



IO
PENSO,
IO
SONO

Vittorio Cavallini

IO
PENSO,
IO
SONO

IO
PENSO,
IO
SONO

Vittorio Cavallini
a cura di Ilaria Mariotti

Villa Pacchiani
Santa Croce Sull'Arno

IO
PENSO,
IO
SONO

VILLA PACCHIANI
SANTA CROCE SULL'ARNO

DIREZIONE / DIRECTOR

Ilaria Mariotti

COORDINAMENTO / COORDINATIONS

Antonella Strozalupi
Ufficio Cultura Comune di Santa Croce sull'Arno

Catalogo realizzato in occasione della mostra / This
catalogue is published on the occasion of the exhibition

Io penso, io sono di Vittorio Cavallini

Villa Pacchiani, Centro Espositivo - Santa Croce sull'Arno

23 maggio - 5 luglio 2015

FOTOGRAFIE / PHOTOS

Jacopo Menzani / M_Studio

TRADUZIONI / TRANSLATIONS

Concepta Cassar

GRAFICA / DESIGN

Niccolò Mazzoni

RINGRAZIAMENTI / THANKS TO:

Gianni Cavallini, Nicola Martini, Lorenzo Mucci,

Luigi Presicce, Luciano Spera, Remo Zanin

STAMPA / PRINT

IGP Industrie Grafiche Pacini

La mostra è stata realizzata dal Comune di Santa Croce sull'Arno.

Assessorato alle Politiche ed Istituzioni culturali con la

sponsorizzazione di Fondazione Cassa di Risparmio

di San Miniato e Cassa di Risparmio di San Miniato S.p.A. /

This exhibition has been organised by the Committee on Cultural

and Institutional Policy of the Santa Croce sull'Arno municipality,

and has been made possible through the kind sponsorship of the

Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato e Cassa di Risparmio

di San Miniato S.p.A.



COMUNE DI
SANTA CROCE SULL'ARNO



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI SAN MINIATO



CARISMI
CASSA DI RISPARMIO DI SAN MINIATO S.p.A.
CASA DI RISPARMIO DI SAN MINIATO S.p.A.

La quarta tappa del progetto *Così lontano così vicino* ha, come protagonista, il lavoro di un artista che ha intitolato la sua mostra "Io penso, io sono".

Il titolo rimanda al "Cogito ergo sum" cartesiano e mi chiedo quali siano le affinità e quali le differenze. Se, nel primo caso, con la celebre affermazione Cartesio definì la certezza che l'uomo ha della sua esistenza in quanto soggetto pensante, mi chiedo se è il dubbio cartesiano che ha alimentato il lavoro di Vittorio Cavallini o se, piuttosto, la sua non sia una affermazione più legata alla identità. Quando penso, so di esistere, se penso ho diritto all'esistenza.

Ha senso soffermarsi sul titolo di una mostra? Ha senso cercare di leggere e dare significato ai lavori di un artista? Ha senso discutere di arte? Ha senso la commistione tra opere legate ad una produzione di serie ed opere ispirate da un luogo, tra materiali naturali nella loro forma grezza e quelli che vedono il lavoro delle mani dell'uomo?

Che senso ha, oggi, produrre arte, cioè produrre oggetti che rappresentano un sentire, un pensare, il desiderio di comunicare lasciando a chi riceve quella comunicazione la possibilità di acquisire le altrui risonanze? Che senso ha, oggi, sostenere i percorsi di un artista offrendo occasioni di visibilità?

In questo momento si dibatte con toni esacerbati su una riforma scolastica che rivendica la necessità del sistema scolastico di essere non solo istruzione e formazione della persona ma anche possibilità di trasformare quei saperi in competenze che rispondano alle richieste del mondo del lavoro. In un Paese come il nostro che, per paura di rinunciare alla propria identità culturale, non è mai riuscito, fino ad ora, a varare una riforma che davvero operasse delle scelte senza continuare ad aggiungere nuove discipline a quelle tradizionali, in molti stanno gridando al sacrilegio. Viviamo la terribile contraddizione tra una realtà che ci dice che chi completa percorsi scolastici spesso non è in grado di entrare con competenza nel mondo del lavoro e la paura che mettere al centro le competenze professionali distrugga il nostro sistema culturale. Cambiare è necessario, anche inevitabile in questo come in altri casi, ma cambiare ci fa fare i conti con la perdita delle certezze. Anche scomode certezze sono tranquillizzanti rispetto al rischio del cambiamento.

Come rappresentante di un Ente Pubblico, in questo contesto culturale, sento sempre di più il dovere di coltivare spazi in cui l'utile non sia il motore di tutto. Non possiamo ignorare la necessità di costruire senza perdere di vista quello che c'è bisogno di costruire ma, allo stesso tempo, non vogliamo dimenticare che ci sono dimensioni che caratterizzano l'essere umano, che sono dimensioni fatte di cose che non si toccano, come le emozioni ed i pensieri.

Non dimentichiamo che "Io penso, io sono", "Io sento, io sono una Persona".

L'arte, l'arte promossa dagli Enti Pubblici, o in casi fortunati anche da privati di grande sensibilità e cultura, è un modo privilegiato per simbolizzare il sentire ed il pensare.

In tempi in cui non possiamo permetterci, tutti i giorni, di ignorare ciò che è utile, come istituzione pubblica svolgiamo un ruolo essenziale che non può essere demandato a nessun altro quando ci prendiamo cura delle istanze culturali delle persone che vivono in un territorio.

Più i tempi sono difficili, più si corre il rischio di perdere il patrimonio culturale che fa di noi quello che siamo, anche se non ne siamo consapevoli. La cultura, la creatività, hanno bisogno di essere espresse, di essere mostrate, di diventare veicolo di ulteriore pensiero, perché solo se io penso, io sono.

Mariangela Bucci
Assessore alle Politiche ed Istituzioni Culturali
Comune di Santa Croce sull'Arno

The fourth stage of the *Così lontano così vicino* project has at its centre the work of an artist who has titled his exhibition *Io penso, io sono*.

As the title is a return to the Cartesian “*Cogito ergo sum*”, I asked myself what the similarities and differences between the two might be. Whether, in the first instance, Descartes defined the certainty of man’s existence with regard to the thinking subject with the famous affirmation and whether it is Cartesian doubt that has nourished Vittorio Cavallini’s work, or if his is an affirmation more closely linked with identity.

When I think, I know of existence; if I think I have the right to existence.

Does it mean anything to linger on the title of an exhibition? Does it mean anything to try to read into and give meaning to the works of an artist? Does it mean anything to discuss art? Does it make sense to mix mass-produced works for a particular series and works inspired by a particular place? What about mixing natural materials in their unrefined forms with those in which we see the work of a man’s hands? What does it mean, today, to produce art – in other words, to produce objects that represent a feeling, a thought, or a desire to communicate – leaving those who handle that communication the chance to acquire another person’s resonances from it? What does it mean, today, to support the journey of an artist by offering opportunities to be seen?

At the moment, a reform to the education system is being debated in increasingly heated tones. This reform will remove the need for it to serve not only as a source of a person’s instruction and training, but also as the chance to transform that knowledge into abilities that respond to the needs of the world of work. It has been impossible to launch a reform like this in a country like ours for fear of losing our cultural identity. This reform, which only serves certain interests, without adding new disciplines to accompany traditional ones, has had many people screaming profanities at the skies.

We live in the terrible contradiction of a reality that tells us that those who finish their education are seldom in a position to enter competently into the working world, whilst simultaneously telling us that putting professional skills at the heart of our education system destroys our culture. Change is necessary, indeed inevitable in this case, as it is in others, but change makes us deal with the loss of certainty. Even uncomfortable certainties are reassuring when compared to the risk of change.

As a representative of a public body in this cultural context, the duty to cultivate spaces in which practicality is not the only motivation behind things is something I feel even more keenly. We cannot ignore the need to build without losing sight of that which needs to be built. But, at the same time, we must not forget that there are dimensions that characterise human beings that are made of things that cannot be touched, like feelings and thoughts.

Let us not forget that “I think, I am”, but also that “I feel, I am a Person”.

Art, and art promoted by public bodies – or, in fortunate cases, independent institutions of great sensibility and culture – is a privileged means of symbolizing feeling and thought.

Even though we cannot allow ourselves to ignore what is useful every day, as a public institution, we carry out an essential role that cannot be asked of others when we take care of the cultural needs of those who live in a particular area.

The more difficult the times, the greater risk we run of losing the cultural heritage that makes us who we are, even if we do not realise it. Culture and creativity need to be expressed, to be displayed, to become the vehicle of alternative thought, because only when I think, I am.

Mariangela Bucci
Assessore alle Politiche ed Istituzioni Culturali
Comune di Santa Croce sull’Arno

PENSARE, FARE, ESSERE

LA MIA PRIMA VISITA ALLO STUDIO DI VITTORIO CAVALLINI RISALE A DUE ANNI FA. CAVALLINI MI HA RICEVUTA A MARTI, IN UN GRANDE CASOLARE DI QUELLI CHE SI TROVANO NON DI RADO NELLA CAMPAGNA TOSCANA. NON IN QUELLA FIORENTINA ONDULATA, PUNTEGGIATA DA CIPRESSI, MA IN QUELLA PISANA, SFRONTATA NELLE DISTESE GIALLE DI GRANO ED ERBA, NON COSÌ DOLCE, UN POCO AGGRESSIVA. QUASI TUTTO IL NOSTRO COLLOQUIO È AVVENUTO SOTTO AD UN ALBERO. I PIEDI POGGIATI SUL TERRENO ARGILLOSO CHE DALLA CAVA VICINA INFORMA DI SÉ TUTTO IL CIRCONDARIO.

Ilaria Mariotti

Non ho visto un lavoro, non ho visto un'opera. Ho visto terra ed erba, cielo, ombra e luce, polvere.

Del resto i lavori che conoscevo li avevo visti e li avrei visti in gallerie, in spazi chiusi – i mobili “inventati” riuniti e riconfigurati usando altri mobili alla SRISA di Firenze (*Lost and Found*, 2012, fig. 1), la scultura *Inside and not outside* fatta da pannelli di faesite e legno allo spazio Ex ferramenta di Carrara (2012, fig. 2), la panchina *Not under and not below* (fig. 3) presentata alla mostra *Colloqui. Finte nature. Una nuova scena artistica Toscana* a cura di Giacomo Bazzani presso il Mac,n di Monsummano Terme (2013).

Il luogo, la cava, lo avevo visto nella fotografia di Luigi Presicce – *L'annuncio di Pitagora agli acusmatici*, 2010, performance per due spettatori, cave d'argilla, Marti (PI) (fig. 4) – che aveva come sfondo la terra gialla e farinosa, la quinta alta e desolata e come protagonisti, oltre a Presicce, altri personaggi che facevano allora parte di quello stesso paesaggio: un laboratorio di confronto e di condivisione. Nicola Martini lo avevo incontrato quel giorno allo studio di Cavallini: condividevano lo spazio e un'amicizia profonda.

Avevo iniziato a guardare il sito di Vano Alto, avventura da poco – allora – intrapresa con Paola Mariani. Oggetti, sculture, immagini in assenza.

Cavallini mi raccontava, nel frattempo, il suo progetto sonoro presentato nel 2012 (Serra dei Giardini, Venezia) e 2013 (MACRO, Roma) durante *Helicotrema*, il festival dell'audio registrato curato da Blauer Hase in collaborazione con Giulia Morucchio.

Si trattava di due installazioni sonore, il risultato della cancellazione di due interviste video: in *Corpi solidi su fondo di navi e uccelli* (2012) il protagonista è Carl Gustav Jung,



Fig. 1. *Oggetti fatti di oggetti*, 2012, oggetti d'arredo, legno, neon / furniture, wood, neon, vista dell'installazione presso / installation view at Santa Reparata International School of Art, Firenze. Foto / Photo credits: Jacopo Menzani / M_studio



Fig. 2. *Inside and not outside*, 2012, faesite, legno / handboard, wood cm 300 x 200 x 35, veduta dell'installazione presso / installation view at Ex ferramenta, Piazza Alberica, Carrara. Foto / Photo credits: Jacopo Menzani / M_studio



Fig. 3. *Not under and not below*, 2013, legno, MDF, truciolare, alluminio / wood, MDF, chipboard, aluminium, cm 80 x 310 x 50, veduta dell'installazione presso / installation view at Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, Monsummano Terme (PT). Foto / Photo credits: Francesca Catastini



Fig. 4. Luigi Presicce, *L'annuncio di Pitagora agli acusmatici*, 2010, performance per due spettatori, cave d'argilla, Marti (PI) / performance for two spectators only, clay quarry, Marti (PI). Foto / Photo credits: Jacopo Menzani / M_Studio. Courtesy: l'artista / the artist



Fig. 5. Veduta dello studio Vano Alto / Vano Alto studio view, San Miniato, 2013



Fig. 6. Veduta dello studio / Studio view, Marti (PI), 2009

in *Piccole quantità su quantità più grandi* (2013) il filosofo Bertrand Russell risponde ad alcune domande sull'esistenza di Dio (utilizzando un video del 1956). Entrambe le tracce audio sono frutto di cancellazione delle parole degli intervistati per focalizzare l'attenzione sui rumori di fondo.

