

*Didascalie**Captions*

2012

Opera / Work

Didascalie è un lavoro realizzato da Alberto Garutti in occasione della sua retrospettiva nel 2012 al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano.

La didascalie ha un ruolo centrale nell'opera di Garutti. Si tratta di un breve testo che accompagna, spiega e guida il visitatore verso l'opera. È parte integrante di ogni lavoro pubblico dell'artista ed è concepita come un oggetto dalle forme differenti per adattarsi al contesto nel quale viene installata. Ad esempio a Istanbul nel 2001 era presentata come grande banner pubblicitario, a Roma e Torino occupava la prima pagina di un *free press* cittadino a Gand e Bergamo per l'opera *Ai Nati Oggi* era incisa su una pietra.

Al PAC Garutti raccoglie e stampa, su migliaia di fogli colorati, tutte le didascalie delle sue opere installate nello spazio della città nel corso degli anni e le allestisce al centro dello spazio espositivo a comporre una piccola architettura di carta. I brevi testi che nello spazio urbano operano come attivatori del lavoro, trasformano la realtà, tramutano una piazza, una via della città in un luogo nuovo di attesa, esplorazione o contemplazione modificandone radicalmente la natura. Qui, all'interno del museo, si rivelano come la mappa geografica della mostra, un sistema "d'ordine e dis-ordine" tra le opere e le tracce presentate nelle sale dell'istituzione. Il visitatore è invitato a raccogliere i fogli di carta in mostra, portarli via con sé e ricostruire nello spazio del PAC il proprio percorso di relazioni, il proprio paesaggio tra testi e immagini, tra indizi e oggetti. Tra scrittura, arte e urbanistica i fogli leggeri delle didascalie di Garutti sono strumenti sottili e silenziosi progettati per disperdersi e diffondersi tra città e museo, tra sistema dell'arte e realtà della vita.

Il vocabolario concettuale che Garutti riprende – semplicità della forma, deperibilità dell'opera, monocromo, combinazione e ripetizione, uso della parola come messaggio e come segno, supporto industriale – produce forme

perfette dove l'autore sparisce e insieme è all'origine di tante realtà parallele, come le tante didascalie, che convivono sullo stesso piano. La didascalie è d'altro canto un tema rilevante nella ricerca dell'artista e profondamente legato alla elaborazione di una metodologia d'intervento nello spazio pubblico. In questo senso *Didascalie* è un lavoro che agisce politicamente andando a sollevare questioni legate al rapporto tra arte e cittadinanza, presente in ogni intervento di arte pubblica di Garutti. "Tutto questo significa lavorare in modo politico ed è questa la cosa che mi interessa, non fare un'opera politica", scrive l'artista in dialogo con Achille Bonito Oliva. "Quello che mi piace molto dell'arte concettuale è la sua matrice ideologica, la vocazione a determinare, con grande spinta etica, dei mutamenti all'interno della realtà. Del resto le opere sono sempre state capaci di dare forma ad un pensiero. [...] Nell'intervenire in uno spazio pubblico, non destinato ad accogliere un'opera, l'artista deve impegnarsi ancora di più ad andare verso lo spettatore e nella città i potenziali spettatori sono tutti i cittadini. Ad essi mi rivolgo quando faccio un'opera pubblica. [...] Le didascalie che accompagnano i miei lavori non sono altro che una dichiarazione esplicita di quell'andare verso gli spettatori che sento come destinatari del messaggio. Ed infatti la didascalie è parte integrante dell'opera. Credo che questo sia politico. Dichiarare una vocazione ad "andare verso" che non è del mio lavoro soltanto, ma è dell'arte. [...] Dilatando il concetto e come se si scambiassero i ruoli tra arte e vita, l'opera sembra nascondersi e rendersi invisibile (le luci che segnalano la nascita di un essere umano, o i mobili fosforescenti, piuttosto che le canzoni degli anni '40) ma c'è. Come se, aderendo fortemente alla realtà, l'opera possa quasi confondersi e svaporarsi alla realtà stessa: ma è davvero concreta, scardinante ed al tempo stesso dialogo proprio con meccanismi e sistemi immateriali: l'economia, le istituzioni, le relazioni tra persone... (A. B. Oliva, "Alberto Garutti", in *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista. 1968-2008*, Skira Editore, Milano, 2008, pp. 396-405).

