the fountain, everyday functional objects like the door-knob and the more “institutional” monument, seem to be equally important for you when working on your research...

Can Altay: In a way, the only human experience I've had in my life is urban. It is made up of our encounters with many different people but also many different things, and the various constellations, systems and structures we find ourselves in. So I guess that, fundamentally, on the one hand I'm reflecting on the complexity of this experience and, on the other hand, I'm finding ways to intervene or contribute to this complexity. It may not always be super-deliberately but each work I do seems to hold on to these two sides. There is also a certain dealing with “power”, both in the sense of how cities form with a desire for Power with a capital P and how they also host its “counter” in the sense of a possibility of reversal. After all, not everything we do is according to orders imposed on us, and the living always seem to find alternatives.

Monuments indicate a certain mode of writing history, but how they get to be lived with may challenge that (So in *COHAB* I was looking at exactly such moments). The fountain has almost always been an object of prestige and power, even when it's given as a gift to the people (*Deposit: Spring Deficit* is a work that involves a gesture to reverse that). With my most recent project, *Distributed*, the question becomes one of thinking about a public sculpture that is composed of a number of distributed functional objects, rather than a singular central piece. This was my way of trying to tackle the duality between “presence of power”, which is very much at stake through policies and support structures, especially in art; and the “power of presence” which suggests that the artwork or its presence also creates moments of power, in a meaningful collectivity.

EG: The idea of “mirroring” is an element that is repeated also in the three works. But that seems to be a recurring theme (I'm thinking of the photograph *Mirrorworld*, 2008)...

CA: I think reflection is key, and the mirror not only captures but also gives back another version, either literally as the reverse image of what it captures, or more metaphorically.

Also a mirror is a live capturing device, with no record yet constantly changing. Reflection alone is not enough though, a critical distance and transformative capacity is also good for a meaningful encounter.

EG: The design of space goes along with the issue of participation in your research.

Can Altay, *Doorknob (Distributed)*, 2012
Sculptura: maniglia di porta in metallo
lucidato sfera ø18cm, base ø 12cm
/ Sculpture: Doorknob in hand-polished
stainless steel, ø 18cm sphere and ø
12cm circular base.

Can Altay - *Doorknob (Distributed)*

Su commissione di Frieze Projects East e del London Festival per le Olimpiadi di Londra 2012, Can Altay ha realizzato una *Doorknob (Distributed)* come opera pubblica nel distretto di Waltham Forest. L'artista ha realizzato una serie di 20 maniglie installate successivamente sulle porte di edifici pubblici del distretto londinese. Attraverso il design sovradimensionato ed il materiale specchiante l'artista trasforma la percezione un oggetto funzionale di utilizzo quotidiano. Il gesto e movimento naturale viene ridisegnato e l'opera, costantemente usata, toccata e quindi consumata, mette in discussione i meccanismi che regolano la presenza di un'opera in spazio pubblico.

Commissioned by Frieze Projects East and the London Festival for the 2012 London Olympics, Can Altay created *Doorknob (Distributed)* as a public work in the district of Waltham Forest. Here the artist created a series of twenty knobs, which he then installed on the doors of public buildings in the London district. Through their outsized design and mirror-finish material, the artist transforms our perception of an everyday functional object. Natural movements and gestures are redesigned and the work, which is constantly used, touched and thus worn down, brings into question the mechanisms that regulate the presence of a work in a public place.





Can Altay – *Barricade* da / from (*COHAB: An Assembly of Spare Parts*)

Barricade è parte del progetto *COHAB: An Assembly of Spare Parts*. La fotografia rappresenta una porzione di città in fase di ricostruzione. L'immagine è un assemblaggio di due vedute differenti ed invertite della stessa strada che in questo modo disorienta lo spettatore. Allo stesso tempo anche attraverso il titolo dell'opera *Barricata* l'artista trasfigura il luogo e suggerisce una lettura della città come di uno spazio di potenziale conflitto e tensione, dove ogni gesto ha una possibile reazione contraria ed opposta.

Barricade is part of the *COHAB: An Assembly of Spare Parts*. The photograph shows a part of the city during reconstruction. The image is an assemblage of two different, inverted views of the same street, thus disorienting the viewer. At the same time, the artist also uses the title of the work, *Barricata*, to transform the place and suggest an understanding of the city as a place of potential conflict and tension, where every gesture has a potential counter-reaction.

Can Altay, *Barricade* (*Cohab: An Assembly of Spare Parts*), 2011. Fotografia montata su dibond dietro plexiglass, cm 84x59 / Photo on dibond and plexiglass, cm 84x59

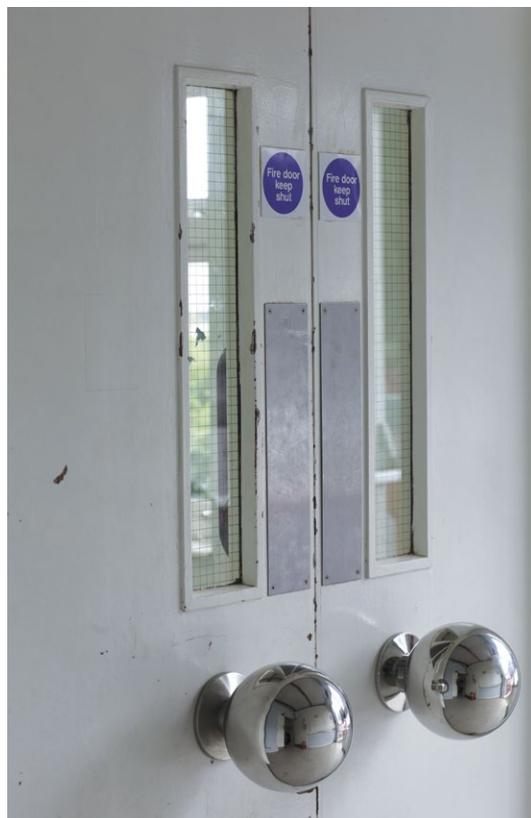
Could you say how you relate to these two ideas and how you combine them in your work?

AC: Similarly to the complexity that the city provides us with, which I was just talking about, any space bears such complexity within itself. This is not made of one thing but of many, and is always also social (and political). I just acknowledge that in the work. In an installation, it is not only that the work is “on view”, but it is a constellation that the viewer is also part of. With the work that I do, I remind myself of this fact, and try to be open to the inclusion of other elements in it. This sometimes leads to thinking of the work as a whole space (in reference to what you call designing the space); sometimes to the inclusion of people and their actions, both invited and uninvited (in reference to participation); and sometimes also the inclusion, or bringing together of work by different people and fellow artists (as in projects such as *Normalization*, or *PARK: bir ihtimal*). The “setting a setting” series I’ve been working on for five years is similar in nature, they are a combination of architecture, programmed performance, and open-endedness, a bit like empty pedestals that you can act upon. A peak point of this was the setting you and I worked on together for the Transeuropa festival (*The Ground was Divided, We Jumped*), that was a space for the festival to take place, and different interpretations of the same installation, which took place simultaneously in four different cities. So I guess networks also come into play, and they are a part of our existence now...

EG: So we can say that the design of space and participation implicate each other; you try to control this relation, to which also the audience (and therefore the citizen) contribute, adding a significant dimension to the production of meaning...

CA: As I tried to explain, I think that the encounter with the artwork is what matters most, but this encounter is never detachable from the frames, structures, systems that it takes place within. Just as in our urban experience, (even when we are not aware) we are subjects of much wider constructs, which are not only physical but also social, economic, and political in nature. I just try to remind myself of that and provide a glimpse of this fact whenever I can; and furthermore to invent or appropriate ways in which I can intervene (or contribute) to such constructs, and let others do so, so that we don’t lose our hope for individual agency.

EG: The title of the exhibition refers exactly to this idea about how space emerges in all its connotations from a constant negotiation and conflict between Power – and very often hidden Ideology – and those who inhabit it, use it and move in it – consciously or unconsciously “intervening and contributing” to the production of its final image, be they city dwellers, architects, performers or artists... Somehow this kind of research and the issues you have been talking about have been at the centre of artistic research for a really long time. How do you feel with regard to this legacy and why do you think it’s important to keep on thinking in terms of “space”?



Can Altay, *Distributed*, 2012. Installation view at Forest YMCA, as part of Frieze Projects East, Festival of London ph. Polly Braden

CA: One of my favourite quotes in understanding artistic activity is from Felix Guattari, where he talks about “rupture and suture that are aesthetic in nature”. This kind of activity then, doesn’t have to happen only in the art world, as an exclusive space for art. Yet the art world has managed to manoeuvre its outsides to its insides, and has thus kept on being inclusive and exciting. My personal involvement with art started from finding out about artists’ works, instead of learning to make art. I mean I started making art, after finding out about things that people did throughout the twentieth century, mainly in the Western art world. Until then I was familiar with vocabularies and discourses of architecture and design, and I was blown away by art’s capacity to produce meaning, without too many prescriptions. It was mostly secondary accounts, documentation and anecdotes (“history” in other words) that drew me to art. So for example one key work was the *Hannover Merzbau* by Kurt Schwitters, it is a good example because the work no longer exists anyway! I think that’s a piece that still resonates in works of people like Thomas Hirschhorn, for example. The introduction of subjectivity and inter-subjectivity into the Minimal and Conceptual moments was also something that moved me, works by artists such as Dan Graham, Robert Morris, and Vito Acconci. And in the way they manoeuvred the outside-inside, people like Robert Smithson, Allan Kaprow, and Helio Oiticica, were intriguing for me. Perhaps with mirrors, settings, and collectivities, Michelangelo Pistoletto is another name worth uttering. This is driven by a Western contemporary art discourse, as you’ll notice, but that’s the way it is. Another key moment for me was the ’97 Istanbul Biennial, where I encountered works by artists such as Felix Gonzales Torres and from then onwards, since 1998, I’ve been doing and showing work. Of course the processes of learning and unlearning the architectural canon, issues related to urbanism and especially politics of space are still there in my work. David Hammons once said “art used to wake you up, now it puts you to sleep”, I think we should keep working towards art that can wake you up, it’s simply too soon to abandon the field.

In conversazione con Kevin van Braak

Emanuele Guidi: Come è nato il progetto *Scala (Marina di Massa)*?

Kevin Van Braak: Nel 2005 ho trovato una vecchia copia della rivista Domus datata 1985 con una mappa e le foto di diverse colonie marine. Con Rossella Biscotti abbiamo deciso di fare un tour e visitare la maggior parte di questi edifici e rovine. Una delle immagini pubblicate su Domus rappresentava in particolare la scala a spirale in cemento che era dentro la Colonia Torino di Marina di Massa. Ero particolarmente interessato a questa scala ma al nostro arrivo alla colonia non l'abbiamo trovata.

Abbiamo incontrato il padrone dell'edificio che per caso si trovava lì e ci ha detto che la scala era stata distrutta poco prima che lui acquistasse la colonia. Mi ha dato una fotocopia A4 di un disegno con i dettagli tecnici della scala e sulla base di questa fotocopia ho costruito *Scala*.

Un anno dopo durante la ricerca su edifici del periodo fascista ho ritrovato il disegno originale della scala nell'archivio di Ettore Sottsass a Rovereto.

EG: Cosa ti ha portato alla decisione di riprodurre una replica della scala? Perché questa parte della colonia in particolare dato che non è la sola ad essere stata distrutta?

KVB: Di solito mi piace fare esperienza di un edificio entrando dentro, girando per le sue stanze, camminando nei corridoi, guardando fuori dalle finestre, toccando le maniglie delle porte etc. Una volta arrivati alla Colonia ero piuttosto deluso dal fatto che la scala non ci fosse più, perché avrei voluto realmente poterla percorrere. All'interno dell'intera colonia questa era la sola scala a spirale. La cosa curiosa è che i bambini non usavano le scale normali per andare da un piano all'altro ma delle rampe costruite apposta per loro. La scala a spirale sembrava costituire un elemento centrale dell'intero complesso in quanto l'unico che comunicasse un'idea di continuità, di "movimento"; una spirale bellissima tra tutte le linee dritte di questa architettura. Appena ho visto il disegno tecnico era chiaro per me che la scala doveva tornare, così ho deciso di rifarla io stesso. L'avrei poi riportata al suo posto e "vissuto" l'edificio così come avevo sperato di trovarlo.

EG: Puoi dire qualcosa sul materiale che hai usato? Il legno in sostituzione del cemento originario..

KVB: Il legno è stata una scelta logica se volevo essere in grado di ricostruire la scala da solo. Ma più importante è che non volevo realizzare la scala come parte di un nuovo *imperium* che deve durare per sempre, come hanno fatto i fascisti prima di me scegliendo come materiale il cemento rinforzato. La mia scala in legno deve poter scomparire nel tempo, come il regime che ha costruito questo edificio.

EG: Hai ricostruito un'"opera" di un architetto come Ettore Sottsass Senior.

Come ti rapporti con l'idea di autorialità?

KVB: Beh veramente non mi sono posto questo problema. In primo luogo dal disegno che avevo avuto era impossibile rifare davvero la scala con precisione assoluta, dal momento che esso riportava solo qualche misura esterna; non erano delle vere e proprie istruzioni, neppure per quelli che l'avevano costruita in cemento prima di me. In secondo luogo ho voluto rifare la scala in legno, con un concetto e uno scopo completamente diversi da quella originale. Infine ciò che è stato importante per me è il fatto di aver costruito la scala io stesso, approcciando il processo come se fosse la produzione di una scultura e non di un oggetto funzionale.

EG: E c'è un aspetto performativo in questo processo?

KVB: A volte penso che la parte performativa abbia luogo nel mio studio/atelier. È un processo incredibile vedere crescere un lavoro come questo. Ci sono state tante fasi durante la produzione in cui la scala avrebbe potuto diventare un'altra scultura. Dal momento in cui hai la colonna centrale puoi fare così tante cose...ma ho dovuto imporre a me stesso di continuare la produzione della scala. La costruzione avviene orizzontalmente e c'è stato un momento in cui dopo aver installato gli scalini appariva già come un oggetto fantastico, ma ho dovuto continuare. Mi piace davvero la parte della produzione di progetti come questi.

EG: Per questo realizzi sempre una documentazione e poi la presenti nel tuo sito.

KVB: Sì, credo che il *making of* sia una parte importante del lavoro in sé. Ma è un'esperienza reale soltanto per me, e per questo cerco di restituirla attraverso il sito internet.

EG: La tua Scala è una scultura ma ha comunque le caratteristiche di un oggetto funzionale...quindi esiste un aspetto performativo anche in questi termini. Hai pensato al modo in cui essa è cambiata dal suo uso originario – e contesto ideologico – al modo in cui tu l'hai ricreata e ri-contestualizzata?



Kevin van Braak, *Scala*, 2012, legno / wood, 2,6 x h 5,7 m, installazione a Marina di Carrara

KVB: L'edificio della colonia era stato progettato in modo tale che i bambini facessero in esso un'esperienza che rimanesse con loro nel tempo. Ho voluto sentirmi parte di questa esperienza riportando la scala "indietro" nella sua posizione originaria. Credo che la scala mostrasse la forza del design dentro questo complesso e che tutti gli elementi architettonici servissero lo stesso fine ideologico. Ma ovviamente non è stato possibile ricollegare la mia scala all'edificio perché molte altre parti sono andate distrutte. Oltretutto, essendo in legno ed avendo un colore ed una superficie diversa da ogni cosa intorno ad essa, il suo aspetto scultoreo è emerso ulteriormente e l'ha resa ancora meno parte dell'architettura stessa. Nonostante questo sono riuscito a fare quell'esperienza che avevo sperato di vivere fin da quando ho deciso di iniziare questo progetto.

EG: E quale ruolo ha il pubblico?

KVB: Mi piace senza dubbio l'idea che anche il pubblico possa fare esperienza della scala, ma si tratta di più di questo in realtà. La mia prima motivazione era di vederla nel suo luogo originario e avere, insieme alle persone che come te erano lì, un'esperienza sia visiva che fisica. Per coloro che la saliranno nello spazio della galleria sarà chiaramente un'esperienza diversa. Comunque per me è ancora centrale la possibilità di potersi confrontare con un design così bello e con l'idea che esso sia profondamente legato all'ideologia fascista. Ma mi piacerebbe che il

pubblico andasse oltre e cominciasse a guardare gli edifici di quel periodo che li circondano nella loro quotidianità ponendosi delle domande. Quanta ideologia è ancora presente e quanto questa li influenza attraverso questi edifici? E non credo sia il caso ora di parlare di come questi edifici siano stati rinnovati e in quale modo saranno riutilizzati in futuro...

EG: Come hai già detto questo progetto è parte di una ricerca più ampia sugli edifici fascisti. Da dove viene il tuo interesse per questo tipo specifico di architettura?

KVB: Mi interessa l'architettura in generale ma soprattutto quegli edifici che sono stati costruiti sotto il potere di un regime, di uno Stato o di singoli individui e che riflettono quindi l'immagine o il messaggio che questi poteri vogliono trasmettere al visitatore. Anche se sono consapevole di tali meccanismi questi edifici continuano ad esercitare un gran fascino su di me. Ciò che mi interessa in particolare è la tensione che esiste tra la bellezza di queste architetture e le intenzioni dei regimi che le hanno prodotte. Questa fascinazione mi ha portato a continuare la ricerca e a creare le mie proprie "sculture" che si appropriano delle caratteristiche di questi edifici. Come nel caso dell'opera che ho realizzato per la XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara, *La Facciata*, un'ampia facciata ispirata a diversi elementi dell'architettura fascista. In questo lavoro preciso, l'architettura perdeva la sua funzione originaria di accogliere persone ed era ridotta alla presenza di una pura immagine che deve supportare e fare da eco al discorso del dittatore.



Kevin van Braak - *Scala (Marina di Massa)*

Scala (Marina di Massa) (2012) di Kevin van Braak si confronta con l'architettura della Colonia Torino (Ex Colonia XXVIII Aprile) edificata da Ettore Sottsass Senior nel 1938 in piena epoca fascista. Costruita per ospitare i bambini durante il periodo estivo, la colonia si presentava come uno strumento di formazione che potesse, attraverso le sue forme razionaliste, comunicare un'idea di ordine e vita collettiva. Dopo la caduta del regime, la colonia ha perso la sua funzione originaria e dopo essere stata parzialmente distrutta, è rimasta in stato di abbandono per molti anni. La scoperta della demolizione dell'unica scala a spirale che caratterizzava l'esterno dell'edificio, ha portato Kevin van Braak alla decisione di ricostruire questo elemento sulla base del progetto originale dell'architetto Sottsass Sr. Nell'agosto del 2012 la Scala di van Braak è stata portata da Amsterdam a Marina di Massa per essere posizionata temporaneamente e fotografata nel luogo dove era originariamente collocata. Costruendo la scala in compensato marino, l'artista ha creato un netto contrasto con l'originale in cemento armato che aveva l'ambizione di comunicare un'idea di permanenza nel tempo. Il confronto tra il passato ed il presente visibile tra le due fotografie ed il design rigoroso e sensuale della scala, lascia emergere il potenziale dell'architettura come strumento demagogico e allo stesso tempo restituisce un senso di mancata promessa. Inoltre la Scala, eretta e presentata senza la terrazza a cui permetteva l'accesso, è privata della sua funzione originaria e diventa una sorta di monumento all'architettura ed un punto di osservazione sul paesaggio circostante.

Scala (Marina di Massa) (2012) by Kevin van Braak examines the architecture of Colonia Torino (Ex Colonia XXVIII Aprile) built by Ettore Sottsass Sr in 1938 at the height of the Fascist period. Built to house children during the summer, the holiday camp was constructed as an educational facility that, through its rationalist forms, could convey an idea of order and community life. After the fall of the regime, the holiday camp lost its original function and, after being partially destroyed, was abandoned for many years. The discovery that the single spiral staircase, which was such a distinctive feature of the exterior, had been demolished led Kevin van Braak to decide to rebuild this element on the basis of the original design by the architect Sottsass Sr. In August 2012 van Braak's staircase was taken from Amsterdam to Marina di Massa to be temporarily placed and photographed on the spot where it had originally stood. By building it in marine plywood, the artist created a clear contrast with the reinforced concrete original, which had been designed to give an idea of permanency. The comparison between past and present that appears in the two photographs, and the austere, sensual design of the staircase reveal the potential of architecture as a demagogic instrument while also conveying a sense of a broken promise. Standing erect and shown without the terrace it led to, staircase is deprived of its original function and becomes a sort of monument to architecture and an observation point for the surrounding landscape.

Kevin van Braak, *Scala*, 2012, legno / wood, 2,6 x h 5,7 m



Kevin van Braak - *La Facciata*

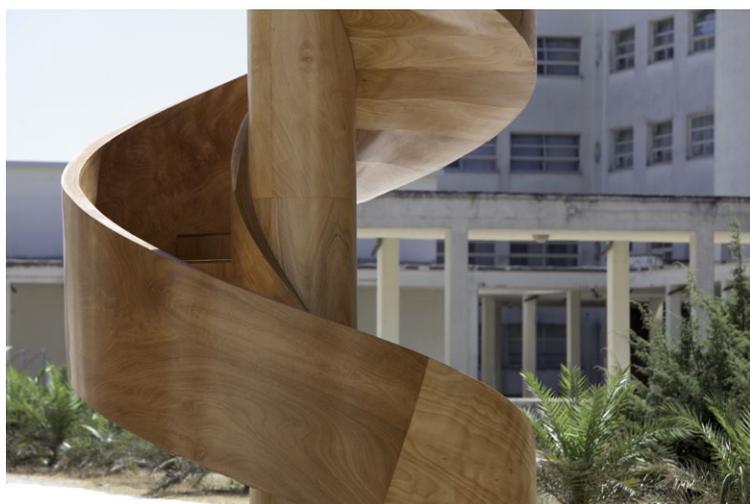
La *maquette* de *La Facciata* è la riproduzione in scala del progetto che Kevin van Braak ha presentato in occasione della Biennale di Carrara del 2010. L'originale (20 x 10 x 6 m) - costruita sul modello delle facciate temporanee che servivano da supporto scenografico ai discorsi di Mussolini - proponeva quindi una riflessione sul ruolo che l'architettura aveva come mezzo di propaganda. L'esperienza di questi "spazi", che durante il fascismo, era limitata per il pubblico dei comizi all'osservazione frontale, nell'opera di van Braak cambia radicalmente poiché era accessibile ai visitatori. Posizionata all'ingresso di una delle sedi della Biennale, lo spettatore si confrontava con l'imponenza della scultura per poi scoprirla essere una sorta di set cinematografico.

