Che fare?

Arte povera – Die historischen Jahre

7. Mai – 5. September 2010

KUNSTMUSEUM
LIECHTENSTEIN

Che fare?
Arte povera – Die historischen Jahre

„Was tun?“ fragt die grosse Überblicksausstellung zur Arte povera, die das Kunstmuseum Liechtenstein anlässlich seines 10-jährigen Bestehens in Vaduz realisiert. Die Ausstellung konzentriert sich auf die historischen Jahre der Bewegung von 1967 bis 1972 und zeigt über 130 Werke aller Hauptvertreter der Arte povera.

Das Bestreben der Künstler der Bewegung Arte povera war es, die Distanz zwischen Werk und Betrachter zu verringern, die Schwelle von Kunst und Leben zu überbrücken und die Wahrnehmung zu erweitern. Uns vertraute und alltägliche, zumeist als wertlos erachtete Dinge werden als kunstwürdige Materialien entdeckt. Diese alltäglichen und unbeachteten Gegenstände werden zu bedeutungsvollen Werken transformiert. Einfacher und bescheidener in ihren Mitteln, authentischer in ihren Materialien sollte die neue Kunst sein.

So eröffnen die Werke der Arte povera in sinnlich-poetischer Weise den Blick auf die Welt und die allem Sein zugrunde liegenden Energien. Sie schaffen Sinnbilder des aus ursprünglichen Kräften erwachenden Stroms von Lebenskraft: Sinnbilder vor allem für jene geistigen Kräfte, die auf die Veränderung erstarrter Strukturen drängen. Im Zentrum der Ausstellung stehen die massgeblichen Themen der Arte povera: Zeit, Erdgeschichte, Energie und Alchemie.

Che fare? Arte povera – Die historischen Jahre umfasst Werke von Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Salvo und Gilberto Zorio. Den Grundstock der ausgestellten Werke bildet die Sammlung des Kunstmuseum Liechtenstein. Seit Gründung des Museums liegt ein Schwerpunkt der Sammlungstätigkeit auf der Arte povera. Ergänzt wird dieses umfangreiche, über 40 Werke beinhaltende Konvolut von Leihgaben aus öffentlichen und privaten europäischen Sammlungen, unter denen sich auch wenig bekannte Werke der Kernzeit der Arte povera befinden.

Che fare?
Arte povera – The Historic Years

“What is to be done?” asks the large scale Arte povera exhibition which the Kunstmuseum Liechtenstein has realized for its 10 year anniversary. The exhibition focuses on the historic years of the movement between 1967 and 1972 and includes more than 130 works by all principal artists of the Arte povera.

The artists of the Arte povera movement sought to bridge the gap between art and life, expanding consciousness by reducing the distance between the artwork and the spectator. The familiar, ordinary things that we tend to regard as worthless were to be rediscovered as new, art-worthy materials; previously neglected everyday items were to be transformed into meaningful works of art. The new art was to be more simple and more modest in its means, and more authentic in its materials.

In this way, Arte povera was to open up a poetic and sensual window on the world and the energies behind all that exists, creating metaphors of the life-force that flows from primordial sources – metaphors, above all, of the spiritual energies that seek to change rigid structures. The exhibition centres around the leading topics of the Arte povera: time, the history of the earth, energy and alchemy.

Che fare? Arte povera – The Historic Years includes works by Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Salvo and Gilberto Zorio. Many of the works shown will be from the collection of the museum. The Arte povera has been a mainstay of the collection ever since the founding of Kunstmuseum Liechtenstein. These works, more than forty in all, will be shown alongside works from public and private European collections, including some little-known works from the early years.

1
Michelangelo Pistoletto
* 1933 in Biella
Struttura per parlare in piedi, 1965–66/2010
Eisen, Lack / iron, varnish
120 x 200 x 200 cm
Ausstellungskopie / exhibition copy
Fondazione Pistoletto, Biella

2
Michelangelo Pistoletto
Quadro da pranzo, 1965/2010
Holz / wood
200 x 200 x 50 cm
Ausstellungskopie / exhibition copy
Fondazione Pistoletto, Biella

3
Piero Gilardi
* 1942 in Turin
Sassi, 1968/2010
Aufgeschäumtes Polyurethan, Lack / foamed polyurethane, varnish
2 Exemplare je / 2 copies each 50 x 62 x 55 cm, 1 Exemplar / 1 copy 17 x 32 x 27 cm, 3 Exemplare je / 3 copies each 9,5 x 15 x 13 cm
Edition 304 und 305/2000, nicht nummeriert / not numbered
I Multipli, Gufram
KML 10.24.01 – 06

Zeit – Ur-Zeit – Erdgeschichte
Time – The Primordial – Geohistory

4 (Text S. 8 / p. 9)
Pino Pascali
Vedova blu, 1968
Kunstpelz, Holz / fake fur, wood
152 x Ø 280 cm
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leihgabe der / loan of the Österreichischen Ludwig Stiftung
ÖL-STg 129

5
Giuseppe Penone
* 1947 in Turin
Gli anni della sua esistenza più uno, 1969
Frottage, Grafit und Wachs auf Papier, 10-teilig / frottage, graphite and wax on paper, 10 parts
Je / each 28 x 22 cm, Gesamtmass / dimension 290 x 30 cm
Privatsammlung / private collection

6
Mario Merz
Cere, 1968
Wachs / wax
99,5 x 20 x 5,5 cm
Privatsammlung / private collection

7 (Text S. 14 / p. 15)
Mario Merz
* 1936 in Mailand / Milan, † 2003 in Mailand / Milan
Salamino, 1966
Stoff, Leuchtstoffröhre, Kupferdraht, Trafo / fabric, fluorescent tube, copper vire, transformer
Stoff / fabric 113 x 12,5 x 8 cm, Leuchtstoffröhre / fluorescent tube 103 cm
Privatsammlung / private collection

8
Pino Pascali
Cascate, 1966
Öl, Leinwand, Holz / oil, canvas, wood
260 x 460 x 100,5 cm
Musée d'Art moderne et contemporain Strasbourg (MAMCS)

9
Michelangelo Pistoletto
Pozzo – cartone e specchio, 1969
Wellpappe, Spiegel / corrugated cardboard, mirror
Höhe / height 100 x Ø 140 cm
Im Besitz des Künstlers, Courtesy Galerie Durand-Dessert, Paris

10
Alighiero Boetti
* 1940 in Turin, † 1994 in Rom / Rome
Legno e ferro, 1967
Holz, Eisen, 9-teilig / wood, iron, 9 parts
Höhe / height 5,6 x Ø 160 cm
WVZ Boetti 131
LSK 00.56

11
Mario Merz
Cere, 1968
Wachs, Leinwand / wax, canvas
29,5 x 30 x 22 cm
Privatsammlung / private collection

12 (Text S. 10 / p. 11)
Pier Paolo Calzolari
* 1943 in Bologna
Senza titolo, 1967
Kupfer, Kunstrasen, Kühlaggregat, Kühlflüssigkeit / copper, artificial turf, cooling unit, cooling liquid
Metallstück / metall piece 240 cm x Ø 1,8 cm,
Gesamtmass Kunstrasen / dimension artificial turf
324 x 270 cm, Einzelstücke je / single parts each 18 x 18 cm
Privatsammlung / private collection

13
Pino Pascali
* 1935 in Bari, † 1968 in Rom / Rome
Bachi da setola, 1968
Acryl, Bürsten, Metall / acrylic, brushes, metall
280 x Ø 33 cm
Privatsammlung Köln / private collection Cologne

14
Alighiero Boetti
Lampada annuale, 1967
Holz, Lack, Metall, Glas, Glühbirne / wood, varnish, metall, glass, lamp
78 x 40 x 40 cm
WVZ Boetti 167
Privatsammlung / private collection, Courtesy 1000 eventi Gallery

15 (Text S. 12 / p. 13)
Alighiero Boetti
Mettere al mondo il mondo, 1973
Kugelschreiber auf Papier, nachträglich auf Leinwand aufgezogen, 2-teilig / ball pen on paper, later mounted on canvas, 2 parts
Je 149,9 x 248,9 cm
Privatsammlung / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

16
Giovanni Anselmo
* 1934 in Borgofranco d'Ivrea
Infinito, 1971
Diapositiv, Diaprojektor / slide, diascope
Dimensionen variabel / dimensions variable
Privatsammlung / private collection

17
Giulio Paolini
* 1940 in Genua / Geneva
Proteo, 1971
Gips / plaster
Dimensionen variabel / dimensions variable (10 x 30 x 30 cm), Sockel / pedestal 110 x 40 x 40 cm
Edition 2/3
WVZ Paolini 225
Privatsammlung / private collection

18
Giulio Paolini
Proteo (II), 1971
Gips, 2-teilig / plaster, 2 parts
Je / each 21 x 15 x 31 cm, Sockel / pedestal 110 x 40 x 40 cm
Edition 2/3
WVZ Paolini 226
Privatsammlung / private collection

19
Giulio Paolini
Proteo (III), 1971
Gips, Bleistift auf Papier, Plexiglas / plaster, pencil on paper, plexiglass
Papier / paper 220 x 280 mm, Gipshand / plaster 8 x 22,5 x 30,5 cm, Sockel / pedestal 110 x 40 x 40 cm
Edition 2/3
WVZ Paolini 227
Privatsammlung / private collection

20
Giovanni Anselmo
Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale, 1969/71
Schwarz-Weiss-Fotografie, 20-teilig / black and white photography, 20 parts
Je / each 28 x 29 mm
Edition 15/20
Edition Multipli, Turin
Privatsammlung / private collection

21
Luciano Fabro
* 1936 in Turin, † 2007 in Mailand
Piede, 1972
Muranoglas, Seide / Muranoglass, silk
Glas / glass 70,5 x 106 x 81 cm, Seide / silk 276 x 44 cm, installiert /installed Ø 20 cm
Edition 8/10
Privatsammlung, Venedig / private collection, Venice

22
Pier Paolo Calzolari
Il mio 25 anno di età, 1968
Zinn, Tabakblätter / tin, tabacco leaves
Dimensionen variabel / dimensions variable
Privatsammlung / private collection

23
Giovanni Anselmo
La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965, 1969
Karton, Farbfotografie, Bleistift / cardboard, colour photography, pencil
740 x 1030 mm
Privatsammlung / private collection

24
Giuseppe Penone
Progetto per Scrive legge ricorda, 1969
Holz / wood
404 x 8,5 x 2,5 cm
Privatsammlung / private collection

Giuseppe Penone
Cuneo di ferro per Scrive legge ricorda, 1969
Eisen / iron
12,3 x 46 x 3 cm
Privatsammlung / private collection

25
Giovanni Anselmo
Trespolo, 1969
Granit, Eisen, Zucker, Wasser, Brot / granite, iron, sugar, water, bread
8,8 x 44 x 32,3 cm
LSK 00.29

26
Jannis Kounellis
* 1936 in Piräus, Griechenland / Greece
Senza titolo 1969
Jute, Kohle / jute, coal
Höhe / height 80 x Ø 200 cm
Courtesy the artist

27
Piero Gilardi
Mais, 1966
Aufgeschäumtes Polyurethan, Lack / foamed polyurethane, varnish
150 x 147 x 30 cm
Courtesy Biasutti & Biasutti, Turin

28
Piero Gilardi
Massolo, 1968
Aufgeschäumtes Polyurethan, Lack / foamed polyurethane, varnish
35 x 97 x 66 cm
Edition, nicht nummeriert / not numbered
I multipli, Gufram
Frac Nord – Pas de Calais

29
Jannis Kounellis
Senza titolo, 1969
Eisen, Jute, Kordel / iron, jute, cord
190 x 158 x 3 cm
Courtesy the artist

30
Jannis Kounellis
Senza titolo, 1969
Metallwaagschalen, Trockenspiritus, Stahlrahmen / metall scale pans, ethyl alcohol, steel frame
190 x 168 x 17 cm
Sammlung / collection Rheingold

Pino Pascali
Vedova blu, 1968

Eine riesige, mannshohe Spinne sitzt im Ausstellungsraum. Furchterregend? Ihre Grösse wirkt in der Tat bedrohlich, zudem verweist der Titel auf eine kleine giftige Spinnenart, die nach der Paarung das Männchen frisst: die Schwarze Witwe. Doch dieses Exemplar hier ist eine Mutation aus blauem haarigem Plüsch mit sechs statt mit acht Beinen. Pascali spielt mit einer instinktiven Urangst des Menschen; gesteigert durch die immense Grösse des spinnenartigen Wesens und zugleich erweckt er Zutrauen durch die Assoziation mit einem Kuscheltier. Mit feiner Ironie zeigt Pascali unser ambivalentes Verhältnis zur Natur auf. Durch die Verfremdung und Fragmentierung macht der Künstler uns zum einen die Entfremdung bewusst und zum anderen lässt er das Animalische in uns, das Archaische und unsere tiefe Verbundenheit mit der Natur wieder spürbar werden.

„Ich mag Tiere, denn ich finde, sie sind wie Eindringlinge, weil sie eben nicht der menschlichen Rasse angehören. Man sieht sie mal auf dem Land, mal in der Stadt, und versucht, ihnen näherzukommen. Dann sagt man sich: „Gut in Ordnung“, und wendet sich anderen Dingen zu. [...] Ein Tier ist für mich etwas ganz Eigenartiges. Schon wenn man ein paar Schafe an Häusern oder an einem Menschen vorbeiziehen sieht, erhascht man einen Blick auf das Außergewöhnliche, das nicht Teil unseres organisierten Lebens ist, sondern auf eine andere Wirklichkeit verweist. Für mich ist es viel merkwürdiger, ein Pferd zu sehen als ein Auto oder eine Rakete, die mit, na, sagen wir mal 7000 Stundenkilometer durch den Weltraum jagt. Dabei lebe ich nicht in New York, sondern in Rom. Das ist wie wenn man einen Vogel in die Hand nimmt, der vorher geflogen ist, zum Beispiel einen Spatz oder eine Schwalbe. In einem solchen Moment habe ich Kontakt zu einem Lebewesen, das nicht zur Welt der Zahlen gehört, verstehst du? Es existierte schon vorher und ist genauso präsent wie ich, von gleicher Lebensenergie und von gleicher Natur.“[1]

KS

1 Pino Pascali zitiert nach Carla Lonzi, „Ich tue so, als würde ich Skulpturen machen. Interview mit Pino Pascali, 1967“, in Ingvild Goetz und Christiane Meyer-Stoll (Hg.), *Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute*, München 1997, S. 145.