Captions is a work made by Alberto Garutti for his retrospective in 2012 at the Padiglione d'Arte Contemporanea of Milan. The caption plays a central role in Garutti's work. It is a short text that accompanies and guides the visitor, explaining the piece. It is an integral part of every public work by the artist, and is conceived as an object with different forms, to adapt to the context where it is installed. For example, in Istanbul in 2001 it appeared as a large advertising banner, while in Rome and Turin it occupied the front page of a free newspaper. In Ghent and Bergamo, for the work *To Those Born Today*, it was engraved in stone. At the PAC Garutti has gathered and printed, on thousands of colored sheets, all the captions of his works installed in the space of the city over the years. The sheets are placed at the center of the exhibition space, forming a small paper architecture. The short texts operate as activators of the work in urban space, transforming reality, altering a square or a street to make it a new place of expectation, exploration and contemplation, radically modifying its nature. Inside the museum, they become a geographical map of the exhibition, a system of "order and disorder" among the works and traces shown in the rooms of the institution. Visitors are encouraged to take the sheets of paper, to use them to trace their own itinerary of relationships inside the space of the PAC, their own landscape of texts and images, clues and objects. Between writing, art and urban planning, the light sheets of the captions of Garutti are subtle, silent tools, designed to be scattered and to spread between the museum and the city, between the art system and the reality of life.

The conceptual vocabulary to which Garutti returns—simplicity of form, perishability of the work, the monochrome, combination and repetition, the use of words as a message and a sign, industrial materials—produces perfect forms where the author vanishes yet is also at the origin of many parallel realities, like the many captions, that coexist on the same plane. The caption is also an important theme in the artist's research, closely linked to the development of a method of inter-

vention in public space. In this sense, *Captions* is a work that acts politically, raising questions linked to the relationship between art and citizenry, pertinent to all of Garutti's public art projects. "All this means working in a political way, and this is what interests me, not making a political work," the artist writes in a dialogue with Achille Bonito Oliva. "What I appreciate very much about Conceptual Art is its ideological matrix, its vocation to bring about, with great ethical thrust, changes in reality. After all, works have always been capable of giving form to a thought. [...] Intervening in public space that was not designed to host a work, the artist has to make even more

of an effort to move towards the viewer, and in the city the potential viewers are all the citizens. I address myself to them when I make a public work. [...] The captions that accompany my works are simply an explicit declaration of this moving towards the viewers, as the receivers of the message. And in fact the caption is an integral part of the work. I believe that this is political. To state a desire to 'move toward' that does not belong only to my work, but to art. [...] Expanding the concept, it is as if the roles of art and life were exchanged. The work seems to conceal itself and make itself invisible (the lights that announce the birth of a human being, or the phosphores-

cent furniture, or the songs from the 1940s), but it is there. As if by adhering strongly to reality the work could almost mingle in reality itself, evaporating in it: but it is truly concrete, disruptive, and at the same time it establishes a dialogue precisely with immaterial systems and mechanisms: the economy, institutions, interpersonal relationships." [A. B. Oliva, *Enciclopedia della Parola. Dialoghi d'artista 1968-2008*, Skira Editore, Milan, 2009, pp. 396-405].



*Recinzione**Fence*

2012

Opera / Work

Parte del progetto commissionato nel 2004 dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e da Francesco Bonami, realizzata da Franco Soffiantino Contemporary Art Production, l'opera consiste in una porzione della grande recinzione che avrebbe dovuto delimitare il giardino antistante la Fondazione a Torino. La scoperta da parte dell'artista dell'insegna recante la denominazione "Giardino Fergat", mentre indagava il luogo dove avrebbe voluto collocare l'opera, lo porta ad interrogarsi su quale sia l'origine di quel nome. Muovendo la sua indagine da informazioni acquisite in loco, viene a conoscenza del curioso episodio: alcuni ex lavoratori della dismessa fabbrica Fergat, produttrice di componentistica per auto, avevano ripulito l'area dismessa dalle ortiche e dalle sterpaglie, creando l'attuale giardino, di modo da trasformare il luogo di una vita di lavoro in un rifugio durante i momenti di svago per le proprie famiglie e quelle del quartiere.