Ne *La Facciata*, composta dalla scultura e dalle 5 fotografie, l'artista restituisce questa esperienza nella sua totalità, combinando la scultura - come modello della fase progettuale - e le immagini realizzate come documentazione su film 8 mm. Queste ultime, con i colori appannati e sfuocati tipici del medium, restituiscono un immaginario simile ai documentari dell'Istituto Luce e sospendono la visione dell'opera di van Braak tra ricordo e finzione.

The *maquette* of *La Facciata* is a scale reproduction of the project that Kevin van Braak displayed at the Biennale di Carrara in 2010. The original (20 x 10 x 6 m) - built on the model of the temporary façades used as scenic backdrops for Mussolini's speeches - thus offered a reflection on the role that architecture played as a means of propaganda. The experience of these "spaces", which could be seen only from the front by the audience at mass rallies during the Fascist period, changes radically in van Braak's work since visitors had access to them. Placed at the entrance of one of the four venues of the Biennale, the viewer was struck by the majestic size up the sculpture, only to discover that it was a sort of film set.

In *La Facciata*, which consists of a sculpture and five photographs, the artist recreates this experience in its entirety, combining the sculpture - as a model of the planning stage - and the pictures made to record it on 8 mm film. The images, with the blurred, misty colours typical of the medium, recreate a world of the imagination similar to that of Istituto Luce documentaries, suspending our vision of van Braak's work between memory and fiction.

Kevin van Braak,
La Facciata (modello), 2010
 Tecnica Mista, cm 48 x 110 x
 h. 54 + 5 stampe digitali su
 Hahnemuehle Fine Art Baryta
 montate su dibond, cm 24,9 x
 37,4 ciascuna / Mixed media,
 cm 48 x 110 x h. 54 + 5 digital
 prints on Hahnemuehle Fine
 Art Baryta on dibond, cm 24,9
 x 37,4 each.



Kevin van Braak, *Untitled (Scala)*, 2012, 9 Stampe digitali su Hahnemuehle Fine Art Baryta, cm 26 x 38

ciascuna, ed.3 / 9 digital print on Hahnemuehle Fine Art Baryta, cm 26 x 38 each, ed. 3

A Conversation with Kevin van Braak

Emanuele Guidi: How did the project *Scala (Marina di Massa)* start?

Kevin van Braak: In 2005 I found an old *Domus* magazine from 1985 with a map and photos of different seaside holiday camps, or *Colonie Marine*. Together with Rossella Biscotti we decided to make a tour to visit most of these buildings and ruins. One of the images was a concrete spiral staircase inside the Colonia Torino in Marina di Massa. I was especially interested in seeing this staircase, but when we arrived at the *colonia* we couldn't find it. We got in contact with the owner of the building, who happened to be there and he told us that it had been destroyed just before he bought the complex. He gave me an A4 photocopy with a technical drawing of the staircase on it. From this photocopy I made the *Scala*. One year later, during a research into buildings from the Fascist period, I went to find the original drawing of the stairs in the archive of Ettore Sottsass in Rovereto.

EG: What brought you to the decision to produce a replica of the stairs? Why that particular part (since others have been destroyed in the *colonia*).

KVB: I like to experience a building by walking inside, going into the rooms, walking through the corridors, looking out of the windows, touching the door handles etc. When we arrived, I was a bit disappointed that the stairs were not there any more, because I would have loved to climb it. Inside the whole *colonia* this was the only spiral staircase. What is curious is how the children would not use normal staircases to go from one floor to the other but slopes that were build specially for them.

This spiral staircase looked like a very central element in the whole complex since it was the only element communicating an idea of continuity, of 'movement' – a beautiful spiral among all the straight lines of this architecture.

As soon as I saw the technical drawing, it was clear to me that these stairs needed to return and I decided that I would make them myself. I would bring them back and experience the building as I would have hoped to find it.

Can you also say something about the material you used, with wood

replacing the original concrete...

Wood was a logical choice for me, besides the fact that I would be able to make it myself, but more importantly I didn't want to make the stairs part of a new *imperium* that would last forever, like the Fascists had attempted before me using reinforced concrete. My wooden stairs would in time disappear like the regime that built this building.

EG: You re-built a "piece" by an architect like Sottsass. How did you relate to the idea of authorship...

KVB: Well I didn't really think about the issue of authorship. From the drawing I had, you can't really make anything: it just has some outside measurements, it's not a guideline, not even for those who built it in concrete before me. Besides that, I was making these stairs out of wood with a completely different concept and purpose than the first one that was made. What was also important for me was that I built these stairs myself, I approached it like the production of a sculpture – not of a functional object.



Kevin van Braak, *La Facciata (modello)*, 2010, Mixed media, 48 cm x 110 cm x h. 54 cm + 5 digital prints on Hahnemuehle Fine Art Baryta on dibond, cm 24,9x 37,4

EG: Is there also a sort of "performative" aspect in this process?

KVB: I sometimes think that the performative part takes place in my studio. It's an amazing process to see a work like this taking shape. There were so many stages in the production where the stairs could have become another sculpture. From the moment you just have the central column you can make so many things. But I must restrain myself to continue to make

the *Scala*. The production is done horizontally and there is a moment where I had put only the steps, and then it was already an amazing object, but I still needed to continue. I really enjoy the production part of projects like this.

EG: That's why you always document it and also show it on your website

KVB: Yes, I think the "making of" is an important part of the work itself. Normally this is only for me to experience for real, and that's why I try to put it on the website.

EG: Your *Scala* is a sculpture and still has the features of a functional object... so there is also a performative aspect in these terms. Did you think about the way it changed from its original use – and ideological purpose – to the way you re-make it and re-contextualize it?

KVB: This building was designed for children, to make them experience a time that would stay with them. I wanted to feel part of this experience by placing the staircase "back" in its original position. I think it showed



Kevin van Braak, *Untitled (dittico)*, 2012, stampa alla gelatina su / gelatine
silver print on Ilford paper multigrade 1k e stampa digitale su / and digital
print on Hahnemuehle Fine Art Baryta, cm 58,5 x 80 ciascuna / each



the strength of its design inside this complex and that all the architectural elements served an ideological purpose. But of course my stairs were not connected to the building because many parts have been destroyed. And also it is made of wood and has a different colour and surface than everything around it, so its sculptural aspect came forward much more and it was less part of the architecture itself. Nevertheless I did get the experience I had hoped for since I first decided to start this project.

EG: And what about the audience?

Of course I like the audience to experience it, but it's actually more than that. My first intention was to see it in its original location and for me, you and those who were there it was a complete physical and visual experience. Clearly it will be different for those who see and walk on the stairs in the gallery. Still, the possibility of being confronted with such a beautiful design and with the idea that it was deeply related with Fascist ideology is a central aspect for me. But I would like the audience to go further, and look at the buildings from that period that surround them in their daily lives. How much of the ideology is still present and how is it influencing them through these buildings? And I don't think it is the case here to talk about the whole issue of how these buildings are renovated and will be re-employed in the future...

EG: As you mentioned, this project is part of a larger research on Fascist buildings. Where does your interest in this specific kind of architecture come from?

KVB: I've been interested in architecture in general but mostly in buildings that have been built under the power of regimes, countries and individuals and that reflect the image or message that these powers wanted to transmit to visitors. I keep on being under their spell although I'm very aware of the context. What interests me is actually the tension between the beauty of these architectures and the intentions of the regimes who produced them. And this fascination has led me to keep on researching and it has inspired me to build my own 'sculptures', which expropriate features of those buildings. As in the case of the work I made for the XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara, *La Facciata* – a large façade inspired by different elements of Fascist architecture. In this particular work, the architecture loses its first function of hosting people and is reduced to the presence of a pure image that has to support and echo the speeches of a dictator.

EQUILIBRI, CADUTE, RAPPORTI DI FORZA E LA VARIABILITÀ ZERO

In conversazione con Aldo Giannotti

Emanuele Guidi: Come è nato il progetto *The stationary point in the evolution of a system*?

Aldo Giannotti: Il progetto *The stationary point in the evolution of a system* nasce, nel suo impianto più teorico, da una serie di riflessioni approfondite durante alcune *round tables* che hanno avuto luogo a Vienna all'inizio di quest'anno insieme a colleghi artisti, filosofi ed economisti. L'obiettivo di questi incontri era di tentare un'analisi interdisciplinare (o, come lo definiscono gli organizzatori ricorrendo ad una nozione di Jacques Rancière, "indisciplinare") sui concetti di *downfall*, precarietà e potere alla luce dei più recenti fallimenti economici e politici del sistema neoliberale occidentale. È durante questa esperienza che il progetto ha preso gradualmente forma.

EG: Le circostanze che crei in questo lavoro riflettono sul rapporto tra economia e modelli politici che tratti come "variabili" di un sistema fisico/matematico. Come nasce questa associazione, questa forma di rappresentazione?

AG: Spesso durante la fase progettuale di un lavoro cerco di spogliare un'idea per ricavarne la formulazione più semplice e immediata. Le regole della fisica e della geometria, per quanto non ne sia grande esperto, mi aiutano talvolta in questo intento. Ho applicato lo stesso principio per il progetto che presento a Bologna: ragionando in termini di equilibrio, di caduta o di rapporti di forza, il riferimento alla fisica e alle sue leggi è ancora più facile da utilizzare, essendo l'origine stessa del linguaggio comunemente usato. Non a caso tu usi il termine "variabile", il quale presuppone che un oggetto possa assumere nel tempo valori diversi. Ma non è solo questo mutarsi dei rapporti di forza all'interno di una collettività che mi interessava visualizzare, quanto "l'invariabilità" – o chiamiamola variabilità 0 – di questo rapporto, il punto fisso, o, come viene esemplificato dal titolo, il punto di equilibrio. Equilibrio pensato come desiderio utopico di democrazia dal basso, come tabula rasa, come interdipendenza tra dispositivi di soggettivazione e assoggettamento.

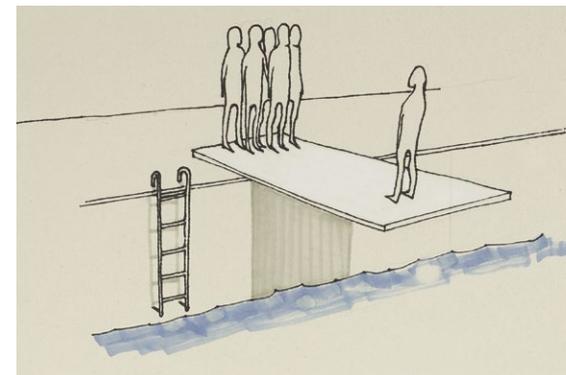
EG: Lo spazio che hai creato, tende ad un livello di astrazione, una leva bianca, uno stage. Quello che poteva essere una serie di esperimenti in studio, sono stati invece messi in scena nello spazio urbano. Perché questa scelta?

AG: Mi capita a volte di lavorare su idee che sento finite nel momento in cui vengono visualizzate. Con una serie di disegni, per esempio. La maggior parte delle volte, però, come è stato per questo progetto, sono convinto che un'idea abbia delle potenzialità che possono essere approfondite attraverso la loro applicazione reale. L'esperienza diretta, la partecipazione e lo scambio articolano e arricchiscono un pensiero che, se rimanesse solo su carta, avrebbe più il carattere di un punto esclamativo piuttosto che di una domanda. Lo spazio urbano stesso è diventato, relazionandolo con le dinamiche dell'azione, una palestra di confronto che veniva man mano ridefinito

dai partecipanti a seconda degli elementi architettonici che venivano individuati. Paradossalmente mi capita di avvertire nell'infinità di possibilità che il carattere astratto del disegno offre, una limitazione. Un "tutto è possibile" dove è facile perdersi. Il passo successivo dell'inserimento di un'idea nella realtà mi permette di controllare questo dispositivo e utilizzarlo in maniera più pragmatica.

EG: Molto spesso nel tuo lavoro hai costruito "spazi" che sono portatori di informazioni/direttive per i performers o per il pubblico – penso ad *Italian Square* ed a *Tribune*. Puoi approfondire il tuo interesse per questo rapporto tra oggetto ed azione, tra "scultura" e "performance"?

AG: Quando costruisci delle idee che hanno un'applicazione nello spazio, quasi sempre ne cambi le regole, le funzioni e la metodologia che solitamente ci rapporta col medesimo. Per questo ho il bisogno di definire dei perimetri all'interno dei quali queste alterazioni di regole o comportamenti vengono riconosciute. Sta poi alle persone decidere che grado di partecipazione o che ruolo intendono assumere nell'azione. Gli oggetti che delimitano questo spazio, quindi, hanno per me esattamente questa funzione: da una parte ne definiscono il campo di trasformazione, lo rendono ovvio o ne suggeriscono le potenzialità; dall'altra prolungano il significato dell'esperienza a una fase successiva dove l'elemento scultoreo ne trasferisce solo le tracce e, quindi, l'assenza di qualcosa di già successo che automaticamente colmiamo con la nostra immaginazione.



Aldo Giannotti,
*The Stationary
Point in the
Evolution of a
System*, 2012,
Disegno montato
su cornice, cm 70
x 100, particolare
/ framed drawing,
particolare /
detail

EG: Per questa mostra ho insistito molto perché tu presentassi la parte più progettuale dell'opera, soprattutto i disegni. Proprio per il carattere performativo del tuo lavoro, puoi parlare del ruolo che il progetto, il disegno, ha nella tua pratica?

AG: Il disegno è da sempre l'elemento portante del mio lavoro. Raramente inizio un progetto senza questa parte progettuale come base e, a maggior ragione, me ne servo da quando lavoro in una direzione più performativa. Costruendo spesso azioni che sono in diretta connessione con lo spazio circostante e dove la natura stessa della performance non mi permette di visionarla, se non nell'unico momento della sua realizzazione, il disegno mi è ancora più indispensabile e spesso, come per la mostra di Bologna, diventa parte integrante dell'insieme.



Da sinistra a destra / from left to right:
Aldo Giannotti, *The Stationary Point in the Evolution of a System*, 2012, disegno / drawing, cm 70 x 100.

The Stationary Point in the Evolution of a System, 2012, scultura / sculpture, styrodur, cm 73 x 55 h.127.
 Assistenza Tecnica / Technical Assistance: Angelo Stagno

The Stationary Point in the Evolution of a System, 2012, fotografia Oce light jet montata su alluminio,

cornice, cm 70 x 100, ed.3 +1 AP / Photo Oce light jet on aluminium, frame, cm 70 x 100 ed. 3 + 1 AP.
 Fotografo / Photographer: Gianmaria Gava

The Stationary Point in the Evolution of a System, 2012, fotografia Oce light jet montata su alluminio, cornice, cm 70 x 100, ed.3 +1 AP / Photo Oce light jet on aluminium, frame, cm 70 x 100 ed. 3 + 1 AP.
 Fotografo / Photographer: Gianmaria Gava

The Stationary Point in the Evolution of a System, 2012, disegno / drawing, cm 70 x 100.

Aldo Giannotti - *The Stationary Point in the Evolution of a System*

L'opera si articola in una serie di disegni e progetti, performance in spazio pubblico e fotografie.

Aldo Giannotti prende come punto di partenza il linguaggio per esplorare una serie di possibili ed impossibili configurazioni che mettono in scena quelle dinamiche di potere che si determinano all'interno di una comunità. Downfall (caduta), uprise (sollevare), precarietà ed equilibrio, sono letti dall'artista attraverso una duplice connotazioni: se da un lato sono descrittivi di uno situazione individuale e collettivo che muta in relazione alla condizione politica ed economica, dall'altro indicano uno stato fisico anche esso continuamente sottoposto a variazioni. Giannotti visualizza ordini politici in forma di modelli analitici che ne simulano i movimenti e le oscillazioni. La leva alla ricerca del punto di equilibrio diventa uno spazio di rappresentazione dove democrazia, dittatura si mostrano come sistemi strettamente labili e regolati dalle stesse variabili.

The work appears in the form of a series of drawings, projects, performances in public spaces, and photographs.

Aldo Giannotti starts out from language to explore a series of possible and impossible configurations that reveal the mechanisms of power that build up within a community. The artist interprets downfall and uprising, precariousness and balance through a double connotation: on the one hand they describe an individual and collective situation that changes according to the political and economic situation, while on the other they refer to a physical state which is itself subject to constant variations. Giannotti views political orders in the form of analytical models that simulate their movements and fluctuations. The lever in the search for a point of balance becomes a space of representation in which democracy and dictatorship appear as strictly transient systems regulated by the same variables.

EQUILIBRIUM, DOWNFALL, THE BALANCE OF POWER AND THE ZERO VARIABILITY

A Conversation with Aldo Giannotti

Emanuele Guidi: How did the *Stationary Point in the Evolution of a System* project come about?

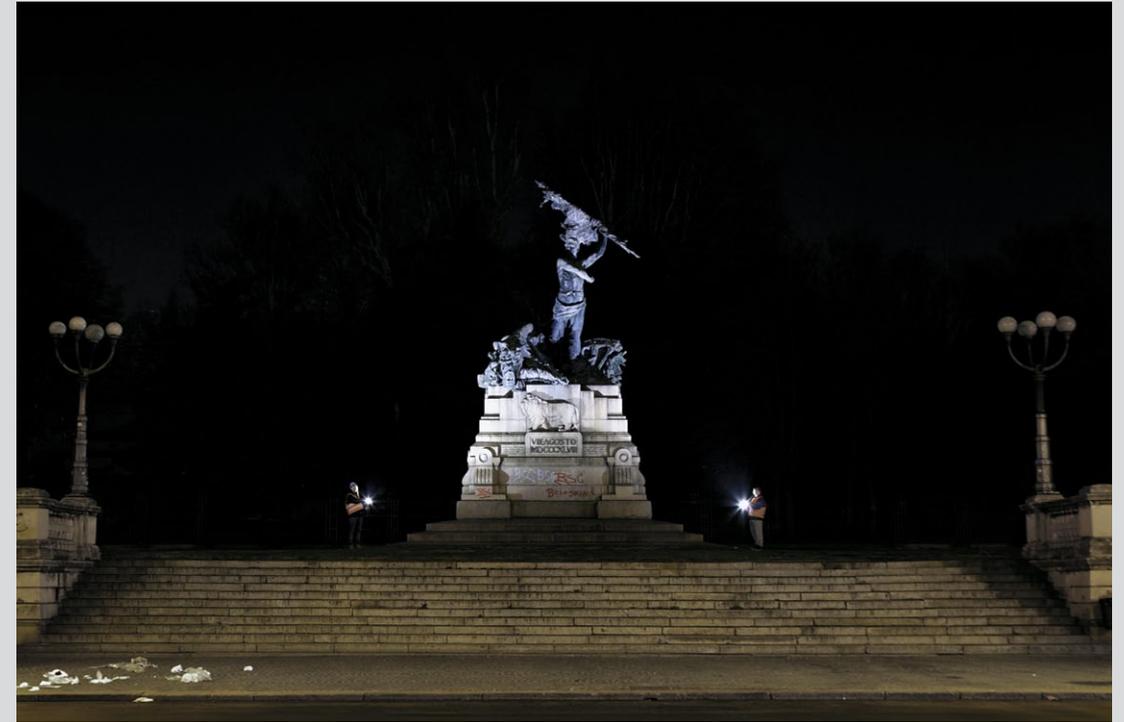
Aldo Giannotti: In terms of its more theoretical structure, *The Stationary Point in the Evolution of a System* is a project that arose from considerations that were examined in early 2012, during a number of round tables held in Vienna with philosophers, economists and artist colleagues. The aim of these meetings was to attempt an interdisciplinary (or, as the organisers put it, borrowing the notion from Jacques Rancière, “indisciplinary”) analysis of the concepts of downfall, precariousness and power in the light of the most recent economic and political failures of the neoliberal system in the West. It was at this time that the project very gradually took shape.

EG: The circumstances you create in this work examine the relationship between the economy and political models which you treat as the “variables” of a physical/mathematical system. What is it that leads to this association – this form of representation?

AG: During the planning stage of a work I often try to strip down an idea to get to the heart of its most basic and immediate formulation. Even though I’m no great expert in the field, the laws of physics and geometry sometimes help me in this. I’ve applied the same principle to the project I’m showing in Bologna: by reasoning in terms of equilibrium, downfall and the balance of power, references to physics and its laws are even easier to adopt, since they are the very origin of everyday language. It’s no coincidence that you use the term “variable”, which presupposes that an object can acquire different values at different moments in time. However, I wasn’t interested so much in visualising this change of power relationships within a community as in the “invariability” – or “zero variability” we might say – of this relationship: the fixed point or, as the title suggests, the stationary point of equilibrium. Here I refer to “equilibrium” as the utopian desire for a bottom-up democracy, making a clean sweep, and as the interdependency of the devices of subjectivisation and subjection.

EG: The space you’ve created tends towards a level of abstraction – a white lever, a stage. What might have been a series of experiments in the studio ended up being staged in an urban space...

AG: Sometimes I find myself working on ideas that I feel are finished at the very moment they are visualised. In a series of drawings, for example. Mostly, however, as in the case of this project, I am convinced that an idea has potential that can be investigated by applying it in the real world. Direct experience, participation and interaction all elaborate and enrich a thought that, if it were just to remain on paper, would have more of the nature of an exclamation mark than of a question. Relating it to the dynamics of action, urban space itself became a training ground for a discussion that was gradually redefined by the participants as the various



Aldo Giannotti, *Piazza VII Agosto*, 2011. Fotografia Oce light jet montata su alluminio, cornice, cm 70 x 100, ed.3 +1 AP / Photo Oce light jet on aluminium, frame, cm 70 x 100 ed. 3 + 1 AP. Fotografo / Photographer: Chiara Balsamo

Aldo Giannotti – *Piazza VIII Agosto*

Nell’anno dell’anniversario dell’unificazione d’Italia, Aldo Giannotti ha realizzato una performance a Bologna in Piazza VIII Agosto, dove si erige il monumento che celebra la vittoria dei bolognesi contro l’esercito Austriaco nel 1848. L’artista, da sempre è interessato al ruolo e definizione dei confini nazionali ed identitari, si relaziona con questo monumento non solo in occasione della ricorrenza dei 150 anni ma anche perché l’Austria è il paese dove risiede dal 2000. La fotografia ritrae la performance durante cui due austriaci residenti a Bologna, sono stati assunti dall’artista per illuminare il monumento, solitamente oscurato, con due potenti torce elettriche.

In the year of the anniversary of the Unification of Italy, Aldo Giannotti put on a performance in Piazza VIII Agosto, Bologna, which contains a monument that celebrates the victory of the Bolognese forces against the Austrian army in 1848. The artist has always been interested in the role and definition of national borders and identity, and he relates to this monument not just because of the 150th anniversary but also because he has been living in Austria since 2000. The photograph shows the performance during which two Austrians living in Bologna were hired by the artist to illuminate the monument, which is normally in the dark, with two powerful torches.