Pino Pascali
Vedova blu, 1968

A gigantic spider is sitting in the gallery. Frightening? It is certainly big enough to be menacing and according to the title of the work, it is a poisonous variety that consumes the male after mating: the black widow. Except: the specimen in the gallery is a mutation consisting of blue plush fabric with six legs instead of eight.

Pascali plays with the instinctive primal fear of spiders, reinforcing it by the creature's extraordinary size, and at the same time undermining it by turning it into a cuddly – albeit oversized – plush animal. With subtle irony, Pascali demonstrates our ambivalent relationship to nature. The devices of alienation and fragmentation make us acutely aware of our estrangement and, on the other hand, the artist offers palpable confirmation of our animal nature and our archaic, profound affinity with nature.

'I like animals because they seem like intruders, something that doesn't belong to our race, something that moves, sometimes in the country, sometimes in the cities – you try to get to know it. Then you say: "It's fine this way", and you put it aside.… An animal is a very strange thing to me. It's already a phenomenon to see sheep passing close to people's houses or close to a person; something already clicks that's not part of organised life, there's already something else coming forward. To me, it's as strange to see a horse as it is to see a car or a missile travelling at, say, 7'000 kmh, you know what I mean? It's not like I live in New York, I live in Rome. It?s like the story about holding in your hand a bird that was flying before, for example a sparrow, a swallow; really, I find myself in contact with a being that is not part of the calculations, you know? It already existed and has my same presence, my same charge of life, my same nature.'[1]

KS
Translated from German by Catherine Schelbert.

1 Pino Pascali in Carla Lonzi, 'I Pretend to Make Sculptures. Interview with Pino Pascali, 1967', in Ingvild Goetz and Rainald Schumacher (eds.), *Arte Povera from the Goetz Collection,* Munich 2001, p. 146.

Pier Paolo Calzolari
Senza titolo, 1967

Ein grüner, künstlicher Rasenteppich aus quadratischen Elementen, eine Fläche von 324 x 270 cm bedeckend, bildet den Untergrund für einen dünnen Stab, der mittels eines Kühlaggregats die Luftfeuchte ob ihrer Kälte (siehe auch *Un flauto dolce per farmi suonare*) anzieht und in weisses kristallines Eis verwandelt: Grün und Weiss, Farbe und Linie, Linie und Fläche, Realität und Abstraktion, künstlich und natürlich, profan und erhaben – Themen der Kunst und Prozesse der Transformation, mit denen sich Pier Paolo Calzolari intensiv auseinandersetzt:

„Die Linie aus Eis (1967) auf dem Rasen besass als absolute Horizontale auf der grünen Fläche einen exemplarischen Charakter. Sie war evokativ. Meine Arbeit ist niemals in dem Masse emotional und deskriptiv wie sie evokativ ist. Die absolute Linie aus absolutem Weiss ist eine aus der Vergangenheit herrührende Tatsache, aber ihre Kraft entfaltet sie erst, wenn man sie als Wirklichkeit und aktive Zukunft begreift.
Giovan Paolo Lomazzo (ein Künstler des ausgehenden 16. Jahrhunderts) zum Beispiel fasst in seiner Theorie des Erhabenen die Linie als lebendig und situationsbezogen auf, sie verkörpert einen konstanten Augenblick der Epiphanie in ständiger Verwandlung. Die Linie aus Eis entspricht sämtlichen Theorien des Erhabenen im 17. Jahrhundert ...“[1]

CMS

1 Pier Paolo Calzolari zitiert nach Germano Celant, „Pier Paolo Calzolari. Interview“, in *Pier Paolo Calzolari,* New York: Barbara Gladstone Gallery, Turin 1988, S. 11. Übersetzung aus dem Englischen von Bernadette Ott.

Pier Paolo Calzolari
Senza titolo, 1967

A green artificial grass 'carpet' made up of squares provides the ground for a slender rod that uses a cooling unit to draw ambient humidity from the air by virtue of its low temperature (see also *Un flauto dolce per farmi suonare*, 1967) and transforms it into white, crystalline ice: green and white, colour and line, line and plane, reality and abstraction, artificial and natural, profane and sublime. Such are the issues of art and the processes of transformation that Pier Paolo Calzolari intensively explores:

'The line of ice (1967) on the meadow was exemplary as an absolute horizontal on the green plane. It was evocative, and my work is never emotional or descriptive, as much as it is evocative. The absolute line of absolute white is a fact that comes to you from the past, but becomes pungent in terms of reality and the active future.
If you look at Giovan Paolo Lomazzo (an artist working at the end of the Cinquecento) and his theory of the sublime, the line is set up as a living situation, it is always a moment of epiphany in continuous transformation. The line of ice corresponds to all the seventeenth-century theories of the sublime….'[1]

CMS
Translated from German by Ishbel Flett.

1 Pier Paolo Calzolari in Germano Celant, 'Pier Paolo Calzolari. Interview', in *Pier Paolo Calzolari,* New York: Barbara Gladstone Gallery, Turin 1988, p. 11.

Alighiero Boetti
Mettere al mondo il mondo, 1973

Das Komma ist ein Satzzeichen, das Satzteile und deren Inhalte sowohl trennt als auch verbindet. Alighiero Boetti nutzt in seinen mit Kugelschreiber ausgeführten Werken die letztgenannte Funktion des Kommas. In dieser ersten Arbeit der Werkgruppe der *Biro* sind am oberen Rand die Buchstaben des Alphabets gelistet. Darunter sind scheinbar ungeordnet Kommata verteilt. Werden die Satzzeichen Zeile für Zeile von links nach rechts gemäss unserer waagerechten rechtsläufigen Schrift gelesen, so fügen sie sich zu „Mettere al mondo il mondo".

„In Bezug auf ‚Mettere al mondo il mondo' kann ich Dir erzählen, wie der Satz ‚Die Welt zur Welt bringen' geboren worden ist. In Italien übrigens werden die Kinder auf die Welt gebracht. Also – es war das Jahr 1971 – ich komme am Flughafen von Kabul, Afghanistan an. Ich nehme ein Taxi zum ‚One Hotel', meinem Hotel, welches ich ein halbes Jahr zuvor in der Stadt eröffnet hatte. Ich komme zum Hotel und man sagt mir, daß mein afghanischer Teilhaber sich in Istolif befindet, einem kleinen Dorf ungefähr 40 km von Kabul entfernt. Ich nehme mir wieder ein Taxi und fahre los. Ich halte kurz an, um mir eine kleine Trommel aus gebranntem Ton zu kaufen, während ein junger Kellner des Hotels, welcher mich auf den schwierigen Wegen über Land begleitet, mir eine Super-Haschisch Zigarette vorbereitet. Ich bin außerhalb der Stadt, die Landschaft ist verlassen und wir kreuzen eine Kuci-Karawane, afghanische Nomaden mit Pferden, Eseln und vielen Kamelen. Ich sitze im Taxi, die Finger trommeln auf dem Tamburo. Der Rauch füllt alles an und in diesem Augenblick kommt mir dieser Satz in den Sinn – ‚Die Welt zur Welt bringen'. Ich, der ich einige Stunden vorher in einem Haus in Turin war, sehe nun eine Karawane an mir vorbeiziehen, im Jahr 1000. Und ich bin es, dem diese Vision geboten wird. Ich bin es, der dieses Bild empfängt. Ich suche ein Blatt Papier, ein sehr kleines, und schreibe darauf ‚Mettere al mondo il mondo'. Eine Art Autogenese, eine anhaltende Geburt, eine Vision nach der anderen. Ich weiß nicht, ob ich mich so verständlich machen kann."[1]

Bereits bei dieser ersten, zweiteiligen Kugelschreiberarbeit übertrug Boetti die Ausführung einem Mann und einer Frau. Beide Geschlechter bringen das Werk gleichsam zur Welt. Minutiös und zeitintensiv reihen sie Strich an Strich, bis sich schliesslich ein wogendes, dunkles Blau ergibt. Das Blau als kosmische Farbe, die meditative, rein auf das Hervorbringen konzentrierte Geste, die sternengleich aufleuchtenden Kommata, die schier unendliche Addition der Ursprungsgeste des Schreibens eines einzelnen senkrechten Striches, der All-Over-Effekt der Schraffur, der Ausschnittcharakter beider Blätter mit dem gedoppelten, zentral angeordneten Textmotiv: Der Schöpfungsakt wird zu einem Wahrnehmungserlebnis.

KS

1 Alighiero Boetti zitiert nach Rolf Lauter, „Die Werkgruppen", in Rolf Lauter (Hg.), *Alighiero Boetti,* Frankfurt/Main: Museum für Moderne Kunst, 1998, S. 52.

Alighiero Boetti
Mettere al mondo il mondo, 1973

A comma is punctuation that both separates and unites clauses and their content. In his ballpoint pen works, Alighiero Boetti uses the latter function of the comma. Letters of the alphabet are listed across the top of the picture while a seemingly random composition of commas appears on the picture plane underneath. If we read the commas line by line from left to right and horizontally, in keeping with the Western form of reading, they coalesce into the words 'Mettere al mondo il mondo'.

'Regarding *Mettere al mondo il mondo*, I can tell you how the sentence "bringing the world into the world" was born. In Italian, incidentally, children are brought into the world. Anyway – it was in the year 1971 – I arrive at the airport in Kabul, Afghanistan. I take a taxi to One Hotel, my hotel, which I had opened in the city six months earlier. I reach the hotel and they tell me that my partner is in Istolif, a small village about 40 kilometres outside Kabul. I take another taxi and set off. I stop briefly to buy a small drum while a young waiter from the hotel, who is assisting/accompanying me on my plunge into the difficult paths of the country, prepares a super hashish cigarette for me. I am outside the city, the landscape is deserted and we pass a caravan of Kuchi nomads with horses, donkeys and a lot of camels. I sit in the taxi drumming on the tamburo. It's full of smoke and at that moment this sentence occurs to me – "bringing the world into the world". A few hours ago I was in a house in Turin and now I am watching a caravan pass by in the year 1000. And I am the one who is being offered this vision. I am the one who is receiving this image. I look for a piece of paper, a very small one, and on it I write "Mettere al mondo il mondo". A kind of autogenesis, a sustained birth, one vision after another.'[1]

Boetti made only one, two-part ballpoint piece himself before handing the execution over to a man and a woman. Both genders bring the work into the world, as it were. It is a painstaking, time-consuming job, making mark after mark until an undulating, dark blue field results. Blue as a cosmic colour; a meditative, utterly focused and concentrated gesture; commas radiating like stars; the sheer infinite addition of the primal gesture of writing one single, vertical line; the all-over effect of the hatching; the two sheets like parts of a whole with their duplicated, centred text motifs: the act of creation becomes a perceptual experience.

KS
Translated from German by Catherine Schelbert.

1 Alighiero Boetti quoted in Rolf Lauter, "Die Werkgruppen", in Rolf Lauter (ed.), *Alighiero Boetti,* Frankfurt am Main 1998, p. 52. Translated from German by Catherine Schelbert.

Mario Merz
Salamino, 1966

Ein längliches, in seiner Stofflichkeit weich anmutendes Objekt hängt, durchbohrt und gehalten von einem leicht nach unten geneigten Neonstab, an der Wand. Konkrete Assoziationsräume eröffnen sich durch den Titel *Salamino*. Mario Merz ruft ein Bild hervor, das jenseits des in den 1960er Jahren etablierten Ausstellungsraumes liegt: Wie etwa ein nicht nur in Italien bekanntes Bild häuslicher Keller, gefüllt mit an Stangen befestigten und getrockneten Würsten.

Das aus gerollten und gebundenen Bettdecken hergestellte Objekt fertigte seine Frau Marisa Merz. Im Zusammenhang mit dem Iglu *Mai alzato pietra su pietra,* für den Mario Merz kleine gerollte Stoffbündel als „Ziegel" verwendete, formuliert er: „Das ist eine ganz bizarre Sache, denn die Idee entstand durch eine Arbeit meiner Frau Marisa. Marisa hatte kleine Bündel aus Stoff angefertigt – Stoff, der so gefaltet war, dass er wie ein Laib Brot aussah."[1] Die in der *Politik* von Aristoteles begründete Trennung von Güterbeschaffung (Mann) und Güterverwertung (Frau) wird hier vom Ehepaar Merz umgedreht. Marisa Merz stellt Stoffobjekte her, die ihr Mann dann zu „seinem" Kunstwerk macht.[2] Bettdecken sind eng mit dem Häuslichen, mit Schlaf und Bettruhe verknüpft, aber auch mit Wärme und Schutz. Aus diesem häuslichen, minimalen Schutz strömt weit in den Raum hineinragend kraftvolle und nährende Energie hervor.

Mario Merz trug diese weichen Stoffobjekte über die Schulter gehängt am Lido in Ostia oder während seiner Ausstellung in der Galleria L'Attico in Rom 1969, somit diese Nomadenbündeln ähnlichen Objekte sehr persönlich aufladend. Fungiert bei diesen performativen Auftritten seine Schulter als Träger, so fügt er dem ausgestellten Kunstwerk an der Wand seine für diese Schaffensperiode charakteristischen Neonlanzen hinzu. Dafür verwendet er jedoch nie handelsübliche Leuchtkörper, sondern individuell unter starker Hitze in Werkstätten gefertigte Neonröhren. Die Tätigkeit des Rollens, Bindens, Fertigens und Tragens durchströmt dieses weiche und feste Materialien verbindende Objekt. Tätigkeiten, die eng mit nomadischem Leben und den Aufgaben von Mann und Frau verbunden sind.

RH

1 Mario Merz zitiert nach Germano Celant, „Interview with Mario Merz, 1971", 1989, in *Mario Merz,* New York: Solomon R. Guggenheim Museum, S. 106.
2 Die Arbeit existiert in verschiedenen Ausführungen.

Mario Merz
Salamino, 1966

An elongated, texturally soft object dangles from the wall, pierced and held in place by a downward-sloping neon tube. Specific associations are invited by the title *Salamino*. Mario Merz evokes an image beyond the pale of the established gallery scene of the 1960s: a domestic image, familiar not only in Italy, of some kitchen pantry filled with sausages hung out to dry.