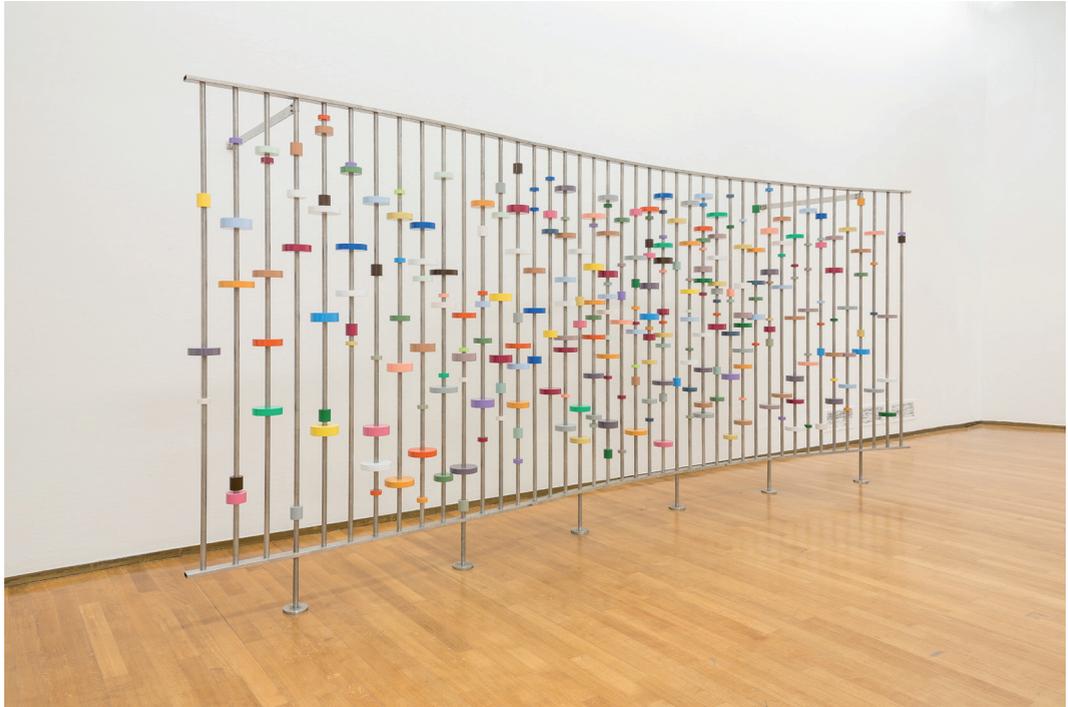
L'artista, volendo realizzare un'opera "che contenesse la storia e la vita degli stessi operai", estrapolò frammenti delle conversazioni che aveva avuto con alcuni di essi e, attraverso un codice da lui inventato, le tradusse in colori e forme che andarono a comporre quella recinzione. La recinzione, generalmente intesa quale segno di separazione tra due mondi (in questo caso tra l'arte e ciò che sta fuori), diventa qui elemento che unisce e crea una relazione tra queste realtà, anziché separarele. L'opera esposta al PAC contiene una piccola parte della conversazione che Alberto Garutti ha avuto con il presidente dell'associazione degli ex lavoratori della Fergat.

fiantino Art Production—the work consists of a portion of the large fence that was to encircle the garden opposite the Fondazione in Turin. The artist's discovery of a sign that read "Giardino Fergat" while he was surveying the site where the work was to be placed caused him to wonder about where the name came from. As Garutti worked on the information he had gathered in that very site, he discovered that something very curious had taken place there: some of the ex-workers at the abandoned Fergat factory, which had manufactured automobile parts, had cleared the area of weeds and brush to create a garden. Their reason for doing so was so that the place where people had worked for their entire lives could become a sort of refuge, a place where they and their families, as well as the people living in the area, could go to relax.

The artist's aim was to create a work "that contains the history and the lives of the workers themselves." To do so he extrapolated fragments of the conversations he had had with some of them, and by using a code of his own invention he translated them into the colours and shapes that make up the fence. The fence, which is generally seen as being a sign of separation between two worlds (in this case, the world of art and what lies outside it), is intended here as an element that instead of keeping things separate, joins them in order to create a relationship between them.

The work showcased at the PAC contains a short segment from Alberto Garutti's conversation with the president of the association of ex-Fergat workers.

As part of the project commissioned in 2004 by the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo and Francesco Bonami—produced by Franco Sof-



Ficus PAC

2012

Opera / Work

L'opera intitolata *Ficus PAC*, è un enigma che l'artista non sa spiegare: una sorta di reazione inconscia e incontrollata allo spazio, la stessa che si prova quando si torna, dopo tanto tempo, in un luogo insieme estraneo e familiare. Una pianta di ficus è disposta all'interno dello spazio espositivo.