Aldo Giannotti, *Compass*, 2011, Fotografia Oce light jet montata su alluminio, cornice, cm 70 x 100, ed.3 +1 AP / Photo Oce light jet on aluminium, frame, cm 70 x 100 ed. 3 + 1 AP. Fotografo / Photographer: Chiara Balsamo
L'installazione *Compass* è stato prodotta da ON – Luci di Pubblica Piazza

Aldo Giannotti – *Compass*

Compass (Bussola) è un'installazione site-specific realizzata e prodotta in occasione del progetto *ON – Luci di Pubblica Piazza* a Bologna nel Gennaio 2011. Una gru da costruzione in centro città è stata trasformata dall'artista in una gigantesca bussola con il supporto di due neon blue. La gru in continuo movimento, ma costantemente indicando il Nord, ridisegna le coordinate geografiche alla ricerca di un nord immaginario.

Compass is a site-specific installation made and produced for the *ON – Luci di Pubblica Piazza* project in Bologna in January 2011. The artist turned a building crane in the city centre into a gigantic compass, with the support of two blue neon lights. The crane moved constantly, but always pointed to the north, redesigning geographical coordinates in search of an imaginary pole.

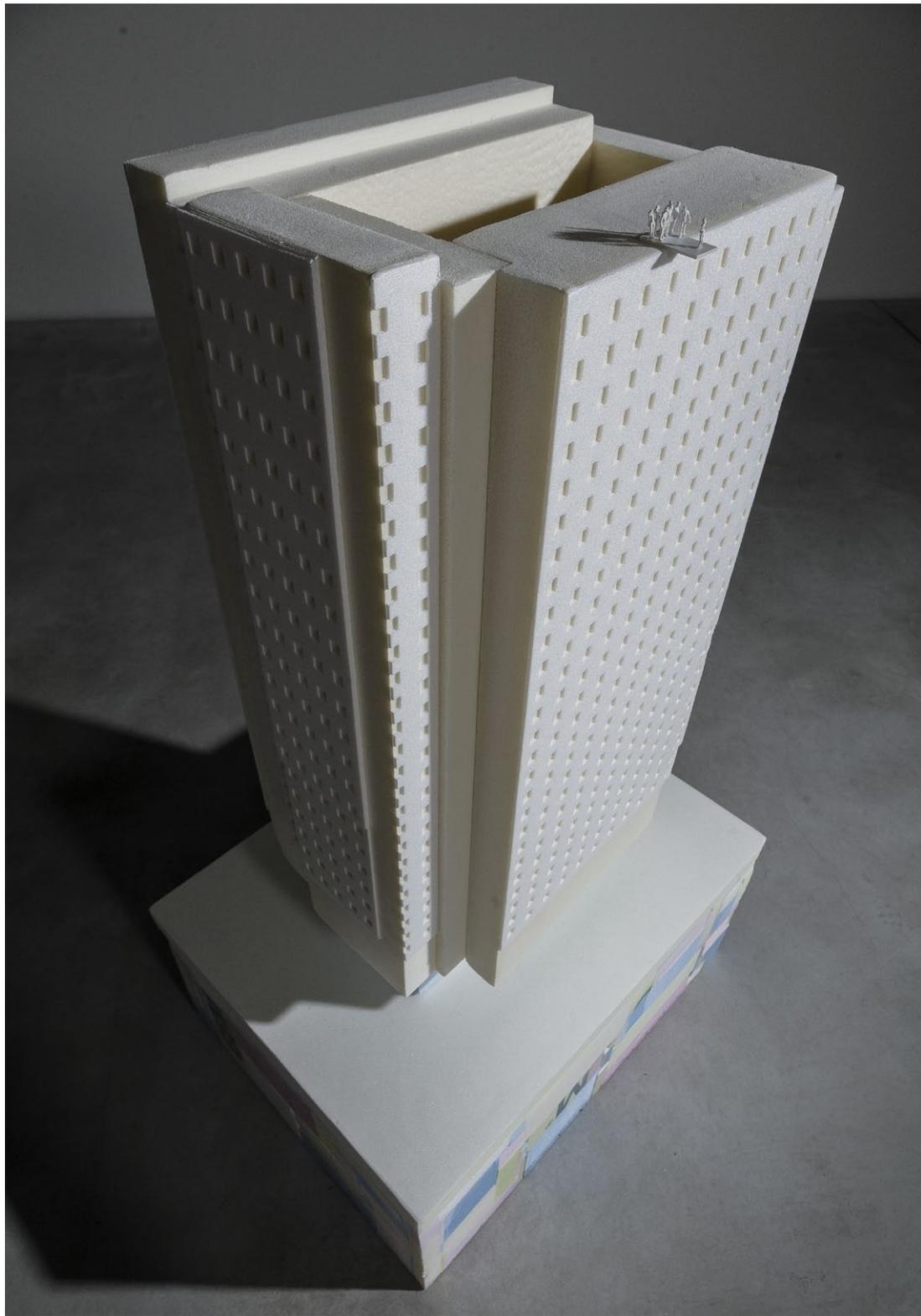
architectural elements were identified. Paradoxically, at times I sense a limitation in the infinite possibilities offered by the abstract nature of drawing. A complete aggregate is possible, in which one can easily get lost in the unreal. The next stage in the insertion of an idea into reality allows me to control this device and to use it in a more pragmatic way.

EG: In your work you have often constructed “spaces” that convey information and directions for the performers or the audience – here I’m thinking of *Italian Square* and *Tribune*. Could you expand on this interest of yours in the relationship between the object and action – between “sculpture” and “performance”?

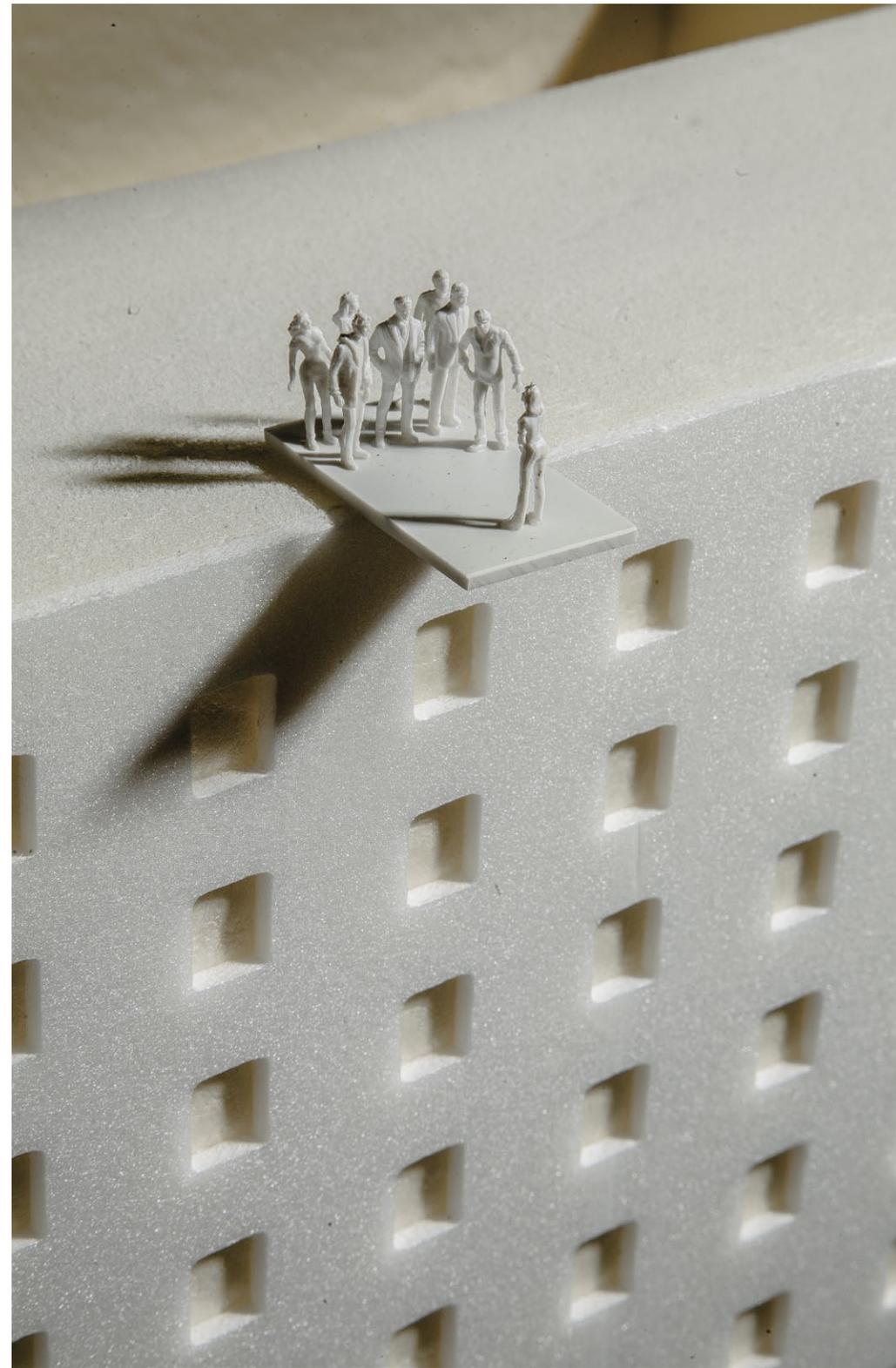
AG: When you build up ideas that have an application in space, you almost always change the rules, functions and methods that normally relate us to it. This is why I need to establish boundaries, within which these alterations of rules or behaviour are acknowledged. It is then up to the viewers to decide to what degree they wish to participate, or what role they intend to play in the action. As I see it, the objects that demarcate this space thus have precisely this function: on the one hand they define the area of transformation, making it evident and suggesting its potential, while on the other they extend the significance of the experience into a later phase. Here the sculptural element transfers only its traces – and thus the absence of something that has already happened, which we automatically fill in with our imagination.

EG: For this exhibition, I insisted that you should show the more conceptual part of the work, and your drawings in particular. Precisely because of the performative nature of your work, could you talk about the role that planning – in the form of drawings – has in your artistic practice?

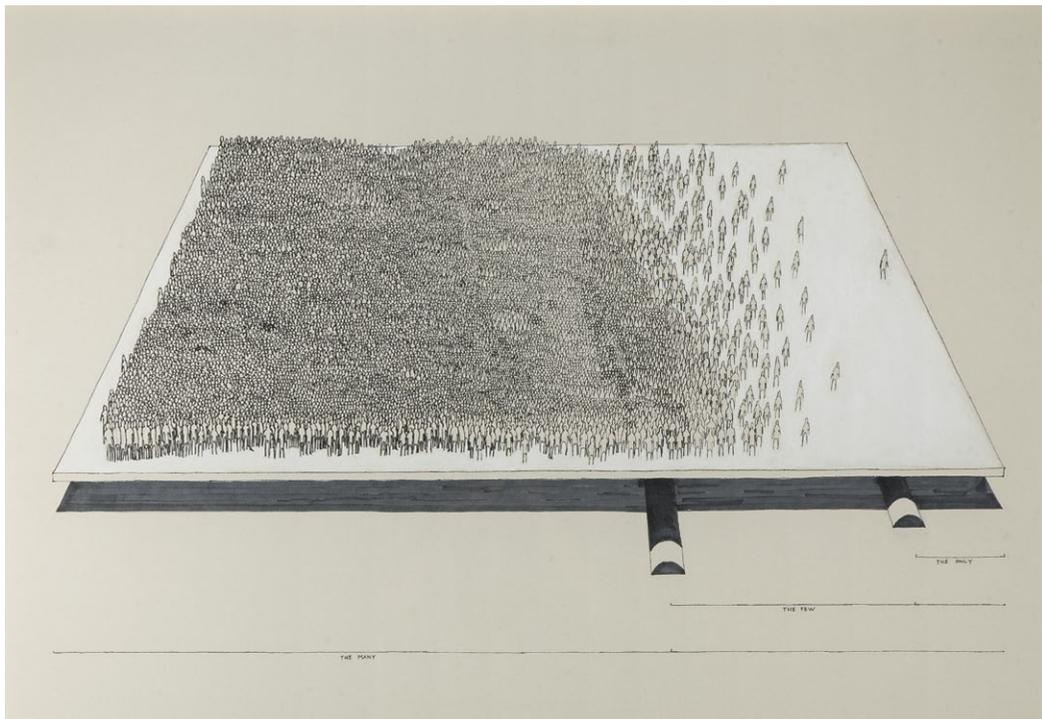
AG: Drawing has always been a structural component of my work. I rarely start a project without basing it on this planning stage, and I've been using it all the more since I started introducing a more performative direction to my work. I often construct actions that are directly related to the space they are in, and in which the very nature of the performance does not allow me to view it other than at the time I actually put it on. As a result, drawing has become even more indispensable and in many cases, such as for the Bologna exhibition, it becomes an integral part of it.



Aldo Giannotti, *The Stationary Point in the Evolution of a System*, 2012



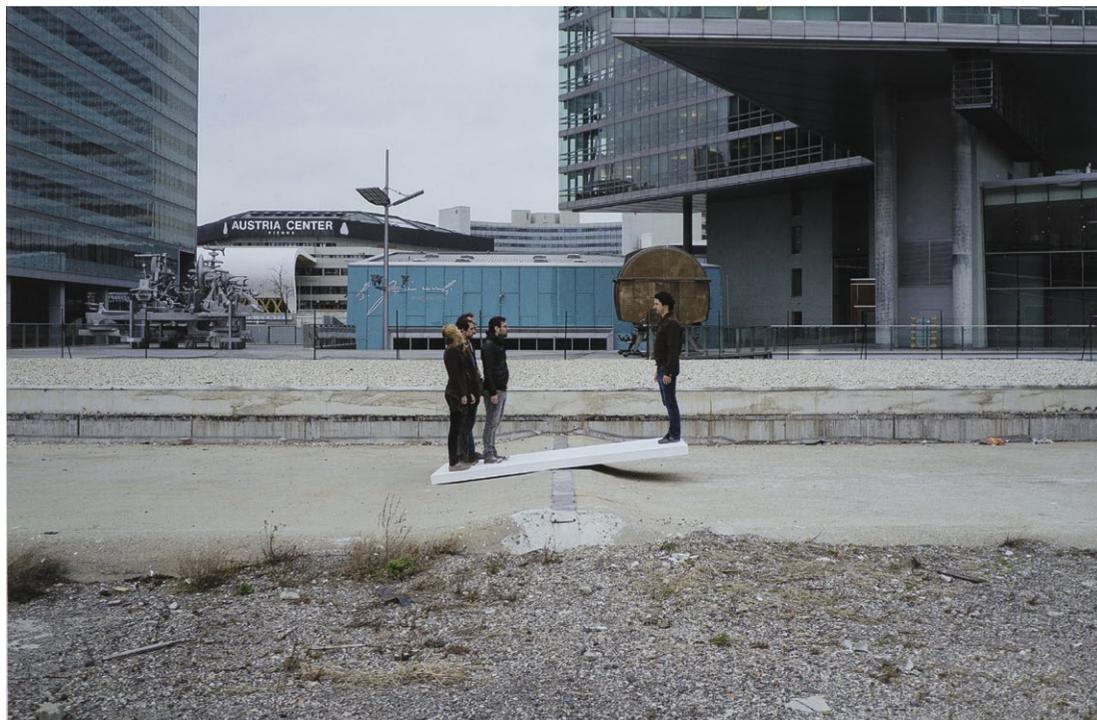
Aldo Giannotti, *The Stationary Point in the Evolution of a System*, 2012



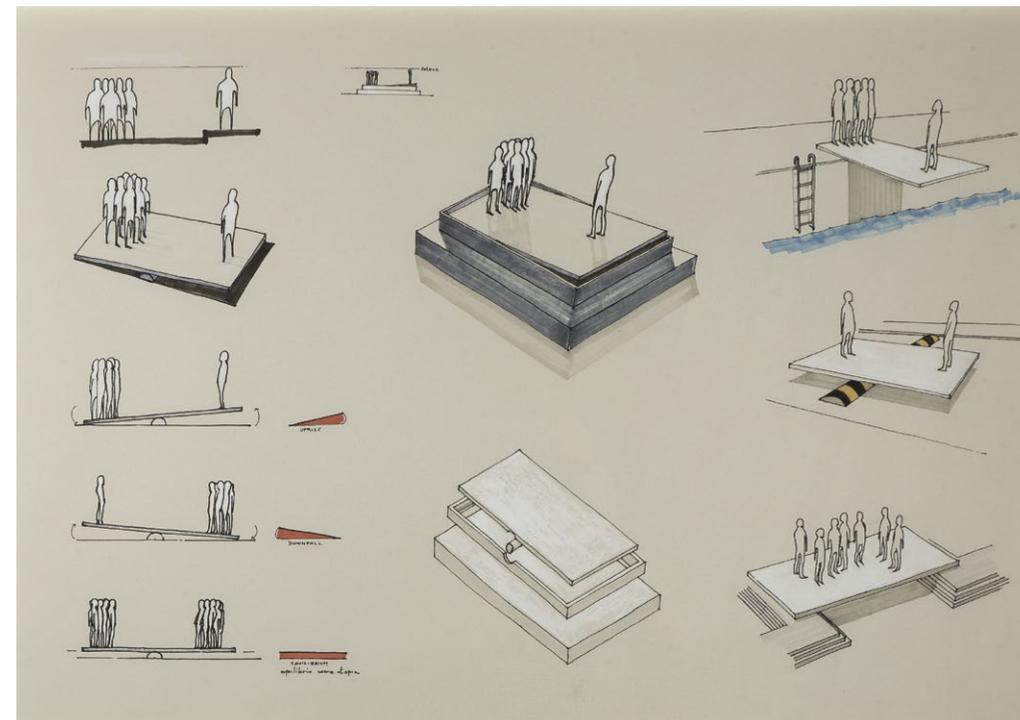
Aldo Giannotti, *The Stationary Point in the Evolution of a System*, 2012
 Disegno / Drawing (matita e pennarello su cartoncino / pen and pencil on cardboard), cm 70 x 100. Courtesy



Aldo Giannotti, *The Stationary Point in the Evolution of a System*, 2012, fotografia Oce light jet montata su alluminio, cornice, cm 70 x 100, ed.3 +1Ap. /photo Oce light jet on aluminium, frame, cm 70 x 100 ed. 3 + 1 AP
 Fotografo / Photographer: Gianmaria Gava. Courtesy



Aldo Giannotti, *The Stationary Point in the Evolution of a System*, 2012, fotografia Oce light jet montata su alluminio, cornice, cm 70 x 100, ed.3 +1Ap, /photo Oce light jet on aluminium, frame, cm 70 x 100 ed. 3 + 1 AP. Fotografo / Photographer: Gianmaria Gava.



Aldo Giannotti, *The Stationary Point in the Evolution of a System*, 2012, Disegno montato su cornice / framed drawing, cm 70 x 100.

In conversazione con Shaun Gladwell

Emanuele Guidi: Vorresti parlare di come è cominciata la tua carriera da artista e del tuo rapporto con la cultura di strada? Suppongo che i tuoi studi siano andati in parallelo con un interesse personale verso lo skateboarding ma sarebbe interessante sapere se c'è stato un momento o un evento particolare in cui hai capito che il potenziale performativo di queste discipline poteva diventare il centro della tua ricerca.

Shaun Gladwell: È una buona domanda perché c'è stato proprio un momento in cui ho cominciato a considerare alcune pratiche della cultura di strada come un soggetto interessante e fertile per la mia ricerca artistica. Come hai già menzionato nutro davvero un grande interesse ed ero anche coinvolto a vari livelli in molte di queste culture di strada prima di interessarmi ad avviare studi formali di arte. Quando mi sono reso conto di quanto fosse aperto il campo dell'arte contemporanea, non c'è voluto molto perché cominciai a combinare i due interessi.

Come saprai molte di queste sub-culture hanno una propria tradizione di arte grafica e visiva. L'Hip-Hop per esempio ha i graffiti e anche lo skateboarding insieme ad altre attività urbane ha una cultura grafica forte. In un certo modo ero già coinvolto in molti di questi altri aspetti della cultura di strada ma presto ho voluto avere un atteggiamento più critico nei confronti di essa. Non mi interessava usare i codici subculturali generati nell'ambito di quelle particolari attività ma piuttosto manipolare ed estendere l'attività stessa o talvolta semplicemente analizzarne un frammento o un singolo gesto.

C'è stato un momento a metà degli anni 80 che ricordo chiaramente. È stato mentre guardavo Rodney Mullen nel video di Powell Peralta "Future Primitive": è una delle rappresentazioni di skateboarding più potenti che possa ricordare. Tutta la scena è in *slow motion* con una musica insolita. Questo video mi ha colpito per il suo essere così diverso dagli altri sullo skateboarding e in questo senso esso ha avuto un'influenza formativa su di me oltre ad aver ispirato uno degli obiettivi della mia pratica: offrire modi diversi per rappresentare sport e pratiche di strada e di conseguenza presentare diverse possibilità di ripensarle. Il mio rapporto con questa cultura è comunque cambiato negli anni: in un primo momento ambivo a rappresentare un'intera gamma di attività della mia generazione mentre ora si tratta più di un interesse specifico sul cosa queste possano dire, sul potenziale del corpo umano e sulla sua relazione con lo spazio e l'architettura circostante.

EG: Ciò che ho sempre trovato interessante riguardo alle culture di strada è quella particolare idea di comunità che esse riescono a produrre attraverso i loro codici e, come hai già detto, i loro *statements* visivi. Anche se l'individualità in questa "comunità" resta una componente molto forte.

Dai tuoi video sembra che tu abbia deciso di focalizzarti soprattutto sull'aspetto e la performance individuale, non dando troppo spazio alle dinamiche di gruppo. È una scelta frutto di una decisione precisa? O cosa ti ha spinto in questa direzione?

SG: Anche a me interessa l'idea di comunità generate da certe culture di strada. Spesso l'attività fisica è solo una singola componente di un intero stile proprio di queste culture. Mi è capitato di lavorare con diversi gruppi o team, come ad esempio un gruppo di breakdance giapponese per *In a station of the metro* che è stato girato a Shinjuku (Tokyo). Ma anche in questi casi separo i performers e li rappresento individualmente. Questo è dovuto al fatto che il mio lavoro non vuole tematizzare la dimensione sociologica di queste pratiche e neppure descrivere tutta la scena legata a queste attività e alle comunità. Piuttosto io rappresento solo un piccolo frammento e non voglio neppure cercare di effettuare un'indagine esaustiva di questo movimento. Mi focalizzo su un frammento perché sento che queste brevi frasi riescono a dire qualcosa dell'intero linguaggio di quel movimento. In relazione a questa pratica mi piace pensare a forme economiche di poesia come l'haiku ad esempio.