The object, consisting of rolled and tied bedsheets, was made by his wife Marisa Merz. Speaking about the igloo *Mai alzato pietra su pietra*, for which Mario Merz used small, rolled-up bundles of fabric as 'bricks', the artist once explained, 'It's a very bizarre thing, because the idea came from a piece by my wife Marisa. Marisa had made small lumps of cloth – cloth folded into itself in such a way as to become a loaf of bread.' In this respect, Mario and Marisa Merz reverse the roles described by Aristotle in his *Politics*, whereby the male is the producer of goods and the female the user: Marisa Merz produces fabric objects which her husband then uses to make 'his' works of art. Bedsheets are closely associated with domesticity, with sleeping and resting, as well as with warmth and shelter. From this minimal indicator of domesticity and shelter, a powerful and nurturing energy radiates into the room.

Mario Merz hung these soft fabric objects over his shoulders at the Lido in Ostia and during his 1969 exhibition at the Galleria L'Attico in Rome, rather like the bundles carried by nomads. In doing so, he imbued them with a highly charged sense of the personal. Whereas his shoulders were the carriers in those performative events, the pieces displayed on the wall of the exhibition are carried by the neon lances so typical of that period of his work. These are not the standard neon tubes readily available as lighting, but are specially produced individually at high temperature in a workshop. The object, in which soft and hard materials are combined, unites the acts of rolling, binding, producing and carrying – all activities closely related to the nomadic life and the tasks of man and woman.

RH / CMS
Translated from German by Ishbel Flett.

1 See Germano Celant, "Interview with Mario Merz, 1971", in *Mario Merz,* New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1989, p. 106.
2 There are several versions of this work.

Ausstieg aus dem Bild – Bild im Bild
Leaving the Picture – The Picture in the Picture

31
Mario Merz
A Real Sum is a Sum of People, 1972
Schwarz-Weiss-Fotografien, Leuchtstoffröhren, 10-teilig / black and white photographies, fluorescent tubes
Fotografien je / photographies each 132 x 200 mm
Edition 3/3 King George Pub, London
Privatsammlung

32
Alighiero Boetti
Ghise (ABoetti), 1968
Gusseisen, 2-teilig / cast iron, 2 parts
99,5 x 60,5 x 2,5 cm, 98 x 60,5 x 2,1 cm
WVZ Boetti 176
Privatsammlung / private collection, Courtesy 1000eventi Gallery

33
Gulio Paolini
Gulio Paolini, 1971
Bleistift auf Papier / pencil on paper
245 x 180 mm
WVZ Paolini 231
Privatsammlung / private collection

34
Michelangelo Pistoletto
Donna nuda che beve il tè, 1971
Öl und Bleistift auf Papier auf Chromstahl / oil and pencil on paper and chromium steel
230 x 120 cm
Privatsammlung / private collection // Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

35
Salvo
12 Autoritratti, 1969
Schwarz-Weiss-Fotografien, 12-teilig / black and white photographies, 12 parts
Je / each 295 x 235 mm
Privatsammlung

36
Salvo
Le pietre preziose davanti ai porci, 1971
Marmor, Blattbronze / marble, bronze foil
80 x 100 x 2 cm
Privatsammlung

37
Luciano Fabro
Paio di lenzuola con cinque federe (terzo modo di mettere le lenzuola), 1968
Leinen, Holz / linen, wood
235 x 215 x 25 cm
FER Collection

38
Giulio Paolini
Copia dal vero, 1976
Bleistift auf Leinwand, Holz, 4-teilig / pencil on canvas, 4 parts
Gesamtmass / dimension 60,2 x 120,5 x 2 cm
WVZ Paolini 321
LSK 98.02

39 (Text S. 20 / p. 20)
Giulio Paolini
Versailles, 1966
Leinwand, Holz, Gummi, 4-teilig / canvas, wood, rubber,
4 parts
1 Trapezelement / 1 trapezoid, Grundseiten / bases 256 und /
and 59 cm x Höhe / height 100 cm, 3 Dreieckselemente /
3 triangles, 10,5 x 59 cm, 12,5 x 59 cm, 16 x 59 cm,
Dimensionen variabel / dimensions variable
WVZ Paolini 101
Privatsammlung / private collection

40
Giuseppe Penone
Torace, 1973
Gips, Diapositiv, Diaprojektor / plaster, slide, diascope
30 x 39 x 17 cm
FER Collection

41
Giovanni Anselmo
Senza titolo, 1968
Spiegel, Baumwolle / mirror, cotton
Spiegel / mirror 210 x 40 x 0,3 cm
Privatsammlung / private collection

42
Pier Paolo Calzolari
Senza titolo (Lumino), 1966
Farbe, Papier, Öllampe und Eisen auf Papier auf Leinwand /
paint, paper, oil lamp and iron on paper on canvas
144 x 166 cm
LSK 96.17

43
Michelangelo Pistoletto
Tenda di lampadine a muro, 1967
Elektrokabel, Glühbirnen / electric cable, lamps
Gesamtmass / dimension 340 x 280 cm
Frac Nord – Pas de Calais

44
Giulio Paolini
Dimostrazione, 1974–75
Ölkreide auf Schiefertafel, Staffeleien, 4-teilig / grease crayon
on slate, easels, 4 parts
Tafeln je / slates each 58,5 x 78,2 x 1,5 cm, Staffeleien je /
easels each 152 x 60,5 x 73 cm
WVZ Paolini 300
Privatsammlung / private collection

45 (Text S. 21 / p. 22)
Luciano Fabro
Latin Lover, 1971
Glas, Blei, Eisen / glass, lead, iron
116 x 225 x 43 cm
Frac Nord – Pas de Calais

46
Marisa Merz
Senza titolo (Scultura vivente), 1966
Holz, Aluminium / wood, aluminium
80 x 50 x 50 cm
Collezione Merz, Turin

47
Luciano Fabro
Tondo e rettangolo, 1964
Verspiegeltes Glas, Stahl, verchromtes Messing / metallised glass, steal, chrome-plated brass
Gesamtmass / dimension 86,5 x 140 x 62 cm, rechteckige Scheibe / rectangular plate 86,5 x 74 cm, runde Scheibe / round plate Ø 68,5 cm
Privatsammlung / private collection

48
Giuseppe Penone
Coincidenza di immagine, 1970–73
Schwarz-Weiss-Fotografie und Typografie auf Papier, 12-teilig / black and white photography and typography on paper, 12 parts
Je / each 230 x 330 mm, Gesamtmass / dimension 95 x 100,5 cm
Privatsammlung / private collection

49 (Text S. 24 / p. 25)
Michelangelo Pistoletto
Autoritratto di schiena, 1968
Öl und Bleistift auf Papier auf Chromstahlplatte / oil and pencil on paper on chromium steel
120 x 100 cm
Privatsammlung / private collection

50
Michelangelo Pistoletto
Muro di stracci, 1968
Ziegelsteine, Kleidung / bricks, clothes
120 x 150 x 200 cm
Frac Nord – Pas de Calais

51
Jannis Kounellis
Senza titolo, 1969
Steine, Farbe, 36-teilig / stones, paint, 36 parts
Dimensionen variabel / dimensions variable
LSK 00.39

52
Luciano Fabro
Ogni ordine è contemporaneo d'ogni altro ordine: quattro modi di esaminare la facciata del SS Redentore a Venezia, 1972–73
Serigrafie auf Papier, Heftklammern / silkscreen on paper, bridge bars, 59 Blätter als Buch gebunden / sheets bound in a book, 51 (3 x 12 und 1 x 15) davon aufgezogen auf Karton auf Holzgerüst / mounted on cardboard on wooden frame
Buch / book 91 x 70,1 cm, aufgezogene Blätter / mounted sheets 261 x 297 cm, 261 x 251 cm, 231 x 270 cm, 270 x 230 cm
Edition 98/120
Druck / print: Alfredo und Enrico Rossi, Genua / Geneva
LSK 97.21

53
Giulio Paolini
Elegia, 1969
Gips, Spiegelglas / plaster, mirror glass
15 x 15 x 11 cm, Sockel / pedestal 100 x 50 x 50 cm
WVZ Paolini 196
AGV Collection

54
Salvo
* 1947 in Leonforte
Tricolore, 1971
Stoff, Glas, Holzrahmen / fabric, glass, wooden frame
28,8 x 34,2 x 1,7 cm
Privatsammlung

Giulio Paolini
Versailles, 1966

Versailles setzt sich zusammen aus einer trapezförmigen Leinwand, die eingepasst in eine Raumecke in knappem Abstand zur Wand auf dem Boden liegt, sowie aus einer kleinen, dreieckigen Leinwand, die – senkrecht aufgerichtet – an die hintere, kürzere Trapezkante anschliesst, sodass sich optisch zwei in Gestalt und Grösse deutlich voneinander abweichende Flächen in eine einzige verwandeln. Zum Werk gehören drei untereinander austauschbare kleine Leinwände unterschiedlichen Formats, die je nach Standort des Betrachters die perspektivische Illusion verändern.

Versailles zählt zur wichtigsten Werkreihe des Jahres 1966, in der eine oder mehrere Leinwände so in einem Raumwinkel arrangiert sind, dass eine scheinbar eindeutige geometrische Form dabei entsteht. Die verschiedenen optischen Konfigurationen spielen mit der Diskrepanz zwischen dem logisch Vorausgesetzten – dem Elementaren und rational Gegebenen – und dem Unlogischen und Kippenden der Wahrnehmung.

MD

Giulio Paolini
Versailles, 1966

Versailles consists of a trapezoidal canvas, lying on the floor in the corner of a room a short distance from the wall, and a small, triangular canvas – standing upright – flush with the shorter, back edge of the trapezoid, with the result that two optically very different planes, in terms of their shape and size, become as one. The work includes three interchangeable small canvases in different formats that alter the perspectival illusion depending on the standpoint adopted by the viewer.

Versailles belongs to the main group of Paolini's works from 1966, in which one or more canvases are placed in the corner of a room in such a way as to create a seemingly unambiguous geometric form. The various optical configurations play on the discrepancy between the logical facts of the situation – its basis and what is rationally given – and the illogical, shifting nature of human perception.

MD
Translated from German by Fiona Elliott.

Luciano Fabro
Latin Lover, 1972

In *Latin Lover* sind die Umrisse der Nordhälfte Italiens in eine Scheibe aus Kristallglas gefräst. Ein schräg aufragendes Stück der durchsichtigen Scheibe wird von gewalzter Bleifolie umhüllt. Gehalten wird die Folie von sieben Eisenbolzen an einer stehenden Eisenkonstruktion. Auch kleinere quadratische Stücke und schmale Streifen aus Bleifolie sind durch diese Bolzen befestigt. Sie wellen sich wie welkes Laub.

Die Arbeit ist ein Teilstück einer grösser geplanten Arbeit, die jedoch zerstört wurde: „Zwischen 1968 und 1971 versuchte ich, die Umrissform Italiens in Glas schneiden zu lassen: eine Tautologie der Gestalt, die der Tautologie eines berückenden Materials überlagert ist, mittels einer Ausführungstechnik, die den Fokus des Interesses auf sich selbst lenkt. Eine Kettenreaktion. Bei der Bearbeitung ging das gläserne Italien mehrmals zu Bruch. Geblieben sind mir drei unterschiedlich gesprungene Formen, denen ich möglichst weit von der ursprünglichen Absicht entfernte Titel und Materialien hinzuzufügen beschloss. Die Titel der drei Werke sind *Latin Lover*, 1972, *It-alia*, 1971 und *Cosa nostra*, 1971. Aus jeder der drei zerbrochenen Scheiben habe ich ein pâté de sculpture gemacht. Drei Assemblagen, in denen die Elemente der verschiedenen Italien-Versionen zusammen vorkommen sollten, doch mit geschliffenen Kanten und somit inhaltlich reduziert auf simple Indizien eines versehentlich unterbrochenen technischen Moments.“[1]

Das Thema Italien, dargestellt nach der geläufigen Form der politischen Weltkarten, beschäftigt Luciano Fabro durch sein gesamtes Schaffen. Die zufällige historische und geografische Form ist zwar keine symbolische, doch mit ihr verbindet sich eine Vielzahl von Vorstellungen über das Land Italien. Visuelle Darstellung kombiniert mit Text (Wort) spielt in Fabros Werk – häufig in tautologischer Weise – eine zentrale Rolle. Der Einsatz von Material und Form besitzt daher bei ihm eine besonders starke Aussagekraft, die sich oftmals in Kombination mit dem Titel erschliesst.

Jedes mit unterschiedlichen Materialien realisierte *Italia* besitzt einen eigenen sprechenden Titel, der mal politische Verhältnisse und mal ästhetische Entscheidungen deutlicher anklingen lässt: beispielsweise *Italia di pelo* (Fell-Italien), 1969, Fell; *Italia fascista* (Faschistisches Italien), 1969, Eisen, Strassenkarte; *Italia carta stradale* (Strassenkarten-Italien), 1969, Strassenkarte, umrandet mit Blei; *Italia d’oro* (Goldenes Italien), 1968–71, vergoldete Bronze; *Italia del dolore* (Italien des Schmerzes), 1975, in Streifen geschnittene Strassenkarte, hängend; *Italia da guerra* (Italien des Krieges), 1981, Stahl, Eisen.

In *Latin Lover,* ein geläufiger Ausdruck für einen südländischen Macho und Frauenliebhaber, verwendet Fabro das abschirmende, biegsame und schwere Material der Bleifolie, kombiniert mit dem gläsernen, wegen seiner Härte so zerbrechlichen Kristallglas. Die Bleifolie umgibt hier die Bruchstelle der fragmentierten Scheibe wie ein Verband und lenkt den Blick auf die Zerstörung, den Bruch.

„Latin lover. Auch dies ist ein kaputtes Italien, doch ich habe versucht, grosszügig zu sein, als ich es ausbesserte, so dass ich es schliesslich so nennen konnte.“[2]

KS / CMS

1 Luciano Fabro, *Letture Parallele I,* Mailand 1973. Übersetzung aus dem Italienischen von Astrid Näff.
2 Luciano Fabro, *Vademecum,* Rotterdam: Boymans-van Beuningen Museum, 1990, S. 31.

Luciano Fabro
Latin Lover, 1971

In *Latin Lover* the northern half of Italy has been outlined in a piece of crystal. Part of the pane of glass protruding at an angle at the top is covered in lead foil. The foil is attached to seven bolts in a freestanding iron construction. Smaller square pieces and narrow strips of lead foil are also attached to these bolts. They are warped, like dried leaves.