“L'arte contiene il senso mistico della natura”, tiene a ribadire l'artista che più di una volta si è trovato a dover lavorare specificatamente nel territorio naturale e suburbano, costretto a esplorare il tema del paesaggio oggi, intersecando alla componente critica, metodologica e politica del suo lavoro una riflessione sulla relazione tra Arte e Natura. “Se il meccanismo di produzione delle mie opere si fonda spesso anche sull'idea di rivelazione – *Temporali, Ai Nati Oggi, Buonconvento, Dedicato agli abitanti delle case* – quando decido di toccare ed esplorare il mondo naturale, il principio di rivelazione e rivelazione è ancora più evidente. L'attitudine di rispetto totale del contesto si trasforma in complesso rapporto tra uomo e natura”.

La pianta all'interno di uno spazio istituzionale diventa un veicolo dell'idea di mostra come paesaggio e insieme si lega all'idea di decorazioni d'interni – siano essi case private o spazio pubblici –, denso di cultura e ricordi. Attraverso l'opera *Ficus PAC* Garutti riattiva la memoria civica di una città che aveva a disposizione un'intera sera cui attingeva in occasione di vernici e manifestazioni mondano-culturali per “decorare” i suoi interni. A questa stessa pianta è stata affidata l'immagine della mostra, che come opera, concorre con gli altri lavori esposti alla costruzione di un paesaggio urbano, che entra ed esce dallo spazio deputato all'arte contemporanea. Con *Ficus PAC* è come se l'artista avesse proiettato il desiderio di portare alla luce, in modo laterale e discreto, la presenza fortissima della natura nell'architettura; una presenza che condiziona moltissimo chiunque si avvicini al PAC in una dimensione di ascolto e sappia vedere l'architettura.

Sotto questo profilo, il Padiglione d'Arte Contemporanea viene svelato attraverso la presenza di questa natura d'interni, mostrandosi non tanto come scatola bianca incontaminata, ma piuttosto come soglia tra uomo che costruisce e natura che accoglie. La superficie dell'edificio, che si sviluppa parallelamente alla via su strada, si pone come elemento di raccordo costruito tra due spazi naturali, educati dalla presenza dell'uomo: il giardino di Villa Reale e i Giardini Pubblici Indro Montanelli di via Palestro. Questi ultimi furono realizzati tra il 1782 e il 1786 su progetto dell'architetto Piermarini su un'area che apparteneva ai Monasteri di San Dionigi e delle Carcanine, soppressi sotto il dominio asburgico della città. Il progetto è ispirato dai principi illuministi di razionalizzazione dello spazio e realizza un impianto tipicamente “alla francese”, rilevabile nel gusto geometrico delle aiuole e nell'inquadramento prospettico dei viali alberati.

Il PAC è rilevato e rivelato all'artista come una villa nel parco, una casa modernista abitata dal vuoto, che sorge sulle fondamenta delle stalle dell'adiacente Villa Reale. Il rapporto con l'architettura non può non tenere conto di questa percezione e di questa sensibilità dello spazio disegnato da Ignazio Gardella nel 1954 e che, dopo una fase di restauri, nel 1979 venne non a caso nuovamente inaugurato come uno spazio vuoto.

The work entitled *Ficus PAC* is an enigma the artist is unable to explain: a sort of unconscious and uncontrolled reaction to space, the same reaction one experiences when one returns, after a long absence, to a place that seems both foreign and familiar. A ficus plant is positioned inside the exhibition space.

“Art contains the mystical sense of nature,” the artist emphasizes. He has repeatedly found himself working specifically in the natural and suburban territory, forced to explore the theme of the landscape today, intersecting the critical, methodological and political side of his work with reflection on the relationship between Art and Nature. “If the mechanism of production of

my works is often based on the idea of revelation—*Storms, To Those Born Today, Buonconvento, Dedicated to the inhabitants of the houses*—when I decide to touch and explore the natural world the principle of detection and revelation is even more evident. The attitude of total respect for the context is transformed into a complex relationship between man and nature.”