Qui l'individuo è centrale per diverse ragioni. Mi piace giocare con la storia dell'individuo rappresentato nel paesaggio. L'immagine romantica dell'individuo in spazi vasti. Nutro un interesse durevole per artisti come Caspar David Friedrich e ovviamente per il suo *Viandante su un mare di nebbia*. Ma il culto illuminista dell'individuo non è il solo riferimento in questo caso. Molte delle attività che mi interessano comportano molto esercizio e pratica e sono sempre stato attratto dagli atleti che passano tanto tempo allenandosi in solitudine.

Il padre dello skateboarding moderno, Rodney Mullen, era noto per essere un tipo introverso e per passare la maggior parte del tempo da solo creando il suo "stile libero" di skateboarding.

Lo stesso vale per il ciclista di bmx *freestyle/flatland* Simon Obrien che vive nella costa meridionale del New South Wales, in Australia e si dedica al ciclismo in relativa solitudine.

M'interessano anche performers come Bill Shannon, che ha sviluppato la sua forma di performance, danza e skating (insieme ad un'intera filosofia urbana). Il bisogno di Bill per un confronto creativo con le stampelle lo ha portato ad occupare una sua categoria unica. Se da una parte, infatti, si collega alle comunità della danza e dello skating dall'altra è anche totalmente unico.

Anche in puri termini visivi mi piace il focus sull'individuo. Uso lo *slow motion* per offrire dettagli e *nuance* ma decidere di posizionare l'individuo all'interno della struttura è, in questo senso, strategico.

EG: Come hai detto il corpo individuale diventa la scala per misurare il paesaggio circostante, mentre le istanze e gli sforzi personali diventano gli strumenti per ri-immaginare funzioni e regole dello spazio implicite nell'ambiente pianificato. Puoi dire qualcosa di più sul tuo interesse per la relazione tra architettura/spazio urbano e performance e su come questo influisce nel processo di composizione dell'immagine finale?

SG: Per usare un'analogia con il linguaggio del computer possiamo dire che in molti di questi progetti l'ambiente urbano è l'hardware e parte del software. I performers nei miei video sono in un certo senso come hacker dell'ambiente circostante. E le performance che vengono registrate non sono movimenti che ho semplicemente trasposto in un qualsiasi contesto urbano ma sono piuttosto una risposta ad esso. Sono generate dall'urbano e funzionano con o in opposizione all'architettura a seconda del lavoro che guardiamo.

La mia documentazione dello skateboarding, del *riding* delle biciclette BMX, Parkour etc. descrive solo una frazione di movimento – in cui un corpo comunica con uno spazio. A volte è come se il corpo singolo comunicasse la sua potenza individuale all'interno di ambienti urbani che sono spesso progettati per regolare il flusso di corpi o per sanzionare una qualche attività. Lo spazio urbano è stato progettato per ospitare corpi, parcheggiare macchine, offrire merci etc. e a me interessa registrare



Shakespeare
Invert, 2011
stampa C-type /
C- type print,
177.5 × 134 cm



Shaun Gladwell - *Midnight Traceur*

Il video prende il suo titolo dal termine francese con cui gli atleti di *parkour* si descrivono (colui/lei che non lascia tracce). In questo video, l'atleta australiano, Ali Kadhim, pratica la sua versione radicale di *parkour* combinato con movimenti di *break dance* e arti marziali). La grazia ed i movimenti dell'artista distraggono l'osservatore dal pericolo di queste acrobazie di strada, mentre l'utilizzo creativo e dinamico dell'architettura urbana presenta una chiara sfida all'uso prescritto dello spazio pubblico. La chiave distintiva del video rispetto alle rappresentazioni più note del *parkour* sta nella sua logica strutturale e materialista: il video infatti presenta il suo proprio processo di creazione mettendo in mostra il modo in cui il cineasta insegue ed inquadra i movimenti di Khadim. I campi stretti ed intimi sono progressivamente esposti a più ampie inquadrature che rivelano la stretta coreografia tra il performer ed il cineasta.

The video takes its title from the French term used by *parkour* athletes to describe a person who leaves no traces. In this video, the Australian athlete Ali Kadhim practices his radical version of *parkour* coupled with break-dance and martial-arts movements. The artist's graceful actions distract the viewer from the dangers of these street acrobatics, while the creative, dynamic use of urban architecture is a clear challenge to the prescribed use of public space. What makes the video so different from the more usual depictions of *parkour* is its structural, materialist logic, for it reveals its own creative process by showing how the moviemaker follows and frames Kadhim's movements. Restricted, private shots are gradually exposed to broader frames that reveal the close choreography between the performer and the filmmaker.



Shaun Gladwell, *Midnight Traceur*, 2011, single channel - digital video in high definition, 23', ed. AP

il processo di riscrittura di questi spazi attraverso la performance. La performance è una forma per mettere in discussione i limiti dello spazio e le sue funzioni così come per esercitare i limiti del corpo.

EG: Dato che per la mostra di Bologna produrrà una nuova serie di fotografie dalla serie dei monumenti “invert”... è chiaro come queste rientrino nella tua pratica ma mi interesserebbe sapere qualcosa di più su come sei arrivato alla scelta di usare sculture pubbliche di figure storiche come Cook o Shakespeare...

SG: La scelta di una scultura e di un luogo è strategica. Il progetto fotografico è iniziato scegliendo sculture che funzionavano come monumenti a famosi personaggi storici. Era scontato per me, in quanto australiano, cominciare con l'esempio del Capitano Cook. In modo simile nella foto di Shakespeare, l'inversione era prima illustrata/figurata. Si prestava anche alla lettura di un ordine capovolto della scultura - attraverso il semplice gesto di appendersi ad essa a testa in giù. La figura storica diventa così il piedistallo o la fondamenta per la sconosciuta “figura appesa”. Qui vale la pena citare la frase *nani gigantium humeris insidentes* (Nani sulle spalle di giganti). Se da un parte mi piace l'idea di trattare i monumenti con irriverenza e trovare per essi una funzione nuova e transitoria (come quella di piedistallo per persone anonime) dall'altra il progetto fotografico, come la citazione qui sopra suggerisce, è un omaggio. Il nuovo lavoro per Bologna insegue questa idea di invertire uno status storico attraverso il monumento (Il monumento in bronzo di Garibaldi ad opera di Arnaldo Zacchi - di cui si vede solo la base). In più c'è un approccio nuovo e aperto al capovolgimento, dove la scultura raffigura una scena mitologica - come nella scultura di Diego Sarti della moglie di Nettuno. Per descriverlo nel modo più semplice il progetto consisteva nel non ammirare più, anche se per un breve momento, alle figure storiche o mitologiche.

THE INDIVIDUAL, THE LANDSCAPE AND STREET CULTURES

A Conversation with Shaun Gladwell

**Emanuele Guidi: Would you like to talk a bit about how your career as artist started and about your relationship with street cultures?
I guess your studies went along with a personal interest in skateboarding but it would be interesting to know if there was a particular moment or event when you understood that the performative potential of these disciplines could become the centre of your research.**

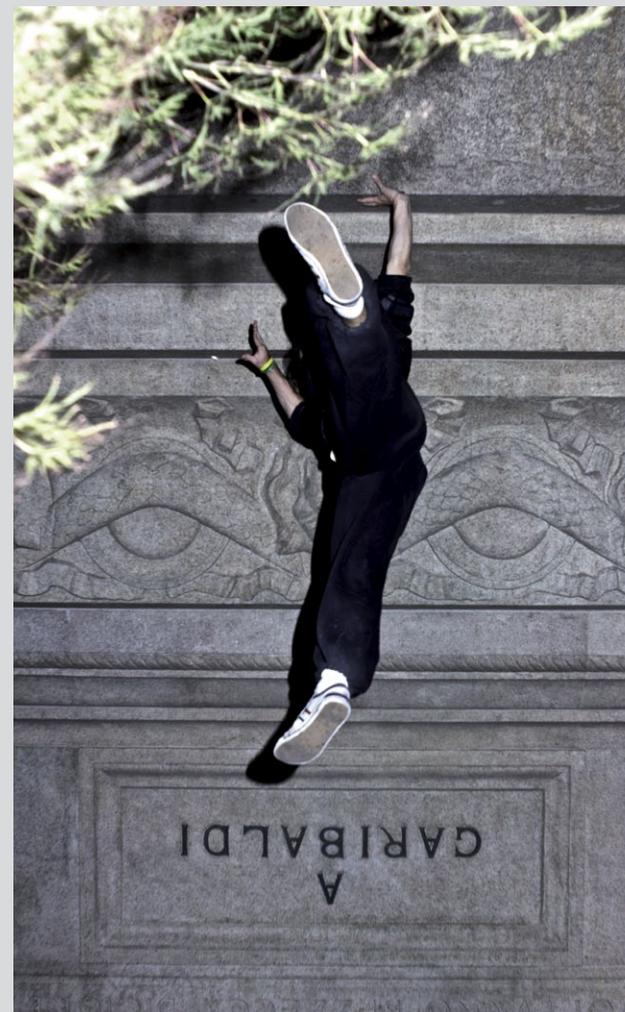
Shaun Gladwell: It's a good question because there was a time when I did consider certain practices within street culture as an interesting and fertile subject for artistic investigation. As you have already mentioned, I did have a great interest and also varying degrees of involvement in many of these street cultures before taking up formal studies in art. When I learned how open the field of contemporary art was, it didn't take long for me to incorporate my interest in street culture.

As you will know, many of these subcultures have their own graphic/visual art culture. Hip-hop had graffiti and skateboarding, along with other urban activities, adopt a strong graphic culture. In many ways I was already involved in these other aspects of street culture but soon I wanted to be more critical about these activities. I didn't want to use the subcultural codes generated within that particular action but manipulate and extend it or at times just analyse one fragment or gesture of the whole activity.

There was one moment in the mid '80s that I remember clearly. It was watching Rodney Mullen's part in the Powell Peralta video *Future Primitive*. This was one of the most powerful representations of skateboarding I can remember. The whole thing is in slow motion, the music was unusual. I was interested in this video for its difference to the rest of the skating videos. It was a formative influence. It also inspired one of the objectives of my practice - to offer different ways of representing street sports or activities and consequently presenting different possibilities of thinking about it. My relationship to street culture has changed over the years. I first wanted to represent a whole range of activities from my generation but now it's become more a specific interest in what the activity can say about the potential of the human body and its relationship to its surrounding space and architecture.

EG: What has always been interesting for me concerning street cultures is the particular idea of community that they produce with their codes and - as you mentioned - their visual statements. Although the individuality in this community it is very strong. Looking at your videos it seems that you decided to focus mostly on the individual aspect and individual performance, not giving much space to group dynamics. Was it a particular decision or what brought you in this direction?

SG: I am also interested in the idea of communities that certain street cultures generate. Often physical activities are just one aspect of an overall lifestyle within various street cultures. I have worked with several groups or crews before in my



A sinistra / left: **Shaun Gladwell**, *The Giant's Wife Invert*, 2012, Fotografia: stampa Lambda su dibond, ed. 3, cm. 90 x 98,9 / Photo: Lambda print on dibond, ed. 3, cm. 90 x 98,9

A destra / right: **Garibaldi**, *Invert*, 2012, Fotografia: stampa Lambda su dibond, ed. 3 cm 90 x 56,37 / Photo: Lambda print on dibond, ed. 3, cm. 90 x 56,37

Performer: Grian Talamonti (Eden Parkour Bologna)
Fotografo / Photographer: Stefano W. Pasquini

Shaun Gladwell - *The Giant's Wife Invert* e / and *Garibaldi Invert*

Le due immagini appartengono ad una più ampia serie di fotografie che ritraggono il soggetto invertito di 180 gradi. Questa inversione riposiziona e crea un nuovo orientamento nell'immagine attraverso la figura umana che, appesa a testa in giù da una scultura pubblica od un monumento, è raffigurata ora nel verso giusto. Queste due foto rientrano nella sfera di interesse di Gladwell che metaforicamente si confronta con certe pratiche urbane che cercano di re-inscrivere la funzione degli ambienti anche se solo per un momento. I due monumenti su cui l'artista agisce a Bologna operano anche come omaggio alle opere e agli artisti. Al contempo, nella scelta del titolo *The Giant's Wife Invert* (La Moglie del Gigante Invertita) l'artista riconosce maggiore importanza al soprannome che i Bolognesi hanno dato alla fontana della Ninfa della Montagnola, come gesto di ri-appropriazione e re-invenzione del monumento stesso.

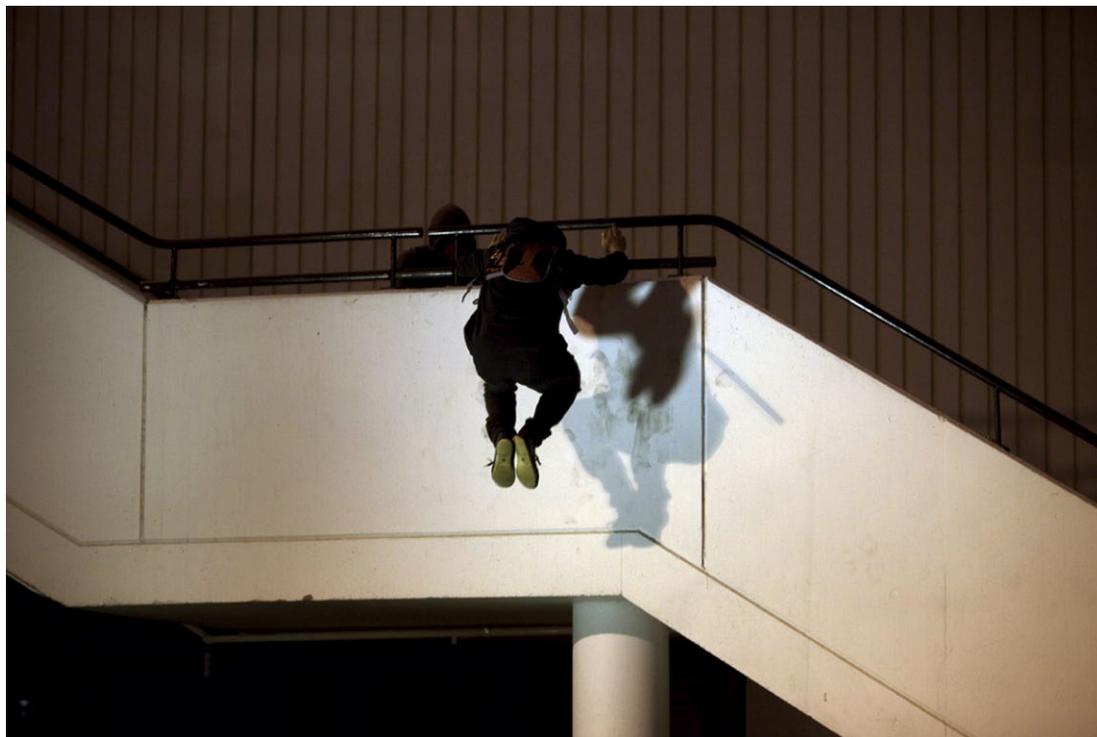
The two images are part of a larger series of photographs that show the subject inverted through 180°. This inversion repositions the image, giving it a new orientation through the human figure which, hanging head downwards from a public sculpture or monument, is now shown the right way round. These two photos fall within the area of Gladwell's interests, and he metaphorically tackles certain urban practices that attempt to re-inscribe the function of settings, even if only for an instant. Two monuments the artist works on in Bologna also act as a tribute to the works and artists. At the same time, in his choice of title – *The Giant's Wife Invert* – the artist gives greater importance to the nickname that the people of Bologna have given to the fountain of the Nymph in the Montagnola park, as a gesture of reappropriation and reinvention of the monument itself.

work, such as a Japanese breakdance crew in the work *In a Station of the Metro*, which was shot in Shinjuku, Tokyo. But even then, I separate the performers and represent them as individuals. It's because my work does not try and engage the sociological dimension of the activities. It does not attempt to describe the whole scene of these activities and the communities. Instead, I just represent a small fragment of it. It's not even attempting a comprehensive survey of this movement. I focus on a fragment because I feel these small phrases can say something about the entire language of that movement. I like to think of economic poetic forms in relation to this practice, such as haiku poetry etc.

The individual is the focus here for many reasons. I like the play with a history of the individual within a landscape. The romantic image of the individual within vast spaces. It's my continued engagement with artists such as Caspar David Friedrich and of course his *Wanderer above the Sea of Fog*. But the Enlightenment cult of the individual is not the only reference here. A lot of the activity I'm interested in does involve quite a lot of training and practice and I have always been drawn to athletes who spend lots of time in solitude practicing or training. The father of modern skateboarding, Rodney Mullen was well known for being introverted and spending most of his time developing his freestyle skateboarding alone. This is also the case of the freestyle/flatland BMX rider, Simon O'Brien, who lives on the south coast of NSW, Australia, and who rides in relative isolation. I'm also interested in performers such as Bill Shannon, who has developed his own form of performance, dance and skating (along with a whole urban philosophy). Bill's need for creative engagement with crutches has placed him in his own unique category. Whilst he connects to dance and skate communities, he is also totally unique.

In purely visual terms I like the focus of one individual. The work offers viewers a

Shaun Gladwell, *Midnight Traceur*, 2011, single channel - digital video in high definition, 23', ed. AP



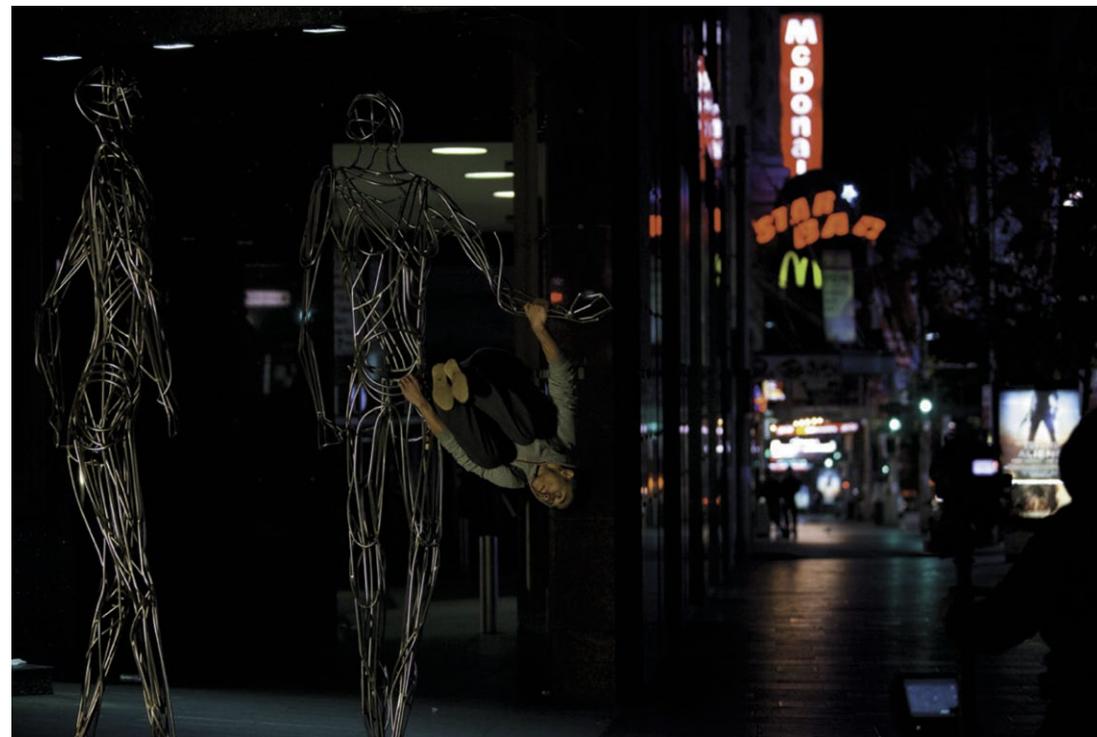
chance to focus on every detail of the individual. I also use slow motion to offer this detail and nuance but deciding to place a single figure within the frame is strategic in this sense.

EG: As you said, the individual body becomes the scale to measure the surrounding landscape, while the private researches and efforts turn into the means to re-imagine the functions and the spatial rules implicit in the planned environment. Could you say something more about your interest about the relationship between the architecture/urban space and the performance and how this affects your process in composing the final image?

SG: The urban environment is the hardware and part of the software – to use a computing analogy – for many of these projects. I see the performers within the videos as hacking their environments in some ways. And these performances that are recorded – are not simply movements that I just graft onto any urban location. The performances are responses to those places. They are generated from the urban setting and work with or against the architecture, depending on the work we are looking at. My documentation of skateboarding, BMX bicycle riding, *parkour*, etc. is describing just one fragment of movement – where a body is communicating with a space. Sometimes I feel like the individual body is demonstrating its individual power within urban environments that are often designed to regulate the flow of bodies, or the sanctioning of some kind of activity. Urban spaces have been designed to house bodies or park cars or offer commodities etc., and I'm interested in recording the re-authoring of these spaces through performances.

The performance is a form of questioning the limits of the space and its function as

Shaun Gladwell, *Midnight Traceur*, 2011, single channel - digital video in high definition, 23', ed. AP



much as exercising the limits of the body.

EG: Since you are going to produce a new photograph in the series of the monuments "invert" in Bologna for our exhibition... it's pretty clear how this is part of your practice but I'd be interested to know more about how you got to this choice of using public sculptures and relate to historical figures such as Cook or Shakespeare...

SG: The selection of a sculpture and location is strategic. The photo project began by targeting sculptures that functioned as monuments to known historical figures. The early example of Captain Cook was clear for me to commence with, as an Australian. Similarly with Shakespeare, the inversion was firstly pictorial. It also lent itself to the reading of an inverted order of the sculpture – through the simple gesture of hanging upside down from it. The historical figure is the pedestal or foundation for the unknown "hanging figure". The phrase, "nani gigantium humeris insidentes" (*Dwarfs standing on the shoulders of giants*) is relevant here. While I like the idea of regarding the monuments with irreverence and finding a new, transient function (as plinths to the anonymous) the photo project, as the above quote suggests, is a homage. The new works for Bologna chase this idea of inverting historical status through the monument (Arnaldo Zacchi's bronze monument of Garibaldi – where only the plinth is seen). Additionally there is a new, open approach to the inversion, where the sculpture depicts a mythological scene – as in Diego Sarti's sculpture of the wife of Neptune. In its simplest description the project was, for a brief moment, to no longer look up at historical and mythological figures.

LA LOTTA TRA SPAZIO ED OGGETTO

In conversazione con Maurizio Mochetti

Emanuele Guidi: Nel 1968 presso la galleria romana La Salita, hai presentato *Dieci progetti di Maurizio Mochetti* usando un termine che in quel momento non apparteneva all'arte ma proveniva più da un ambito architettonico e scientifico. Mi piacerebbe tu parlassi della tua idea di "progetto".