This work was meant to be part of a larger project, but the latter was destroyed: ‘Between 1968 and 1971, I attempted to mould Italy in glass: a tautology of form superimposed on dazzling material, mediated by a technical execution which took upon itself to be the focus of interest: a chain reaction. During the production of the work, this Italy of crystal was repeatedly destroyed. I was left with three variously mutilated forms which I decided to furnish with titles and materials as far as possible from their original destination. With each of the three smashed pieces of glass I made a *pâté de sculpture*. Three assemblages in which the various versions of Italy coexisted, but rounded off, reduced by then to content which was simply cross-referenced to an accidentally interrupted technical process.’[1]

Italy, as ordinarily represented on world maps, has been the artist’s lifelong concern. Though a product of chance and not symbolic, its historical and geographical shape is associated with a host of associations about the country. Visual representation in combination with text plays a crucial and often tautological role in Fabro’s oeuvre. It lends his use of material and form an especially powerful impact, which is often heightened further by his titles.

Different aspects, from political issues to aesthetic decisions, resonate in the eloquent titles of his *Italia* works, produced in a wide range of materials: *Italia di pelo* (*Fur Italy*), 1969, fur; *Italia fascista* (*Fascist Italy*), 1969, iron, roadmap; *Italia carta stradale* (*Roadmap Italy*) 1969, roadmap outlined in lead; *Italia d’oro* (*Golden Italy*), 1968–71, gilded bronze; *Italia del dolore* (*Italy of Pain*), 1975, hanging roadmap cut into strips; and *Italia da guerra* (*Italy of War*), 1981, steel, iron.

In *Latin Lover* – the title is a common term for macho men and womanizers – Fabro uses lead foil, a protective, pliable, heavy material, in combination with lead crystal whose high density makes it very fragile. The lead foil wrapped like a bandage around the crack of the fragmented pane draws attention to the destruction, to the crack in the glass.

'Latin Lover. This is also a broken Italy, but I tried to be generous when I repaired it so that I could give it that name.'[2]

KS / CMS
Translated from German by Catherine Schelbert.

1 Luciano Fabro, *Letture Parallele I,* Milan 1973. Translated from Italian by Eli Gottlieb.
2 Luciano Fabro, *Vademecum,* Rotterdam: Boymans-van Beuningen Museum, 1990, p. 31. Translated from German by CS.

Michelangelo Pistoletto
Autoritratto di schiena, 1968

„Als ich die Malerei und die statische Gestalt, die in der Vergangenheit den Raum definiert hatte, auslöschte, leerte und entfernte, blieb die blanke Oberfläche des Spiegels zurück (in den ich starrte, um mich selbst zu suchen, damit ich mein Selbstporträt machen konnte). Auf dieser bloßen Oberfläche erschienen alle möglichen Bilder, jedes in seiner objektiven Beweglichkeit.“[1]

1961 entstand Michelangelo Pistolettos erstes Spiegelbild. Die Idee hierzu entwickelte sich aus seinen Ende der 1950er Jahre gemalten Selbstporträts, in denen er sich lebensgross und frontal zum Betrachter gerichtet auf einfarbigem – anfangs schwarzem, später auch silbernem und goldenem – Grund darstellte. Umso ungewöhnlicher ist es, Pistoletto in diesem Selbstporträt nicht en face, sondern als Rückenansicht zu begegnen. Gleichsam mit dem Künstler, der seine Arme auf dem Rücken verschränkt hält als sei er ganz ins Betrachten vertieft, blicken wir ins „Bild“. Was mag er betrachten? Was betrachten wir? Das Porträt? Uns selbst? Die Spiegelungen in der Bildfläche? Den steten Veränderungen in der spiegelnden Grundfläche steht Pistolettos fotografisch festgehaltene Porträtdarstellung entgegen.

Pistoletto charakterisiert die Fotografie als das Maximum an Langsamkeit und den Spiegel als das Maximum an Geschwindigkeit: „Im Übergang von der fotografischen Reproduktion (Geschwindigkeitsminimum) zum Spiegelbild (Geschwindigkeitsmaximum) existieren alle möglichen Orte und Zeiten – aber da diese beiden Extremwerte im Bild zusammenfallen, empfinden wir gleichzeitig das Verschwinden aller erzeugten Orte und aller erzeugten Zeiten, d. h. also das Verschwinden im Augenblick der Entstehung.“[2]

Pistoletto nimmt für seine Spiegel in Anspruch, eine Tabula rasa geschaffen zu haben. Sie werden zu einer Matrize, in die sich die Gegenwart unvermittelt und kontinuierlich einschreibt. „Meine erste Frage in der Malerei war die Wiedergabe meines eigenen Abbildes: Kunst war kaum als zweite Realität akzeptiert. Eine Zeitlang ging meine Arbeit intuitiv voran, mit der Absicht, diese beiden Bilder einander anzunähern – das vom Spiegel dargebotene und jenes von mir selbst eingebrachte. Das Ergebnis war die Überlagerung der Bilder; die Malerei überlagert und verwächst mit dem Bild der Realität.“[3]

RH / CMS

1 Michelangelo Pistoletto zitiert nach „Die Minus-Objekte. Interview mit dem britischen Künstler Michael Craig-Martin, August 1991“, in *Michelangelo Pistoletto,* Hamburg: Deichtorhallen, 1992, S. 26.
2 Michelangelo Pistoletto, „Die Minus-Objekte (1966)“, in Nike Bätzner, *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken*, Dresden 1995, S. 208 f.
3 Michelangelo Pistoletto, in *Gian Enzo Sperone. 35 anni di mostre fra Europa e America,* Band 1, Turin 2000, S. 82.

Michelangelo Pistoletto
Autoritratto di schiena, 1968

'When I eliminated, emptied and removed painting, and the static figure that in the past had defined space, the bare surface of the figure remained at which I used to stare, seeking myself, to do my self-portrait). On this bare surface every possible image appeared, each in its objective mobility.'[1]

Pistoletto made his first mirror painting in 1961, implementing an idea inspired by the self-portraits he painted at the end of the 1950's. The artist pictures himself life-size and seen straight on, initially against a solid black background and later against silver and gold as well. This self-portrait is exceptional, for we see Pistoletto from behind. We look at the picture, just like the artist does, who has his hands folded behind his back as if he were engrossed in contemplation. What is he looking at? What are we looking at? The portrait? Ourselves? The reflections on the picture plane? His photographed representation of a portrait stands in contrast to the constantly changing reflections in the mirror surface.

Pistoletto characterises photography as being excessively slow and the mirror excessively fast: 'In the distance-in-time between the film frame (minimum velocity) and the reflection (maximum velocity), all possible places and all possible times exist. But because the two extremes coincide in the picture we perceive, simultaneously, the cancelling of all created places and times at the moment of their creation.'[2]

According to the artist, by using a mirror he created a tabula rasa. Mirrors are a matrix in which the present is immediately and continuously inscribed. 'The first thing I studied in painting was how to render my own likeness: art was barely accepted as a second reality. For a while, I proceeded intuitively with the intention of joining up the two images – the one offered by the mirror and the one that I produced myself. The result was the superimposition of the two pictures; painting is superimposed on the picture of reality and becomes part of it.'[3]

RH / CMS
Translated from German by Catherine Schelbert.

1 Pistoletto in *Michelangelo Pistoletto: oggetti in meno (Minus Objects) 1965–1966)* London: Camden Arts Centre, 1991, n. p. Brochure including an interview with Michael Craig-Martin.
2 Michelangelo Pistoletto, 'Minus Objects', 1966.
See: http://www.pistoletto.it/eng/testi.htm (accessed 20 April 2010).
3 Pistoletto in *Gian Enzo Sperone. 35 anni di mostre fra Europa e America,* vol. 1, Turin 2000, p. 82. Translated from German by CS.

Alchemie – Primärprozesse – Energie
Alchemy – Primary Processes – Energy

55
Gilberto Zorio
Per purificare le parole, 1968
Karton, Papier, Tonerde, Farbpaste, Kupferdraht / cardboard, paper, clay, colour paste, copper wire
Gesamtmass / dimension 73 x 103 x 31 cm, Kegel / cone Ø 24 cm
Privatsammlung / private collection

56
Gilberto Zorio
* 1944 in Andorno Micca
Pelli con resistenza, 1968
Kuhhäute, Nickelchrom-Draht, Elektrokabel / cowhides, Nichrome wire, electric cable
290 x 377 x 160 cm
Privatsammlung / private collection // Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

57
Mario Merz
Bottiglia, 1967
Glasflasche, Leuchtstoffröhre, Schraubzwinge, Acrylglas, Eisen, Sprühfarbe, Trafo, Elektrokabel / glass bottle, fluorescent tube, bar clamp, acrylic glass, iron, spray paint, transformer, electric cable
80 x 60 x 24 cm
Privatsammlung / private collection

58
Pier Paolo Calzolari
Un flauto dolce per farmi suonare, 1968
Blei, Kupfer, Kühlaggregat, Kühlflüssigkeit / lead, copper, cooling unit, cooling liquid
46 x 88 cm
Privatsammlung / private collection // Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

59
Alighiero Boetti
I sei sensi, 1974
Kugelschreiber auf Papier, nachträglich auf Leinwand aufgezogen / ball pen on paper, later mounted on canvas
161,5 x 477 cm
Privatsammlung / private collection // Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

60
Giovanni Anselmo
Senza titolo, 1968
Stein, Elektrokabel / stone, electric cable
25 x 80 x 100 cm
Privatsammlung / private collection // Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

61
Mario Merz
Città irreale, 1968
Metall, Draht, Bienenwachs, Leuchtstoffröhren, Trafo / metal, wire, beeswax, fluorescent tubes, transformer
275 x 170 x 55 cm
Privatsammlung / private collection // Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

62
Michelangelo Pistoletto
Mica, 1966
Glimmer auf Baumwolltuch / mica on cotton
150 x 150 cm
LSK 00.06

63 (Text S. 30 / p. 31)
Piero Gilardi
Tappeto natura, 1966
Aufgeschäumtes Polyurethan, Lack / foamed polyurethane, varnish
34 x 200 x 300 cm
Frac Nord – Pas de Calais

64
Giovanni Anselmo
Senza titolo, 1968
Granit, Kupferdraht, Kopfsalat / granite, copper wire, lettuce
75 x 25 x 25 cm
FER Collection

65
Gilberto Zorio
Odio, 1969
Hanfseil, Blei / manila rope, lead
Hanfseil / manila rope 16 m x Ø 1,3 cm, Bleibarren / bar of lead 7 x 66 x 16 cm, Dimensionen variabel / dimensions variable
LSK 99.16

66
Pier Paolo Calzolari
Piombo rosa, 1968
Bleifolie, Druckerfarbe / lead foil, printing ink
0,2 x 100 x 340 cm
Frac Nord – Pas de Calais

67
Pier Paolo Calzolari
Rapsodie inepte, 1969
Tabakblätter, Zinn, Leuchtstoffröhren, Trafo / tobacco leaves, tin, fluorescent tubes, transformer
316 x 525 x 3 cm
LSK 97.09

68
Gilberto Zorio
Odio, 1971
Plexiglas, Phosphor, Nadeln, Farbfotografie, 6-teilig / plexiglass, phosphor, needles, colour photography, 6 parts
15 x 20 x 120 cm
Privatsammlung / private collection

69
Alighiero Boetti
Mappa, 1978
Stickgarn auf Leinwand / thread on canvas
170 x 212 cm
Privatsammlung / private collection

70 (Text S. 32 / p. 33)
Gilberto Zorio
Senza titolo, 1968
Eternit, Schwefelpulver, Eisenstaub, Magnet, Polyethylen / cement asbestos, sulfur powder, iron powder, magnet, polyethylene
Höhe / height 22 x Ø 120 cm
Privatsammlung / private collection

71 (Text S. 34 / p. 35)
Jannis Kounellis
Senza titolo (Margherita di fuoco), 1967
Eisen, Bunsenbrenner mit Kollektoren, Gummischlauch, Gasflasche / iron, Bunsen burner with collectors, rubber sleeve, gas bottle
Ø 90 x 30 cm
Privatsammlung / Private collection Mario Pieroni

72
Giovanni Anselmo
Senza titolo, 1965
Eisen, Rostschutzmittel / iron, antirust agent
180 x 114 x 117,5 cm
Privatsammlung / private collection

73
Emilio Prini
Un piccolo film, 1968/95
Schwarz-Weiss-Fotografie, 9-teilig / Black and white photography, 9 parts
1-5: 260 x 198 cm; 6: 270 x 203 cm; 7: 301,5 x 198 cm; 8: 283 x 202 cm; 9: 281 x 217 cm
Galerie Kienzle & Gmeiner, Berlin / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

74
Pino Pascali
Ponte levatoio, 1968
Stahlwolle, Sperrholz / steel wool, veneer
221 x 118 x 10 cm
LSK 00.55

75
Emilio Prini
Foglio da un taccuino di legno, 1968
Kreide auf Holz / crayon on wood
250 x 200 cm
KML 04.24

76
Mario Merz
Spirale di cera, 1970/81
Wachs / wax
6,5 x Ø 712 cm
LSK 00.50

77 (Text S. 36 / p. 37)
Marisa Merz
* 1931 in Mailand / Milan
Scarpetta, 1970
Kupferdraht, Nylon, Stahl, Holz / copper wire, nylon, steel, wood
80 x 83 cm
Winterthur, Kunstmuseum Winterthur
Geschenk des / gift of the Galerievereins, Freunde des Kunstmuseums Winterthur, 1995

Piero Gilardi
Tappeto natura, 1966

Sechs Quadratmeter Natur – Piero Gilardi wählt für diesen *Tappeto natura* einen exakt rechteckigen, eher unspezifischen Ausschnitt Natur. Das Vorbild könnte sich an vielen Orten der nördlichen Hemisphäre befinden: mehrere Birkenstämme, Äste und Blätter, einige Steine, Waldboden. Extrem realistisch zum einen, extrem künstlich zum anderen erscheint dieser aus Polyurethan hergestellte und mit Lack (Guflac) kolorierte Naturausschnitt. Dieses Stillleben exemplarischen Charakters stellt einen synthetischen Ausschnitt aus einer Situation in der freien Natur mimetisch nach.