The plant inside an institutional space becomes a vehicle for the idea of an exhibition as a landscape, and at the same time it is connected with the idea of interior decoration—either of private homes or public spaces—dense with culture and memories. Through the work *Ficus PAC* Garutti reactivates the civic memory of a city that had an entire greenhouse available, on which to draw for openings and social-cultural events, to “decorate” its interiors. The plant becomes the image of the exhibition, which as a work contributes, with the others, to construct an urban landscape that enters and exits the space set aside for contemporary art. With *Ficus PAC* it is as if the artist had projected the desire to bring to light, in a lateral, discreet way, the very strong presence of nature in architecture; a presence that has a great influence on anyone who approaches the PAC with an attitude of listening, knowing how to observe the architecture.

From this standpoint, the Padiglione d'Arte Contemporanea is revealed through the presence of this interior nature, and takes on the aspect not of an uncontaminated white box, but rather a threshold between man who constructs and nature that hosts. The layout of the building, which extends parallel to the street, becomes an element of connection built between two natural spaces, governed by the presence of man: the garden of Villa Reale and the Public Gardens of Via Palestro. The latter were made in 1782-86 based on a project by the architect Piermarini on an area that belonged to the San Dionigi and Carcanine monasteries, which had been suppressed under Hapsburg rule. The project was based on the Enlightenment principles of rationalization of space, with a typically “French” approach, reflected in the geometric design of the plots and

the perspective effects of the tree-lined paths.

The PAC is detected and revealed by the artist as a villa in the park, a modernist house that stands—inhabited by

emptiness—on the foundations of the stables of the adjacent Villa Reale.

The relationship with the architecture cannot help taking into account this perception and this sensitivity of the

space designed by Ignazio Gardella in 1954, which after a phase of restoration, in 1979, was not coincidentally reopened as an empty space.



Questi tubi collegano tra loro vari luoghi e spazi dell'edificio. Quest'opera è dedicata a chi passando di qui penserà alle voci e ai suoni della città

These tubes connect different places and spaces in the building. This work is dedicated to those who in passing will think about the voices and sounds of the city

Porta Nuova - Garibaldi

2009-2012

Opera / Work

“Il mio lavoro nella città fa dell'attenzione verso l'altro uno dei suoi temi fondativi. Nello spazio urbano le mie opere pubbliche sono caratterizzate da un approccio metodologico ben preciso: scendere dal piedistallo retorico sul quale il sistema dell'arte pone l'artista nel tentativo di scardinare una logica obsoleta secondo la quale l'opera pubblica atterra nello spazio urbano come un oggetto alieno, senza relazioni con il contesto sociale ed urbanistico nel quale si innesta.

A mio modo di vedere solo se “sentita”, partecipata e compresa dai cittadini l'opera può vivere e funzionare nella città. Toccare la sensibilità dei suoi abitanti, dedicare a loro ogni progetto è per me strumentale, parte integrante di un processo che consente all'opera pubblica di funzionare, di mettersi in moto, di avere una vita propria all'interno del tessuto urbano.”

E l'opera per il progetto Porta Nuova Garibaldi, commissionata da Hines Italia, prende forma proprio nel tentativo parallelo di entrare in relazione da un lato con l'architettura stessa che la accoglie, dall'altro con le persone che fruiranno quello spazio: cittadini, passanti, frequentatori casuali o quotidiani.

Il progetto si sviluppa in verticale attraversando l'architettura per quattro livelli, confrontandosi con i limiti imposti dalle esigenze della committenza, dalla specificità dell'architettura e dagli obblighi funzionali dell'edificio che sono concepiti come passaggi ob-

bligati, che appartengano alla prassi con cui l'arte si deve confrontare nelle opere pubbliche.

Partendo perciò da limitazioni di ordine tecnico, collegato con l'idea di risolvere i problemi che limitavano la realizzazione dell'intervento, l'artista ha messo in relazione luoghi e spazi dell'architettura tra loro apparentemente distanti e privi di relazione visiva, attraverso i 23 tubi in metallo cromato color ottone che si allungano attraverso il cavedio vuoto per il riciclo dell'aria dai piani del parcheggio a quelli superiori. Il sistema di elementi in metallo, non solo assolve ad una funzione tecnica, pratica e decorativa – è una grande balaustra scultorea che separa i visitatori dal cavedio – ma costruisce all'interno dell'organismo architettonico una nuova mappa, una geografia di suoni che mette inaspettatamente in relazione tra loro punti diversi dell'architettura. Saranno le parole delle persone e i rumori della città a dare vita all'opera e far sì che questa, come un grande strumento musicale nel cuore dell'architettura, possa caricare di nuovo senso uno spazio tecnico dell'edificio.