Maurizio Mochetti: Storicamente nel momento in cui l'idea diventa più centrale nell'opera d'arte, il valore del progetto stesso assume più significato. Ad ogni modo uso il termine progetto esattamente perché i disegni non sono autonomi dall'opera, ma sono strettamente legati alla sua realizzazione. Sono un'indicazione di un'idea che poi sarà prodotta.

È vero comunque, come dici, che mi sono appropriato, o meglio, ho allargato il mio interesse, verso un termine che era usato in altri campi.

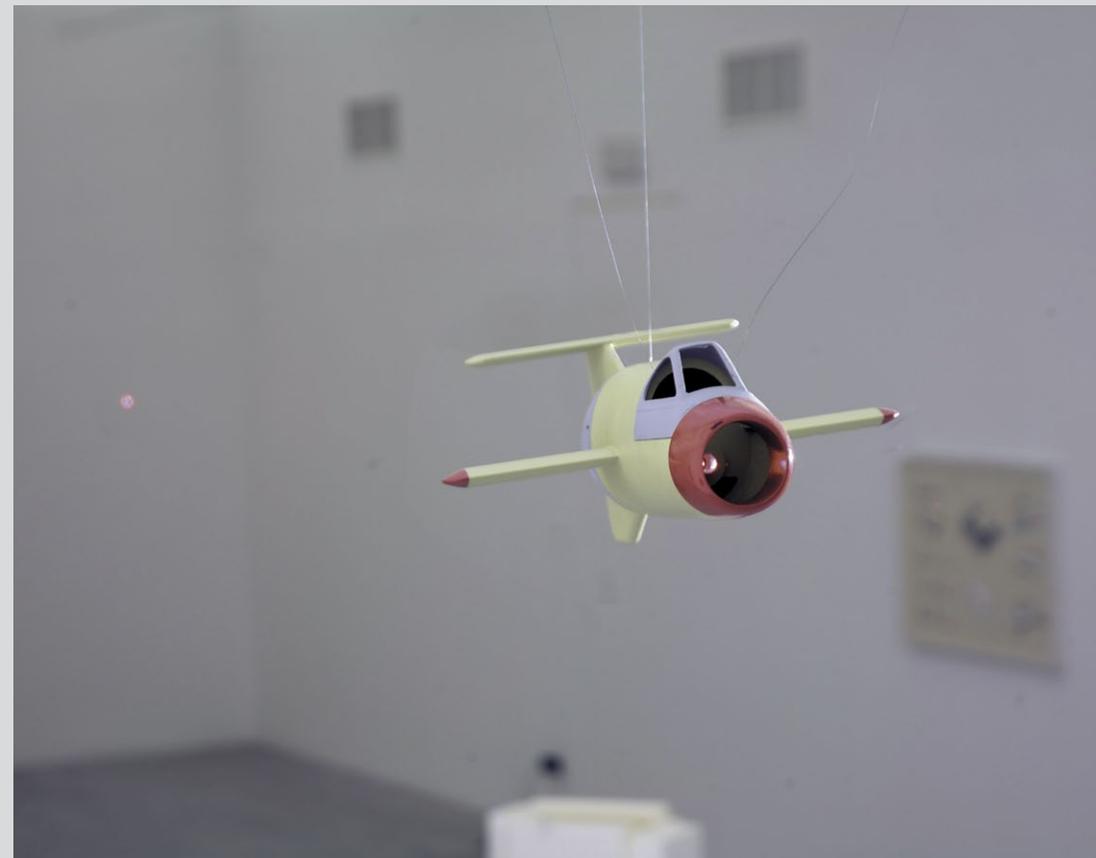
EG: È importante la decisione di presentare questi progetti in mostra, come opere appunto.

MM: Nel momento in cui ho avuto alcune idee, mi sono potuto permettere, anche se al tempo era difficile, di esporre 10 progetti e realizzarne soltanto due. Ma più che altro per una mancanza di spazio. In realtà avrei potuto realizzare anche gli altri. Il progetto come io lo intendo ha un peso diverso da come era inteso precedentemente, come bozzetto o disegno. Nel caso de La Salita non si trattava di una mostra di disegni; è stata una scelta volta a comunicare il potenziale dello spazio stesso.

EG: Lo spazio è al centro della tua ricerca, il materiale con cui lavori e che plasmi attraverso le tue opere. Vorrei sapere di più sul processo che ti conduce alla preparazione di un'opera rispetto ai luoghi dove poi queste vengono allestite.

MM: Lo spazio è inteso generalmente come un contenitore in cui un'oggetto, una scultura sono inseriti. Ed un contenitore di oggetti, anche se significanti, rimane comunque un contenitore. Ci sono spazi piccoli e grandi e l'opera d'arte spesso ha una dimensione che poi è relativa allo spazio. E questo è un problema della scultura. Io parto da un altro punto di vista. Non mi interessa il significato dello spazio tradizionale come contenitore. Lo affronto come spazio che viene realizzato nel momento in cui un corpo estraneo gli dà significato e contribuisce alla sua produzione. È una lotta tra spazio ed oggetto. Per esempio l'aereo Natter non è una scultura tradizionale che si inserisce in uno spazio ed è "indifferente" ad esso. Nel momento in cui lo presento in uno spazio diverso, cambia, diventa un lavoro nuovo, proprio perché parte integrante dello spazio. E a sua volta lo spazio varia proprio per la presenza del Natter. Anche il Natter non mi interessa in quanto oggetto a sé stante. È un pretesto per creare lo spazio.

Provocatoriamente posso dirti che lo spazio da solo non esiste, esiste uno spazio praticabile, ma questo non è il tipo di spazio che ricerco. Lo spazio che mi interessa



Maurizio Mochetti - *Natter con Punti Laser*

Attraverso un approccio al contempo scientifico e visionario Mochetti utilizza il laser come strumento per ridisegnare la percezione che si ha di quello che lui stesso definisce lo "spazio dato" ed i suoi confini architettonici. In quest'opera Maurizio Mochetti sospende al soffitto della galleria una replica di un Natter - un aeroplano utilizzato dai tedeschi durante la seconda guerra mondiale. Anche in questo caso, un raggio laser funge da elemento di collegamento tra le pareti opposte e ne disegna la traiettoria verso l'esterno. La presenza di questa macchina in volo, immobile, ma proiettata al di là del perimetro chiuso della galleria, relativizza lo spazio circostante e lo trasforma in paesaggio.

Adopting an approach that is at once scientific and visionary, Mochetti uses a laser as a means for redesigning the perception one has of what he himself refers to as the "given space" and its architectural boundaries. In this work, Maurizio Mochetti hangs a replica Natter - an aeroplane used by the Germans during the Second World War - from the gallery ceiling. Here too, a laser beam acts as a link between opposite walls, tracing out a trajectory towards the outside world. The presence of this machine in flight, motionless but projected beyond the closed perimeter of the gallery, relativises the surrounding space and turns it into landscape.

Maurizio Mochetti, *Aereo-razzo Bachem Natter BA 349 B-0 con punti laser*, 1976, Tecnica Mista, Dimensioni Ambientali / Mixed Media

è quello che devo produrre perché non c'è.

EG: La luce è sempre stato uno dei mezzi che hai usato per esplorare lo spazio. Poi hai scoperto il laser. Come è avvenuto questo passaggio?

MM: Inutile sottolineare come la luce sia un elemento importantissimo nella storia dell'arte. Ma il problema della luce è che in passato è sempre stata rappresentata. Anche in artisti più contemporanei come Fontana, Nauman, Flavin. Soprattutto nel caso di Dan Flavin, a mio avviso non si tratta opere di luce, ma di opere luminose. Composizioni di linee luminose. Ed io non considero questo luce. La luce è qualcosa che è soggetto, non un oggetto luminoso, è autonoma ed esiste a prescindere. Io vivo la luce come materia, e la fisica lo ha spiegato: la luce è effettivamente materia, è un fascio di fotoni. Non è un raggio misterioso e mistico come è sempre stato rappresentato nella storia dell'arte.

Il laser è uno strumento che ho iniziato ad usare molto tardi perché non volevo confrontarmi nuovamente con lavori che in passato avevo creato utilizzando la luce e che con il laser avrei potuto produrre molto più facilmente. Ad esempio in *Punto di luce intorno alla Stanza* (1969) alla biennale di Venezia del 1970: è stata un'impresa riuscire a creare un punto di luce nello spazio espositivo. Perché il fascio di luce tende naturalmente ad espandersi. Con il laser sarebbe stato tutto molto più semplice. E volevo evitare esattamente questa facilità. Ho iniziato ad usarlo quando ho scoperto che questo strumento mi permetteva di non avere più una dimensione. Perché il laser non ha un limite. Mi ha liberato della dimensione dello spazio. E naturalmente la dimensione del tempo è diventata altrettanto importante.

EG: Con il laser puoi tendere ad infinito.

MM: Esattamente. Il laser annulla potenzialmente l'idea di dimensione stessa.

EG: In *Filo Inox* piuttosto che ad altre opere in cui metti alla prova la percezione dello spettatore. Possiamo parlare anche d'inganno?

MM: No assolutamente. Credo che quello che oggi noi viviamo come inganno, sia più reale di quello che riteniamo essere vero. Se vedo un oggetto e anche se lo percepisco come reale, in realtà è sempre meno di ciò che potrei effettivamente conoscere di quell'oggetto. L'antimateria che non vedo, in realtà mi mette in discussione. Ho dei sensi che non mi permettono di vedere una cosa che realmente c'è. Quindi il reale non è più quello che vedo, tocco e percepisco. E questo altera completamente il mio concetto di misurazione della realtà.

Quale è la realtà? Sapere che un tavolo ha lo stesso numero di atomi di un pezzo di acciaio, però sono soltanto organizzati in maniera diversa. Anche il colore non esiste. Esiste soltanto quando c'è la luce. Perché la vernice assorbe solo certi raggi ed espelle gli altri. Ma è una caratteristica del materiale che riflette la luce. Senza questa non esiste.

EG: Quindi è più una considerazione sul limite..

MM: Io ho lavorato spesso sui limiti nostri percettivi, visivi, olfattivi,... in un lavoro come *Cocaina*, dichiaro che un chilo di cocaina è contenuto in una scatola di acciaio temperato a chiusura ermetica e sigillato. Un fatto che non è possibile verificare in alcun modo, almeno con gli strumenti che abbiamo oggi. L'unico modo sarebbe quello di romperlo. E questo apre ad un'altra questione: romperesti un'opera d'arte?

EG: Questo forzare i limiti mi fa pensare anche al rapporto tra artista e spettatore ed alla "fiducia" che il secondo affida al primo. Molte volte nel tuo lavoro l'unico modo per provare la veridicità di ciò che è dichiarato sarebbe quello di distruggere l'opera stessa.

Maurizio Mochetti – *Progetti su carta / Projects on paper*

I disegni di Maurizio Mochetti sono testimonianza della ricerca dell'artista che dagli anni '60 indaga sullo spazio ed il modo in cui questo possa essere misurato, esperito, controllato e manipolato. Primo artista in Italia ad usare il termine "progetto" – altrimenti prerogativa di designers e architetti – Maurizio Mochetti con questa definizione lascia emergere la complessità che esiste tra l'intenzione dell'artista come pianificatore e l'opera finale che si confronta con le variabili dettate dallo spazio e dallo spettatore.

1) *Proiezioni* (1966), china su carta, cm 21,5 x 33,5. Un cilindro è posto in uno spazio dato. Quando il prolungamento immaginario del cilindro incontra le pareti, su di esse vengono visualizzate le proiezioni delle basi, con lo stesso colore del cilindro.

2) *Perimetro Laser* (1969), china su carta, cm 55,5 x 75,5. Un punto di luce percorre lentamente il perimetro di una delle superfici dello spazio.

3) Manifesto della Mostra Personale *Dieci Progetti di Maurizio Mochetti* alla Galleria La Salita, Roma, 1968, china su carta, cm 47,5 x 58,5.

4) *Tondo Inox* (1968), collage e china su carta, cm 50x70,8. Una barra in acciaio del diametro di 12 centimetri, indivisibile, monolitica e piena occupa la dimensione massima di uno spazio.

5) *Progetto per Angolo elastico* (1968), china e filo elastico su carta, cm 69x49. Un angolo retto è formato da due elastici, uno dei quali pende dal soffitto, fissato perpendicolarmente, e l'altro, ortogonale al primo, ha origine in un punto della parete. Gli elastici sono in tensione. Sul punto di incontro degli elastici vi è una sfera, di grandezza e peso proporzionale alla lunghezza degli elastici, alla loro estensibilità e al loro peso.

6) *Piano di Luce* (1969), tecnica mista su carta, cm 50,3 x 71. Una linea di luce sulla parete si estende fino a diventare un piano di luce, per poi tornare ad essere linea in una successione ritmica spazio-tempo.

Maurizio Mochetti's drawings testify to the research he has carried out since the 1960s into space and the ways it can be measured, experienced, controlled and manipulated. The first artist in Italy to use the term "project", which until then had been the prerogative of designers and architects, Maurizio Mochetti uses the word to convey the complexity that exists between the artist's intentions as a planner and the final work, which needs to deal with the variables dictated by the space and by the viewer.

1) *Proiezioni* (1966), china ink on paper, cm 21,5 x 33,5. A cylinder is placed in a given space. When the imaginary continuation of the cylinder meets the walls, projections of the bases are displayed on them, using the same colour as that of the cylinder.

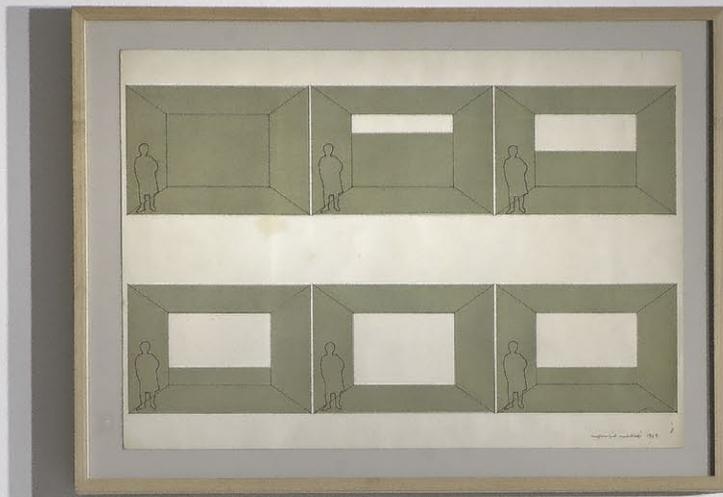
2) *Perimetro Laser* (1969), china ink on paper, cm 55,5 x 75,5. A point of light slowly runs along the perimeter of one of the surfaces of the space.

3) Poster for the *Dieci Progetti di Maurizio Mochetti* solo exhibition at Galleria La Salita, Rome, 1968, china ink on paper, cm 47,5 x 58,5.

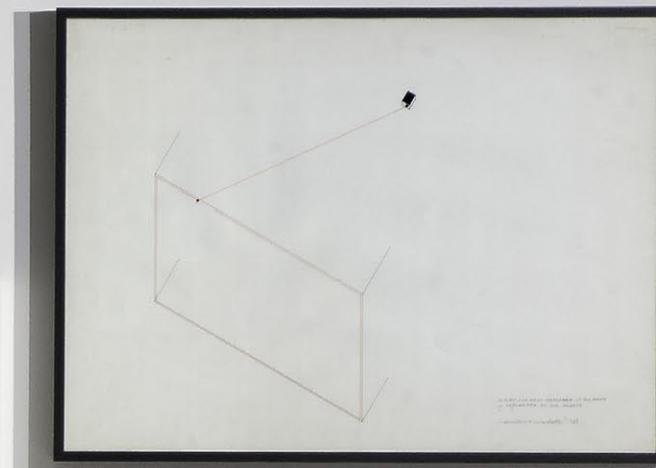
4) *Tondo Inox* (1968), collage and china ink on paper, cm 50x70,8. A stainless steel rod, 12 cm in diameter, indivisible, monolithic and solid, occupies the maximum dimension of a space.

5) Project for *Angolo elastico* (1968), china ink and elastic band on paper, cm 69x49. A right angle is formed by two elastic bands, one of which hangs perpendicular from the ceiling, while the other, at right angles, starts from a point on the wall. The elastic bands are stretched and where they meet there is a sphere, the size and weight of which is proportional to the length of the bands, and to their stretchability and weight.

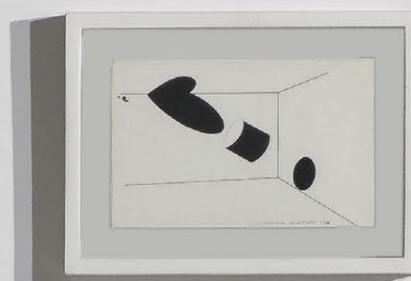
6) *Piano di Luce* (1969), mixed media on paper, cm 50,3 x 71. In a rhythmical space-time succession, a line of light on the wall extends out to form a plane, before returning to being a line once again.



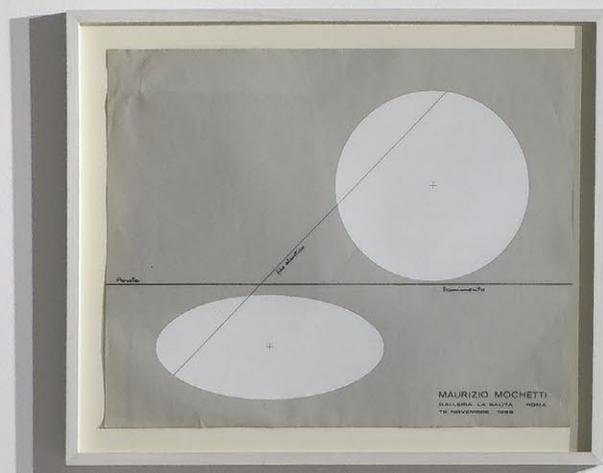
6



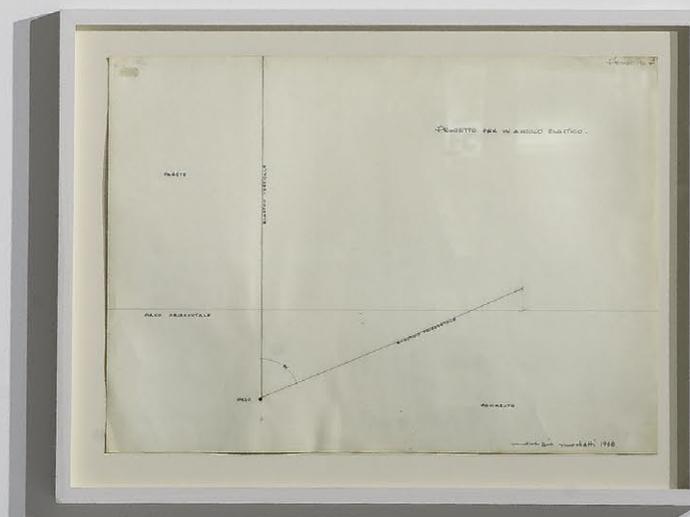
2



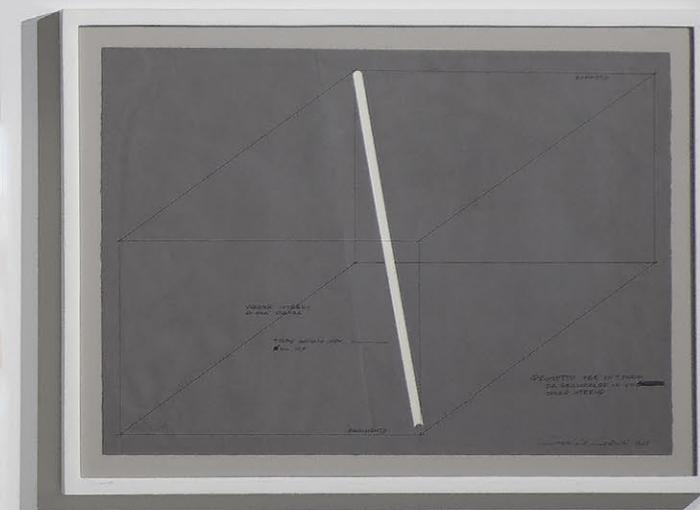
1



3



5



4

MM: Ad esempio *Razzo Potenziale* (1969) è un'opera in cui un razzo disegna una riga di fumo bianco di due km che collega cielo e terra. Ma nel momento in cui il razzo è lanciato, non hai più l'opera. In questo senso il termine "potenziale": è come se il lavoro non fosse realizzato, ma ha tutte le possibilità per esserlo. Non vuole essere un lavoro concettuale. Esiste a tutti gli effetti, ma quando attuato, lo perdi; perdi il suo valore e togli un "oggetto" dal mercato. Ed in questo senso vuole affrontare con ironia anche il collezionismo stesso ed il suo feticismo.

EG: Stesso principio per *Cubi* (1970) in cui però non parli di distruzione ma di "cambiamento di forma".

MM: Esatto in quel caso hai due oggetti minimali, due cubi, che sono in dialogo tra loro tramite un segnale non sono udibile all'uomo. Nel momento in cui la distanza tra i due supera un certo limite, questi smettono di comunicare e si distruggono non ricevendo più il segnale l'uno dall'altro. C'è un legame, non affettivo, che tu non percepisci. Anche qua esiste una potenzialità per queste forme minimali di diventare qualcos'altro. Perché la forma *minimal* non è il mio obiettivo finale. In questo senso intendo "cambiamento di forma". Quando l'opera si attua, per me artista si è realizzata, per il collezionista, si è "rotta".

EG: Quando parli di spazio ed il rapporto con l'opera, in questa relazione a due entra a volte entra anche lo spettatore. Che ruolo ha nella tua pratica?

MM: Lo spettatore ha un ruolo ma non è un ruolo attivo. Non gioca. Per me è colui che casomai provoca a sua insaputa. Al contrario di un'arte più relazionale, nel mio caso lo spettatore è ignaro. Non mi interessa la partecipazione.

EG: È una partecipazione che "succede", come nel caso di *Contapersone* (1970) che hai presentato al Van Abbemuseum di Eindhoven nel 1975.

MM: Sì ma in questo caso potrebbe anche non essere uno spettatore. Un cane avrebbe lo stesso effetto sull'opera, in quanto io segnalo la presenza interna allo spazio espositivo. E la segnalo all'esterno, quindi ad insaputa di chi è dentro. È un pretesto, come il Natter, per pensare lo spazio. Ed è un pretesto ignaro.

THE BATTLE BETWEEN SPACE AND OBJECT

A Conversation with Maurizio Mochetti

Emanuele Guidi: In 1968 you presented *Dieci progetti di Maurizio Mochetti* at the La Salita gallery in Rome, using a term – "progetti" – that had not been used in the world of art until that time but more in architectural and scientific sectors. I'd like you to tell me about your concept of "project".