Seine ersten skulpturalen Objekte aus dem Werkkomplex der *Tappeti natura,* an dem Gilardi mit Unterbrechungen bis heute arbeitet, realisierte er 1966. „Eines Tages erkannte ich im Bereich dieser Gegenstandswelt einen Bezug zu mir selbst. Ich verwendete ein Material (Polyethuranschaum), das die moderne Technologie zur Verfügung stellt, und verband es mit der Idee von Natur. Diese Idee entspricht meiner persönlichen Sicht der Dinge, […] einer Sichtweise, die sich in diesem Fall über mein Unbewusstes erschliesst, einer Sichtweise, die auf einen bestimmten Typ kindlicher Erfahrungen zurückverweist, die ich in der Natur hatte, denn als ich noch sehr jung war, hielt ich mich viel in der Natur auf, in der Schweiz und in Italien. All das prägte mich, ein Fundus von Bildern, die in dem Augenblick wieder an die Oberfläche kamen, als ich ein modernes Material fand, das es mir erlaubte, mein Unbewusstes, meine Träume, sogar solche aus meiner frühen Kindheit, in eine Beziehung zur Alltagswirklichkeit unseres modernen Lebens zu setzen.“[1]

Gilardi zelebriert weder Idylle noch Exotik, nicht die mythenbeladene Natur, nicht die intakte Natur, aber auch nicht die vom Menschen traktierte und technisierte. Vieles wird in der Natur gesucht, für vieles ist sie der Stellvertreter, oft hat sie einen grossen Auftritt, vor allem in den Massenmedien wird sie geradezu inszeniert und zugleich typisiert. Gilardi nimmt Natur als die den Menschen umgebende Wirklichkeit wahr. Sie transportiert vieles und ist zugleich das einfach Seiende, als Gesamtheit des organisch Existierenden.

„Ich versuchte, all diesen stereotypen Bildern der Natur zu entkommen, und dachte über eine Natur nach, die tatsächlich möglich wäre. Denn jemand, der über die Felder spaziert oder in den Bergen wandert, sieht im Grunde keine stereotypisierte Natur. Vielmehr beinhaltet ein grosser Prozentsatz seiner Bilder eine Vorstellung, in der es ein Element der Dekomposition gibt und Elemente, die vom Menschen herrühren, von einem idealisierten Bild. Diesen Aspekt der Natur versuchte ich herzunehmen, indem ich von meinen Kindheitsbildern der Natur, sozusagen einem unverstellten, unbearbeiteten Kontakt mit ihr, Gebrauch machte, mir damit behalf und dann […] die fotografische Technik der Farbabbildungen in Zeitschriften anwandte. Die Wahl meiner Themen entspringt somit einem individuellen magischen Akt. Die technisierte Gesellschaft unserer Zeit baut zwar Wolkenkratzer und gekachelte Unterführungen aus Zement, aber man ist noch nicht auf die Idee gekommen, die moderne Stadtlandschaft auf organische Weise zu gestalten.

Deshalb war mein Akt ein magischer Akt. Zumindest in den Wohnräumen der Individuen wünsche ich mir eine solche organische Dimension. Ich wünsche mir dort ein Abbild der primitiven Dimension, primitiv und organisch.“[2]

KS

1 Piero Gilardi zitiert nach „An Interview with Piero Gilardi“, in *Leonardo,* Oxford, 1, Nr. 4, Oktober 1968, S. 431. Übersetzung aus dem Englischen von Bernadette Ott.
2 Ebenda, S. 435.

Piero Gilardi
Tappeto natura, 1966

Six square metres of nature – for this *Tappeto natura* Piero Gilardi chose a precisely rectangular but rather unspecific ‘extract’ from nature. The model for this could be found in many places in the northern hemisphere: a few birch tree-trunks, branches and leaves, several stones, forest soil. This section of nature, made of polyurethane treated with washable paint (Guflac), seems extremely realistic on the one hand, and extremely artificial on the other. As an exemplary still-life, it mimics a synthetic sample of a situation in nature.

In 1966 Gilardi made the first sculptures in the *Tappeti natura* series and has been working, intermittently, on that group since then. ‘One day I found a rapport of my own in the area of this objectivity. Then I adopted a material (polyurethane foam) that was provided by technology, and I united it with an idea which is that of nature. This idea corresponds to a personal sensibility of mine … a sensibility, in this case, more in terms of my unconscious, a sensibility which refers to a type of infantile experience which I had in nature, because when I was very small I lived very much in nature, in Switzerland and Italy. All this left me with a burden of images which came to the surface again the moment I found a modern material which permitted me to put my unconscious, my dreams, even the ones from my very early youth, into a relationship with the everyday reality of modern-day life.’[1]

Gilardi celebrates neither the idyllic nor the exotic, neither a myth-laden nor an intact nature, nor a nature abused and subject to man’s technology. We seek a lot in nature; we make it represent many things. Often nature is very much in the limelight, especially in the mass media, where it is both dramatised and typecast. Gilardi perceives nature as the reality surrounding man. Nature carries a great burden, and is, just being there, the totality of organic existence.

‘I have tried to flee from these typified images of nature. And I have thought about a sort of nature which would be really contingent, because if someone takes a walk in the fields or in the mountains, he doesn’t see a typified nature. Rather, a large percentage of his images are a vision in which there is an element of decomposition, some elements of which come from humanity, from an idealized image. I have tried to take this aspect of nature, make use of it and help myself by means of my childhood images of nature, that is, of that somewhat crude, raw contact with nature, and then use … the photographic technique of colour pictures in magazines. Hence the choice of these subjects corresponds to an individual magical

act of my own. Although technological society today produces steel skyscrapers and concrete subways covered with tiles, there is not yet any idea of structuring the modern landscape in an organic fashion. So then, my act has been an act of magic. At least in the home of the individual, I would like there to be this organic dimension. I would like there to be an image of the primitive dimension, primitive and organic.'[2]

KS
Translated from German by Pauline Cumbers.

1 Piero Gilardi in 'An Interview with Piero Gilardi', *Leonardo* (Oxford) 1, no. 4 (October 1968), p. 431.
2 Ibid, p. 435.

Gilbert Zorio
Senza titolo, 1968

„Den inneren Zusammenhang bildet die Energie, physisch verstanden und mental. Meine Arbeiten haben den Anspruch, selbst Energie zu sein, denn sie sind immer lebendig oder in Aktion oder sie weisen in die Zukunft."[1]

In einer flachen Schale aus Eternit leuchtet hellgelb Schwefelpulver, vermengt mit Eisenspänen. Ein hufeisenförmiger Magnet liegt in der Schale am Rand bereit. Durch Bewegen des Magneten werden die Eisenspäne an die Oberfläche gezogen und hinterlassen so eine Spur in der gelben Fläche. Je mehr Eisen angezogen wird, desto schwächer wird die magnetische Kraft, bis sich der Magnet schliesslich neutralisiert und die Späne langsam abfallen. Ein neuer Zyklus kann beginnen.

In der Alchemie spielte der Schwefel seit dem Mittelalter eine herausragende Rolle, zählt er doch zu ihren drei wichtigsten Substanzen. Mit Schwefel, Salz und Quecksilber begannen die Alchemisten ihren Versuch, den „Stein der Weisen" zu erschaffen. Schwefel verkörpert dabei das Prinzip der Veränderlichkeit, der Liebe und des unsichtbaren Feuers. Auch Eisen als Metallessenz zählt in der Alchemie als höchstes Heilmittel. Seine dem Planeten Mars zugeordneten Charakteristika beinhalten Dynamik, Vitalität und Lebenskraft.

Mit der Kraft des Magneten lässt sich die entropische Un-Ordnung des Gemischs von Schwefelpulver und Eisenspänen in eine neue Ordnung überführen. Erst die Aktivität des Betrachters bewirkt dabei, dass sich das Eisen vom Schwefel trennt – reinigt – und eine Veränderung – eine Klärung – eintreten kann. Das Handeln der Betrachter erweckt das Werk zum Leben, selbst wenn der Eingriff minimal ist. Trennen, Reinigen, Zusammenfügen: Gilberto Zorio thematisiert in *Senza titolo* energetische und alchemistische Prozesse.

„Mein zentrales Thema ist die Energie, die mich persönlich involviert und in die ich auch den Betrachter, mit seiner nicht nachlassenden Lebendigkeit, involvieren möchte."[2]

RH / CMS

1 Gilbert Zorio, zitiert nach Jole de Sanna, „Intervista", in *Data,* Mailand, Nr. 3, April 1972, S. 20.
2 Ebenda.

Gilberto Zorio
Senza titolo, 1968

‘Energy, understood physically and mentally, forms the inner link. My works aspire to be energy, for they are always lively or in motion, or they point to the future.’[1]

A bright yellow powder, sulphur, mixed with metal filings in a bowl; at the edge of the bowl is a hoof-shaped magnet. If you move the magnet, you attract the iron filings to the surface and thus leave traces on the yellow plane.

Since the Middle Ages sulphur has had a great significance for alchemists, as it is one of the three most importance substances. The alchemists began their attempts to create the philosopher’s stone with sulphur, salt and mercury. Sulphur incorporates the principles of mutability, love and invisible fire. In alchemy, iron, as metal essence, is regarded as an important medicinal substance. It is assigned to the planet Mars, and its characteristics are dynamism, energy and vitality.

The entropic disorder of the mixture of sulphur and metal filings can be put into a new order through the force of the magnet. The activity of the spectator results in the metal being separated from the sulphur – purified – so that a change – a clarification – can come about. The spectator’s action brings the work to life, even if the intervention is minimal. Separation, purification, assimilation: Gilberto Zorio addresses the theme of energetic and alchemical processes in *Senza titolo*, 1968.

‘My main theme is the energy which involves me personally and in which I would like to involve the viewer, with his unflagging vitality.’[2]

RH / CMS
Translated from German by Pauline Cumbers.

1 Gilberto Zorio in Jole de Sanna, ‘Interview’, in *Data* (Milan), no. 3 (April 1972), p. 20.
2 Ibid.

Giovanni Anselmo
Senza titolo, 1968

An einen Granitblock ist mit einer Drahtschlaufe ein kleinerer Granitkeil befestigt, zwischen beide ist ein Kopfsalat geschoben, der den Keil in seiner Position hält. „Bei der *Essenden Struktur* ist ein kleiner Granitblock mit einem größeren verbunden (ich habe beide schleifen lassen, um alle Widerstände zu entfernen); der kleinere Block fällt nicht zu Boden, solange die zwischen die beiden Blöcke gepreßten Salatköpfe nicht vertrocknen und dadurch an Volumen verlieren. Damit die Struktur unverändert bleibt, müssen die Salatköpfe häufig ersetzt werden.“[1]

Die in der Literatur auch mit dem Zusatz *Struttura che mangia* (Essende Struktur) bezeichnete Arbeit ist ein „Gefüge“ aus poliertem Granit, einem Material von hoher Durabilität, dessen Stabilität hier von etwas Vegetabilem, etwas Vergänglichem garantiert wird. Der biologische Prozess des Welkens trägt somit die Möglichkeit in sich, das Gesetz der Schwerkraft zum Tragen zu bringen, das heisst, der Granitkeil würde fallen. Anselmo beabsichtigt jedoch, eine Gegenkraft zur Schwerkraft zu setzen, die in dieser Arbeit in einer das Werk am Leben erhaltenden Pflege besteht: der Handlung des fast täglichen Austausches des Salatkopfes.

Prozesshaftigkeit und den Gegensatz zwischen hartem und weichem Material zeigt Anselmo auch in der ebenfalls aus dem Jahre 1968 stammenden Arbeit *Senza titolo (Struttura che beve)* (Trinkende Struktur): Aus einem mit Wasser gefüllten Metallbehälter quillt ein Vlies aus Baumwollwatte, auf dem Boden sich zu einem weichen Haufen schichtend. Das Wasser wird kontinuierlich von der Watte aufgesaugt, verdunstet und muss nachgefüllt werden. In der trinkenden und in der essenden Struktur führt der Künstler Zeit als werkimmanenten Bestandteil vor – Zeit, die im Prozesshaften gleichermassen steckt wie im Material und seinen Eigenschaften selbst.

RH

1 Giovanni Anselmo, „o. T.“ (1972), in Nike Bätzner, *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritika*, Dresden 1995, S. 125. (Das Zitat wurde in Absprache mit Maddalena Disch redigiert.)

Giovanni Anselmo
Senza titolo, 1968

A small block of granite is tied to a larger block of granite by a wire loop. A lettuce is pressed between the two blocks, holding the smaller one in place. 'In the *Eating Structure* the smaller block falls to the ground when the vegetables that are pressed between the two blocks diminish in volume by dehydration. To allow the structure to stand, the vegetables have to be replaced frequently with fresh ones.'[1]

The structure referred to in this work also known as *Senza titolo* (*Struttura che mangia)* is a construction made of polished granite, a highly durable material whose stability is guaranteed here by something vegetable, something transient. The biological process of wilting thus has the possibility of illustrating the law of gravity, i.e., the granite block will fall. Anselmo's intention was to present a counter-force to gravity, which in this work is the care necessary to keep the work alive: the almost daily exchange of the lettuce.

The processual and the opposition between hard and soft materials are also present in Anselmo's *Senza titolo* (*Struttura che beve)* (Drinking Structure) which dates from the same year: a mass of cotton wool pours out from a metal container full of water and piles up into a loose heap on the floor. The water is continuously absorbed by the cotton wool, evaporates, and the container has to be refilled. In the drinking and eating structures the artist presents time as a work-immanent component, equally present both in the process and in the material and its features.

RH / CMS
Translated from German by Pauline Cumbers.

1 Giovanni Anselmo in "Giovanni Anselmo", *Data* (Milan), no. 2 (February 1972), p. 58.

Jannis Kounellis
Senza titolo (Margherita di fuoco), 1967

Aus einem Loch inmitten eines metallenen Strahlenkranzes schiesst eine Flamme hervor. Die zwölf Zacken des Kranzes erinnern an einen Stern ebenso wie an eine Blume. Ein für die Arbeit häufig verwendeter Beiname *Margherita di fuoco* verweist auf eine Margerite, eine fauchende, eine heisse, eine leuchtende, eine den Raum dominierende und die Aufmerksamkeit fesselnde Blüte. Das Feuer in ihrer Mitte züngelt nicht, sondern schiesst mit lautem Geräusch waagerecht und scharf umgrenzt in den Raum hinein. Weit über sein eigentliches Flammenvolumen hinaus verbreitet es Hitze.