Attraverso ogni tubo – il materiale è stato scelto pensando alle sue caratteristiche acustiche – è possibile, appoggiando l'orecchio in coincidenza della sua apertura, ascoltare suoni, rumori, parole provenienti da un altro punto dell'edificio, senza sapere quale questo sia o dove questo si trovi. L'opera, come un sistema venoso all'interno della struttura, trasporta i suoni della città e le parole dei cittadini. Il grande vuoto che così attraversa l'architettura diverrà in questo modo un dispositivo di relazione e non di separazione, una cassa di risonanza e di propagazione. Il progetto genererà una sorta di gossip positivo, un passaparola infinito, metafora della forma stessa della città e del sistema dell'informazione contemporaneo. Sulla pavimentazione nei pressi dell'opera sarà incisa sulla stessa pietra una breve didascalia per consentire ai cittadini di capire meglio il significato del progetto. Eccone il testo: **Questi tubi collegano tra loro vari luoghi e spazi dell'edificio. Quest'opera è dedicata a chi passando di qui penserà alle voci e ai suoni della città.**

“One of the fundamental themes of my work in the city is the focus on the 'other.' In urban space my public works are marked by a very precise methodological approach: to come down off the rhetorical pedestal on which the art system places the artist, in an attempt to break up an obsolete logic according to which the public work is set down in urban space like an alien object, without relationships with the social and urban context. In my view, the work can live and function in the city only if it is 'felt', engaged with and understood by the citizens. To touch the feelings of local residents, to dedicate every project to them is strategic for me, as an integral part of a process that allows public works to function, to be set in motion, to have a life of their own inside the urban fabric.”

The work for the Porta Nuova Garibaldi project, commissioned by Hines Italia, takes form precisely in the parallel attempt to establish a relationship with the host architecture, and with the people who will use the space: citizens, passers-by, occasional or everyday visitors.

The project develops vertically, crossing four levels of the architecture, coming to terms with the limits set by the needs of the client, the specificities of the architecture and the functional constraints of the building, all seen as obligatory passages, part of the praxis with which art must engage in public works.

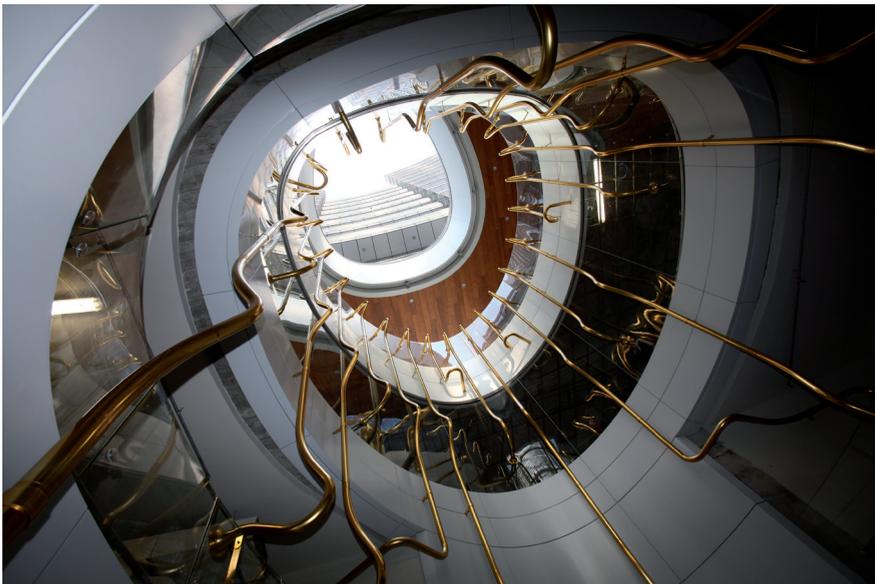
Starting with the limitations of a technical order, connected with solving the problems that limited the implementation of the work, the artist has generated relationships between apparently distant places and spaces, lacking in any visual relationship, thanks to 23 tubes in chromium-plated brass extending through the empty space that circulates air in the parking levels and the upper floors. The system of metal tubes not only has a technical, practical and decorative function—it is a large sculptural balustrade that separates visitors from the cavedium—but also constructs a new map inside the architectural organism, a geography of sounds that unexpectedly trigger relationships between different points in the complex. The words of people and the noises of the city will give rise to the work, enabling it—like a large mu-

sical instrument in the heart of the architecture—to charge a technical space of the building with new meaning. Through each tube—the material has been selected precisely for its acoustical properties—it is possible, by placing the ear near its opening, to listen to sounds, noises and words from another point in the building, without knowing where that point is. The

work, like a circulatory system inside the structure, transports the sounds of the city and its citizens. The large void that crosses the architecture thus becomes a device of relation instead of separation, a resonating and propagating chamber. The project will generate a sort of positive gossip, an infinite word of mouth, a metaphor of the form of the city itself and the contem-

porary system of information.