Mi sembrò allora che questa operazione del togliere la figura, l'uomo, la persona, per fare spazio al soggetto paesaggio fosse una declinazione significativa dell'attitudine di Cavallini. Paesaggio non solo in senso ambientale e naturalistico ma paesaggio inteso come insieme di caratteristiche fisiche, etniche, biologiche e quant'altro. Un paesaggio fatto di materiali organici, umani, dal quale Cavallini è sollecitato, paesaggio di cui l'artista coglie e utilizza le specifiche artigianali e professionali per la realizzazione dei suoi oggetti, sfrutta e pone attenzione sugli elementi ambientali, da lì parte per costruire un insieme di quinte dove collocare una serie di relazioni.

Il manipolare, il togliere, il formare, lo scolpire, tutte azioni modellanti rispetto alle sollecitazioni della materia. Che la materia poi fosse argilla, terra, vetro, pietra, video tutto sembrava in qualche modo espressione di un'attenzione.

Il ciclo di mostre *Così lontano così vicino* è stato pensato avente come protagonisti artisti che vivono nel territorio (in senso lato) ma che sono più conosciuti altrove piuttosto che riconoscibili dal contesto in cui vivono ed operano.

Vittorio Cavallini è uno di questi: vive a San Miniato, studio a San Miniato (Vano Alto) (fig. 5) e Marti (fig. 6), collabora con molti artisti, ha dato vita al laboratorio a cui accennavo prima, il tentativo di mettere in relazione artisti, metodologie e processi di lavoro di Vittorio Cavallini, Nicola Martini e Jacopo Menzani che hanno invitato Andrea Kvas, Luigi Presicce e Attila Faravelli. Il laboratorio si è poi spostato al Brown

Project Space di Milano, poi, con la partecipazione anche di Davide Daninos, Jonatah Manno e Fabrizio Prevedello, al MACRO di Roma.

Cavallini è poi parte di Base/Progetti per l'Arte, il collettivo di artisti che operano in Toscana e che ospita nel loro spazio di via S. Niccolò a Firenze i progetti inediti di artisti internazionali.

Nel 2013 ha fondato, insieme a Paola Mariani, lo studio di design Vano Alto con il quale ha esposto i suoi oggetti a Milano, Torino, Parigi e Londra. Per Vano Alto necessita di collaborare con artigiani e professionisti che operano anche nelle vicinanze.

Di Cavallini mi interessava, tra le altre cose, la sfaccettatura complessa in cui la sua ricerca prendeva forma e diventava ogni volta diversa e l'attenzione prestata al cambiamento di forma generata da opposizioni di materia rispondenti ad un'azione frutto di un pensiero e, poi, di un'attitudine empirica.

Io penso, io sono è stato poi il titolo della mostra. E per me, quel titolo che ho subito accolto, è la descrizione sintetica di una sorpresa: lo stupore generato dalla manipolazione dei materiali – argilla, vetro, cemento – sottoposti ad un'azione frutto di pensiero. Ecco, il legame che sottolineerei è esattamente quello che esiste, diretto, tra pensare, fare ed essere.

La mente e non il sentimento è ciò che costruisce: ma poiché la nostra mente, attraverso l'occhio, elabora input visivi, ciò che Cavallini realizza sono passi incuriositi rispetto a come l'oggetto restituisce una memoria visiva, sollecita emozione attraverso un'eco – sempre presente – di un'azione esercitata sulla materia che prende forma, si organizza, restituisce tensione.

Con Cavallini abbiamo pensato di poter costruire una mostra che fosse una sorta di

ritratto nel tempo e nello spazio annullando il fattore tempo (opere realizzate in periodi diversi e per contesti diversi) e abordando la questione spazio come se stessimo realizzando una sorta di volo d'uccello sui temi del paesaggio, della percezione dello spazio e dei meccanismi complessi della mente umana di organizzare le informazioni visive e percettive in genere.

Ai temi dell'ascolto e dell'attenzione richiama, in mostra, *Corpi solidi su fondo di navi e uccelli*, la traccia audio esposta nel percorso: una sottrazione, dicevo, che costruisce il ritratto di un paesaggio su cui, nel video da cui la traccia è tratta si scolpisce il pensiero di Jung. Del contesto della sua casa sul lago di Zurigo rimangono i suoni delle azioni (i suoni della stanza, dei colpi sul pavimento del bastone che Jung agita nel rispondere alle domande), il rumore dei battelli sul lago, lo stridio dei gabbiani.

Nella prima stanza di Villa Pacchiani due opere nuove, realizzate appositamente. In genere Cavallini realizza i propri lavori partendo da quanto esiste, in fatto di arredi, in un luogo. Villa Pacchiani, pure essendo stata un'abitazione, non ha trattenuto niente di quel periodo di domesticità. Cavallini ha lavorato sullo spazio accogliendo una sfida. La sala centrale, la più grande, affrescata, quella d'ingresso dove si giocano molte delle informazioni che lo spettatore coglie e tramite le quali accoglie la mostra, è stata destinata ad un'incognita: due serie di sculture, *Sculture a muro* e *Famiglie di contenitori* (2015).

La prima, una serie di piccoli parallelepipedi di legno, di marmo, di bronzo, rivestiti di carta vetrata, si articola sulle pareti generando una sorta di linea d'orizzonte. La



Fig. 7. *Viaggio nello spazio*, 2014, penna a sfera, tela, carta da lucido / pen, canvas, transparent paper, cm 35 x 23



Fig. 8. *Senza titolo*, 1998, tempera, grafite e cera su tavola / tempera, graphite and wax on board, cm 40 x 60

seconda, esposta su di un piedistallo bianco/nero di plexiglas estremamente lineare, è tutta fatta da piccole sculture composte da due, tre elementi sormontati da altre forme simili a coperchi che conferiscono loro un aspetto quasi da contenitore. Analogamente le piccole sculture fatte da paraffina sembrano, a tratti, preziose bottiglie per unguenti. Entrambe le serie sono caratterizzate da una forte ambiguità. Gli oggetti si compongono rispetto alla nostra percezione, ora come immagini, come sculture, disegno, tratto, volume ora come oggetti d'uso attaccapanni, bottiglie, contenitori. Gli oggetti hanno una vita d'uso e una vita evocativa rispetto al nostro panorama di esperienze e di associazioni e questo scambio continuo di forma che si fa informazione costituisce una delle caratteristiche principali di tutto il lavoro di Cavallini.

Viaggio nello spazio è un disegno su muro: una griglia di linee che si incontrano in tre punti posti sullo stesso asse ma a distanze diverse, alcune realizzate con la matita, altre con il pennarello, le une più sottili, altre più corpose e pastose. I rossi e i verdi, la differenza di corpo del tratto fanno sì che lo sguardo slitti costantemente al di là della parete, si proietti in una inaspettata terza dimensione (fig. 7). Segno e colore costruiscono una possibilità percettiva di spazio articolato nella profondità; le linee tracciate sulla parete hanno la forza di costruire una suggestione pari allo spazio articolato a pennello di un paesaggio boscoso (*Paesaggio*, 2001).

Lo stesso tentativo di costruire un meccanismo percettivo in virtù di segno e colore è ripetuto su stoffa (*Viaggio nello spazio*, 2013) dove la scommessa era quella di tracciare con fili diversi e cuciture e stoffa un'alternanza di piani, totalmente svincolata dai sistemi figurativi ma che coniugasse design, valore d'uso di un oggetto, funzione estetica e ricerca visiva ancorata al funzionamento delle immagini in termini percettivi. Le immagini si incarnano in oggetti solidi, con una funzione d'uso. Vano Alto ha un orizzonte di immaginario che affonda le sue radici nei linguaggi della storia dell'arte e che costituiscono una sorta di omaggio e di memoria: le forme minimali di Sol LeWitt (i candidi e marmorei *Candelabra*, 2015) gli elementi barocchi guizzanti e compositi (il vaso *Borromini* nelle gradazioni dal rosa pesca chiarissimo al cinereo), le brocche, tutti contenitori smaltati all'interno e ruvidi al tatto, manici di legno, forme che li avvicinano a sculture. Oggetti scomodi (come dice Cavallini), talvolta con una presenza massiccia, manifestano, quelli in ceramica, la loro disposizione ad essere idee che nella ripetitività della serialità si trasformano piuttosto in una riflessione sul mezzo e sull'idea che diventa concreta. Essi sono più vicini alle bottiglie e alle natura morte di Giorgio Morandi che ad oggetti d'uso.

La tensione, per Cavallini, è cosa meditata, produce azioni repentine, è tuttavia labile: tutti i rapporti di forza che generano "cose" sono destinati, in qualche momento e magari non davanti ai nostri occhi, a sciogliersi, pronti a ri-trasformarsi in altro.

Oggetti fatti di oggetti (2012-2015) sono mobili costruiti attraverso l'aggregazione imprevista – e potenzialmente temporanea – di mobili d'uso quotidiano: sedie che

costituiscono, insieme ad un vetro di una vecchia finestra, un tavolo, due tavoli di plastica da giardino sovrapposti e ammantati da una rete da zanzariera che diventano una lampada.

L'ambiguità si scioglie attraverso la trasformazione di forma e funzione e si ribalta sul modo di vedere i manufatti e sulle azioni che compiamo nell'utilizzarli.

La stanza che li ospita accoglie anche il dipinto *Senza titolo* (1998, fig. 8), una serie di figure geometriche – solidi – realizzate con la tecnica antica della tempera all'uovo e cera. La preziosità della tecnica – preziosa perché complessa da realizzare, nobilitata dalla storia e dalla tradizione – si presta a “formare” agglomerati di figure semplici, sovrapposte e velate.

Come lavora la terra con il cielo (2012-2015) è una scultura fatta da una bolla di argilla, una delle bolle che si formano nella cava di Marti, nel sottosuolo. Quasi come frutto della terra e prodotta da reazioni invisibili, misteriose, è come colta (perché scavata) ed estratta capovolgendola rispetto alla sua posizione naturale. Ciò che costituisce in natura il sopra, quella sorta di diaframma che è l'unico elemento di contatto con la superficie, e che sta – figurativamente – sotto al peso del cielo, diventa la base, sovrapposta ad una colata di malta che la sigilla e la isola dal paesaggio.

I rapporti di forza diventano da naturali a frutto di artificio sovrapponendo, idealmente, l'azione della natura all'azione dell'uomo, dell'artista, trasponendo casualità a pensiero e ad azione.

Trascinamento verso una linea (2001) è apparentemente un piccolo paesaggio dove il confine tra cielo e terra è determinato dall'incontro (e dalla frizione) delle pennellate che partono dal basso e dall'alto e che vanno a confliggere nella parte centrale della tela.

Due lastre di vetro sono tenute insieme dalla massa informe e colorata di argilla: *Forza in un senso e forza contraria* (2015) è un'azione composita (lo stendere l'argilla su una delle lastre di vetro, il chiudere il tutto con la seconda lastra, ribaltare in verticale quanto assemblato, il sigillare i bordi con altra argilla) ma innanzi tutto è un'operazione che mette in evidenza un risultato effimero: la tensione e l'adesione di materiali diversi che, asciugandosi l'argilla, potenzialmente distruggerà l'equilibrio. Una sorta di dipinto informale che è pregno di potenzialità, assume la dimensione gestuale, trasforma l'azione in un atto di forza consapevole del carico di debolezza.

Io penso, io sono si chiude così: un viaggio tra equilibri tra esistenziale e materia, tra forme pronte a disgregarsi e trasformarsi in altro, tra immagini che fanno parte della nostra esperienza di pensiero e sollecitazioni a ri-pensarle. Si chiude con un'opera messa di spigolo in un angolo della stanza: non un'icona, non un oggetto da contemplare frontalmente. Lo sguardo obliquo, il chinarsi e raccogliersi per comprendere l'atto di pittura che informa l'opera, l'energia dell'azione che essa conserva rimane come un'eco nei passi che costituiscono il percorso.

THINKING, DOING, BEING

My first visit to Vittorio Cavallini's studio dates back to a couple of years ago. Cavallini welcomed me to the kind of large farmhouse that isn't that rare in the Tuscan countryside. It was not in the undulating, Florentine countryside that is punctuated by cypresses, but in the Pisan countryside, which is brazen in its yellows that emanate from the wheat and the grass. It is not gentle countryside; it is rather aggressive. Almost the entirety of our meeting took place under a tree, with our feet upon the clay earth from the nearby quarry that shaped everything around it.

I didn't see any of his pieces or prototypes. I saw earth and grass, sky, dust, shadow and light. I knew the rest of his work only in galleries and closed spaces: the “invented”, reunited and reconfigured furniture at SRISA in Florence (*Lost and Found*, 2012, fig. 1), the sculpture *Inside and not outside* made from hardboards and wood at the Ex Ferramenta in Carrara, and the bench from *Not under and not below* (fig. 3) that was shown at *Colloqui. Finte nature, Una nuova scena artistica in Toscana* curated by Giacomo Bazzani at the Mac,n di Monsummano Terme (2013).