Maurizio Mochetti: Historically, when the idea acquires a more central position in a work of art, the value of the project itself acquires greater significance. At any rate, I use the term "project" precisely because drawings are not independent from the work, for they are directly linked to its creation. They are the indication of an idea that is then produced.

Even so, as you say, it is true that I took over a term that was used in other sectors, or rather I broadened my interest in it.

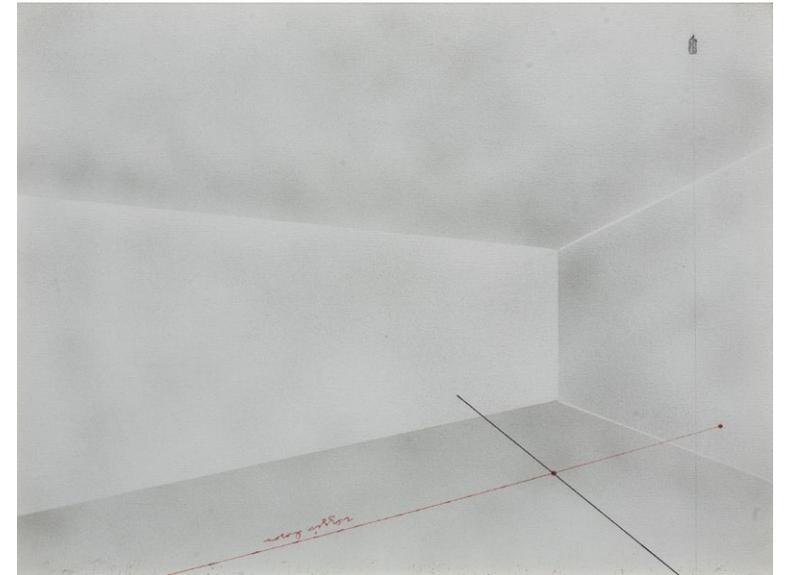
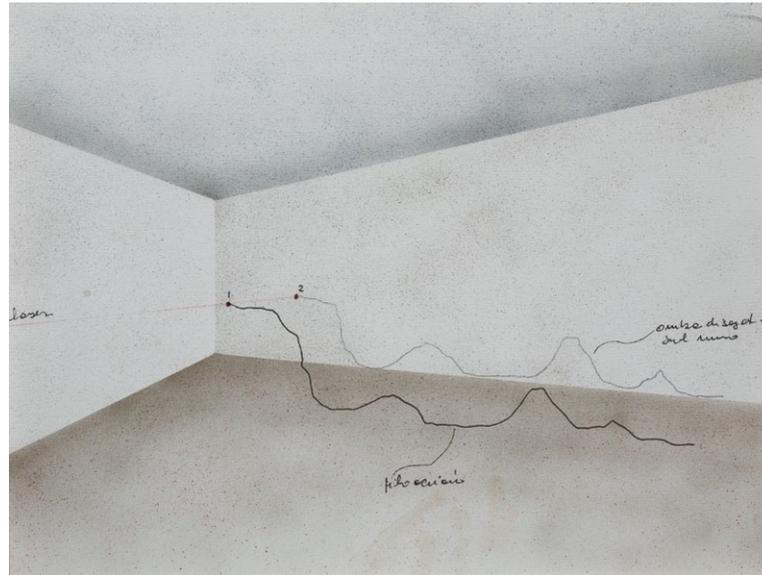
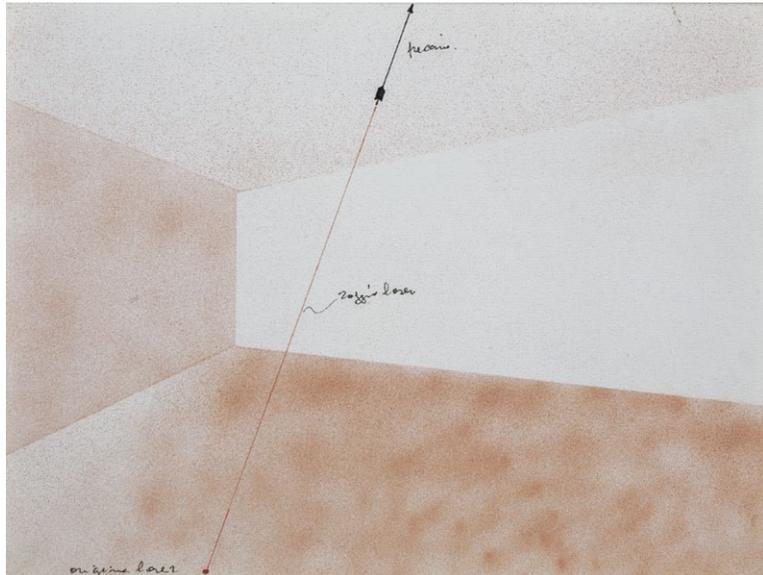
EG: The decision to show these projects in the exhibition – as works in their own right – is indeed important.

MM: Even though it wasn't easy at the time, when ideas came to me I was able to put ten projects on display, but I'd make only a couple of them. More than anything, this was due to a lack of space. In actual fact I couldn't have made the others as well. In my case, the project has a different relevance from what it had previously, as a sketch or drawing. The exhibition at La Salita was not one of drawings, but a decision designed to convey the potential of the space itself.

EG: Space is at the centre of your research – it's the material you work with and that you give shape to in your works. I'd like to know more about the process that leads you to prepare a work with in mind the places where it will eventually go on show.

MM: The space is generally considered as a container, in which an object, a sculpture, is placed. It's a container of objects and, however significant these objects may be, it nevertheless remains a container. There are large spaces and small ones, and the work of art often has a dimension that is related to the space it's in. And this is a problem that sculpture has to deal with.

I start from another point of view. I'm not interested in the significance of traditional space as a container. I approach it as a space that is created at the moment a foreign body gives it meaning and contributes to its production. It's a battle between space and object. Natter's aircraft, for example, is not a traditional sculpture placed within a space, and one might say it's indifferent to it. The moment I show it in a different space, it changes, and becomes a new work, precisely because it's an integral part of the space. And, in its turn, the space is changed by the presence of the Natter. Even the Natter doesn't interest me as an object per se. It's a pretext for creating the space. On a provocative note, I can tell you that space alone doesn't exist: there is a practicable space, but this is not a space I'm interested in. The space I'm interested



Maurizio Mochetti, Trittico / tryptic:
Freccia laser, 1988, tecnica mista su carta / mixed media on paper, cm 24 x 32
Laser che attraversa un muro, 1983, tecnica mista su carta / mixed media on paper, cm 24 x 32
Fili Laser, 1985, tecnica mista su carta / mixed media on paper, cm 24 x 32

in is the one I have to create, because it's not there.

EG: Light has always been one of the media you've used to explore space. Then you discovered the laser. How did this shift come about?

MM: I don't need to emphasise how important light has been in the history of art. But the problem of light is that, in the past, it was always represented. Even in more contemporary artists like Fontana, Nauman and Flavin. Especially in the case of Dan Flavin, as I see it, his aren't works of light, but luminous works. Compositions of luminous lines. And I don't consider that to be light. Light is something that is a luminous subject, not a luminous object: it's autonomous and exists regardless. I experience light as matter, and physics has explained this: light is indeed matter, in the form of photons. It's not the mysterious, mystical ray it has always been portrayed as in the history of art.

The laser is an instrument I started using very late, because I didn't want to find myself once again dealing with works that I'd created using light in the past and that I could have made far more easily with a laser. In *Punto di luce intorno alla Stanza* (1969), for example, at the 1970 Venice Biennale, it was a tough job managing to create a point of light in the exhibition space. This is because a beam of light naturally tends to expand. It would have been far simpler with a laser. And it was precisely this simplicity that I wanted to avoid. I started using it when I discovered that it allowed me not to have a dimension any more. Because the laser knows no limits. It freed me from the dimension of space. And the dimension of time naturally became equally important.

EG: With the laser you can tend towards infinity.

MM: Exactly. The laser potentially eliminates the very idea of dimension.

EG: In *Filo Inox*, more than in other works in which you test the viewer's perception, could we also talk of deception?

MM: No, absolutely not. I believe that what we now experience as deception is actually more real than what we consider to be true. If I see an object, even if I perceive it to be real, in actual fact it's always less than what I could effectively know about that object. The antimatter that I don't see actually brings me into question. I have senses that don't allow me to see something that is really there. So what is real is not what I see, touch and sense. And this completely alters my concept of measuring reality.

Which reality? Knowing that a table has the same number of atoms as a piece of steel, just arranged differently. Colour doesn't exist either – this exists only when there is light. Because the paint absorbs only certain rays and expels the others. But it's a characteristic of the material that reflects light. Without it, it doesn't exist.

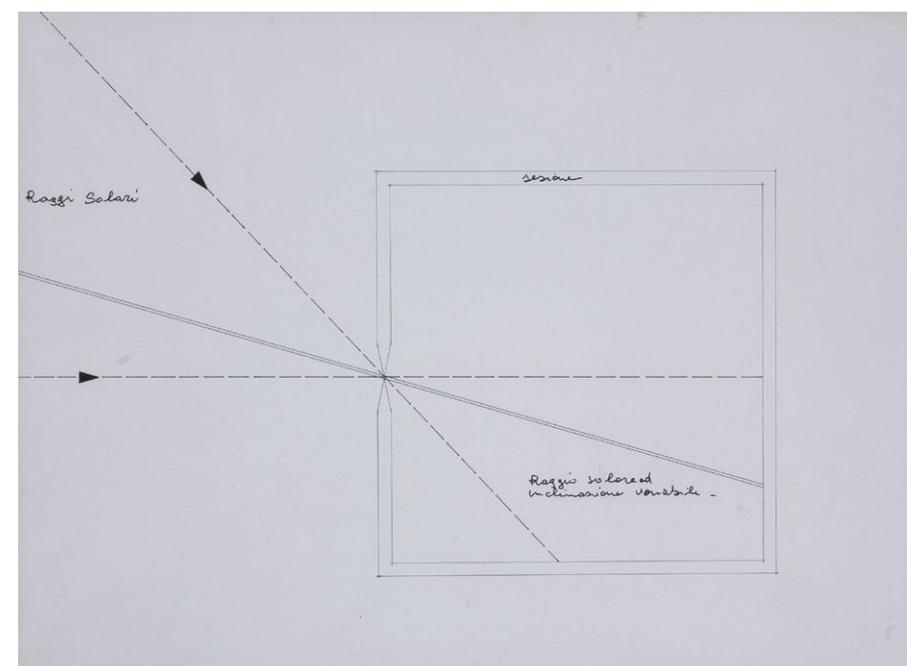
EG: So it's more a reflection on limits...

MM: I've often worked on the limits of our perceptions, our sight and smell... in a work like *Cocaina*, I declare that a kilo of cocaine is contained in a hermetically sealed box of tempered steel. The fact is that, at least with the instruments at our disposal today, there's no way of checking. The only way would be to break it open. And this leads to another question: would you break a work of art?

EG: This stretching of the limits also makes me think of the relationship between artist and viewer and the "trust" that the latter has to have in the former. Very often in your work the only way of proving the truthfulness of what is stated would be to destroy the work itself.

MM: *Razzo Potenziale* (1969), for example, is a work in which a "potential rocket" traces a two-kilometre line of white smoke, joining earth and sky. But as soon as the rocket is launched, you no longer have the work. In this sense it's a "potential" rocket: it's as though the work were not made, but had all the potential to be. It isn't intended as a conceptual work. To all intents and purposes it exists, but when it's put into effect you lose it – you lose its value and you remove an "object" from the market. And in this sense it also adopts an ironic approach to collecting and all its fetishes.

EG: The same principle holds for *Cubi* (1970), though here you don't talk of destruction but of a change of form.



Maurizio Mochetti.
Progetto per un angolo elastico,
1968, china e filo elastico su carta,
cm 69 x 49



MM: That's right. In this case you have two minimal objects – two cubes – which interact with each other using a signal that we can't hear. Once the distance between the two surpasses a certain limit, they stop communicating and are destroyed, since they no longer receive the signal from each other. There's a link – which is non-affective – that you can't perceive. Here too there's the potential for these minimal forms to become something else, because my ultimate objective is not *minimal* form. This is what I mean by a "change of form". When the work comes into effect, it's complete, whereas for the collector it's "broken".

EG: You speak of space and its relationship with the work, and at times the viewer too enters into this two-way relationship. What is the viewer's role in your artistic practice?

MM: The viewer plays a role but it isn't an active role, a game. For me the viewer is if anything the one who provokes unwittingly. Unlike in a more relational art, in my case the viewer is unaware. I'm not interested in participation.

EG: Participation happens, as in the case of *Contapersona* (1970), which you showed at the Van Abbemuseum in Eindhoven in 1975.

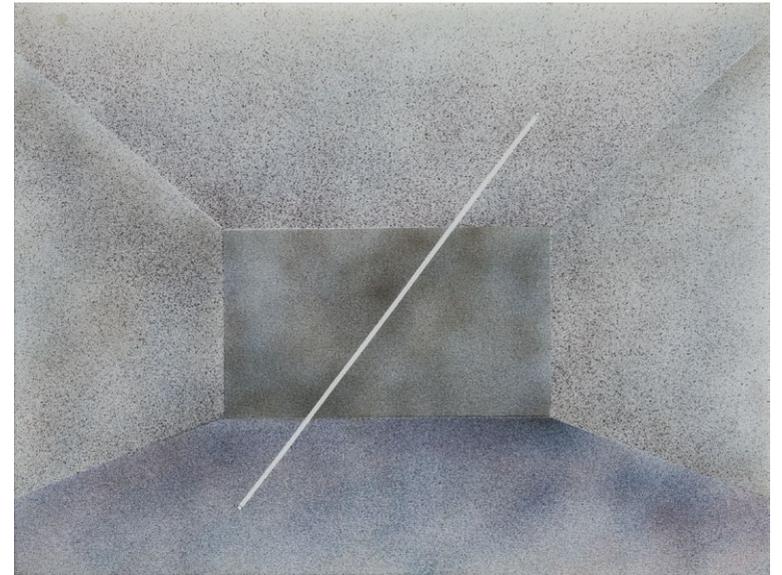
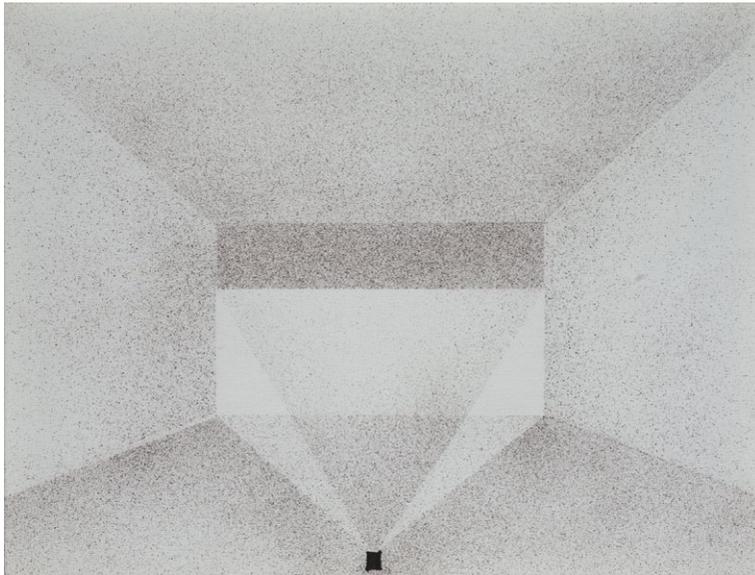
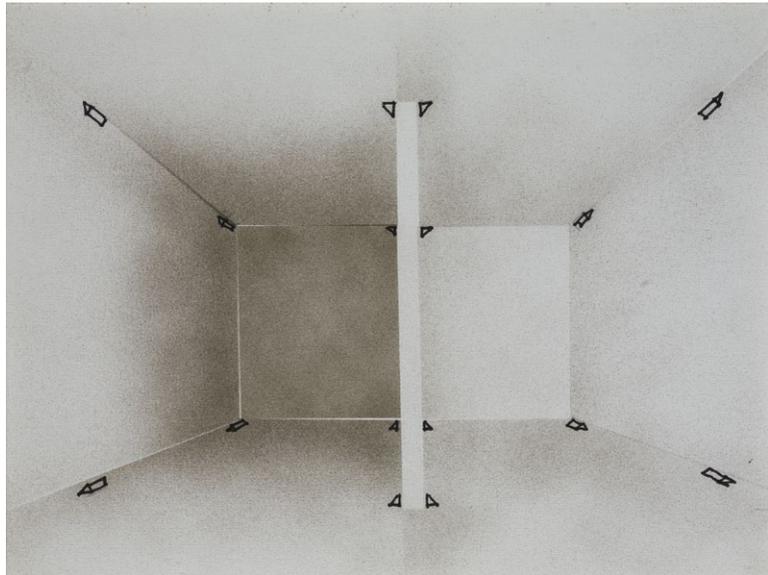
MM: Yes, but in this case there could also be no spectator. A dog would have the same effect on the work, for I indicate the internal presence to the exhibition space. And I indicate it to the outside, so anyone inside will not know about it. It's a pretext, like the Natter, to think about space. And it's an unaware pretext.

Maurizio Mochetti - *Filo Inox*

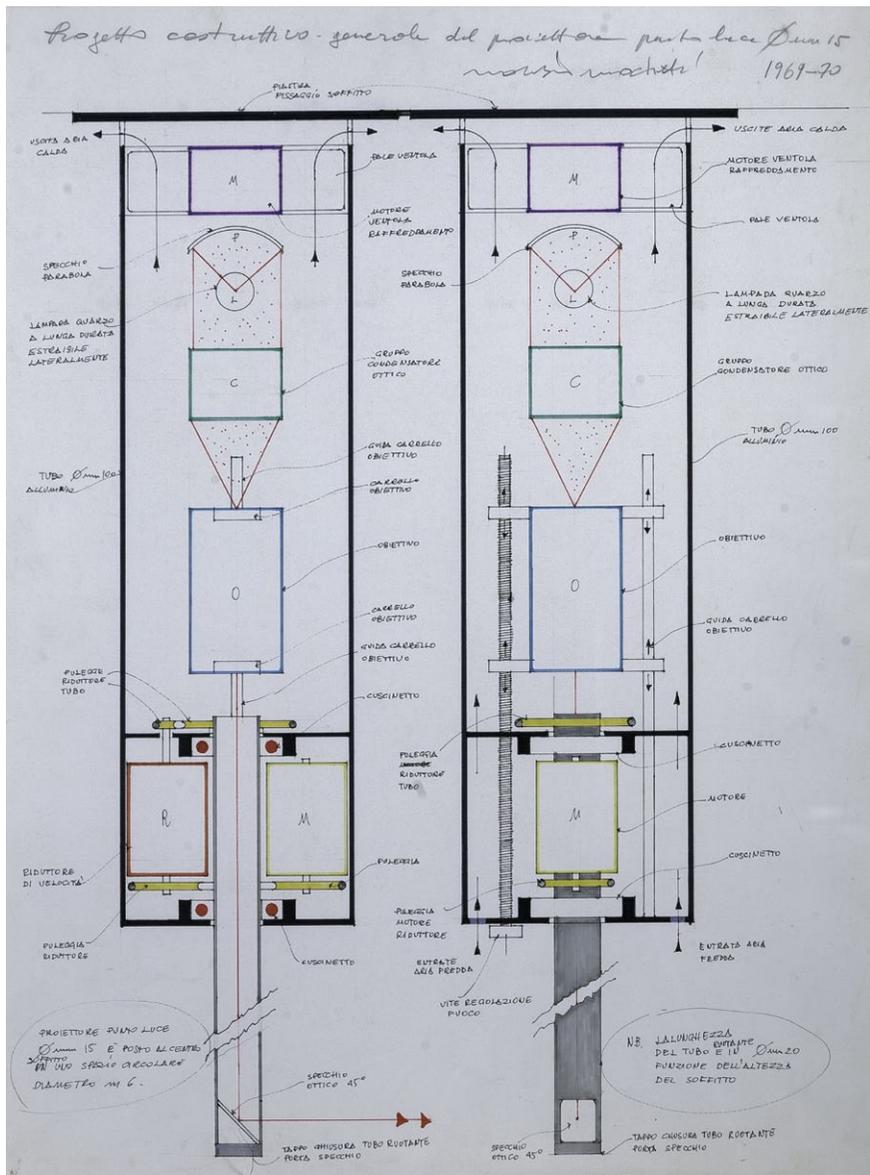
Maurizio Mochetti lascia scendere dal soffitto un filo di acciaio inox sottile il cui profilo non segue una precisa logica se non quello della mano che lo ha modellato al momento dell'installazione in relazione con lo spazio circostante. Un segno a grafite si sviluppa sulla parete come proiezione del filo diventando ombra ed immagine speculare di esso. Un raggio laser ne mette in contatto le estremità attraversandole e chiude il circuito tra l'oggetto e la sua rappresentazione.

From the ceiling Maurizio Mochetti hangs a stainless steel wire, the profile of which does not follow any precise logic other than that of the hand that shaped it at the moment of its installation, in relation to the surrounding space. A graphite mark extends out on the wall as a projection of this wire, becoming both its shadow and mirror image. A laser beam puts the extremities in contact by going through them and closing the circuit between the object and its representation.