„Immer wird die sinnbildliche Bedeutung des Feuers in den Vordergrund geschoben. Mich interessiert das nicht. Feuer ist für mich etwas Wirkliches, genauso real wie ein Stein, es fügt sich in den Ausstellungsraum ein. Natürlich gibt es nebenbei alle möglichen Mythologien rund ums Feuer, die mit Sinnbildern herumspielen, aber vor allem ist das Feuer etwas sehr Körperliches, es ist physisch, denn die Flamme des Butan-Gases macht ein sehr typisches Geräusch. Ausserdem wärmt es. Der sinnbildliche Aspekt rückt da völlig in den Hintergrund. Ausgestellt habe ich die ‚Margherita‘ zum ersten Male in der Galerie ‚L'Attico‘, in einer Gruppenschau, in der Pascali den bereits erwähnten ‚Erdwürfel' zeigte sowie die ‚Pfützen‘, und Pistoletto einen Spiegel. Die Ausstellung hiess ‚Die vier Elemente‘, und ich war selbst überrascht von der terrorisierenden, mächtigen Kraft, die von der Flamme im Zentrum der ‚Margherita‘ ausging. [...] Auch das ist Teil meiner ursprünglichen Absicht, auf brave Tafelbilder mit ihrem ganzen akademischen Kontext zu verzichten und gegenüber der Apathie des Publikums aktiv zu werden.“[1]

Die „Margherita“ zwingt den Betrachter sie wahrzunehmen. Der sinnbildlichen Qualität des Feuers stellt Kounellis seine sinnlichen Qualitäten entgegen. Das Werk ist zu sehen, zu hören, zu spüren, zu riechen, und dies jeweils mit höchster Intensität.

„Das Feuer ist nicht nur Wärme, sondern auch Quelle der Helligkeit. Die Petroleumlampe, die in Guernica die Szene beleuchtet, oder die Kerze, die in La Tours Bild das Gesicht der Frau neben dem Tisch erhellt, schaffen Schatten, markieren die Volumen und bestimmen, durch ein Auftreffen hier und dort, das Bild.
1967 benutzte ich zum ersten Mal eine Gasflamme, um das Zentrum einer Skulptur zu bezeichnen, eine Margerite aus Metall, um es evident zu machen. [...]
Das Feuer entspricht für mich dem Papagei von 1967. Es ist etwas Lebendiges, ein aggressiv gegen das Außen Gerichtetes. Aber keines von beiden, weder das Feuer, noch der Papagei, hätten Sinn gehabt ohne ihre Stütze aus Eisen. Sie sind lebendig, wirklich aber vor allem sind sie Zeichen eines Bildes über Verhältnisse, und beide sind für mich letzten Endes Malerei. Fragt man mich, ob ich ein realistischer Maler bin, dann lautet die Antwort nein. Der Realismus repräsentiert, während ich präsentiere.“[2]

KS

1 Jannis Kounellis zitiert nach Heinz Peter Schwerfel, „Jannis Kounellis im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel“, in *Kunst heute*, Köln, Nr. 15, 1995, S. 44 f.
2 Jannis Kounellis, „Worte an mich selbst (1996)“, in Wolfgang Storch (Hg.), *Jannis Kounellis. Der Wind – Texte und Zeichnungen,* Hamburg 2006, S. 92.

Jannis Kounellis
Senza titolo (Margherita di fuoco), 1967

A flame shoots out of a hole in the middle of a metal corona. The twelve points of the corona are reminiscent of both a star and a flower. The name often used for this work, *Margherita di fuoco*, points to a daisy, a hissing, hot, brilliant, space-dominating and attention-grabbing blossom. The flame in the middle does not flicker but instead shoots out into the room horizontally, noisily, and sharply outlined. It gives off more heat than its size would suggest.

‘The symbolic meaning of fire is always pushed to the fore. I’m not interested in that. For me, fire is something real, just as real as rock, it fits into the exhibition space. Needless to say, there are all sorts of myths associated with fire that play with symbols, but fire is first and foremost something very physical; the butane gas flame makes a very characteristic sound. What is more, it warms. The symbolic aspect recedes into the background here. I first showed *Daisy* at Galleria L’Attico, in a group exhibition in which Pascali showed the … earth cubes and the puddles and Pistoletto a mirror. The exhibition was titled *The Four Elements* and I myself was surprised by the frightening vigorous force that emanated from the flame in the centre of the *Daisy*.… That too is part of my original intention, to do without nice panel paintings and their academic context and to take action in the face of the spectators’ apathy.’[1]

Margherita forces the viewers to perceive themselves. Kounellis opposes the symbolic quality of the fire and its sensual qualities; this work can be seen, heard, felt, smelt, and with great intensity each time.

‘Fire is not only heat, but is also a source of light. The oil lamp that illuminated the scene in *Guernica*, or the candle that illuminated the face of the woman near the table in La Tour’s painting, created shadows, marked volumes and, with a few touches here and there, determined the image.
The first time I used a blowtorch was in 1967, to mark the centre of a sculpture, a metal daisy, so as to accentuate it.… Fire, for me, is the equivalent of the parrot in 1967. It is alive, turned aggressively towards the exterior. But neither of them, not the fire nor the parrot, would have made sense without its iron support. They are alive, real, but above all they are signs of an image constructed on relationships; and, in the long run, they are both painting to me. I am asked if I am a realist painter, and the answer is no. Realism represents while I present.’[2]

KS
Translated from German by Pauline Cumbers.

1 Jannis Kounellis in Heinz Peter Schwerfel, ‘Jannis Kounellis im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel, in *Kunst heute* (Cologne), no. 15, 1995, pp. 44 f.
2 Jannis Kounellis, ‘Black and White (1996)’, in Mario Codognato and Mirta d’Argenzio (eds.), *Echoes in the Darkness. Jannis Kounellis: Writings and Interviews 1966–2002,* London 2002, pp. 97 f.

Marisa Merz
Scarpetta, 1970

1968, anlässlich der Veranstaltung *Arte povera + azioni povere* in Amalfi fertigte Marisa Merz aus Nylon geflochtene Schuhe in ihrer Grösse, die sie an den Strand legte und den Wellen überliess. Noch im selben Jahr entstanden ihre ersten Netze aus Kupferdraht, die sie auf einer Wand im Flughafen Ciampino in Rom verspannte. In *Scarpetta* verbindet Marisa Merz diese zuerst eigenständigen Werkformen zu einem neuen Objekt, das sie im Laufe der Jahre in einigen neuen Konstellationen zeigen wird. In einem Abstand von acht Zentimeter hebt sich die Arbeit deutlich von der Wand ab, wirft einen filigranen Schatten und lässt den kleinen Schuh im Raum schwebend erscheinen. Das glänzende Kupfer reflektiert Licht, und so wird *Scarpetta* zu einem raumgreifenden Objekt, das sich einer klaren Zuordnung zu Skulptur oder Wandobjekt entzieht; es ist einfach da, nimmt den Umraum auf und greift in ihn ein.

„Es gab niemals eine Trennung zwischen meinem Leben und meiner Arbeit [...]. “[1] Diese oft zitierte Aussage der Künstlerin bezieht sich nicht allein auf ihre Biografie, etwa insofern, als sie die Schuhe und auch Kleidungsstücke, die sie häufig in späteren Arbeiten verwendete, selbst fertigte, oder viele Werke für ihre Tochter Beatrice schuf, beginnend mit *L'Altalena per Bea* (Schaukel für Bea, 1968), sondern auch auf ihr Leben als Frau: Die gebogenen Stahlstäbe, die das Kupfernetz gespannt halten, erinnern an Stricknadeln und deuten somit auf eine Tätigkeit, die wie das Flechten und das Fertigen von Kleidung traditionell als weibliche Domäne betrachtet wird. Diese grundlegenden und lebensnahen Tätigkeiten in *Scarpetta* zeugen von der Nähe zum Leben, welches ihr Werk kennzeichnet.

„Woher kommt der Kupferdraht und sein Geflecht?“[2], fragt Marisas Ehemann, Mario Merz, in seinem unter dem Pseudonym „Der Philosoph“ herausgegebenen Text *Woher kommt das Kupfer?*. „Jedenfalls und vor allem kommt das Kupfer aus der Erde, und es achtet die Erde, weil es ein Produkt ihres Inneren ist.“[3] Er spricht im Folgenden von der Wiederentdeckung der Materialien Holz, Stein, Eisen und Gold „durch die Kunst und allein in der Kunst“[4]. Die Kunst verlange heute, „dass das Kupfer und sein Draht zum Licht zurückgebracht werden“[5]. Auffallend ist, dass Merz weiter nicht vom „Material“ Kupfer, sondern vornehmlich vom bearbeiteten – vom transformierten und transformierenden – Kupferdraht spricht:
„Das bedeutet, Kunst aus Kupfer mit der geschichtlichen Zeit des Drahtes zu verbinden. Mit seiner absoluten Poesie der Gegenwart, der Vergangenheit und der nahen Zukunft.
Kunst wird bei der Geburt von Kupfer geboren. Im Alltäglichen wird sie in Gestalt von Kupferdraht wiedergeboren.
Sie wird im eigenen Kind wiedergeboren. Wir können niemals Draht werden, weil wir keine primären Elemente sind, während Kupfer, das ein primäres Element ist, seinen Draht hat. So gibt die Kunst, die Erregung ist, die Kunst der Erregung auf für die Kunst der Geburt. [...] Den Draht entlanglaufend, zeigt sich uns die Zeit.

Den Draht entlanglaufend, bringt die Materie die Eigenschaft, ihr eigenes Kind zu sein, ans Licht und gewinnt so die immaterielle Herrschaft der Erde!“

RH

1 Marisa Merz, „Artist’s statements“, zitiert nach London 1999, S. 255.
2 Zitate aus „Woher kommt das Kupfer?“, zitiert nach Bätzner 1995, S. 173–176 (dort als Text von Marisa Merz ausgewiesen).
3 Ebenda.
4 Ebenda.
5 Ebenda.
6 Ebenda.

Marisa Merz
Scarpetta, 1970

In 1968, for the *Arte povera + azioni povere* event in Amalfi, Marisa Merz created shoes knitted from nylon in her own size. She set them on the beach, leaving them to the waves and tides. That same year, she created her first copper wire nets, which she spanned on a wall in Rome’s Ciampino airport. In *Scarpetta,* Marisa Merz combined these initially autonomous forms in a new object that would recur in ever-changing constellations throughout her oeuvre in the following years. The work is set at a clear distance of eight centimetres from the wall, casting a filigree shadow, so that the little shoe appears to hover in the room. The light reflected by the gleaming copper transforms *Scarpetta* into a room-filling object that eludes any clear definition as a sculpture or a wall-work. It is quite simply ‘there’ – incorporating its surroundings and encroaching on them at one and the same time.

‘There has never been any division between my life and my work.’[1] This oft-cited statement refers not only to the artist’s biography, in the sense that she herself makes the shoes and clothing she uses in her works, and in the many works she has created for her daughter Beatrice, such as *L’altalena per Bea* (*Swing for Bea*), 1968, but also reflects her life as a woman. The curved steel bars on which the copper mesh is spanned are redolent of knitting needles, suggesting the weaving and garment-making activities that are traditionally associated with women. The fundamentally hands-on approach of *Scarpetta* bears witness to the life-based approach that is so characteristic of her work.

Marisa Merz’s husband Mario Merz, writing under the pseudonym ‘The Philosopher’, wonders ‘Where does the copper wire and its interweave come from?’[2] ‘Anyway and above all copper comes from the earth and respects it because it is its inherent product.’ He goes on to speak of the rediscovery of such materials as wood, stone, iron and gold, ‘by art and only in art’. According to him, art ‘has now brought back to light copper and its wire’. Interestingly, Merz does not speak of copper as a material as such, but speaks of it more in its processed form as transformed and transformative copper wire:

‘That means connecting the art of copper to the historical time of the wire. To its absolute poetry of the present, of the past and of the near future.
Art springs from the birth of copper, and is re-born to the daily in the shape of copper wire.
It is re-born in the offspring of itself. Like saying that we could never become wire because we are not primary elements while copper, which is a primary element, has its wire.
Thus art, which is excitation, abandons the art of excitation for the art of birth….
Time appears before us running through the wire.
The material, running through the wire, give to light the quality of being offspring of itself, thus conquering the immaterial supremacy on the earth!’

RH
Translated from German by Ishbel Flett.

1 Marisa Merz, ‘Artist’s statements (1975)’, in *London* 1999, p. 255.
2 All following quotes are from The Philosopher [Mario Merz], ‘Where Does the Copper Come From? (1978)’, in *London* 1999, pp. 255–56.

Editionen und Zeichnungen
Editions and drawings

78
Michelangelo Pistoletto
Autoritratto con occhiali gialli, 1973
Serigrafie auf Chromstahl / silkscreen on chromium steele
100 x 70 cm
Edition 100/200
Edition Multipli, Turin
KML 03.02.01

79
Michelangelo Pistoletto
Scimmia in gabbia, 1973
Serigrafie auf Chromstahl / silkscreen on chromium steele
100 x 70 cm
Edition 100/200
Edition Multipli, Turin
KML 03.02.03

80
Michelangelo Pistoletto
Coniglio appeso, 1973
Serigrafie auf Chromstahl / silkscreen on chromium steele
100 x 70 cm
Edition 100/200
Edition Multipli, Turin
KML 03.02.02

81
Michelangelo Pistoletto
Filo con mollette, 1973
Serigrafie auf Chromstahl / silkscreen on chromium steele
100 x 70 cm
Edition 100/200
Edition Multipli, Turin
KML 03.02.04

82
Giuseppe Penone
8161 pagine di un libro, 1969
Grafit auf Papier, Eisen, 6-teilig / graphite on paper, iron, 6 parts
Abriebe je / abrasions each 19 x 22 cm, Gesamtmass / dimension 21,9 x 111,3 cm, Eisenstück / iron piece 20 x 22 cm
Privatsammlung / private collection

83
Giovanni Anselmo
Lato sinistro, 1970
Bleistift auf Papier / pencil on paper
1200 x 1000 mm
Privatsammlung / private collection

84
Giulio Paolini
Anna-logia, 1966
Leinwand, Schwarz-Weiss-Fotografie, Nylonseil, 3-teilig / canvas, black and white photography, nylon rope, 3 parts
Einzelteile / single parts 150 x 150 cm, 90 x 90 cm, 30 x 30 cm, Gesamtmass / dimension 150 x 150 cm
WVZ Paolini 114
Privatsammlung

85 (Text S. / p. 50)
Salvo
Sono qui contenuti gli atti della fondazione della "DITTA SALVO", 1969/70
Papier, Kordel, Siegelwachs, Tinte / paper, string, sealing wax, ink
18 x 24 cm
Privatsammlung / private collection