I had seen the location – the quarry – in Luigi Presicce's photograph – *L'annunciazione di Pitagora agli acusmatici*, 2010, a performance for two spectators, clay pit, Marti (PI) (fig. 4) – which had the yellow and floury ground for its background, with its high and desolate perimeters. As for protagonists other than Presicce, they were part of that same landscape: a studio being compared and shared. I met Nicola Martini on the same day at Cavallini's studio. They shared a deep friendship as well as the space.

I had started looking at the Vano Alto site – a recent adventure – with Paola Mariana. It was made up of objects, sculptures, and images in absence.

In the meantime, Cavallini told me about his sound project shown in 2012 (Serra dei Giardini, Venice) and 2013 (MACRO, Rome), during *Helicotrema*, the sound festival, of recorded audio curated by Blauer Hase in collaboration with Giulia Morucchio.

The project was composed of two sound installations, the result of two video interviews with audio cancellation: in *Corpi solidi su fondo di navi e uccelli* (2012), the protagonist is Carl Gustav Jung, in *Piccole quantità su quantità più grandi* (2013), the philosopher Bertrand Russell responds to a few questions about the existence of God (using a video from 1956). Both of the audio tracks are the product of noise cancellation applied to an interview, centering the attention on the background noises.

Then it seemed to me that this act of removing the figure, the man, or the person in order to make space in the subject of the landscape was a significant declination of Cavallini's aptitude. 'Landscape' here is meant not only in an environmental sense, but also as the bringing together of physical, aesthetic, and biological characteristics, among others. It is a landscape made from organic and human materials which stimulate Cavallini; a landscape from which the artist collects and uses unsophisticated and professional materials for the creation of his objects, exploiting and drawing attention to environmental features, from which he constructs a combination of wings in front of which a series of connections can be positioned. Manipulation, removal, forming and sculpting are all shaping actions in respect to the demands of material. Whether the material were clay, earth, glass, stone, or video, it all seemed to be the expression of some kind of action.

The cycle of exhibitions *Così lontano così vicino* was con-

ceived of as a way of working with artists who live in an area (broadly speaking), but who are better known elsewhere, rather than being recognisable in the context in which they live and work.

Vittorio Cavallini was one of these protagonists: he lives and works at San Miniato (Vano Alto) (fig. 5) and Marti (fig. 6) and collaborates with many artists. He has breathed life into the workshop to which I alluded before, in an attempt to put artists, their methodologies and their work processes into context with one another. Vittorio Cavallini, Nicola Martini and Jacopo Menzani invited Andrea Kvas, Luigi Presicce and Attila Faravelli. The workshop was then transferred to Brown Project Space in Milan, and then later, with the participation of Davide Daninos, Jonatah Manno and Fabrizio Prevedello, to MACRO in Rome.

Cavallini is also part of Base / Progetti per l'Arte, a collective of artists who operate in Tuscany and who host unpublished projects by international artists at their space in via S. Niccolò in Florence.

In 2013, together with Paola Mariani, he founded the design studio Vano Alto with which he exhibited his objects in Milan, Turin, Paris and London. For Vano Alto it is essential to collaborate with craftspeople and professionals who work in the locality.

What interested me about Cavallini, among other things, was the complex ways in which his research took form and became different every time, and the attention he lent to the change of form created by the challenges posed by subjects in response to an action resulting from a thought, and then, from an empirical approach.

Io penso, io sono has been the title of the exhibition ever since. And for me, that title – which I accepted immediately – is the synthetic description of a surprise: of a stupor created by the manipulation of materials – such as clay, glass, or cement – exposed to an action resulting from a thought. At this point, the connection that I would underline is exactly that which exists, a direct line between thinking, doing and being.

It is the mind, and not emotion, that builds: but seeing

as our mind interprets visual input through our eyes, what Cavallini is creating are movements of intrigue with respect to how the object generates a visual memory, stimulating emotions across an ever-present echo of actions carried out on materials that take form, organise themselves, and restore tension.

Cavallini and I wanted to be able to construct a show that would be a kind of portrait in time and space, doing away with the influence of time (through works created in different periods and for different contexts) and approaching the question of space very much in the way one might conduct a sort of bird's flight across the themes of landscape, of the perception of space, and the complex mechanisms of the human mind in order to organise visual and perceptive information generally. The themes of listening and attention are summoned by the audio track that is one of the works in the exhibition *Corpi solidi su fondo di navi e uccelli*. As I said, it is a subtraction that builds up the portrait of a landscape upon which, in the video the track is about, Jung's thoughts are carved out. All that remains of the context of his house on Lake Zurich is the sounds relating to actions (the sounds of the room, and the knocking of Jung's cane against the flooring as he responds to the questions), the sound of the little boats upon the lake and the screeching of seagulls.

There are two new works made specifically for the exhibition in the first room at Villa Pacchiani.

As far as furniture is concerned, Cavallini generally makes his pieces from what already exists in a place. Villa Pacchiani, having also been a house, does not hide anything from its time of domesticity. Cavallini welcomed the challenge of working on the space.

The largest, frescoed room serves as the entrance. This main room, where information vies for the viewer's attention, and where several paths welcome the viewer to the exhibition, is where hitherto unknown pieces were destined: two series of sculptures, *Sculture a muro* and *Famiglie di contenitori* (2015).

The first of these, a series of little parallelepipeds in wood, marble and bronze, sometimes covered with sandpaper, is organised on the walls, creating a sort of horizon line. The second, displayed on an extremely linear black and white plexiglass stand is completely made up of small sculptures composed of two or three elements covered in other shapes, like covers, giving them a container-like feeling. Similarly, the little sculptures made of paraffin seem a bit like precious bottles for unguents. Together the series are characterised by a strong ambiguity. The objects are put together by our perception, one minute as images, sculptures, painting, strokes, volumes, and the next as useful objects like hangers, bottles, and containers. The objects have a life of use and an evocative life relating to our panorama of experiences and associations. It is from this continuous shape-shifting that information is created, a factor that constitutes one of the main characteristics of Cavallini's work.

Viaggio nello spazio is a painting on a wall: a grid of multiple lines that meet at three points placed on the same axis but at different distances, a few made with pencil, others with marker pen, some are subtle, others thick and pasty. The reds and the greens are the difference in the body of the line rather than the constantly sliding glances above the wall, unexpectedly projecting themselves into a third dimension (fig. 7). Sign and colour create the perceptual possibility of space structured in depth. The sketched lines on the wall have the power to create grandeur comparable to the space articulated by the brush in a woodland landscape (*Paesaggio*, 2001). The same attempt to build a perceptual mechanism through sign and colour is then repeated on fabric. In this piece, the gamble lay in trying to trace a succession of different planes with different lines, stitches, and fabrics in a manner that was completely free of figurative systems, but which united design, the practical value of an object, and its aesthetic function with visual research, all anchored in the function of the images in perceptual terms.

The images are made up of solid objects, each with a practical use. Vano Alto has an unconscious horizon that sinks its roots into the language of the history of art and which makes up a sort of homage or memento: the minimal forms of Sol LeWitt (the pure white marble *Candela-bra*, 2015), the baroque and leaping composite parts (the *Borromini* vase with the gradation from extremely light peach pink to ash), the pitchers, all containers that were glazed on the inside and rough to touch, with wooden handles, and shapes that bring them closer to sculpture. Sometimes objects are uncomfortable (as Cavallini says) and they have a huge presence. In ceramic objects this is manifest in their tendency to become ideas, which, through their repetition transform themselves into a reflection of the form and of the idea that becomes concrete. These pieces are closer to the bottles and still lives of Giorgio Morandi than they are to practical objects.

For Cavallini, the tension is something planned that produces unexpected actions, which are nevertheless short-lived: all of the power relationships that create "things" are destined at some point, if not in front of our very eyes, to melt, and to change once more into something else.

Oggetti fatti di oggetti (2012-2015) are pieces of furniture made through the unexpected – and potentially temporary – collecting together of everyday pieces of furniture: seats that create, together with the glass from an old window, a table, or two plastic garden tables that placed upon one another and covered with a mosquito net become a lamp.

The ambiguity between form and function melts away and is overturned by the way of seeing the objects and the actions that we perform in using them.

The room that hosts them also houses the painting *Senza titolo* (1998), a series of geometric, solid figures made with an old technique using tempera with wax and egg. The preciousness of the technique – precious as it is difficult to do and distinguished by history and tradition – serves to shape conglomerations of simple overlapping and partially-veiled figures.

Come lavora la terra con il cielo (2012-2015) is a sculpture made out of a bubble of clay, from one of the bubbles that formed in the under-soil of the pit in Marti. Almost like a fruit of the earth, and produced by invisible, mysterious reactions, it was grabbed (as excavated), and extracted, turning it upside-down and reversing its natural position. That which is naturally at the top, that sort of diaphragm which is the only part that comes into contact with the surface, and which – figuratively – is under the weight of the sky, becomes the bottom, overlapping a casting of mortar that seals and isolates it from the landscape.

The relationship between natural physical forces becomes a product of artifice, ideally overlapping the action of nature with the action of man and of the artist, transposing causality to thought and action. *Trascinamento verso una linea* (2001) is apparently a small landscape where the confines between the earth and the sky are determined by the meeting (and the friction between) brush strokes that depart from the bottom and the top and that conflagrate in the central part of the canvas.

Two sheets of glass are held together by a shapeless mass of coloured clay. *Forza in un senso e forza contraria* (2015) is a composite action (the spreading out of the clay on one of the glass sheets, the blocking everything out with the second pane, flipping the composition vertically, and sealing the borders with another clay). However, it is, first and foremost, an operation which suggests an ephemeral result, i.e. the tension and the adhesion of different materials that, drying in clay, will potentially destroy the equilibrium. It is a sort of informal painting that is full of potentiality, taking on a gestural dimension, transforming the action into an act of power, aware of the weight of weakness.

Io penso, io sono ends like this: it is a journey between equilibriums, between the existential and the material, between shapes that are ready to disintegrate and change into others, between images that make up a

part of our thought experience, and the urge to rethink them. It ends with a piece placed in the corner of a room: not an icon, not an object to contemplate head-on. The oblique gaze, the bending over and crouching in order to understand the action of painting that informs the work, and the energy of the action that this conserves, remain like an echo from the steps that constitute the path.







Famiglie di contenitori

2015
marmo, legno, ottone, gesso, paraffina /
marble, wood, brass, plaster, paraffin
dimensioni varie / variable dimensions

Sculture a muro

2015
marmo, legno, ottone, carta vetrata /
marble, wood, brass, sandpaper
dimensioni varie / variable dimensions











Come lavora la terra con il cielo

2011-2015
argilla, malta / clay, cement
dimensioni ambientali /
environmental dimensions

Senza titolo

2003
tela, carta da lucido, acetato /
canvas, transparent paper, acetate
cm 35 x 23

Montelupo cup

ceramica / ceramic
con / with Paola Mariani per / for Vano Alto
cm Ø9 x 10

Paesaggio

2001
olio su tela / oil on canvas
cm 20 x 30

Oggetti fatti di oggetti

2012-2015
oggetti d'arredo, legno, neon /
furniture, wood, neon

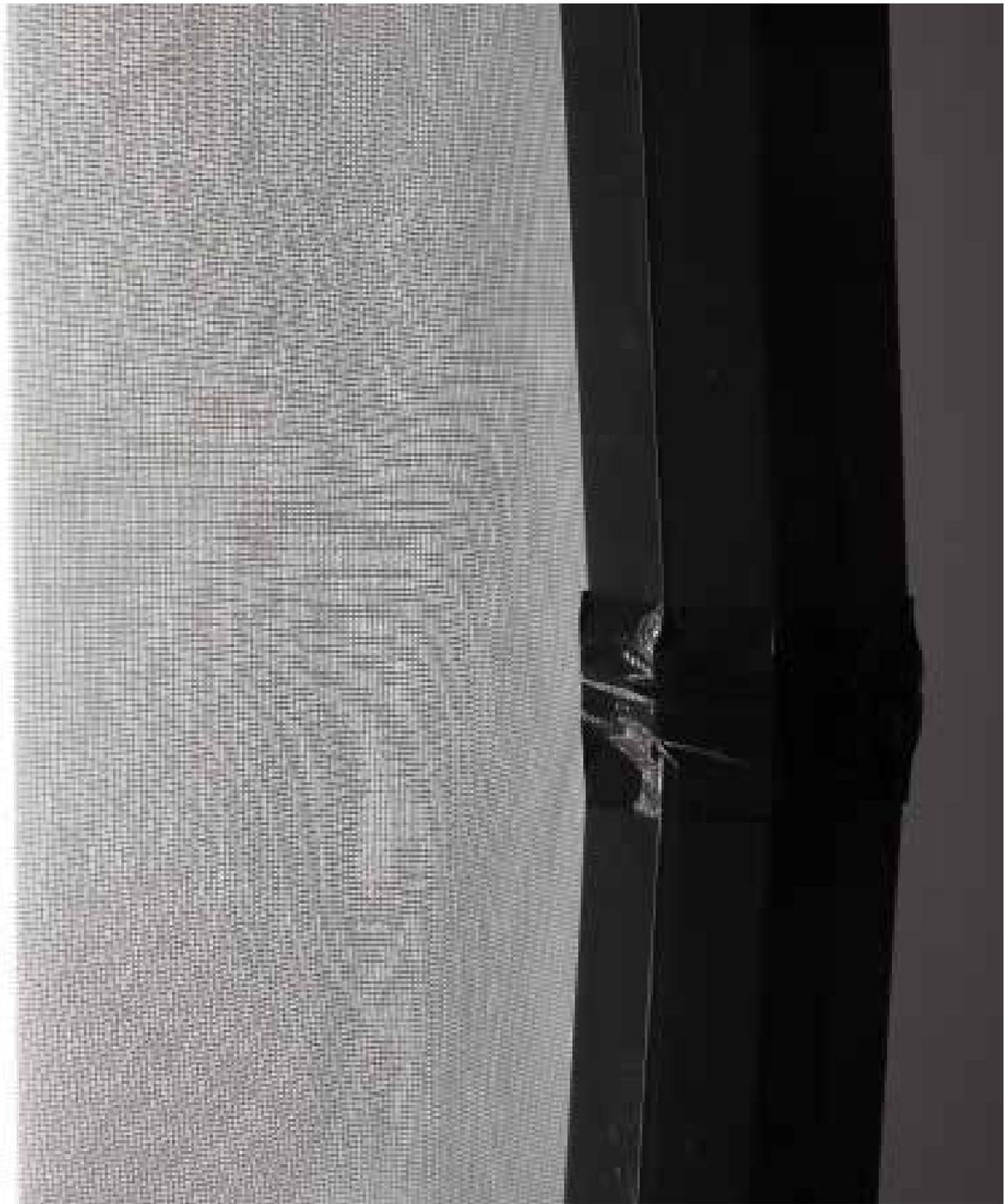
Viaggio nello spazio

2014
tela, carta da lucido, acetato /
canvas, transparent paper, acetate
cm 30 x 24