On the floor near the work, a short caption will help visitors to better grasp the meaning of the project: **These tubes connect different places and spaces in the building. This work is dedicated to those who in passing will think about the voices and sounds of the city.**



Galleria Banco (poi/nov
Massimo Minini), Brescia
1976/1981/1985/1988/1991/2007
Mostre / Exhibitions

“Di pochi artisti potrei raccontare l’inizio della carriera come di Alberto Garutti, fino a percorrere gli anni più maturi, dalle prime foto in bianco e nero, alle pitture degli anni Ottanta, all’insegnamento in Accademia [...]” (Massimo Minini, *Pizzini*, Mousse, Milano, 2012, p. 108).

Massimo Minini (Pisogne, Brescia, 1944) è critico d’arte a Milano per *Flash Art* e, dal 1975, gallerista a Brescia. Con la Galleria Banco, che dal 1984 prenderà il nome del suo fondatore, Minini si misura dalla metà degli anni Settanta in poi con artisti italiani e internazionali. La sua attività negli anni è rimasta fedele alla radice del nome scelto per la galleria (banco): un luogo dove si può provare, scambiare, verificare l’avventura del fare e del vendere arte. Alberto Garutti è uno dei primi artisti a instaurare un dialogo mai interrotto con Minini. Le mostre in galleria segnano l’evoluzione, tra momenti di rottura, transizione e consolidamento, di una pratica artistica che, partita dalla ricerca fotografica di matrice concettuale, si è imposta come punto di riferimento per una metodologia critica di produzione dell’opera d’arte in uno spazio pubblico.

La prima mostra personale di Garutti risale al 1976. Nell’allora Galleria Banco sono esposte 21 fotografie in bianco e nero, di diverso formato, dal titolo *La relatività del presente come condizione illimitata e il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro*. La sequenza, presentata in cornici singole, tratta l’interno di una casa come soggetto del lavoro, tradotta in tre generi principali: il ritratto di un uomo in varie posizioni all’interno di una stanza; l’immagine di una natura morta (un tavolo inclinato), spesso in bilico su due delle quattro gambe; una serie di oggetti d’affezione (la collezione) di piccolo formato, disposti sul pavimento. Accanto a questi lavori, su di una parete singola è appeso *Senza titolo (Fettuccia)*, 1976, un dittico fotografico, nel quale s’individua una diagonale che attraversa

le due fotografie in modo continuo, e ritaglia una porzione di spazio all’interno di un ambiente vuoto. Il tema della linea che attraversa lo spazio del quadro – sia essa una fettuccia, un filo di lana o un qualsiasi materiale che fa riferimento a un’attività domestica –, diverrà una costante nei lavori degli anni Settanta e inizio anni Ottanta. Esso sarà un elemento importante per comprendere il progressivo allontanamento dell’artista dalla fotografia verso la pittura e, allo stesso tempo, il suo costante interesse per l’ascolto del luogo come premessa di un lavoro nello spazio pubblico. Garutti addita lo spazio oltre la superficie e, così facendo, tenta di posizionarsi, più o meno consapevolmente, all’interno di quella tradizione di ricerca sullo spazio e sul tempo “Oltre la pittura”, come scrisse Guido Ballo a proposito di Lucio Fontana nel primo numero di *Azimuth*. Una tradizione squisitamente milanese, questa, che trae proprio la sua fonte d’ispirazione da momenti storici cruciali come la Scapigliatura, il Movimento Moderno, l’Arte Povera (da Medardo Rosso a Umberto Boccioni, da Lucio Fontana a Luciano Fabro a Enrico Castellani, che acquista alcune opere legate a questo periodo) e, da momenti ancora precedenti come l’epoca leonardesca, da artisti/architetti che misurando costruiscono, e partono dal proprio corpo come unità di misura del mondo. Nel 1977 Garutti partecipa, con un lavoro fotografico, alle collettive del Banco “Otto opere di pittura contemporanea” e nel 1979 a “Possono undici piccole opere stabilire un percorso particolare dell’arte in Italia negli anni Settanta?”