Maurizio Mochetti, *Filo Inox*, 1983-2012, acciaio e matita, laser
(Installazione site-specific Galleria Enrico Astuni, BO), mis. ambientali.
Courtesy collezione privata Parma

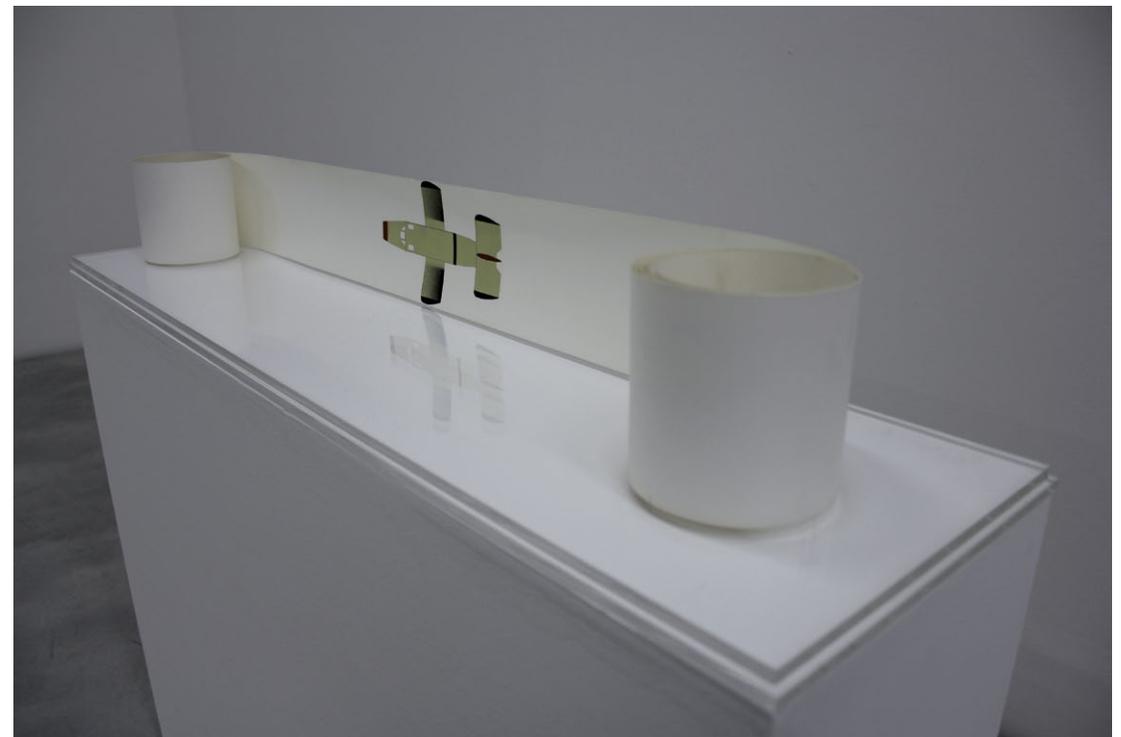


Maurizio Mochetti, Trittico / tryptic:
Travaso di Luce, 1970, tecnica mista su carta / mixed media on paper, cm 24 x 32
Piano di Luce, 1969, tecnica mista su carta / mixed media on paper, cm 24 x 32
Tondo Inox, 1968, tecnica mista su carta / mixed media on paper, cm 24 x 32



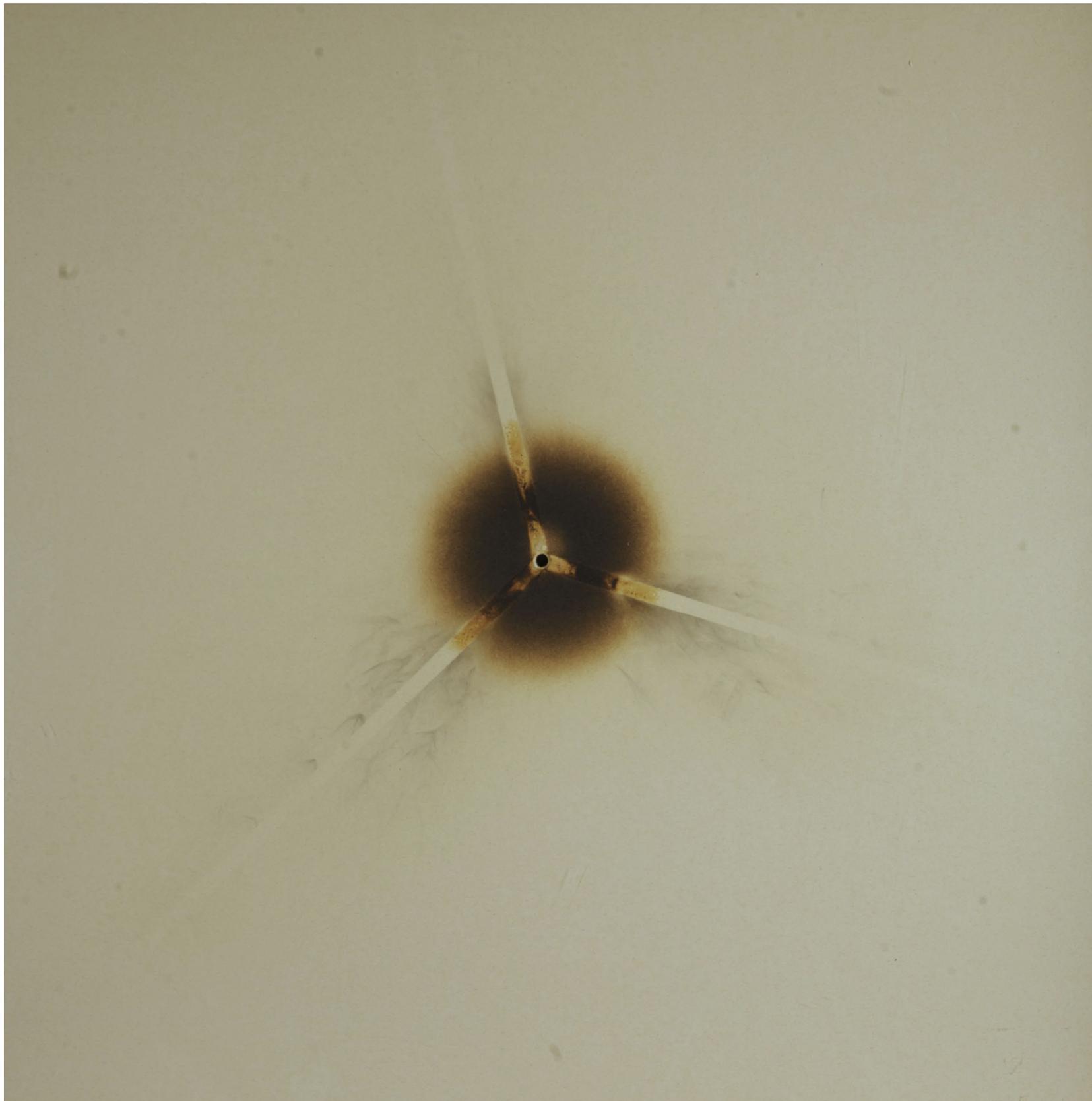
Maurizio Mochetti, Progetto Proiettore punto luce, 1969-70, chine colorate / color china inks, cm 50 x 37,5

Maurizio Mochetti, Bachem Natter, 1976, tecnica mista su carta / mixed media on paper, cm 10,5 x 426



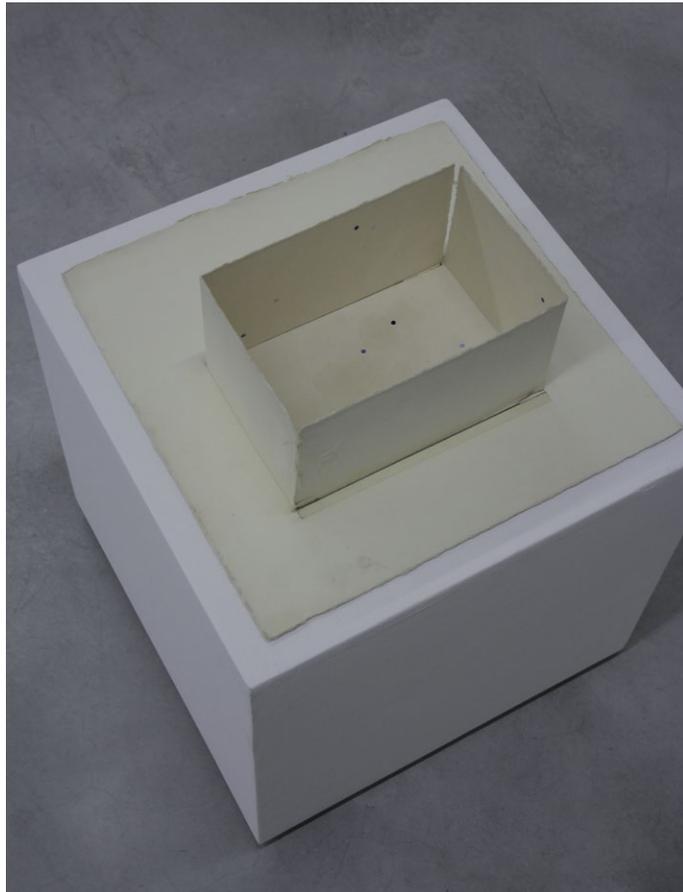
Maurizio Mochetti, Natter con specchio, 1998, litografia su carta / lithograph on paper, cm 80 x 60



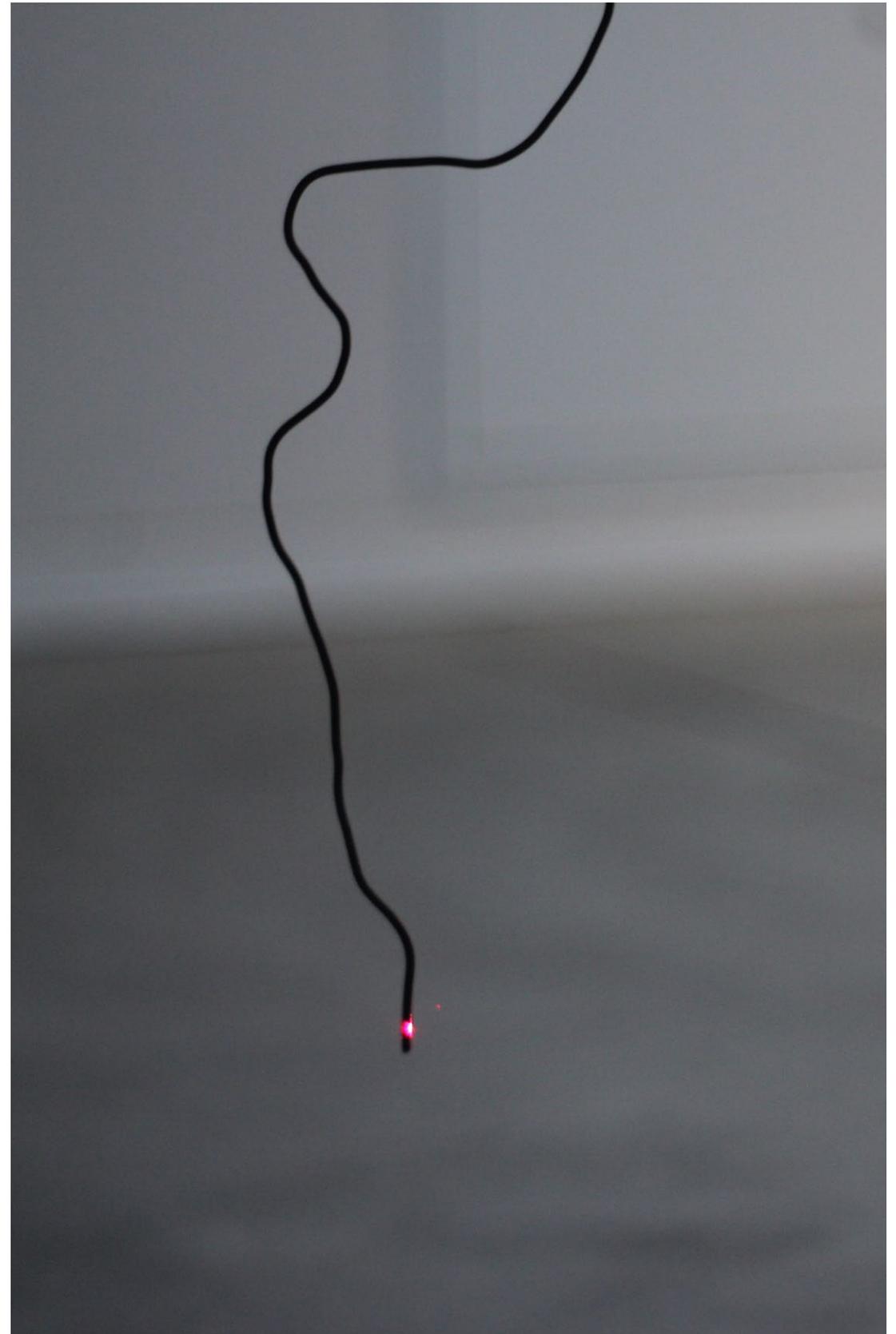


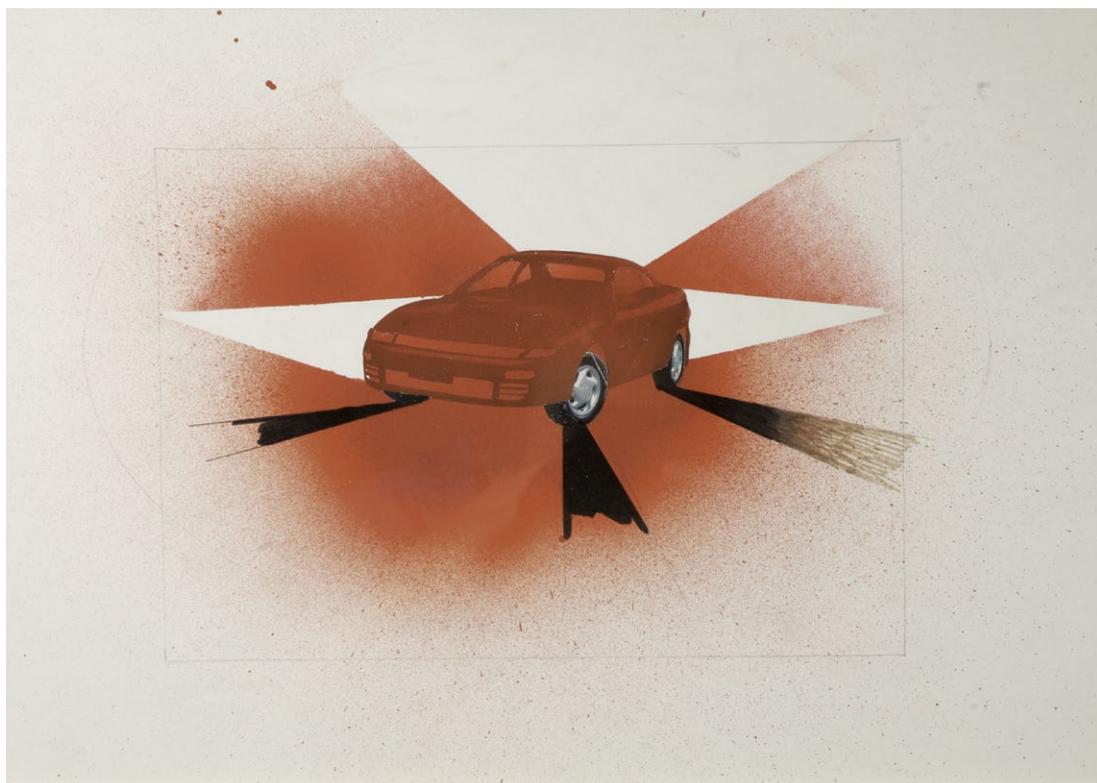
Maurizio Mochetti, *Impronte di partenza razzo (1)*, 1969-79, tecnica mista su cartone / mixed media on cardboard, cm 72 x 72

Maurizio Mochetti, *Filo*
Inox, 1983-2012, acciaio e matita,
laser (Installazione site-specific
Galleria Enrico Astuni, BO),
mis. ambientali

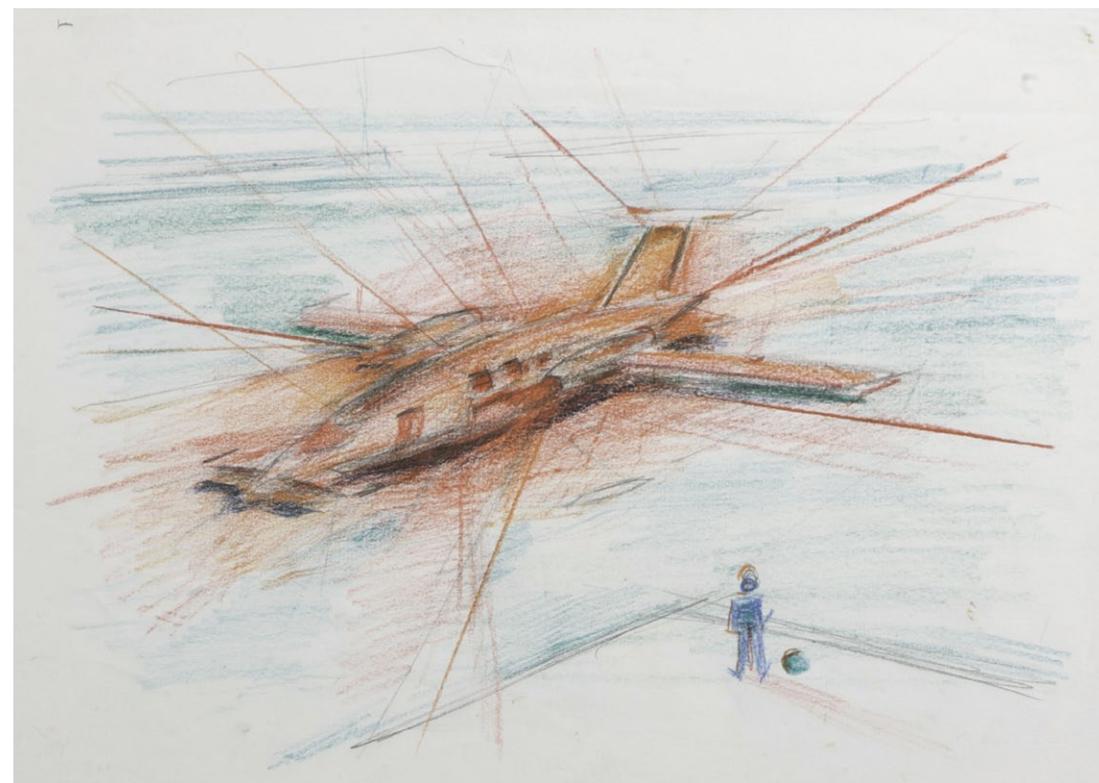


Maurizio Mochetti, *Rimbalzi*,
1980, pittura su carta, cm h.11 x
35 x 35





Maurizio Mochetti, *BMW*, 1986, collage e tecnica mista su carta, cm 31 x 50.



Maurizio Mochetti, *P180*, 2001, pastelli su carta, cm 21 x 30.

Can Altay (1975) vive e lavora a Istanbul. La pratica di Can Altay attraversa arte, architettura, design e critica sociale. Il suo lavoro esplora e delinea, spesso in forma di progetti di ricerca o di installazioni multimediali, le relazioni tra individui nel contesto urbano. Formatosi come architetto, Altay scopre e analizza spazi improvvisati nella città, strutture di supporto nascoste, sistemi di organizzazione non autorizzati e modelli di co-abitazione. Indaga inoltre la produzione di idee e nozioni legate allo spazio pubblico attraverso “setting a setting” (allestimento di un’ambiente): un insieme di opere dove propone costrutti e spazi per incontri. I contrasti e le sovrapposizioni tra funzione e significato così come le riconfigurazioni imprevedibili all’interno di un certo sistema sono alcuni dei suoi temi di maggiore interesse.

Mostre personali di Can Altay includono: *COHAB: an assembly of spare parts*, Casco, (Utrecht, 2011); *The Church Street Partners’ Gazette*, The Showroom, (Londra 2010) e *Setting a Setting / Forecasting a Broken Past*, Künstlerhaus Bethanien, (Berlino 2008). Il suo lavoro è stato ampiamente presentato in importanti biennali internazionali come Taipei Biennial, (Taiwan 2010), Istanbul Biennial and Gwangju Biennale (2008), Havana Biennial (2003) e in musei e gallerie come il Walker Art Center (USA), Van Abbemuseum (Olanda), ZKM (Germania), PS1 MoMA (USA), e Platform Garanti (Turchia).

Altay è il fondatore di *Ahali: A Journal for Setting a Setting* e lavora come accademico nel campo dell’arte e dell’architettura.

Nel 2009 Can Altay è stato co-curatore di *Refuge*, una sezione della 4th Biennale di Architettura di Rotterdam.

Can Altay is an artist living in Istanbul whose practice traverses the fields of architecture, art, design and social commentary. Often taking the form of research projects or mixed-media installations, his work explores and delineates individuals’ relationships with their urban environments. Trained as an architect, Altay studies improvised spaces in the city, as well as hidden support structures, unauthorised systems of organisation and models of co-habitation. He further investigates the production of ideas and notions of public space through “setting a setting”: a body of work where he proposes spaces and constructs for gatherings. The clashes and overlaps between function and meaning and unpredictable reconfigurations within systems are some of his main interests.

Altay’s recent solo exhibitions include: *COHAB: An Assembly of Spare Parts*, Casco, Utrecht (2011); *The Church Street Partners’ Gazette*, The Showroom, London (2010) and *Setting a Setting / Forecasting a Broken Past*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (2008). His work has been exhibited extensively internationally, at the Taipei Biennial, Taiwan (2010), the Istanbul Biennial and the Gwangju Biennale (both 2008); Havana Biennial (2003); as well as in museums and galleries such as the Walker Art Center (USA), Van Abbemuseum (Netherlands), ZKM (Germany), PS1 MoMA (USA), and Platform Garanti (Turkey).

He is founding editor of *Ahali: A Journal for Setting a Setting* and works as an academic in the fields of art and architecture. In 2009 Altay was a co-curator of the *Refuge* section of the 4th Architecture Biennale of Rotterdam.

CAN ALTAY

Kevin van Braak (1975) vive e lavora ad Amsterdam.

La ricerca di Kevin van Braak mira a porre la cultura contemporanea in un confronto diretto con se stessa. Il suo approccio critico prende spesso un risvolto giocoso e nelle opere recenti si concentra su costruzioni architettoniche e sui modi in cui opera la coscienza storica. Aspetti oscuri della storia e le sue distorsioni, che l'architettura rivela attraverso la sua presenza o scomparsa, sono infatti centrali in opere come *Cities of Continuous Lines*, *Staircase*, *Books for Burning*, *La Facciata* e *History is made of different shades of grey*. Questi lavori presentano edifici e luoghi con importanti trascorsi politici ed ideologici e attraverso la ricostruzione, la restaurazione o l'adattamento Kevin van Braak mette a nudo i loro percorsi storici e rivela le loro precedenti funzioni ideologiche.

Tra le sue mostre personali: *Cacos*, *Shards*, Galeria Quadrado Azul (Lisbona, 2012) e *History is made of different shades of grey*, Galleria Prometeo, (Milano, 2011).

Ha partecipato a varie mostre collettive come: *Dove è la città? Where is the city?*, Sun, (Firenze, 2011); *Post-Monument*, XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara (2010); Baltic Triennale (Vilnius, 2009), Mokpo Sculpture Symposium (Seoul, 2009); *Zidanes Melancholie*, Kaiser Wilhelm Museum (Krefeld, 2008); *Estuary*, Nantes Biennale (2007) and *Parasite Paradise* (Leidsche Rijn, 2003).

Kevin van Braak (1975) lives and works in Amsterdam.