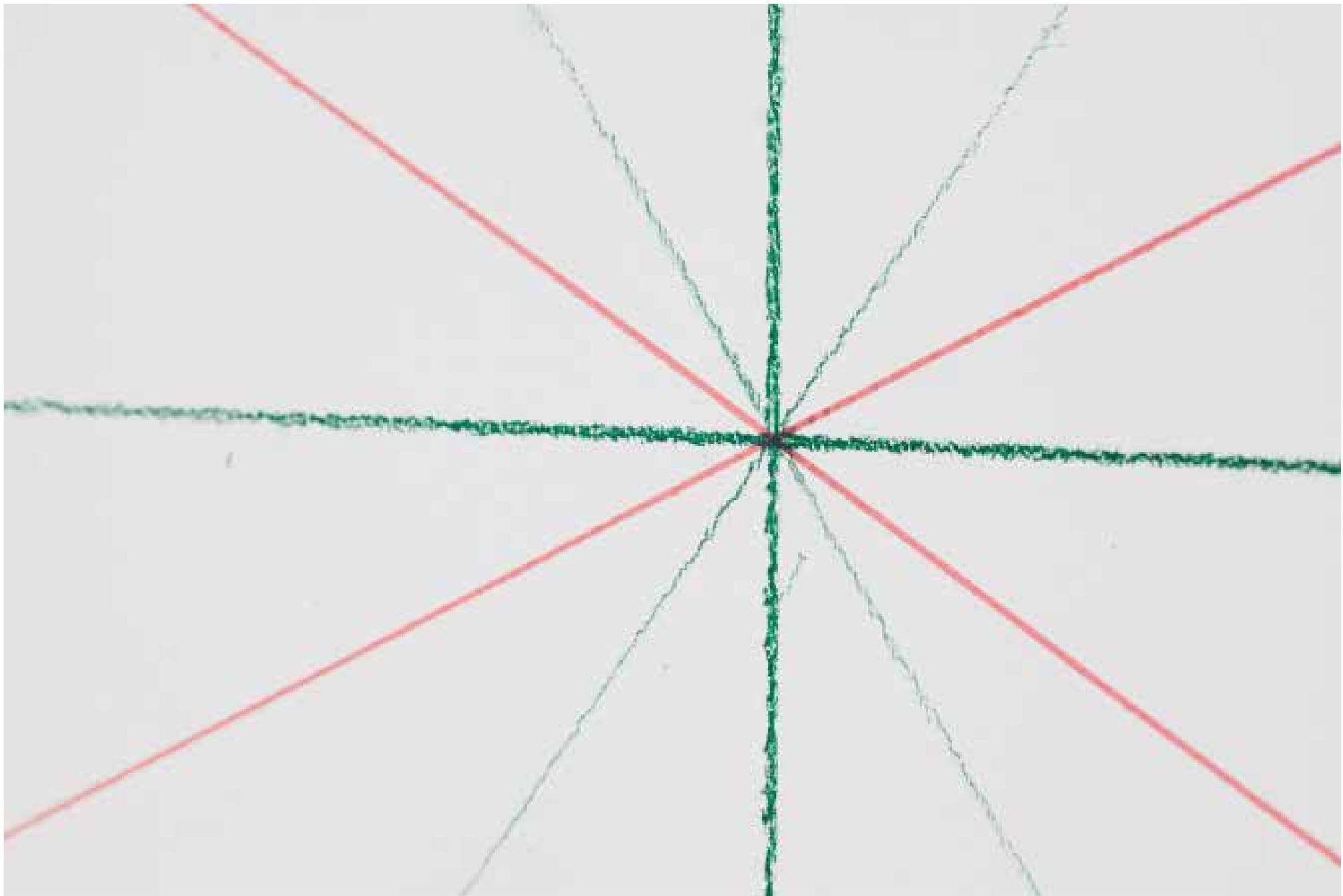


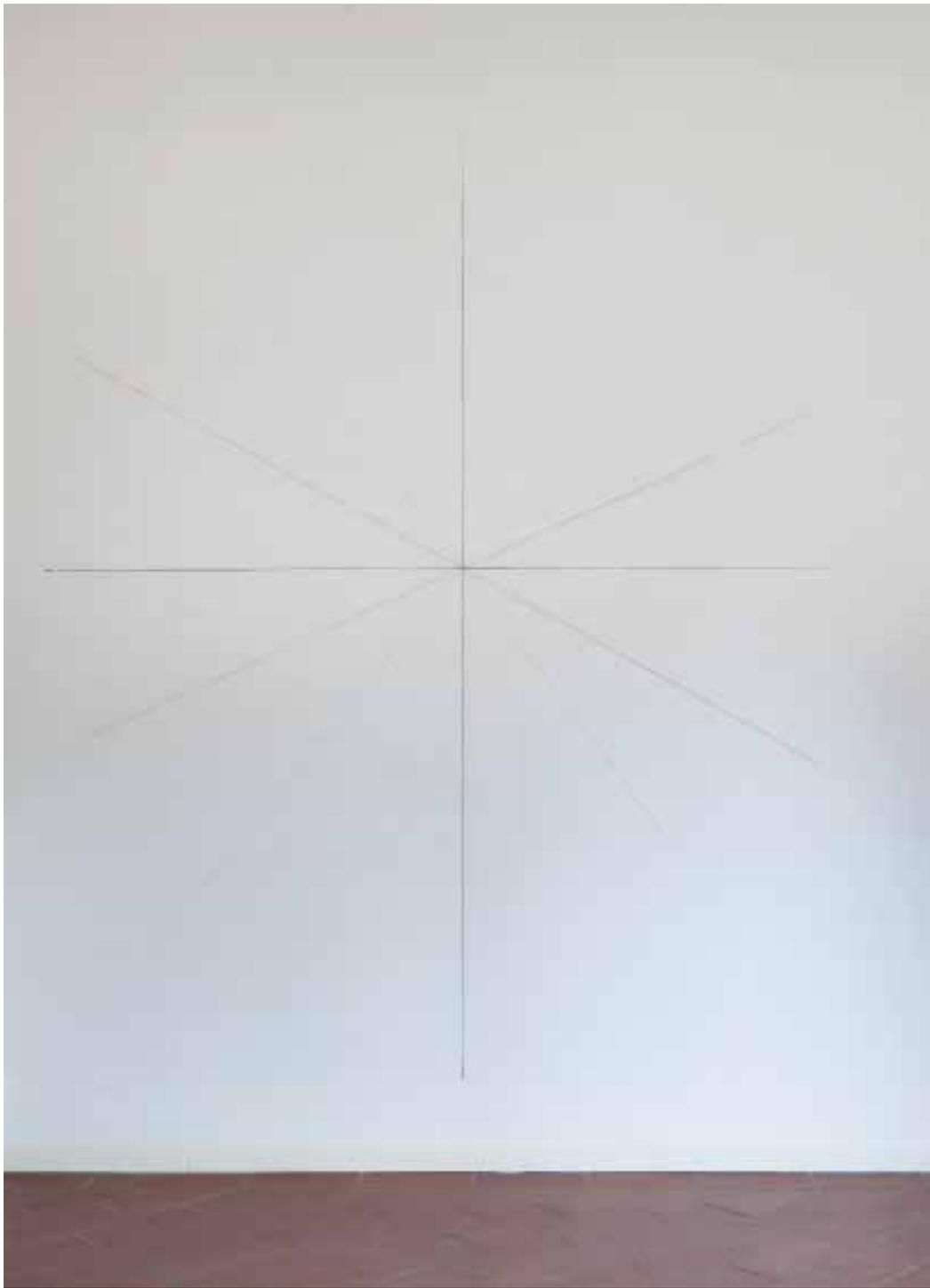














Corpi solidi su fondo di navi e uccelli

2012

file audio / audio file

2'52"

Viaggio nello spazio

2013

pennarello e matita su muro /

marker and pencil on wall

dimensioni ambientali /

enviromental dimensions

Candelabra

2015

marmo / marble Bianco Statuario

cm 44 x 36 x 45 (due elementi) /

(two elements) con / with Paola Mariani per /

for Vano Alto

Paesaggio

2003

acrilico e olio su tela /

acrylic and oil on canvas

cm 30 x 20



Viaggio nello spazio
studio per una tovaglia / study for a tablecloth
2013
cotone su lino / cotton on linnen
cm 230 x 120
con / with Paola Mariani per / for Vano Alto

Ceramiche di/ Ceramics by Vano Alto

Montelupo Pitcher
2013
ceramica, legno / ceramic and wood
cm 20 x 22,3 x 8 e / and cm 23 x 17,5 x 7

Montelupo Teapot
2013
ceramica, legno / ceramic and wood
cm 14 x 20 x 8

Terracotta Vase
2013
ceramica / ceramic
cm 34 x 20,5 x 15,5

The Shadow Line Vase
2013
ceramica / ceramic
cm Ø 13,5 x 40

Serving Stand
terracotta, vetro soffiato /
terracotta, blown glass
cm Ø 27 x 28











Borromini vase
2014
ceramica / ceramic
con / with Paola Mariani per / for Vano Alto

Forza in un senso e forza contraria
2011 - 2015
vetro, legno, argilla / glass, wood, clay
cm 100 x 100 x 6







IMMAGINI DI ADESSO

DAVIDE DANINOS: IN QUESTA CONVERSAZIONE VORREI CONCENTRARMISIA SULLA PARTE TEORICA CHE PRECEDE LA COSTRUZIONE DELLA TUA MOSTRA ANTOLOGICA CHE PRESENTERAI A BREVE A VILLA PACCHIANI, SIA SULLA SUA PARTE PRATICA: QUALI LAVORI HAI SCELTO E COME SI INTERCONNETTONO FRA LORO. MI HA SUBITO INCURIOSITO L'USO DELLA PUNTEGGIATURA NEL DUPLICE SINTAGMA IO PENSO, IO SONO CHE DÀ TITOLO ALLA MOSTRA. NON TROVIAMO IL DUNQUE DI CARTESIO A CUI SIAMO ABITUATI, MA UNA VIRGOLA CHE UNISCE, PONENDOLI SULLO STESSO PIANO, QUESTI DUE ISTANTI DELLA COSCIENZA. COME CONSIDERI QUESTI DUE MOMENTI?

*Vittorio Cavallini
in conversazione con Davide Daninos*

VITTORIO CAVALLINI: Il titolo deriva da un'immagine fulminea. Stavo realizzando una serie di lavori nuovi, non stavo pensando a un titolo ma a come definirli, a come avvicinarli. Più che lasciarmi andare solamente al lavoro, volevo anche entrarci dentro, per conoscere veramente quello che stavo facendo. Interrogandoli è nato *Io penso, io sono*, e con sé il riferimento a Cartesio. Nel mio caso, mettere la virgola significa che, contemporaneamente, io penso e io sono, ma che, allo stesso tempo, le vedo come azioni separate.

DD: Avevo già intuito, partendo proprio da quella virgola che unisce il pensare e l'essere, come questi due aspetti fossero per te contemporanei. Cartesio è stato spesso criticato e posto in prospettiva per il suo dualismo nella storia delle idee e più recentemente dalle neuroscienze. Un libro che esemplifica questa posizione, scritto negli anni '90 dal neuroscienziato Antonio Damasio, è intitolato non a caso *L'errore di Cartesio* (1994). Il suo sbaglio era per l'autore da situarsi in particolare proprio in quel *dunque* che tu stesso hai eliminato, nella necessaria consequenzialità che esso comporta. Per Damasio l'essenza esiste prima della coscienza, la quale non può essere isolata come per Cartesio in una "sostanza" distinta dal corpo. Vorrei ricollegarmi alla tua riflessività, al tuo interrogarti di fronte al lavoro mentre esso è in atto. Sono sempre interessato a vedere come questi due momenti simultanei, l'essere e il sentire, normalmente rappresentati come due momenti contemplativi e perciò separati da un'idea di azione, si ritrovino a essere centrali nell'atto creativo.