86
Salvo
I fioretti di San Salvo, 1970
Tinte auf Papier / ink on paper
21 x 15 x 1 cm
Privatsammlung / private collection

87
Alighiero Boetti
Abito, 1967
PVC-Folie, Münzen, Druckfarbe / PVC sheeting, coins, printing ink
84 x 50,5 cm
Privatsammlung / private collection

88 (Text S. 48 / p. 49)
Emilio Prini
5 sistemi percettivi per ambiente, 1967
Leuchtstoffröhren, Trafos, Schaltelemente, Elektrokabel / fluorescent tubes, transformers, circuit elements, electric cables
Dimensionen variabel / dimensions variabel
Privatsammlung / private collection

89
Alighiero Boetti
Cimento dell'armonia e dell'invenzione, 1969
Bleistift auf Papier, 25-teilig / pencil on paper, 25 parts
Je / each 700 x 500 mm
WVZ Boetti 243
Privatsammlung / private collection, Courtesy 1000eventi Gallery

90
Luciano Fabro
Vera, 1969
Leder, Schwarz-Weiss-Fotografie, Goldring / leather, black and white photography, golden ring
24 x 30 x 0,8 cm
Edition 222/250
Edition Multipli, Turin
Privatsammlung / private collection

91
Giuseppe Penone
Svolgere la propria pelle, 1970
104 Blätter im Schuber, je 6 Schwarz-Weiss-Fotografien auf Karton / 104 leaves in a slipcase, 6 black and white photographs on each leave of cardboard
Blätter je / sheets each 220 x 215 mm
Privatsammlung / private collection

92
Alighiero Boetti
Dossier Postale, 1969–70
Fotokopie auf Papier, Karton, 181-teilig / photocopy on paper, cardboard, 181 parts
Fotokopien je / photocopies each 350 x 255 mm
Edition 38/99
WVZ Boetti 269
Privatsammlung / private collection

93
Alighiero Boetti
Zig Zag, 1968
Aluminium, Stoff / aluminium, fabric
25 x 20 x 20 cm
Edition 10, nicht nummeriert / not numbered
WVZ 236
Privatsammlung / private collection

94
Alighiero Boetti
Dama, 1968
Holz / wood
5,5 x 27,3 x 27,1 cm
Edition 10, nicht nummeriert / not numbered
WVZ Boetti 217
Privatsammlung / private collection

95
Alighiero Boetti
Cubi, 1968
Plexiglas, Glas, Holz, Styropor, Waschpulver, 2-teilig / plexiglass, glass, wood, polystyrene, washing powder, 2 parts
Je 20,5 x 20,5 x 20,5 cm
Edition 10, nicht nummeriert / not numbered
WVZ Boetti 235
Privatsammlung / private collection

96
Alighiero Boetti
Scrittura graffita (Ma faim Anne), 1968
Zement, Holz / cement, wood
30 x 22 x 2 cm
Edition 10, nicht nummeriert / not numbered
WVZ Boetti 202
Privatsammlung / private collection

97
Alighiero Boetti
Scrittura graffita (L'eau claire comme le sel des larmes d'enfance), 1968
Zement, Holz / cement, wood
30 x 21 x 2 cm
Edition 4/10
WVZ Boetti 202
Privatsammlung / private collection

98
Alighiero Boetti
Vernice industriale (azzurro fiat 433), 1968
Metall, Industrielack, Kork / metal, industrial varnish, cork
25 x 20 x 7 cm
Edition 5/10
WVZ Boetti 227
Privatsammlung / private collection

99
Alighiero Boetti
Vernice industriale (grigio medio fiat 653), 1968
Metall, Industrielack, Kork / metal, industrial varnish, cork
25 x 20 x 7 cm
Edition 4/10
WVZ Boetti 227
Privatsammlung / private collection

100
Alighiero Boetti
Mimetico, 1968
Stoff, aufgezogen auf Sperrholz / fabric, mounted on plywood
21,6 x 29,2 cm
Edition, nicht nummeriert / not numbered
WVZ Boetti 234
Privatsammlung / private collection

101
Giuseppe Penone
Il suo essere fino al 49esimo anno d'età in un'ora fantastica, 1972
Frottage auf Papier / frottage on paper
Papier / paper 7860 x 207 mm, Druckplatte / printing plate
60 x 255 x 255 mm
Edition 4/30
Edition Multipli, Turin
Privatsammlung / private collection

102
Gilberto Zorio
Senza titolo, 1970
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper
64,5 x 97,5 cm
Privatsammlung / private collection

103
Gilberto Zorio
Senza titolo (progetto pelli), 1970
Bleistift, Filzstift und Papier auf Karton / pencil, marker and paper on cradboard
630 x 595 cm
Privatsammlung / private collection

104
Gilberto Zorio
Senza titolo (Confine), 1970
Kugelschreiber auf Karton / ballpen on cardboard
490 x 695 cm
Privatsammlung / private collection

Giuseppe Penone
Progetto per Scrive legge ricorda, 1969
Cuneo di ferro per Scrive legge ricorda, 1969
Scrive legge ricorda, 1972

Über mehrere Jahre hinweg arbeitete Giuseppe Penone an dem Projekt *Scrive legge ricorda*. Im Multiple *Scrive legge ricorda* von 1972 sind die Bilder, die mit diesem Projekt am häufigsten in Verbindung gebracht werden, zu sehen. Diese drei Farbfotografien dokumentieren eine Aktion im Wald. Mit einem Vorschlaghammer treibt Giuseppe Penone einen Eisenkeil in einen Baumstamm hinein. Auf dem Keil finden sich in Spiegelschrift die Zahlen 1 bis 9, die 1 ist bereits in die Baumrinde eingedrungen. Wird das Wachsen des Baumes jedes Jahr eine Zahl umhüllen? Wird der Keil nach Jahren im Baum eingewachsen und verschwunden sein?

„Das ist nur eine Frage der Zeit. Der Baum überwuchert die Eisenhand [in diesem Fall den Keil], als wäre er Wasser, als würde er die Hand umfließen. Das heißt, der Baum, die Natur, wird der aktive Partner. Es ist der Baum, der die Skulptur macht, nicht der Mensch. Es geht also darum, die Perspektiven umzukehren.“[1]

Der Baum wird die erhabenen Ziffern umfliessen, und er wird sie in Schreibrichtung in sich einprägen. Gleich dem Prozess in *8161 pagine di un libro*, nur dass Negativ und Positiv hier umgekehrt sind. Der Baum wird den Keil in sich aufnehmen, und wenn die in den Baum getriebenen Keile „etwas Geschriebenes enthalten, geben sie den Bäumen die Möglichkeit, es in sich abzuschreiben und zu erinnern. Auf diese Weise vermitteln sie zwischen demjenigen, der die Keile beschrieben hat und dem, der eines Tages in dem Holz lesen wird. So kann man ganze Bücher schreiben in Wäldern, in Alleen, im Gebüsch, in Gärten, in Parks, in Obstgärten, wenn es nicht nötig ist, daß das Geschriebene bald gelesen wird.“[2]

Sind auf dem Keil des Multiples die Zahlen zu finden, so findet sich auf dem *Cuneo di ferro per Scrive legge ricorda* von 1969 das Alphabet, ebenfalls in spiegelbildlicher Schrift. Das Alphabet und die Zahlen sind die elementaren Grundlagen unserer Kultur. Diese schreibt Penone tief in das Gedächtnis der Natur ein. „Ganz am Anfang haben mich die wachsenden Bäume interessiert. Die Wahl dieser Materie war aber sozusagen darin begründet, dass ich gewissermaßen nach meiner Identität gesucht habe, nach der kulturellen Identität meiner Person, die natürlich auch an die Natur gebunden ist [...].“[3]

Progetto per Scrive legge ricorda ist eine lange schmale Holzlatte, in der fast mittig die eingeschnitzten Buchstaben „efghi“ in Schreibschrift zu entziffern sind. Würde das Brett eines Baumes, der das Alphabet in sich schreibt, liest und erinnert, irgendwann in der Zukunft so aussehen?

CMS

1 Giuseppe Penone zitiert nach Christoph Schreier, „Die Form des Baumes ist seine Erinnerung. Interview mit Giuseppe Penone“, in München 1997, S. 161.
2 Giuseppe Penone, „o. T. (1970)“ in Bätzner 1995, S. 202.
3 Ebenda wie Anmerkung 1.

Giuseppe Penone
Progetto per scrive legge ricorda, 1969
Cuneo di ferro per scrive legge ricorda, 1969
Scrive legge ricorda, 1972

Giuseppe Penone worked on the project *Scrive legge ricorda* for many years. The eponymous multiple[1] of 1972 contains the pictures most frequently associated with this project. The three colour photographs show an action performed by the artist in a forest. Penone drove an iron wedge into the trunk of a tree with a sledgehammer. The numbers 1 to 9 are inscribed on one of the wedges in mirrored relief. The number 1 has already disappeared into the bark of the tree. Will the tree grow enough to cover each consecutive number one year at a time? Will the wedge some day be entirely embedded in the tree and disappear altogether?

'It's just a question of time. Because the tree grows over the [wedge] as though its bark were water flowing around the [wedge]. That's to say, the tree, nature, becomes the active partner. It is the tree that makes the sculpture, not the human being. It's a matter of reversing perspectives.'[2]

The fluid growth of the tree will absorb the raised numbers in normal script. The process is the same as in *8161 pagine di un libro* except that positive and negative are reversed. The tree will assimilate the wedge and if the wedges driven into the trunk ?contain written things, the trees can transcribe and remember them, acting as intermediaries between he who wrote the wedges and he who, perhaps, one day will read the wood. In this way whole books can be written in forests, wooded avenues, gardens, parks, and orchards, if the need to read the things written is not a short-term need, but a long-term one, and if it can be fulfilled by chance.'[3]

While the wedge in the multiple bears the signature, *Cuneo di ferro per scrive legge ricorda* (1969) contains numbers and the alphabet, both in mirror writing. The alphabet and numbers are the basis of our culture and Penone inscribes them deep into nature's memory. 'Right from the beginning I was interested in living trees. But the choice of this material also had to do with the fact that in a way I was searching for my own cultural identity, which was of course connected to nature.'[4]

In *Progetto per scrive legge ricorda*, the letters ?efghi' have been carved in regular writing into the middle of a long, narrow plank of wood. Is that what the plank of a tree that has absorbed, read and remembered the alphabet will look like some day?

CMS
Translated from German by Catherine Schelbert.

1 Giuseppe Penone in Christoph Schreier, "The Form of the Tree is its Memory. Interview with Giuseppe Penone", in Ingvild Goetz and Rainald Schumacher (eds.), *Arte Povera from the Goetz Collection,* Munich 2001, p. 160.
2 Giuseppe Penone in Germano Celant, *Arte Povera. Art Povera,* Milan 1985, p. 143.
3 Giuseppe Penone (see note 1), p. 159.

Emilio Prini
5 sistemi percettivi per ambiente, 1967

Diese Installation wurde im September 1967 in Rom realisiert. Sie gehört zu einem grösseren Werkkomplex mit dem Titel *Cosa, caso, causa* (Sache, Fall, Grund) und wurde zum ersten Mal anlässlich der wegbereitenden Ausstellung *Arte povera e IM spazio* im Oktober 1967 in der Galleria Bertesca in Genua ausgestellt. Emilio Prini hat selbst eine ausführliche Interpretation dieses Werks gegeben: „Dieses Projekt entwickelt nicht die Idee des Raumes; hier geht es um einen definitiven (passiven) Abdruck des Zimmers (einen Raum voller Luft in seinem Umfang erfassen), der mittels einer optisch-akustischen Vorrichtung bei unmittelbarem Verschwinden des Ausdrucks hergestellt wird (die Idee des Abdrucks als Dimension des Nicht-Repräsentierten). Eine auf das Gedächtnis konzentrierte Aktion (auf sein Sichorganisieren mit Hilfe von Daten), erreicht durch ein Absenken der minimalen, vorgeprägten Informationslevels (das geometrische Schema des Bewusstseins). Die komisch-schnelle Sukzession eines einzigen Lichttons, der im Zimmer ununterbrochen funktioniert (das Zimmer ist ein Zentrum plus vier Ecken), bis zur erreichten Summe der fünf notwendigen Informationen (die Ebene des Verstehens des Zeichenblattes). Die sensorische Kompensationsstörung (insofern als dem Ohr grössere Freiheiten zugestanden werden als dem Auge), die Verdunkelung des Verständnisses von Licht und Ton in Folge einer Vertauschung der Funktionen (Licht vom Boden her und Ton von der Decke). Die Konzentration auf die einfache expressive Härte der Ecke als Zurückweisung komplexerer Erkenntnisbegriffe. Das zentrale Licht (das Licht des als Behälter verstandenen Zimmers) ständig leuchtend, als Teil der die Wahrnehmung dissoziierenden Zeichenmenge', das heisst als kontinuierlich wirksames Mittel zur plastischen und expressiven Distanzierung von den vorgefundenen Ton- und Lichtsystemen. Das akzeptierte Vorhandensein anderer Objekte (als Störung der Beleuchtungselemente) ist der rote Faden zum ausschliesslich – hypothetisch – akustischen und daher komplett mnemonischen Gebrauch des in seinem Umfang erfassten Raumes."[1]

Da die Installation, wie häufig bei diesem Künstler, einen zweiten Titel trägt, in diesem Falle *Perimetro* (Perimeter), erschliessen sich Verbindungen zu weiteren Werken, in denen Prini Licht einsetzte.[2] Zusätzlich existiert aus der Zeit unmittelbar nach der Realisierung dieser Installation das Konzept für eine umfangreich angelegte Arbeit, die über ganz Europa hinweg fünf Städte miteinander verbinden soll.[3] Die visuell sehr trockene, technoide Anlage dieser Installationen erhält in der Wahrnehmung durch die extreme Reduzierung der Materialität und den präzisen Einsatz des Lichts eine hohe poetische Kraft, die im Sinne des Wortes eine „erhellende" Funktion für die sensorische Erfassung von Räumen hat.

FM

1 Emilio Prini, in *Cento opere d'arte italiana dal Futurismo al oggi,* Rom: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1968, S. 218. Übersetzung aus dem Italienischen von Johannes von Schlebrügge.
2 Wie zum Beispiel bei *Perimetro,* 1967, eine Kabeltrommel, um die Neonröhren gewunden sind. Siehe *Emilio Prini. Fermi in Dogana,* Strassburg: Les Musées de la ville de Strasbourg, 1995, S. 19.
3 Germano Celant, *Ars Povera,* Tübingen 1969, S. 212.