Kevin van Braak's interest lies in the confrontation of contemporary culture with itself. Often his critical view has a playful twist and, in recent works, it focuses on architectural constructions as well as on the ways in which historical consciousness works. The obscure side of history and its distortions, which architecture reveals through its presence and disappearance, are central to works such as *Cities of Continuous Lines*, *Staircase*, *Books for Burning*, *La Facciata* and *History is Made of Different Shades of Grey*. These works feature buildings and sites with important political and ideological backgrounds. By mimicking, restoring, adapting, and transforming, Kevin van Braak lays bare their historical paths and uncovers former ideological functions.

His recent solo shows include *Cacos*, *Shards*, at the Galeria Quadrado Azul (Lisbon, Portugal, 2012) and *History is Made of Different Shades of Grey*, prometeogallery, (Milan, Italy, 2011). Selected group exhibitions include: *Dove è la città? Where is the City?*, Sun, (Florence, 2011); *Post-Monument*, XIV International Sculpture Biennale of Carrara, (Carrara, 2010); Baltic Triennale (Vilnius, Lithuania, 2009), Mokpo Sculpture symposium (Seoul, South Korea, 2009); *Zidanes Melancholie*, Kaiser Wilhelm Museum (Krefeld, Germany, 2008); *Estuary*, Nantes Biennale (Nantes, France, 2007) and *Parasite Paradise* (Leidsche Rijn, The Netherlands, 2003).

KEVIN VAN BRAAK

Aldo Giannotti (1977) vive e lavora a Vienna dal 2001. La sua pratica include l'uso di media diversi come video, installazione, fotografia e performance. La caratteristica principale delle opere di Giannotti risiede nella decostruzione di immagini iconografiche, cliché semantici e rappresentativi, così come di stereotipi culturali. Il suo interesse maggiore consiste nel cercare nuove interpretazioni a schemi radicati e ruoli prestabiliti; lui stesso definisce il suo lavoro come “una sperimentazione per cambiare paradigmi”.

Mostre e progetti personali di Aldo Giannotti comprendono tra gli altri: *Austro Pop*, Forum Austriaco di Cultura (London, 2011), *Compass*, ON Luci di Pubblica Piazza (Bologna, 2011), *Lines and Squares*, Galleria Rosa Santos (Valenzia, 2011), *Flex*, Fluc (Vienna, 2011), *Fire Bomb & The Shift*, Bytheway (Amsterdam, 2011), *Constant Sun*, Galerie Robert Kastowsky (Vienna, 2011), *Das weisse Haus* (Vienna, 2008), *A Book with 50 Potential Ideas for the Exhibition is Published*, Forum Stadtpark (Vienna, 2009), *Slot Machine Kör – Public Art* (Vienna, 2008). Il suo lavoro è stato presentato presso istituzioni come: Künstlerhaus Vienna, Kunsthalle Vienna, Sammlung Essl Vienna, Triennale Linz 01, Fruchthalle Kaiserslautern, Kunsthallen Nikolaj Copenhagen, Biennale di Giovani Artisti, Bucarest, CCC Strozina a Firenze e Tanzfabrik Berlino.

Aldo Giannotti is an Italian artist based in Vienna since 2001. His practice encompasses different media such as installation, video, photography and performance. The main characteristic of Giannotti's works is the deconstruction of iconographic images, representative and semantic clichés, as well as stereotypes of various cultural environments. The artist refers to his work as “an experiment to shift paradigms”; he is interested in new and different interpretations of set patterns and established role models.

Aldo Giannotti solo projects and exhibitions include *Austro Pop* at the Austrian Cultural Forum (London, 2011), *Compass* for ON Luci di Pubblica Piazza (Bologna, 2011), *Lines and Squares* at Galleria Rosa Santos (Valencia, 2011), *Flex* at Fluc (Vienna, 2011), *Fire Bomb & The Shift* at Bytheway (Amsterdam, 2011), *Constant Sun* at Galerie Robert Kastowsky (Vienna, 2011), *Weisse Haus* (Vienna, 2008), *A Book with 50 Potential Ideas for the Exhibition is Published* at Forum Stadtpark (2009), *Slot Machine Kör – Public Art* (Vienna, 2008). His work has been presented in institutions such as Künstlerhaus Vienna, Kunsthalle Vienna, Sammlung Essl Vienna, Triennale Linz 01, Fruchthalle Kaiserslautern, Kunsthallen Nikolaj Copenhagen, Biennial of Young Artists in Bucharest, CCC Strozina in Florence and Tanzfabrik Berlin.

ALDO GIANNOTTI

Shaun Gladwell (1972) vive e lavora a Londra.

Shaun Gladwell è uno degli artisti australiani contemporanei più prominenti. Le sue opere e video vedono come protagonisti figure impegnate in azioni performative in relazione con l'ambiente circostante, che sia a Sidney, Tokio o San Paulo.

Nella pratica di Gladwell il video agisce come una modalità intrinsecamente densa per guardare, intervenire e dare forma al mondo, sia ricorrendo in maniera critica a esperienze personali che riflettendo sulla storia dell'arte e le dinamiche della cultura contemporanea.

Nel 2009 Shaun Gladwell ha rappresentato l'Australia alla 53esima Biennale di Venezia con la mostra *MADDESTMAXIMVS: Planet & Stars Sequence*.

Ha esposto in importanti contesti internazionali come: Cairo Biennial (2010), Sydney Biennial (2008), Taipei Biennial (2008), 52esima Biennale di Venezia (2007), São Paulo Biennial (2006), Busan Biennial (2006), Yokohama Triennale (2005).

Sue mostre personali recenti comprendono: *Broken Dance (Beatboxed)*, Art Gallery of New South Wales (Sydney, 2012); *Riding with Death: Redux*, Anna Schwartz Gallery (Sydney, 2011); *Perpetual 360° Sessions*, SCHUNCK* (the Heerlen, Olanda, 2011); *Shaun Gladwell: Matrix 162*, Matrix Exhibition series, Wadsworth Atheneum, (Connecticut, USA, 2011); *Stereo Sequences*, Australian Centre for the Moving Image (Melbourne, 2011); *Portrait of a man: alive and spinning/Dead as a skeleton dressed as a Mountie*, Georgia Sherman Projects (Toronto, 2011); *Art Feature*, Art 41 Basel, (Switzerland, 2010); *MADDESTMAXIMVS: Planet & Stars Sequence*, Institute of Modern Art, (Brisbane, Australia, 2010); *Interior Linework/Interceptor Intersection*, Campbelltown Arts Centre, (Sydney, 2010).

Shaun Gladwell is one of Australia's most prominent artists. His videos and works focus on figures engaged in performative actions that articulate relationships with their immediate environment, whether in Sydney, Tokyo or São Paulo. In Gladwell's practice video acts as an inherently concentrated mode of looking at, intervening in and shaping the world, critically engaging personal experiences as well as speculating more widely upon art history and the dynamics of contemporary culture.

In 2009 Shaun Gladwell represented Australia at the 53rd Venice Biennale with his exhibition *MADDESTMAXIMVS: Planet & Stars Sequence*. His work has been exhibited extensively internationally including at the Cairo Biennale (2010), Biennale of Sydney (2008), Taipei Biennial (2008), 52nd Venice Biennale (2007), São Paulo Biennale (2006), Busan Biennale (2006), Yokohama Triennale (2005). His recent solo exhibitions include: *Broken Dance (Beatboxed)*, Art Gallery of New South Wales (Sydney, 2012); *Riding with Death: Redux*, Anna Schwartz Gallery (Sydney, 2011); *Perpetual 360° Sessions*, SCHUNCK* (the Heerlen, Netherlands, 2011); *Shaun Gladwell: Matrix 162*, Matrix Exhibition series, Wadsworth Atheneum, (Connecticut, USA, 2011); *Stereo Sequences*, Australian Centre for the Moving Image (Melbourne, 2011); *Portrait of a Man: Alive and Spinning/Dead as a Skeleton Dressed as a Mountie*, Georgia Sherman Projects (Toronto, 2011); *Art Feature*, Art 41 Basel, (Switzerland, 2010); *MADDESTMAXIMVS: Planet & Stars Sequence*, Institute of Modern Art, (Brisbane, Australia, 2010); *Interior Linework/Interceptor Intersection*, Campbelltown Arts Centre, (Sydney, 2010).

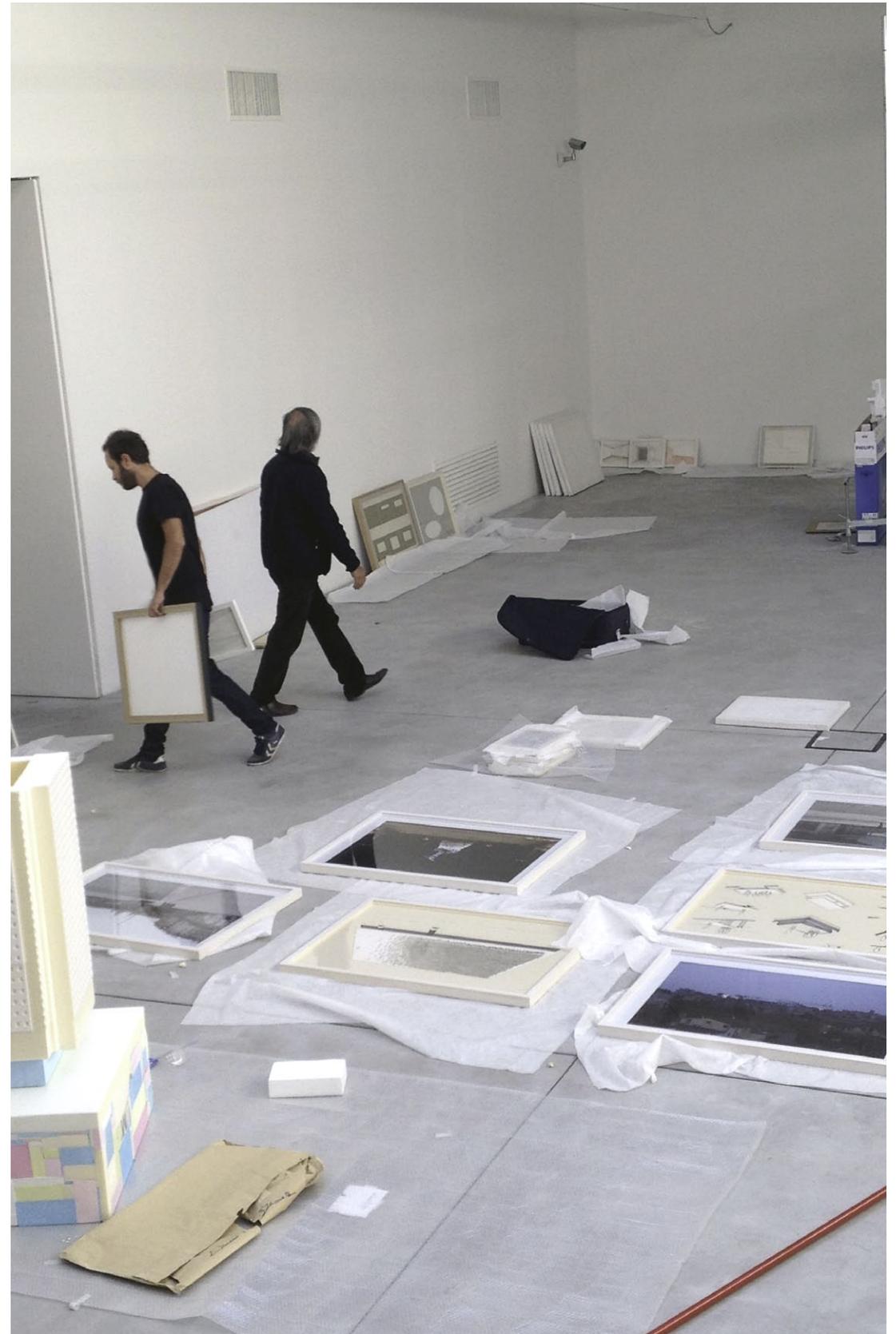
SHAUN GLADWELL

Maurizio Mochetti nasce nel 1940 a Roma dove vive e lavora. Sempre a Roma frequenta il Liceo Artistico e poi l'Accademia di Belle Arti. A partire dal 1964 l'interesse di Mochetti è orientato verso la luce intesa nella sua fisicità, come materia, senza alcun significato simbolico o mistico, ma non solo: macchine, aerei, armi e geometrie, costellano il suo immaginario d'artista. Nel 1968 esordisce sul palcoscenico artistico romano con la sua prima esposizione personale, all'ormai storica Galleria La Salita: espone 10 progetti. Per l'artista, infatti, *“l'opera d'arte è l'idea, il progetto”*, mentre *“la tecnologia è uno strumento che mi consente di realizzare opere sempre più vicine all'idea: in questo senso l'opera d'arte è perfettibile”*. Nel 1969 Mochetti vince il I premio Pascali a Polignano a Mare e nello stesso anno vince il premio scultura alla VI Biennale di Parigi. Nel 1970 partecipa alla sua prima Biennale di Venezia cui seguiranno quelle del 1978, 1982, 1986, 1988, 1997. Sin dai primi anni '70 si affaccia sul panorama internazionale partecipando nel 1976 alla Biennale di Sidney, nel 1998 alla XXIV Biennale di San Paolo e nel 1991 alla Biennale Internazionale di Nagoya. Nel 1993 partecipa alla mostra collettiva *Three Artistic Generations in Contemporary Italy* presso il Tel Aviv Museum of Art, esponendo inoltre allo Stedelijk Van Abbemuseum di Eindhoven (1975), allo Stadtische Kunsthalle di Dusseldorf (1978), al Forum Kunst di Rottweil (1982), e al Museo Alvar Aalto in Finlandia (1985). Tra le altre importanti partecipazioni ricordiamo: *Vitalità del negativo nell'arte italiana: 1960/70* (Roma, 1970), *Linee della ricerca artistica in Italia: 1960/1980* (Roma, 1981); *Arte italiana 1960-'82* (Londra, 1982); *La otra escultura* (Madrid, 1990); *Roma anni '60* (Roma, 1990), *The Italian Metamorphosis* (New York, 1994); *Arte italiana: ultimi quarant'anni* (Bologna, 1997); *Minimalia. Da Giacomo Balla a...* (Venezia, 1997 - Roma, 1998). Nel 2003 viene dedicata a Mochetti un'ampia mostra antologica presso il Palazzo Ducale di Sassuolo. Infine, nel 2009 gli viene dedicata una personale al Palazzo Collicola di Spoleto e nello stesso anno vince il concorso internazionale MAXXI 2per100 per la realizzazione dell'opera *Linee rette di luce nell'Iperspazio curvilineo* collocata permanente nell'atrio del MAXXI di Roma.

Maurizio Mochetti was born in 1940 in Rome, where he lives and works. He went to art high school and then to the Accademia di Belle Arti in Rome. In 1964 his interest moved towards light viewed as a physical, material entity, without any symbolic or mystical significance. There was more, however, for his imagination was also caught by cars, planes, weapons and geometries. In 1968 he made his debut on the art stage in Rome with his first solo exhibition in the city, at the now historic Galleria La Salita, with a total of ten projects. Indeed, in the artist's view, *“the work of art is the idea, the project”*, while *“technology is an instrument that allows me to create works increasingly close to the idea: in this sense, the work of art is perfectible.”* In 1969 Mochetti won the 1st Pascali prize at Polignano a Mare and, in the same year, he won the sculpture prize at the 4th Paris Biennale. In 1970 he took part in his first Venice Biennale, returning in 1978, 1982, 1986, 1988 and 1997. In the 1970s he continued to exhibit internationally, taking part in the Biennale of Sydney in 1976, in the 24th Sao Paulo Biennale in 1998 and in the International Biennale in Nagoya in 1991. In 1993 he took part in the *Three Artistic Generations in Contemporary Italy* group exhibition at the Tel Aviv Museum of Art, and also showed his works at the Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven (1975), at the Städtische Kunsthalle di Düsseldorf (1978), at the Forum Kunst in Rottweil (1982), and at the Alvar Aalto Museum in Finland (1985). Other important events include *Vitalità del negativo nell'arte italiana: 1960/70* (Rome, 1970), *Linee della ricerca artistica in Italia: 1960/1980* (Rome, 1981); *Arte italiana 1960-'82* (London, 1982); *La otra escultura* (Madrid, 1990); *Roma anni '60* (Rome, 1990), *The Italian Metamorphosis* (New York, 1994); *Arte italiana: ultimi quarant'anni* (Bologna, 1997); *Minimalia. Da Giacomo Balla a...* (Venice, 1997 – Rome, 1998). In 2003 a sweeping anthology of Mochetti's works was shown at the Palazzo Ducale in Sassuolo. Lastly, in 2009 a solo show was put on at the Palazzo Collicola in Spoleto and, in the same year, he won the international MAXXI 2per100 competition with his *Linee rette di luce nell'Iperspazio curvilineo*, now a permanent exhibit in the entrance of MAXXI in Rome.

MAURIZIO MOCHETTI





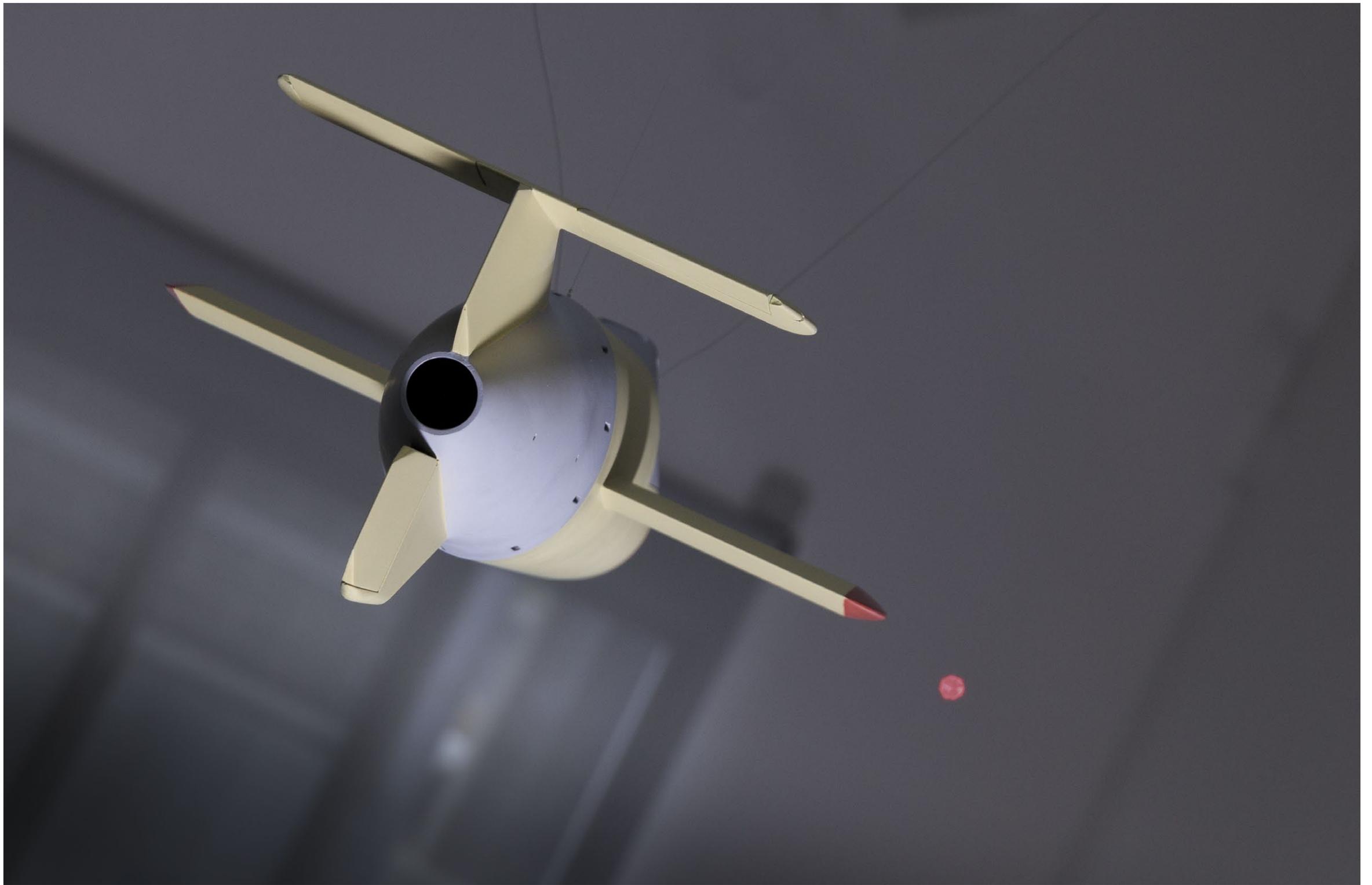








Can Altay, *Deposit (Spring Deficit: After Hammons, After Dubai, and after the politics of white noise)*, 2012 (particolare / detail)



Maurizio Mochetti, *Aereo-razzo Bachem Natter BA 349 B-0 con punti laser*, 1976, Tecnica Mista, Dimensioni Ambientali / Mixed Media



Can Altay, *Excerpts (Cohab: An Assembly of Spare Parts)*, 2011. particolare / detail







BETWEEN FORM AND MOVEMENTS

a cura di / curated by Emanuele Guidi
22 Settembre 2012 - 12 Gennaio 2013

Editore / Published by Galleria Enrico Astuni

Testi / Essays by Emanuele Guidi e gli artisti / and the artists

Traduzioni / Translated by Simon Turner, Elena Basteri

Grafica / Design by Stefpasquini.com

Stampa / Printed by Emmegi Multimedia, Milano

Foto / Photos by Gabriele Ancillotti, Emanuele Guidi,
Marco Ravenna, Stefano W. Pasquini

Grazie a / special thanks to:

Can Altay, Kevin van Braak, Aldo Giannotti,
Maurizio Mochetti, Shaun Gladwell

Arcade Fine Arts, Anna Schwartz Gallery,
Frieze Projects, ON Luci di Pubblica Piazza

Achille Pardini e Turimar Srl, Amanprit Sandhu, Anna de Manincor, Asli Altay, Autotrasporti Maggi, Coop Facchini Faenza, Elena Basteri, Franco Miccinesi, Grian Talamonti (Eden Parcour Bologna), Glauco Bilacchi, Gaia Scaramella, I love my kitchen Catering, Il Nettuno, Martina Angelotti, Paolo Barlascini, Tania Doropoulos, Vetreria Fanese, Vitali snc, Concetta Gentile e Luca Angeli, Enrico Astuni, Fulvio Vicchi, Massimiliano Zancato, Sara Livotto, Sarah Corona, Vittorio Guidi e Anna Rita Tonarelli

e tutti coloro che hanno partecipato alla mostra / and everybody who took part in the show