VC: Penso siano centrali in tutte le cose che facciamo. Non so se parlerei di atto creativo, ma più di pratica dell'esistenza. Come per dire: "Io sono questo, io faccio questo, faccio ciò che sento di dover fare perché sono in una data posizione, rispetto alla vita, a come la sto vivendo". Nutro un senso di rispetto verso il mio lavoro. Anche se so di non farlo solo per me, non riesco a presentare qualcosa che non mi convinca, sia quando lavoro nell'ambito dell'arte, sia del design, o di qualsiasi altro ambito si tratti. Ho sempre avuto la sensazione di giocare allo scoperto. Se la mostro a me la mostro a tutti. Tutto quello che ho fatto è già fuori di me.

DD: Tu sei il primo spettatore del tuo lavoro, il primo fruitore. Questo ci riporta alle neuroscienze. Si discute da tempo, e sempre si discuterà, su cosa sia la coscienza. Non c'è una risposta univoca, ma solo strade sempre più complesse per trovarla. Posizioni più radicali pongono in dubbio il libero arbitrio, definendolo solo un rumore di fondo. Rimane però condiviso il fatto che come esseri umani siamo capaci non solo di 'essere', ma anche di percepire il nostro 'essere'. Questo è molto interessante nel guardare il lavoro di un artista, nell'osservare il moto circolare che si crea fra il sentire e l'agire nella coscienza durante l'atto creativo. Non è un moto lineare, ma una rivoluzione continua fra contemplazione e azione.

VC: È istinto confuso con l'esperienza dei materiali e della materia. È uno sviluppo non lineare, non arriva mai verso una fine o una definizione. Questa situazione mi dà fiducia perché ogni volta mi riporta la voglia di andare avanti e inventare qualcosa di nuovo. Negli ultimi anni ho acquisito fiducia nei miei mezzi, in quello che posso trasformare

attraverso le mani, e questo mi porta ad avere un rapporto con il lavoro totalmente critico e allo stesso tempo costruttivo, aperto a tutte le possibilità. Credo nei miei mezzi e quindi lavoro con una maggiore fluidità. Io penso, io sono. Non mi faccio prendere dal materiale: il materiale lo gestisco io. *Io penso, io sono* è il titolo di una mostra, di oggetti, di cose, di suoni. Non è il risultato di solo istinto, o di ricerca per la ricerca. Non sono uno scienziato, non devo scoprire chissà quale materiale per poterlo mostrare: il materiale e le sue contaminazioni mi servono per realizzare quello che voglio. Di conseguenza *Io penso, io sono* parla anche di quello che so sul design e sull'arte visiva. Il bello è che c'è qualcosa in mezzo tra quello che si dice arte e quello che si dice design.

DD: Parlando del tuo approccio critico ai mezzi, necessario per aprire nuove strade e possibilità, hai utilizzato la parola 'fluidità'. Viene naturale paragonarla a un altro termine, che mi sembra utile per pensare e definire il tuo approccio al lavoro, alla funzione dell'oggetto, e al rapporto fra arte e design: plasticità, ovvero quella stessa qualità che definisce il cervello nella sua capacità di potersi adattare e di cambiare conformazione per poter apprendere nuovi contenuti. In passato abbiamo già parlato di come arte visiva e design, insieme all'architettura, siano tre stati, differenti e culturali, della materia. Ciò che cambia, a volte, è la scala, spesso la funzione.

VC: Vivendo i due contesti, mi sono reso conto dell'importanza nel design della funzionalità dell'oggetto. Tuttavia nella progettazione la funzionalità non è per me il punto di partenza. Anzi molto spesso i miei oggetti non sono così funzionali, o comodi. Avendo esperienza soprattutto nel campo della scultura e della pittura, sono abituato



Fig. 1. Vittorio Cavallini e / and Paola Mariani, ritratti nello studio di Vano Alto / in Vano Alto studio, San Miniato (PI), 2014

a creare problemi o rappresentare la volontà di risolverli. Il punto non è mai voler superare un fatto scomodo, ma qualche volta creare un nuovo tipo di scomodità. Quando mi trovo di fronte a un oggetto, non mi passa neanche in mente di pensarlo dal punto di vista della comodità. Non cerco di renderlo più comodo ma mi interessa molto, esattamente come per la scultura, in termini di luce, di profondità, di dimensioni.

DD: Cosa pensi, o come speri, che questo effetto secondario, questa possibile scomodità – non solo nella forma ma anche nell'approccio che i tuoi oggetti si portano con sé, nel 'come prenderli' – venga vissuta dal loro utilizzatore?

VC: Spero che il loro fruitore entri in un contatto diverso rispetto a un oggetto di produzione industriale, un contatto che lo rallenti anche nelle cose di tutti i giorni. Tutti gli oggetti che ho realizzato con Vano Alto sono tutti oggetti che vanno mossi con una certa cautela, o perché hanno una pesantezza eccessiva o perché non rispondono ai normali requisiti di un oggetto quotidiano. Gli oggetti che facciamo non sono da prendere alla leggera.

DD: Questi oggetti quindi si portano con sé delle domande più che delle risposte a delle funzioni. Vorrei soffermarmi un attimo sulla parola "antologica" che stiamo usando per definire la tua mostra, termine che richiama l'etimologia di antologia: dal greco ἀνθολογία, composta da ἄνθος, "fiore" e λέγω, "scelgo, raccolgo". Una selezione di fiori dunque, uniti in un'unica composizione ma di diversa origine. Come già in parte anticipato, in questa mostra vuoi unire sia la tua produzione d'artista, passata e presente, sia i risultati più recenti ottenuti con il tuo studio di design, Vano Alto. Parliamo di questo progetto, com'è nata la sua possibilità all'interno del tuo percorso di ricerca?

VC: Vano Alto è la conseguenza dell'incontro tra me e Paola [Mariani] (fig. 1). Nasce dal desiderio di unirci in un progetto. Il nome ricorda la nostra ricerca di un luogo dove lavorare che avesse un soffitto alto. È un progetto di entrambi ed è anche una derivazione del mio lavoro, di ciò che ho sempre fatto. La sua nascita coincide con il momento in cui mi guardo in faccia. Il continuo confronto con Paola che mi toglie molte certezze e crea molte domande. Questo incontro ha significato rimettere in gioco tutto. Ripensare il mio lavoro in termini diversi, per una possibile committenza, diversa da quella dell'arte. Vano Alto è stato presentato per la prima volta alla mostra organizzata da Tom Dixon a Milano per il Salone del Mobile'. Ed è lì che io e Paola abbiamo avuto la conferma di volerci lavorare e investire. Da due anni a questa parte è diventata l'occupazione principale. La committenza comincia ad arrivare. Diventa un progetto sempre più con un'identità precisa, marcata. Dal punto di vista della mia ricerca artistica lo sento come un braccio. Non sento che abbia chiuso altri canali.

DD: : Com'è cambiato il tempo del lavoro con questa nuova tipologia di committenza? Come differisce

dal tempo che dedichi alla tua ricerca personale ora che ti trovi a lavorare, per esempio, con degli ordini a volte ingenti?

VC: Cambia molto. È un tempo molto più dedicato agli altri. Intendo agli artigiani e alle persone che lavorano con me a tutti i livelli. Le consegne, la possibilità di fare un servizio, di avere degli oggetti finiti, comportano tutte scadenze molto più impegnative. Da questo punto di vista il tempo smette di avere degli slanci o delle dilatazioni e incomincia a essere un qualcosa da sfruttare al massimo.

DD: C'è una continuità del lavoro diversa...

VC: Sì. E questo, invece di togliermi energie me ne dà di nuove. Quando mi metto a riflettere su cose slegate da Vano Alto mi sento ricaricato. Mi sento più forte.

DD: Come nasce l'idea di questa mostra?

VC: È una mostra su invito. Ilaria Mariotti sta lavorando da un po' di tempo a un ciclo di esposizioni a Villa Pacchiani con artisti toscani, che stanno o che hanno lavorato soprattutto fuori, nel resto d'Italia e all'estero. Sono invitati in Villa per essere conosciuti anche in zona. La mia mostra rientra in questa linea, nasce da questa esigenza. Quando ci siamo incontrati lei ha voluto conoscere tutti gli aspetti del mio lavoro; così insieme abbiamo visto i disegni, i quadri, le sculture e gli oggetti che ritenevo significativi rispetto a tutta la mia produzione. Le prime idee su come impostare la mostra poggiavano sul fatto che non avremo fatto distinzione tra gli oggetti di design e il resto.

DD: Come si sta sviluppando? A che punto siete?

VC: Stiamo lavorando all'allestimento, e a questo punto credo di poter dire come sarà la forma finale.

DD: Pur non sapendo nulla di come sarà la tua mostra, io ho già un'ipotesi su quello che mi aspetto da questo allestimento. Senza troppo fermarmi a pensare se sia troppo corretto farlo, mi sono già immaginato che, a prescindere dall'approccio specifico che poi ci racconterai, l'allestimento sarà l'immagine, il calco della tua mente al lavoro. Chiamare in causa il passato, metterlo insieme al presente del tuo pensiero, creare le connessioni fra le diverse esperienze e diramazioni della tua ricerca, mi sembra l'attività di un soggetto che, per utilizzare il tuo stesso linguaggio, 'pensa e che è', contemporaneamente; che modella delle 'sinapsi', in questo caso su scala museale.

Questo mi porta a farti due nuove domande: la prima è semplice, il tempo. Il porre sullo stesso piano passato, presente e futuro implica che hai tolto la variabile *t* dalla tua equazione?

VC: In tutte le esperienze che ho fatto, ho lavorato molto sull'allestimento direttamente nello spazio espositivo. In questo caso, come dicevi, 'io penso' e 'io sono' c'entrano molto. Questa è la mia prima personale di tale estensione. Perciò ho dovuto capire insieme a Ilaria se dare la precedenza ai lavori più recenti o se mostrare cose che non avevo mai fatto vedere. Questa titubanza è durata veramente un attimo perché abbiamo sentito immediatamente l'esigenza di togliere il tempo, di eliminarlo, perché tutto quello che ho realizzato è ancora da rivedere, da esplorare. Le ultime cose vivono contemporaneamente alle prime. Togliere il tempo dalla mostra è stata la prima decisione che mi ha fatto piacere. La mia vicinanza con tutti i lavori esposti mi fa perdere la cognizione del tempo. Non vedo nessuno di questi come una cosa passata. Non è un discorso di libertà, non c'è mai stato un preconcetto da superare. È uno svolgersi naturale. È il mio vivere insieme a ciò che faccio. In questo caso diventa molto semplice muovermi attraverso i miei lavori senza domande. È come se ci stessi continuando a lavorare.

DD: La seconda domanda è altresì importante, lo spazio e la sua geografia. Rileggendo il libro di Damasio viene fuori quanto sia importante la topografia dei singoli neuroni e sistemi di neuroni nella costruzione delle connessioni sinaptiche. E questo mi sembra molto utile per parlare di come vuoi disporre i singoli lavori, le singole idee nello spazio. Quali vuoi accostare, quali distanziare? Come le vuoi unire su questo stesso piano, per costruire al meglio le tue connessioni?