Emilio Prini
5 sistemi percettivi per ambiente, 1967

Created in Rome in September 1967, the installation is part of a larger suite of works titled *Cosa, caso, causa* (*Thing, Case, Cause*), first shown at the trailblazing exhibition *Arte povera. Im-spazio* mounted at Galleria La Bertesca in Genoa in October of that year. Emilio Prini interpreted the work himself in precise detail: 'This project does not develop the idea of the ambient space; here, rather, there is a definitive (passive) impression of the room (the perimeter of a space of air), obtained with the support of an acoustical optic of immediate expressive disappearance (the idea of the 'tracing' as a non-represented dimension). Action concentrated on memory (on its organization in data) obtained by lowering the same minimum levels of information available (geometrical scheme of consciousness). The comic-rapid succession of a single "light-sound" functioning in sequence in the room (the room a centre composed of four angles), until arriving at the sum of the five necessary types of information (the level of consciousness as indicated in the sketch on paper). The sensory imbalance (giving more free play to the ear than the eye), the underexposing of the notion of "light-sound" through a reversed function (lights on the floor, sound from the ceiling). The concentration in the hard and simple expressiveness of the corner as a refusal of more complex cognitive notions. The central light (the light of the room-container) constantly left on as part of the "plethora of dissociating signs of perception", that is, a continual means of sculptural or expressive distancing from the already arranged light-sound systems. The accepted presence of other objects (as disturbance of the luminous elements) is the leitmotif leading towards an exclusive, hypostatized acoustic use, which is therefore totally mnemonic of the spatial perimeter.'[1]

As so often in this artist's oeuvre, the work has a subtitle, *Perimetro* (*Perimeter*), establishing links to other works in which Prini used light.[2] Shortly after making this installation, Prini also proposed a large-scale project that would link five cities across Europe.[3] The reduction of materials and precise use of light lends this extremely dry, technophilic installation great poetic appeal that literally provides 'illumination' for the sensual perception of spaces.

FM
Translated from German by Catherine Schelbert.

1 Emilio Prini, in *Cento opere d'arte italiana dal Futurismo al oggi,* Rome: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1968, p. 218.
2 For instance, *Perimetro,* 1967, a cable spool around which neon tubing has been wound. See *Emilio Prini. Fermi in dogana*, Strasbourg: Les Musées de la ville de Strasbourg, 1995, p. 19.
3 Germano Celant, *Arte Povera,* Milan 1969, p. 212.

Salvo
Sono qui contenuti gli atti di fondazione della „DITTA SALVO“, 1969/70

Ein einfacher Papierumschlag, rückseitig mehrfach versiegelt. Auf seiner Voderseite steht mit Tinte geschrieben: „Sono qui contenuti gli atti di fondazione della ‚DITTA SALVO‘“. Salvo befragt mit seinen Arbeiten auf differenzierte Weise die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. Im üblichen Geschäftsleben treten Freiberufler, zu denen Künstler generell gerechnet werden, mit ihrem bürgerlichen Namen auf. Ein Geschäftsmann tätigt hingegen seine Geschäfte zumeist unter dem Namen einer Firma. Welche Beziehung steckt im Zusammenspiel von Marktwirtschaft und Kunst? Wie ist der Künstler in diesen Kreislauf eingebunden? Was mag Salvo für eine Firma gründen?

CMS

Salvo
Sono qui contenuti gli atti di fondazione della ‘DITTA SALVO’, 1969–70

A simple paper envelope, sealed several times on the back. Written in ink on the front, it says: ‘Herewith the memorandum and articles of the firm of SALVO’. In his works, Salvo queries the role of the artist in society in various ways. In ordinary business life, freelancers (a term that generally includes artists) act in their own names. In contrast, the transactions of a businessman are made in the name of a company. What relationship does the interplay of market economy and art establish? How are artists involved in the trading system? What kind of a firm could Salvo set up?

CMS
Translated from German by Paul Aston.

Aktionen – Handlung
Actions – Operations

105
Giulio Paolini
Lo spazio, 1967
Sperrholz, Farbe, 8-teilig / venere, paint, 8 parts
Buchstaben je / letters each 10 x 10 x 0,5 cm
Dimensionen variabel / dimensions variabel
WVZ Paolini 120
Privatsammlung / private collection

106
Giuseppe Penone
Alpi marittime, 1968
Schwarz-Weiss-Fotografien, 6-teilig / black and white photographies, 6 parts
Je / each 640 x 490 mm
Edition 7, nicht nummeriert / not numbered
Privatsammlung / private collection

107
Giovanni Anselmo
Lato destro, 1970
Farbfotografie / colour photography
Foto: Paolo Mussat Sartor
320 x 225 mm
Edition 28/50
Edition Multipli, Turin
LSK 00.28

108
Gilberto Zorio
Fluidità radicale, 1971
Farbfotografie und Kunstharz auf Holz, Aluminiumrahmen / colour photography and synthetic resin on wood, aluminium frame
17 x 110,4 cm
LSK 98.05

109
Giuseppe Penone
Progetto per lenti a contatto, 1972
Farbfotografie auf Karton / colour photography on cardboard
295 x 227 mm
Privatsammlung / private collection

110
Emilio Prini
Senza titolo, 1967–68
Schwarz-Weiss-Fotografie, Filzmarker / black and white photography, marker
304 x 239 mm
Galerie Kienzle & Gmeiner, Berlin / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

111
Mario Merz
Fibonacci Spiral as Video Sculpture, 1970
Plexiglas, Super-8-Film, Filzmarker / plexiglass, Super 8 film, marker
Film von / by Gerry Schum: Mario Merz, *Lumaca*, 1970, schwarz-weiss, Ton / black and white, sound, 2'37"
34 x 34 x 3,7 cm, Filmdose / film canister Ø 12,6 x 2,7 cm
Edition 4, nicht nummeriert / not numbered
Privatsammlung / private collection

112
Giulio Paolini
Da "Vedo (La decifrazione del mio campo visivo)", 1969
Schwarz-Weiss-Fotografie, Bleistift auf Papier / black and white photography, pencil on paper
Gesamtmass / dimension 75 x 75 cm
Nicht im / not in the WVZ Paolini
KML 10.13

113
Alighiero Boetti
Gemelli, 1968
Fotodruck auf Karton, rückseitig beschrieben, gestempelt und frankiert / photo print on cardboard, handwriting, postmark and postage stamp on the backside
15 x 10 cm
Edition 50, nicht nummeriert / not numbered
WVZ Boetti 199
Privatsammlung / private collection

114
Emilio Prini
Senza titolo, n.d.
Schwarz-Weiss-Fotografie / black and white photography
400 x 304 mm
Galerie Kienzle & Gmeiner, Berlin / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

115
Emilio Prini
Identico alieno scambiato, 1968
Schwarz-Weiss-Fotografien, 6-teilig / black and white photographies, 6 parts
Je / each 180 x 240 mm
Galerie Kienzle & Gmeiner, Berlin / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

116 (Text S. 46 / p. 47)
Giuseppe Penone
Scrive legge ricorda, 1972
Farbfotografie, Eisen / colour photography, iron
Fotografien je / photographs each 200 x 200 mm, Eisenkeil / iron wedge 6 x 43 x 3,7 cm
Edition 5/50
Edition Multipli, Turin
Privatsammlung / private collection

117
Giuseppe Penone
Guanto, 1972
Farbfotografie / colour photography
335 x 410 mm
Edition 28/50
Galleria Multipli, Turin
Privatsammlung / private collection

118
Alighiero Boetti
Manifesto, 1967
Offsetdruck auf Papier / offset printing on paper
1000 x 700 mm
Edition 14/50
WVZ Boetti 151
Privatsammlung / private collection

119
Alighiero Boetti
Manifesto, 1967
Offsetdruck auf Papier / offset printing on paper
1000 x 700 mm
Edition 800, 28/50
WVZ Boetti 151
Privatsammlung / private collection

120
Alighiero Boetti
Per una storia naturale della misurazione, 1970
Polaroids, Briefumschläge, gestempelt und frankiert, 3-teilig / polaroids, envelopes, stamped and franked
36,5 x 63,5 cm, 45,5 x 67 cm, 43,5 x 76 cm
WVZ Boetti 345
Privatsammlung / private collection

121
Alighiero Boetti
Emme i elle elle e..., 1970
Gusseisen / cast iron
28 x 28 x 2 cm
WVZ Boetti 310
Privatsammlung / private collection

122
Giovanni Anselmo
Senza titolo, 1968–72
Lithografie und Salatblatt auf Karton / lithography and lettuce leaf on cardboard
100 x 70 cm
Edition 33/45
Edition Multipli, Turin
LSK 98.04

123
Emilio Prini
* 1943 in Stresa
Magnet, 1969
Druck auf Papier / print on paper
400 x 400 mm
Privatsammlung / private collection

Plakate und Einladungskarten aus der Sammlung Marzona

Das Konvolut der Sammlung Marzona, Berlin und Verzegis, beinhaltet Einladungskarten zu Einzelausstellungen von Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Salvo, Gilberto Zorio und zu Gruppenausstellungen der Arte povera von 1960 bis 1975, Bücher über die einzelnen Künstler und über Gruppenausstellungen, Magazine sowie Plakate von Einzel- und Gruppenausstellungen. An der Gestaltung dieser Druckerzeugnisse waren die Künstler selbst beteiligt.

Posters and invitation cards from the Collection Marzona

The convolute of the Collection Marzona, Berlin and Verzegis, contains invitation cards for solo exhibitions by Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Salvo, Gilberto Zorio and for group exhibitions of the Arte povera movement from 1960 until 1975, books about the artists and about group exhibitions, journals and posters from solo and group exhibitions. The artists themselves were involved in the designing of these printed matters.

Dokumentationsfilme
Documentaries

Folgende Filme stammen von Ugo Nespolo: / The following films are by Ugo Nespolo:

Neonmerzare, 1967
Farbe, Ton / colour, sound, 2’10”

Boetti in bianco e nero, 1968
Schwarz-weiss, Ton / black and white, sound, 7’30”

Buongiorno Michelangelo, 1968/69
Schwarz-weiss, Ton / black and white, sound, 10’30“

Folgende Filme sind Gerry Schums *Identifications*, 1970, 50’, Galleria civica d’arte moderna e contemporanea, Turin, entnommen: / The following films are taken from Gerry Schum’s *Identifications*, 1970, 50’, Galleria civica d’arte moderna e contemporanea, Turin:

Giovanni Anselmo
Untitled, 1970
16-mm-Film, schwarz-weiss, Ton / 16 mm film, black and white, sound, 1’10”

Alighiero Boetti
Untitled, 1970
16-mm-Film, schwarz-weiss, Ton / 16 mm film, black and white, sound, 2’08”

Pier Paolo Calzolari
Untitled, 1970
16-mm-Film, schwarz-weiss, Ton / 16 mm film, black and white, sound, 2’12“

Mario Merz
Untitled, 1970
16-mm-Film, schwarz-weiss, Ton / 16 mm film, black and white, sound, 1’30”

Gilberto Zorio
Untitled, 1970
16-mm-Film, schwarz-weiss, ohne Ton / 16 mm film, black and white, silent, 1’

Emidio Greco
Niente da vedere niente da nascondere, 1978
Dokumentation über die gleichnamige Oper von Alighiero Boetti / A documentation of the opera of the same title by Alighiero Boetti
Farbe, Ton / colour, sound, 60”

Die Ausstellung ist eine Produktion des Kunstmuseum Liechtenstein, kuratiert von Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll und Valentina Pero. / The exhibition has been organized by the Kunstmuseum Liechtenstein and is curated by Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll and Valentina Pero.

Die Werktexte sind dem Katalog Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero (Hg.), *Che fare? Arte povera – Die historischen Jahre*, Heidelberg 2010, entnommen. / The work descriptions are published in the catalogue Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero (Ed.), *Che fare? Arte povera – Die historischen Jahre*, Heidelberg 2010.

Texte / Texts
Maddalena Disch (MD), Robin Hemmer (RH), Friedemann Malsch (FM), Christiane Meyer-Stoll (CMS), Kristin Schmidt (KS)

Redaktion / Editing
Sandra Frimmel

Übersetzungen / Translations
Paul Asten, Fiona Elliott, Ishbel Flett, Catherine Schelbert, Pauline Cumbers

Grafische Gestaltung / Graphic Design
Sylvia Fröhlich

Druck / Printing
Gutenberg AG, Schaan

© 2010 Kunstmuseum Liechtenstein

Begleitprogramm

Dienstag, 8. Juni 2010, 21 Uhr
Tanzabend
Versiegelte Zeit
Carlos Matos & Kompanie Oficina dos Sentidos

Donnerstag, 10. Juni 2010, 18 Uhr
Donnerstag, 17. Juni 2010, 18 Uhr
Donnerstag, 19. August 2010, 18 Uhr
Öffentliche Führungen
Che fare? Arte povera – Die historischen Jahre

Freitag, 18. Juni 2010, 15–17 Uhr
Ausstellungsgespräch
Che fare? Arte povera – Die historischen Jahre

Samstag, 26. Juni 2010, 9 – ca. 16 Uhr
Samstagsworkshop
Arte povera / Cucina povera

Samstag, 26. Juni 2010, 16–24 Uhr
10 Jahre Kunstmuseum Liechtenstein
Festa povera

Mittwoch, 4. August 2010, 14–17 Uhr
Donnerstag, 5. August 2010, 14–17 Uhr
Ferien Atelier
Betrachten, entdecken, selber tun

Donnerstag, 5. August 2010, 14–16 Uhr
Kunst 60+
Das Museum neu entdecken
Fortsetzung: 19. August und 2. September 2010

Donnerstag, 26. August 2010, 20 Uhr
Film
Das 1. Evangelium – Matthäus
(Il Vangelo secondo Matteo)
von Pier Paolo Pasolini, Italien/Frankreich 1964, 131'

Donnerstag, 2. September 2010, 18 Uhr
Führung und Gespräch
Die Arte povera
mit Nike Bätzner, Kunsthistorikerin, und Christiane Meyer-Stoll, Konservatorin Kunstmuseum Liechtenstein

Kunstmuseum Liechtenstein
Städtle 32, P.O. Box 370
FL-9490 Vaduz
Tel +423 235 03 00
Fax +423 235 03 29
mail@kunstmuseum.li
www.kunstmuseum.li