VC: Ovviamente in uno spazio che si articola in una forma veramente simile a un cervello. Villa Pacchiani ha una parte centrale grande, che dà accesso a tutte le altre sale. La sua importanza è data dall'altezza e dall'uso che ne è stato fatto nel tempo. Io ho pensato di utilizzarla per il nuovo lavoro, quello che mi crea più insicurezza². Il lavoro che non conosco, è questo che metto nella sala centrale, 'arredata' secondo il mio gusto corrente, secondo le immagini, i materiali a cui sto lavorando adesso. A destra di questa sala principale, come un grande orecchio che ascolta, ci sarà una stanza dedicata esclusivamente al suono. Inizialmente avevo scelto il lavoro su Bertrand Russell e l'esistenza di Dio³, per il suo collegamento a Cartesio e alla riflessione iniziale che dà titolo alla mostra, ma dopo una prima fase di allestimento insieme a Ilaria abbiamo capito che stavo – e sto tuttora – lavorando soprattutto alla descrizione di un paesaggio. Per marcare con più forza questo aspetto ho preferito il lavoro presentato a Venezia⁴, che ritrae l'interno della casa di Jung a Bollingen e l'habitat del lago di Zurigo che la circonda. Nella sala adiacente ci sarà un lavoro scultoreo realizzato durante l'esperienza con *Laboratorio* (fig. 2). Quel lavoro non è finito: come lo avevo presentato al MACRO era solo l'inizio. In questa sala, che mi ricorda un archivio poiché è quella più chiusa, più riparata, spero di poter fare un lavoro che prenda quasi tutto lo spazio, con la bolla di argilla presa nella cava che lo sormonti. Subito accanto ci sarà un'installazione fatta con arredi che creano nuovi arredi, come nell'esperienza che ho fatto insieme a Paola a SRISA⁵: tavoli diventeranno lampade, sedie diventeranno tavoli, in una continua



Fig. 2. *Come lavora la terra con il cielo*, 2012 - 2015. Veduta dell'installazione nella sua forma iniziale all'interno di Laboratorio presso *Artisti in Residenza: Open studios*, MACRO, Roma (24 maggio - 22 luglio 2012) / Installation view in its original form inside Laboratorio at *Artisti in Residenza: Open studios*, MACRO, Rome (May 24 - July 22, 2012). Foto / Photo credits: Jacopo Menzani / M_Studio

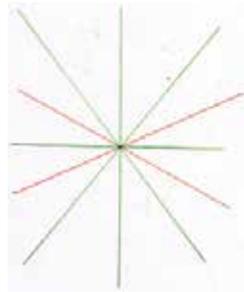


Fig. 3. *Viaggio nello spazio*, 2013, pennarello e matita su carta / marker and pencil on paper, cm 29,7 x 21



Fig. 4. *Forza in un senso e forza contraria*, 2012 - 2015, cm 50 x 100. Veduta dell'installazione nella sua prima versione all'interno di Laboratorio presso *Artisti in Residenza: Open studios*, MACRO, Roma (24 maggio-22 luglio 2012) / Installation view in its first version inside Laboratorio at *Artisti in Residenza: Open studios*, MACRO, Rome (May 24-July 22, 2012). Foto / Photo credits: Jacopo Menzani / M_Studio

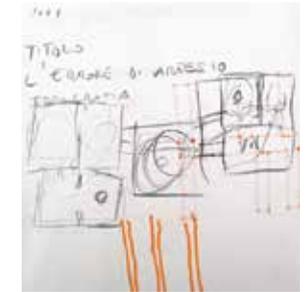


Fig. 5. Schizzo del progetto di allestimento per Villa Pacchiani / Artist's sketch of the exhibition design for Villa Pacchiani

rivoluzione⁶. Una stanza più giocosa, un polmone che permetta di respirare dopo l'installazione sonora. Passando nuovamente attraverso l'incertezza [la sala principale], arriviamo a un'altra stanza che conterrà un *murales*, fatto a matita e pennarello a parete intera e una tovaglia, il primo ricamo su tessuto che abbiamo disegnato insieme a Paola⁷ (cfr. fig. 3). Passati di qua, pensavamo di far trovare una stanza piena di oggetti di design. Una sala degli oggetti, dove mostrare i vasi e le brocche di Vano Alto. Per poi arrivare all'ultima sala, dove si troverà una nuova scultura (fig. 4).

DD: Guardando la mappa che hai appena disegnato (fig. 5) sempre attraverso questa metafora del cervello⁸, vedo chiaramente un emisfero sinistro e un emisfero destro, disposti attorno all'area che hai definito come 'incertezza', termine che riassume bene la tua pratica - incertezza fra design e arte visiva, tra materia, funzione e funzionalità - qui così centrale nella geografia della tua mostra.

VC: Mi sono sempre chiesto cosa deve fare un'artista. Non ho mai avuto un lavoro specifico, non mi sono mai buttato su un materiale, o un'idea in particolare. Ogni volta che inizio un lavoro parto da zero. Tale azzeramento è forse dovuto a una fede nel dubbio. Mi chiedo sempre che cosa dovrei fare, per chi dovrei farla. Tale incertezza deve dare da pensare, anche a me. Questo non mi blocca, anzi mi porta a lavorare su tanti ambiti e con tanti mezzi, a concentrarmi sul *come*. Come fare per realizzare qualcosa, come reagiscono i materiali, come mostrare quello che vedo. La risposta a queste domande, nonostante ne possa tirare fuori di provvisorie, non è mai completa. Mi tiene in questa zona di 'inconoscenza'. Non mi dà mai chiarezza sul tutto ma mi lascia intravedere delle parti, non si rivela mai a pieno.

DD: La mappa dell'allestimento continua a farmi riflettere su questa sinonimia fra mente ed esposizione. La sua costruzione mostra una connessione sia fisica sia teorica fra lavoro e lavoro, idea e idea, materiale e materiale, definizione e definizione. Connessioni che rispecchiano quelle alla base del tuo pensare al lavoro, le tue 'sinapsi'. I lavori qui riuniti, nati in momenti e per ragioni differenti, trovano all'interno di questo allestimento un nuovo significato, non per forza quello definitivo, nella loro interconnessione. È nella mostra, in questo preciso contesto, che essi acquisteranno per te e per chi la visiterà, il loro specifico 'valore d'uso'. In futuro, o in passato, tali oggetti hanno avuto o avranno un utilizzo diverso, ma in questa occasione la loro funzione sarà quella guadagnata da come lo spettatore potrà utilizzarli, fruirli lui stesso.

VC: Sì. Uno dei nuovi contenitori di legno, marmo e paraffina⁹, che per me ha un valore di scultura, potrà essere visto da qualcuno come un oggetto estetico da contemplare, ma qualcun altro lo potrà immaginare come un contenitore da utilizzare, ad esempio, per conservare un'essenza particolare. È su questa ambiguità che si basa tutto il mio lavoro adesso. Mi interessa, lo sento come un argomento vivo. Dentro l'oggetto rimane tutto il potenziale irrisolto, e fuori una forma concreta, pesante. Questo valore d'uso è una delle cose che muove la mostra. Si rivede anche nella prima brocca che abbiamo fatto con Paola, in seguito modificata e cambiata (fig. 6). È lo studio di una brocca, fin dall'antichità oggetto disegnato dagli artisti, le cui decorazioni sono portatrici di cultura, ma che è sempre stato anche un oggetto da impugnare.

DD: Avendo lavorato come curatore e non solo come critico, guardo questa antologica anche dal punto di vista di come si costruisce un'esposizione. Per me sono due gli elementi basilari e necessari quando si pensa una mostra: la prossemica e la sistemica. La prima analizza come la diversa vicinanza o distanza

fisica fra gli oggetti possa significare, diventando un segno, un linguaggio. La seconda mostra come tali oggetti si possano unire in un insieme dinamico, basato sulla loro interconnessione di significato, dove il totale è maggiore della somma delle parti. E possiamo forse osare individuando una terza struttura curatoriale in quella già definita in precedenza come 'sinaptica'. Dove non c'è un tema ma solo questi due strumenti, mantenuti in costante movimento, tramite il continuo scambio di informazioni, materia ed emozioni. Guardando il vostro progetto ho rivisto questi stessi movimenti, questa stessa attenzione.

VC: Con Ilaria abbiamo immaginato questa mostra come se ci si aprisse gradualmente. Insieme abbiamo discusso la disposizione nelle diverse stanze, con ripensamenti e cambiamenti che stiamo continuando a fare anche in questi giorni. In questo allestimento c'è pochissimo studio, ma c'è tantissima immaginazione. Ho visto la pianta, lo spazio, e ho immaginato di camminare nelle varie sale, e così ho visto la mostra. Io sto parlando, per immagini, a me stesso, mentre percorro le sale della Villa. Togliendo il tempo, la gerarchia di valore fra le opere, e la linearità del mio linguaggio, è come se avessi lasciato lì delle immagini, e all'interno di questo mio cammino, muovendomi, le incontrassi nuovamente.

DD: Ti vorrei leggere un passaggio preso dall'introduzione di una mostra tenutasi a Londra all'Hayward Gallery nel 2009, intitolata *Walking in My Mind*¹⁰. Il direttore, Rugoff, ha scritto: "Tutta l'arte, naturalmente, ci offre l'opportunità di vedere le opere attraverso gli occhi del suo creatore. Ma i lavori in questa mostra fanno un passo avanti: ci mostrano dei paesaggi mentali che possiamo ispezionare e su cui possiamo riflettere come se stessimo camminando all'interno della mente dell'artista. L'uso della parola 'camminare' nel titolo dell'esposizione richiama l'attenzione sull'importanza della nostra esplorazione fisica di questi lavori, così come l'intimo collegamento tra esperienza fisica e pensiero creativo" (Rugoff, 2009,

p. 6). Era una mostra composta da lavori immersivi, ambienti chiusi e separati dal mondo, interamente controllati e realizzati dall'artista. Sebbene in modo diverso, da quello che mi racconti il tuo progetto mostra sembra cercare questo stesso genere di contatto con lo spettatore.

VC: Già. Questo camminare 'nella mente' è importante. Per questo non c'è un prima o un dopo.

DD: Mi sono accorto di come sia veramente molto facile a questo punto parafrasare le parole di Damasio, per definire la tua mostra, utilizzando la sua descrizione del sé, da lui definito come "uno stato neurobiologico continuamente ricreato" (Damasio, 1995, p. 154), creato da un'integrazione continua, simultanea, di immagini¹¹ sia rievocate dal passato che percepite nel presente. Il tuo progetto sembra essere lo specchio di tale stato, ricostruito tramite l'integrazione di immagini dal passato e dal presente del tuo lavoro, indirizzata a costituire la mostra come un ritratto del tuo sé. Tale questione ci riporta dunque all'inizio, a come si possano integrare nel tuo lavoro i due stati che danno il titolo alla tua mostra, quello del pensare e quello dell'essere.

VC: Questa integrazione nasce dalla varietà di oggetti, di azioni che io compio e che apparentemente sembrano scollegate. Questa confusione può essere esemplificata attraverso questa antologica. È lì che si dimostra. Io penso, simultaneamente, tante cose, più di quelle che mi accorgo di pensare. E, ugualmente, io sono tante cose. Questa voglia di capire è quello che mi fa andare avanti. Mi interessa che questo venga fuori, nella mostra. Sono interessato a questo, alla visione d'insieme, oltre ai singoli oggetti. *Io penso, io sono* descrive a parole ciò che la mostra, per come è costruita, racconta per immagini.



Fig. 6. Prototipo della serie / prototype of series Montelupo pitcher, 2013, legno, ceramica / wood, ceramic

Riferimenti bibliografici

Carolyn Christov-Bakargiev, "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time", in AA.VV., *dOCUMENTA (13), Catalog 1/3, The Book of Books*, Hatje Cantz, Ostfildern 2012, pp. 30-45.

Antonio R. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, (tr. di Filippo Macaluso), Adelphi, Milano, 1995. Edizione originale: *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1994.

Franco Fanelli, "Carolyn Christov-Bakargiev: così è la mia documenta", in *Il Giornale dell'Arte*, 321, giugno 2012, pp. 1, 14.

Ralph Rugoff, prefazione a AA.VV., *Walking in My Mind*, Hayward Publishing, Londra, 2009, pp. 6-7.

La traduzione dei passi citati da C. Christov-Bakargiev e R. Rugoff sono opera dell'autore del presente testo.

Note

- 1— *Most*, a cura di Tom Dixon, 17-22 aprile 2013, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano.
- 2— *Famiglie di contenitori* (2015) e *Sculture a muro* (2015).
- 3— *Piccole quantità su quantità più grandi* (2013), presentato in occasione di *Helicotrema*, a cura di Blauer Hase, 18-21 aprile 2013, Auditorium Parco della Musica, Roma.
- 4— *Corpi solidi su fondo di navi e uccelli* (2012), originariamente presentato in occasione di *Helicotrema*, a cura di Blauer Hase, presso Serra dei Giardini, Venezia, 14-16 giugno 2012.
- 5— Vittorio Cavallini e Vano Alto, *Lost and Found*, SRISA Gallery of Contemporary Art, Firenze, 8 novembre-1 dicembre 2012.
- 6— *Oggetti fatti di oggetti*, 2012-2015.
- 7— Entrambi i lavori sono intitolati *Viaggio nello spazio* (2013-2015). Il ricamo è uno studio per una tovaglia realizzato insieme a Paola Mariani per Vano Alto, presentato per la prima volta a Milano per *Most* (cfr. nota 1).
- 8— Non siamo i primi a utilizzarla: è esemplare in tal senso l'utilizzo della Rotonda del Fridericianum da parte di Carolyn Christov-Bakargiev. La curatrice di *dOCUMENTA (13)* trasformò il nucleo della sede principale in un punto di convergenza dove furono riunite opere che sintetizzavano i temi dell'intera esposizione, richiamando le varie aree topologiche poi sviluppate nelle altre sedi. Questo nucleo denso di opere e pensieri era chiamato appunto 'The Brain': "Essa [la Rotonda] contiene, al posto di un tema, un gruppo di opere, oggetti, fotografie e documenti, riuniti assieme in uno spazio onirico e programmatico. Sono tenuti provvisoriamente insieme in questo 'Cervello' di *dOCUMENTA (13)* non per suggerire una storia o un archivio, ma per indicare un insieme di elementi che evidenziano condizioni contraddittorie e posizioni impegnate di essere con e all'interno del mondo [...]” (Christov-Bakargiev, 2012, p. 35). Un'intervista alla curatrice non a caso titolava a grandi lettere: "Non ho un tema, ho un cervello" (Fanelli, 2012, p. 1). *dOCUMENTA (13)*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, si è svolta a Kassel e altre sedi (9 giugno-16 settembre 2012).
- 9— *Famiglie di contenitori*, 2015.
- 10— *Walking in My Mind*, a cura di Stephanie Rosenthal e Mami Kataoka, 23 giugno-6 settembre 2009, Hayward Gallery, Londra.
- 11— Per Damasio la definizione delle 'immagini' che affollano e costituiscono la nostra mente è ampia: possono essere uditive, visive e somatosensoriali (nate dalle percezioni che abbiamo di e attraverso il nostro corpo). Sono immagini sia 'percettive' che 'richiamate' (una sensazione momentanea o un ricordo); possono rappresentare parole, simboli e anche qualcosa che non è ancora accaduto. Sono "immagini di adesso, immagini del passato e immagini del futuro" (Damasio, *op. cit.*, p. 149).

Eng

IMAGES OF NOW

DAVIDE DANINOS: In this conversation, I would like to concentrate both on the theory that precedes the construction of your retrospective exhibition that you will be presenting shortly at Villa Pacchiani, and its practical features: the works that you have chosen and how they interconnect. The use of punctuation in the dual verb phrase that gives the exhibition its title struck me immediately: *I think, I am*. In it, we do not find Descartes' *therefore* to which we have become accustomed, but instead a comma that unites these two instances of consciousness, placing them on the same level. How do you consider these two moments?

VITTORIO CAVALLINI: The title derives from a striking image. I was working on a series of new pieces, not thinking of a title, but rather thinking about how to bring them together. More than just letting myself get to work, I wanted to get inside it, in order to truly understand what I was doing. It was through this questioning that *Io penso, Io sono* was born, and with it, the reference to Descartes. In my case, placing the comma meant that I think *and* I am simultaneously, but that, at the same time, I see them as separate actions.

DD: Since I saw that comma uniting thinking and being, I could foresee that these two characteristics were contemporaneous for you. Descartes' dualism was often criticized over the course of the history of ideas, as it has been more recently by neuroscience. A book that exemplifies this position, written during the 90s by neuroscientist Antonio Damasio, is – by no coincidence – titled *Descartes' Error* (1994). Damasio located Descartes' mistake specifically within that *therefore* and in the necessary consequentiality that it entails. You have chosen to remove this. For Damasio, essence exists

before consciousness, which cannot be isolated as it is for Descartes in a "substance" that is distinct from the body. I would like to reconnect with your reflexivity in this regard, to get a sense of your self-interrogation in relation to your work whilst it is in action. I am always interested to see how these two simultaneous instances, being and feeling, usually represented as two contemplative moments, and therefore separate from any idea of action, find themselves central to the creative act.

VC: Being and feeling are central to all the things that we do. I don't know if I would speak of 'the creative act', but rather, more practically, about existence. As if to say: "I am this, I do this, I do what I think I must because I am in a certain position in life, because of the way I am living it". I nourish a sense of respect towards my work. Even if I know that my work is not only for me, I can't exhibit something that doesn't convince me. Whether I am working within art, or design, or whatever other sphere it might concern. I have always felt as though I am playing in plain sight. If I show it to myself, I show it to everyone. All that I have done is already beyond me.

DD: You are the first viewer of your work, its first beneficiary and spectator. This brings me back to the subject of neuroscience. We've been discussing the nature of consciousness since the beginning of time. There is no unequivocal answer to these questions, only ever more complex roads towards them. More radical arguments put free will into question, defining it as mere background noise. The fact that, as human beings, we are capable not only of 'being', but also of perceiving our 'being', however, remains constant. This is very interesting when looking at the work of an artist, in the

Vittorio Cavallini in conversation with Davide Daninos

observation of the circular movement created between the feeling and the agency of consciousness during the creative act. It is not a linear movement, but a continuous revolution between contemplation and action.

VC: It is instinct confused with the experience of matter and materials. It is a non-linear progression, it never arrives at an end or a definition. This situation gives me confidence because every time it brings back the desire to go ahead and invent something new. In the last few years, I have gained confidence from my methods, in what I can transform with my hands. This brings me into a totally critical – and at the same time constructive – relationship with my work that is open to every possibility. I believe in my methods, so I work with a greater fluidity. I think, I am. The material does not control me: I manage the material. *Io penso, Io sono* is the title of an exhibition, of objects, of things, of sounds. It is not the result of a single instinct, or of research for research's sake. I am not a scientist, I don't need to discover who-knows-what material in order to exhibit it: the material and its contaminants are useful for me to do what I want to do. Consequentially, *Io penso, Io sono* also talks about what I know about design and the visual arts. The beautiful thing is that there is something halfway between what it has been called art and what it has been called design.

DD: Talking about your critical approach to your method – an approach that is necessary in order to open up new roads and possibilities – you used the word 'fluidity'. It seems natural to compare this term to another, a term that seems useful for thinking about and defining your approach to the work, to the function of the object, and to the relationship between art and design: plasticity. That is, that same quality that defines the brain in its capacity to adapt and to change its form in order to be able to learn new subjects. In the past, we have spoken about how visual arts and design, together with architecture, are three different

cultural states of matter. Sometimes what changes is the scale or – more often – the function.

VC: Living in both contexts, I became aware of the importance of the function of the object in design. However, when I'm planning an object, functionality is not my starting point. In fact, very often my objects are not functional, or comfortable. Having experience in the field of sculpture and painting above all else, I am used to creating problems or representing the desire to resolve them. The point is never to overcome a difficult circumstance, but sometimes to create a new type of discomfort. When I find myself in front of an object, it doesn't cross my mind to think of it from the point of view of comfort. I don't seek to make it more comfortable, but rather, what interests me most – exactly as with sculpture – is to think of it in terms of light, depth, and dimensions.

DD: What do you think – or how do you hope – that this secondary effect, this possible discomfort – not only in form, but also in the perspective that your objects bring with them in 'how they are handled' – is experienced by their user?

VC: I hope that the user might come into contact with the object in different manner to an industrially-produced one, a type of contact that slows him down in his everyday life. All the objects that I have made at Vano Alto are going to be handled with a certain amount of caution, either because they are excessively heavy, or because they do not respond to the usual requisites of an everyday object. The objects that we make are not to be taken lightly.

DD: So, these objects bring along more questions than answers. I would like to linger for a moment on the word 'anthology', the word that we are using in order to define your exhibition. Its etymology comes from the Greek ἀνθολογία, made up of ἄνθος, "flower", and

λέγω, "I choose, I collect". A selection of flowers then, united in a unique composition, but hailing from different origins. As you alluded partially already, in this exhibition you want to bring together both your artistic production – past and present – and your most recent results from your design studio Vano Alto. Let's talk about this project. How did the prospect of this design project come about in the middle of your research?

VC: Vano Alto is the product of my meeting with Paola [Mariani] (fig. 1). It was born out of the desire to bring us together in a project. The name recalls our search for a workspace with a high ceiling. It's a shared project and it is also an offshoot of my work, of what I have always done. Its birth coincides with the moment that I looked myself in the eye. The continuous contrasting with Paola robbed me of many certainties and created a number of questions. This meeting has meant putting everything at stake. Thinking about my work in different terms once again, for a potential client, different to those from the art world. Vano Alto has been displayed for the first time at an exhibition organized by Tom Dixon in Milan for the *Salone del Mobile*. On this particular occasion, Paola and I confirmed our desire to work there and invest in it. Over the last two years it has become my main occupation. The commissions are starting to come in. It is becoming a project with an ever more precise and marked identity. From the perspective of my artistic research, it feels like branching out. I don't feel like it has closed off other channels.

DD: How has your use of time changed with this new type of commission? How does it differ from the time that you dedicate to your personal research now that you find yourself working, for example, with massive orders?

VC: It's changed a lot. The time is more dedicated to other people. I mean to the artisans who

work with me on all levels. The deliveries and the chance to do a service, to produce finished objects all involve much more demanding deadlines. From this point of view, time stops having leaps and expansions and starts to be something to take advantage of to the maximum.

DD: There is a different sense of continuity to your work.

VC: Yes. And this, rather than stealing my energy, gave it to me anew. When I start to reflect on things apart from Vano Alto, I feel recharged. I feel stronger.

DD: How did the idea for this exhibition come about?

VC: It is started with an invitation from Ilaria Mariotti. Ilaria has been working for some time on a cycle of exhibitions at Villa Pacchiani with Tuscan artists, who have been, and are, working for the most part outside the area, in the rest of Italy and abroad. They have been invited to the Villa so that they can also be known in the area. My show returns in this line, it is born out of this need. When we met each other, she wanted to know every aspect of my work; together we saw the designs, the paintings, the sculptures and the objects with specific meaning with respect to my production. The first ideas about how to set up the exhibition relied upon the absence of a distinction between the objects and everything else.

DD: How is it coming along? What point are you at now?

VC: We are working on the exhibition design and at this point, I believe I can say how it will be in its final form.

DD: Even without knowing anything about how your exhibition will be, I already have an idea of what I can

expect from this design. Regardless of the specific approach and without pausing too long to think whether or not it is right for me to do so, I have already imagined that the exhibition setting will be the image, the cast of your mind at work. To single out the past, to put it together with the present state of your thinking, to create connections between the different experiences and offshoots of your research... these seem to be agencies of a subject that, to use your own language, 'thinks and is', simultaneously; that models 'synapses', in this case on a museum scale. This brings along two further questions. The first is easy: time. Does the placement of past, present and future onto the same level indicate that you have taken the variable t out of your equation?

VC: In all the experiences that I've had, I have worked on the installation process directly in the exhibition space. In this case, as you said, 'I think' and 'I am' have a lot to do with each other. This is my first solo show of such dimensions. For this reason, I had to come to an understanding with Ilaria about whether or not to give precedence to the most recent works, or whether to exhibit things that I've never shown before. This indecision only really lasted a minute as we immediately felt the need to remove time, to eliminate it, because everything that I have made is yet to be explored. The latest things that I have made live simultaneously with the first. To remove time from the exhibition has been the first decision that has pleased me. My proximity with all the works shown makes me lose track of time. I see none of these things as a thing of the past. It is not a matter of freedom, there has never been a prejudice to overcome. It is a natural unfolding. It is my living together with what I do. In this case it becomes very easy for me to move across my works without questions. It is as if I have been working on them continuously.

DD: The second question is also important: the space

and its geography. In Damasio's book it becomes apparent how important the topography of individual neurons and systems of neurons are in the construction of synaptic connections. And to me, this seems a very useful way to speak about how you want to organise the individual works and ideas in the space. Which do you want to bring closer, which to distance? How do you want to bring them together on this same level to best construct your connections?

VC: Obviously in a space that articulates itself in a form that is truly similar to a brain. Villa Pacciani has a large central area that allows access to all of the other rooms. Its importance is given by its height and the use that has been made of it over time. I thought about using it for a new work, which gives me greater insecurity². The work that is unknown to me is what I am placing in the central room, which is 'furnished' according to my current tastes, according to the images and the materials that I am currently working on. On the right of this main room, there will be a room dedicated exclusively to sound, like a great listening ear. Initially, I had chosen the work on Bertrand Russell and the existence of God³, for its connection with Descartes and the initial reflections that gave this exhibition its title, but after an initial phase of installation, both Ilaria and I understood that I was – and still am – working on the description of a landscape above all else. To add greater emphasis to this characteristic, I have chosen the work shown in Venice⁴, which depicts the interior of Jung's house in Bollingen, and the environment of Lake Zurich which surrounds it. In the adjacent room, there will be a sculpted work created during the experiment with *Laboratorio* (fig. 2). That piece still isn't finished: it was only the beginning when I showed it at MACRO. In this room – which reminds me of an archive as it is the most closed off and the most sheltered chamber of the house – I hope to be able to make a piece that will use up almost all

of the space, with a bubble of clay taken from the quarry set on top of it. Right next door there will be an installation with furniture that becomes new furniture, like in the experiment I did with Paola at SRISA⁵: tables will become lamps, seats will become tables, in a continuous revolution⁶. It will be a more playful room, a lung that allows some breathing space after the sound installation. Passing once more across the 'uncertainty' [the main room], we arrive at another room that will contain a *murals*, made from pen and pencil over entire walls, and a tablecloth, the first piece of embroidery that we designed with Paola⁷ (fig. 3). Then we thought of a room filled with design objects. A room of objects in which to show vases and pitchers from Vano Alto, in order to arrive at the last room, where there will be a new sculpture (fig. 4).

DD: Looking at the map that you have just drawn (fig. 5) – once again within the metaphor of the brain⁸ – I can clearly see a left and a right hemisphere, arranged around an area that you have defined as 'uncertainty'; a term that summarizes your process successfully: uncertainty between design and visual art, between material, function, and functionality – concepts that are so central in the geography of your exhibition.

VC: I have always asked myself what an artist should do. I have never had a specific type of work, I have never thrown myself at a particular material or idea. Every time that I start working, I start from nothing. Such resetting is perhaps down to a belief in doubt. I always ask myself what I should do, and for whom I should do it. Such uncertainty should give one something to think about, even me. This doesn't stop me; rather, it gets me to work on many areas of interest and with many different means, allowing me to work on *how* I should do things. What to do in order to achieve something, how the materials react to one another, how to depict that which I see. The

answer to these questions, in spite of what one can grasp at temporarily, is never complete. It keeps me in this zone of 'anti-knowledge'. It never gives me complete clarity but allows me glimpses of segments, it never reveals itself completely.

DD: The map of the exhibition design still brings my attention to this synonymous relationship between mind and exposition. Your project shows a connection that is both physical and theoretical between works, ideas, materials and definitions. These are connections that reflect those at the base of your thinking about the work, about your 'synapses'. United here, these works, born at different times for different reasons, find a new meaning within this this context – though not necessarily a definitive one – in their interconnectivity. It is through the exhibition, and in this exact moment of their trajectories, that these works will acquire a specific 'use value' for both you and those who will visit. At any given time, these objects have had, or will have a different use, but on this occasion, their function will be that gained from how the spectator can handle them himself.

VC: Yes. One of the new wood, marble and parafin containers⁹, which has value as a sculpture for me, could be seen by someone else as an aesthetic object to contemplate, but another person might imagine it as a container to use, for example, to hold a particular essence. All of my work at the moment is based on this ambiguity. It interests me, I feel it like a current theme. All unresolved potential remains inside the object, and outside of it, a heavy, concrete form. This use value is one of the things that moves the exhibition along. It can be seen again in the pitcher that we made with Paola, as a result of a few changes and modifications (fig. 6). It is the study of a pitcher, an object designed by artists since antiquity, whose decoration is a bearer of culture, but an object which, at the same time, has always been designed to be handled.

DD: Having worked both as a curator and as a critic, I also see this anthology of artworks from the point of view of how an exhibition is put together. For me, there are two basic and fundamental elements to an exhibition: the proxemics and the systemics. The first examines how different types of physical vicinity or distance between objects can have meaning, become a sign, or a language. The second shows how such objects can come together in a dynamic unity, based on their interconnected meaning, where the whole is greater than the sum of its parts. And we can perhaps venture to pinpoint a third curatorial structure in what we have already defined before as 'synaptic'. Where there is not a theme, or a topic, but only these two vehicles, maintained in constant movement through a continuous exchange of information, matter and emotions. Looking at your project, I have seen these same movements and this same attention.

VC: Ilaria and I envisaged that this exhibition as though it would open out gradually. Together, we discussed the arrangement of the different rooms, with reconsiderations and changes that we are continuing to make even now. There is very little preparation in this project, but there is a lot of imagination. I have seen the map and the space, and I have imagined walking through the various rooms, and it is like this that I have seen the exhibition. I am talking to myself through images whilst I walk through the rooms of the Villa. Removing time, the hierarchy of values between the works, and the linearity of my language, it is as though I have left images on this walk of mine and, moving along, I meet them anew.

DD: I would like to read you a passage taken from the introduction of an exhibition that took place in London at the Hayward Gallery in 2009, entitled *Walking in My Mind*⁶. The director, Rugoff, wrote: "All art, of course, offers us the opportunity to see things through the eyes of its creator. But the works in this show go a step further: they lay out our mental landscapes that we

can inspect and reflect on as if we were walking around inside the artist's mind. The use of the word 'walking' in the exhibition titles draws attention to the importance of our physical exploration of these works, as well as to the intimate link between bodily experience and creative thinking" (Rugoff, 2009: 6). It was an exhibition composed of immersive works and closed environments, separated from the world and completely controlled by the artist. From what you have told me, your exhibition project seems to seek after this same type of contact with the spectator, even though it does so in a different way.

VC: Yes. This walk 'in the mind' is important. That's why there is no before or after.

DD: I have realised how it is really easy at this point to paraphrase Damasio's words to define your exhibition, using his description of the Self, defined by him as "a perpetually re-created neurobiological state" (Damasio, 1995: 100), created by a continuous and simultaneous integration of images re-evoked by the past and the images perceived in the present⁷. Your project seems to be a mirroring of this state: it is reconstructed through the integration of images from the past and the present of your work, directed to shape this exhibition as a portrait of your self. Such questions bring us back to the start, to how the two states that give your exhibition its title – that of thinking, and that of being – can integrate themselves into your work.

VC: This integration is born out of a variety of different objects, of actions that I carry out, and that apparently seem disconnected. This confusion can be exemplified by this retrospective. It is displayed there. I think many things simultaneously, more than I realize. And, equally, I am many things. This desire to understand is what propels me forward. I would like for this to come out in the exhibition. I am more interested in the complete vision than the individual objects. *Io penso, io sono* describes in words what the exhibition, through its composition, describes in images.

References

Carolyn Christov-Bakargiev. "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time" in *dOCUMENTA (13), Catalog 1/3, The Book of Books*. 2012: 30-45. Ostfildern: Hatje Cantz.

Antonio R. Damasio. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. 1995. New York: Avon Books. First edition: 1994. New York: G. P. Putnam's Sons.

Franco Fanelli. "Carolyn Christov-Bakargiev: così è la mia documenta". *Il Giornale dell'Arte*, n. 321: 1, 14, June 2012.

Ralph Rugoff. Preface to *Walking in My Mind*. 2009: 6-7. London: Hayward Publishing.

Endnotes

1 – *Most*, curated by Tom Dixon, 17-22 April 2013, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Milan.

2 – *Famiglie di contenitori* (2015) and *Sculture a muro* (2015)

3 – *Piccole quantità su quantità più grandi* (2013), shown during *Helicotrema*, curated by Blauer Hase, 18-21 April 2013, Auditorium Parco della Musica, Rome.

4 – *Corpi solidi su fondo di navi e uccelli* (2012), originally shown at *Helicotrema*, curated by Blauer Hase, at Serra dei Giardini, Venice, 14-16 June 2012.

5 – Vittorio Cavallini & Vano Alto, *Lost and Found*, SRISA Gallery of Contemporary Art, Florence, 8 November-1 December 2012.

6 – *Oggetti fatti di oggetti*, 2012-2015.

7 – The two works are both titled *Viaggio nel spazio* (2013-2015). The embroidery is a study for a tablecloth made together with Paola Mariani for Vano Alto, displayed for the first time in Milan for *Most* (c.f. footnote 1).

8 – We are not the first to use this metaphor. In this regard the setting of the Rotunda at Fridericianum by Carolyn Christov-Bakargiev is well-known. As curator of *dOCUMENTA (13)*, Christov-Bakargiev transformed the nucleus of the main venue into a point of convergence where various works that synthesized the themes of the entire exhibition were brought together, recalling the different topological areas that were then developed in other locations. This dense nucleus of works and thoughts was called 'The Brain': "It contains a number of artworks, objects, photographs, and documents, brought together as a programmatic and oneiric space, in lieu of a concept. They are held provisionally together in this "Brain" of *dOCUMENTA (13)* to indicate not a history, not an archive, but a set of elements that mark contradictory conditions and committed positions of being in and with the world [...] (Christov-Bakargiev, 2012: 35). An interview with the curator not by chance was entitled in big letters: "I don't have a theme, I have a brain" (Fanelli, 2012: 1). *dOCUMENTA (13)*, curated by Carolyn Christov-Bakargiev, took place at Kassel and other locations (9 June-16 September 2012).

9 – *Famiglie di contenitori*, 2015.

10 – *Walking in My Mind*, curated by Stephanie Rosenthal and Mami Kataoka, 23 June-6 September 2009, Hayward Gallery, London.

11 – For Damasio, the definition of 'images' that crowd together and constitute our mind is ample: they can be aural, visual, and somatosensory (born of perceptions that we have of and across our body). They are "perceptual" images and "re-called" images (a momentary sensation or a memory); they can represent words, symbols and even something that has not yet happened. They are "images of now, images of the past, and images of the future" (Damasio, 1995: 149).

VITTORIO CAVALLINI è nato a Lucca nel 1973; dopo essersi diplomato in scultura all'Accademia di Belle Arti di Firenze, si è trasferito a Marti, una piccola località della Toscana, dove ha trasformato un vecchio fienile nel suo laboratorio ed ospitato a più riprese artisti di diversa provenienza. L'attitudine per il lavoro in spazi condivisi, gli ha permesso di sviluppare nel tempo progetti che coinvolgono gruppi di persone con interessi e modalità di lavoro diverse e di lavorare con artisti internazionali, teorici e musicisti. Nel 2013 ha fondato, insieme a Paola Mariani, lo studio di design Vano Alto con il quale ha esposto i suoi oggetti a Milano, Torino, Parigi e Londra. I suoi lavori sono presenti in collezioni pubbliche e private.

VITTORIO CAVALLINI was born in Lucca in 1973; after graduating in sculpture at the Accademia di Belle Arti in Florence, he moved to Marti, a small town in Tuscany, where he transformed an old barn into his workshop and hosted several times artists from different backgrounds. The ability to work in shared spaces, allowed him to develop over time projects involving groups of people with different interests and ways of working and to work with international artists, theorists and musicians. In 2013 he founded, together with Paola Mariani, the design studio Vano Alto with whom he exhibited his objects in Milan, Turin, Paris and London. His works are in public and private collections.

FORMAZIONE / EDUCATION AND TRAINING

2000 Diploma in scultura / Degree in Sculpture - Accademia di Belle Arti di Firenze

2003 *Networking - La città della gente*, workshop con / with Bert Theis a cura di / curated by Marco Scotini, Monsummano Terme; *XI Biennial Young of young artists of Europa and the Mediterranean*, Athens (GR); *Northwest Passages*, organizzato dalla comunità europea con / organized by European Community together with Città dell'Arte, Biella; *Contested space*, a cura di / curated by Marco Scotini, Stazione Leopolda, Firenze

2006 *The Artist as Curator and the Curator as Artist*, workshop con / with Jens Hoffmann, a cura di / curated by Marco Scotini e / and Maurizio Bortolotti, NABA, Milano

RECENTI ESPOSIZIONI (SELEZIONE) / RECENT EXHIBITIONS (SELECTION)

2008 *Junkbuilding*, Triennale Bovisa, Milano, a cura di / curated by Davide Giannella e / and Maria Chiara Piccioli

2009 *Noi per adesso siamo qua*, Villa Romana, Firenze, a cura di / curated by Lorenzo Bruni; *Mastermind*, Galleria Neon, Bologna, a cura di / curated by Riccardo Giacconi, Michela Lupieri, Natasia Vasiljevic, Daniele Zoico; *Manuale per autostoppisti dell'arte. Avevamo un appuntamento ma io sarò in ritardo*, Dryphoto arte contemporanea, Prato, a cura di / curated by Lorenzo Bruni; *Conversazione dal quarto paesaggio*, Atelier 7 di Palazzo Carminati, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, a cura di / curated by Blauer Hase

2010 *Very late at night*, Galleria Neon, Bologna; *Tentativo di condizionare i futuri processi di creazione di Cesare Pietroiusti con interventi visibili e invisibili nel suo studio*, Trastevere 259, Roma; *Niente da vedere tutto da vivere*, a cura di / curated by Lorenzo Bruni, evento collaterale della / sideshow of the XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara, Carrara

2011 *Attraverso uno spazio denso togliendo qualcosa*, Brown Project Space, Milano; *Les urbaines*, a cura di / curated by Noah Stolz e /and Patrick Gosatti, Losanna (CH)

2012 *In to Carrara*, a cura di / curated by Nicola Davide Angerame, Ex ferramenta e /and Galleria Nicola Ricci, Carrara; *Helicotrema*, a cura di / curated by Blauer Hase, Serra dei Giardini, Venezia; *Open Studio*, MACRO Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Roma; *Lost and Found*, Santa Reparata International School of Art, Firenze

2013 *Most*, a cura di Tom Dixon, Museo della scienza e della tecnica, Milano; *Le ragioni dello spazio*, a cura di / curated by Nicola Davide Angerame, Andora; *Helicotrema*, a cura di / curated by Blauer Hase, MACRO Museo d'Arte Contemporanea di Roma - Auditorium Parco della Musica, Roma; *Picasso d'oro*, a cura di / curated by Roberto Ago, VP93, Milano; *Finte Nature*, a cura di / curated by Giacomo Bazzani, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, Monsummano Terme (PT); *Elephant Talk*, Car DRDE, Bologna, 2013.

2014 *Element of craft*, Mint, London Design Festival; *Ensemble*, Galleria S. Bensimon, Parigi, 2014

PROGETTI E CONFERENZE / PROJECTS AND LECTURES

2009 *Paesaggio*, a cura di / curated by Blauer Hase, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia

2010 *Noi siamo le piante-contribuire al paesaggio*, all'interno del progetto / within the project "Die grünen" di / by Ettore Favini, ex Breda Greenhouse, Sesto San Giovanni, Milano

2010 - 2011 *Laboratorio* (con / with Luigi Presicce, Nicola Martini, Andrea Kvas, Attila Faravelli, Jacopo Menzani), Brown Project Space, Milano

2011 *What is a conference?* (con / with Enrico Vezzi), *Che cos'è il contemporaneo*, Fondazione March, Padova,

2012 *Laboratorio* (con / with Luigi Presicce, Nicola Martini, Andrea Kvas, Attila Faravelli, Jacopo Menzani), MACRO, Museo d'arte contemporanea di Roma, Roma

2013 *Vano Alto* (con / with Paola Mariani), Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, Milano

Finito di stampare nel mese di Luglio 2015
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300
www.pacineditore.it