Con “Decorazione” nel 1981, Garutti torna da Minini con una serie di opere pittoriche di piccola dimensione, dal vocabolario astratto e formalmente molto controllato. Progressivamente Garutti guarderà allo spazio della galleria come ad uno strumento di lavoro e risponderà alle sollecitazioni del contesto, trasformandolo in un luogo di relazioni. In modo particolare, Garutti si trova a dialogare con Paolo Icaro, in occasione di una mostra nel 1985 da Studiotre a Milano e con Vittorio Messina in galleria Minini. Qui Garutti realizza due pitture a muro, a due colori (nero e

grigio) che disegnano forme geometriche irregolari e che sconfinano nel pavimento, ricoprendo quasi interamente la parete della galleria.

Garutti si troverà ancora a dialogare con un altro artista, nello stesso spazio, facendo delle mostre “doppie” un’occasione per guardare al lavoro degli altri come a uno specchio dove riflettersi e misurarsi (si veda per esempio le mostre alla galleria Artra con John Armleder, nel 1987, con catalogo di Giorgio Verzotti; di nuovo con Paolo Icaro a Bologna, alla galleria Studio G7, nel 1988; con Stefano Arienti alla galleria Daniel Buchholz di Colonia nel 1990, sino alla mostra alla galleria Studio Guenzani con Gabriele Basilico, nel 2008).

La ricerca sui materiali e la progressiva distanza dagli strumenti canonici della pittura verso la sperimentazione, moltiplicazione e ripetizione dei linguaggi e delle forme dell’arte, vengono messi a punto dalla fine degli anni Ottanta, quando, nella mostra del 1988 e in quella del 1991, Garutti presenta in galleria una serie di opere realizzate attraverso l’impiego di materiali di uso domestico, come le *Carte da parati* o i *Senza titolo*, 1991/92.

Dalla metà degli anni Novanta in poi, l’artista concentrerà la sua ricerca su progetti di arte pubblica continuando a collaborare con Massimo Minini. Nel 2007, in occasione della sua ultima mostra in galleria, Garutti progetta un’opera-campionario, profondamente legata alla natura economica e seriale della committenza, “che si cuce su misura, dedicata a ogni spettatore e possibile acquirente-committente”, scrive l’artista. Sono quadri in cui un disegno ricama distanze e relazioni tra luoghi della città cari al potenziale collezionista. Mercato, committenza e relazioni sentimentali s’intrecciano in modo indissolubile. È *Campionario*, la serie di quadri monocromi realizzati a stampa digitale, con la quale Garutti “torna” alla pittura, realizzata a partire da presupposti relazionali e multi-autoriali.

“There are few artists whose early careers I could describe as well as Alberto Garutti’s, all the way to his more mature period; from his first black-and-white photos, to his paintings in the Eighties, to his time teaching at the Accademia [...]” (Massimo Minini, *Pizzini/Sentences*, Mousse, Milan, 2012, p.108).

Massimo Minini (b. 1944, Pisogne, Brescia) is an art critic who writes for *Flash Art* in Milan and has run a gallery in Brescia since 1975. Through Galleria Banco, which in 1984 changed its name to that of its founder, Minini began in the mid-Seventies to explore the work of Italian and international artists. Over the years his activity has stayed true to the gallery’s original name (“counter”): a place for trying things out and trading them, for the adventure of making and selling art. Alberto Garutti was one of the first artists to strike up an ongoing dialogue with Minini. The exhibitions at the gallery mark the evolution, through breaks, transitions and consolidations, of an artistic practice that started out from a form of photography grounded in conceptualism, and gradually became a model for a critical method of producing artwork in a public space. Garutti’s first solo show at the gallery dates back to 1976. What was then Galleria Banco showed 21 black and white photos, of various dimensions, titled *La relatività del presente come condizione illimitata* (The Relativity of the Present as an Unlimited Condition) and *Il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro* (The Present of the Past, the Present of the Present, the Present of the Future). This sequence, presented in individual frames, took the inside of a house as its subject, primarily through three kinds of images: the portrait of a man in various poses within a room; a still life (of a tilted table) often balanced on two of its legs; a series of small, cherished personal items (the collection) arranged on the floor. Hung alongside these works, on a single wall, was *Untitled (Fettuccia)*, 1976, a diptych in which one can make out a diagonal line running straight through the two photos, which cuts out a section of space within an empty setting. The theme of the line that

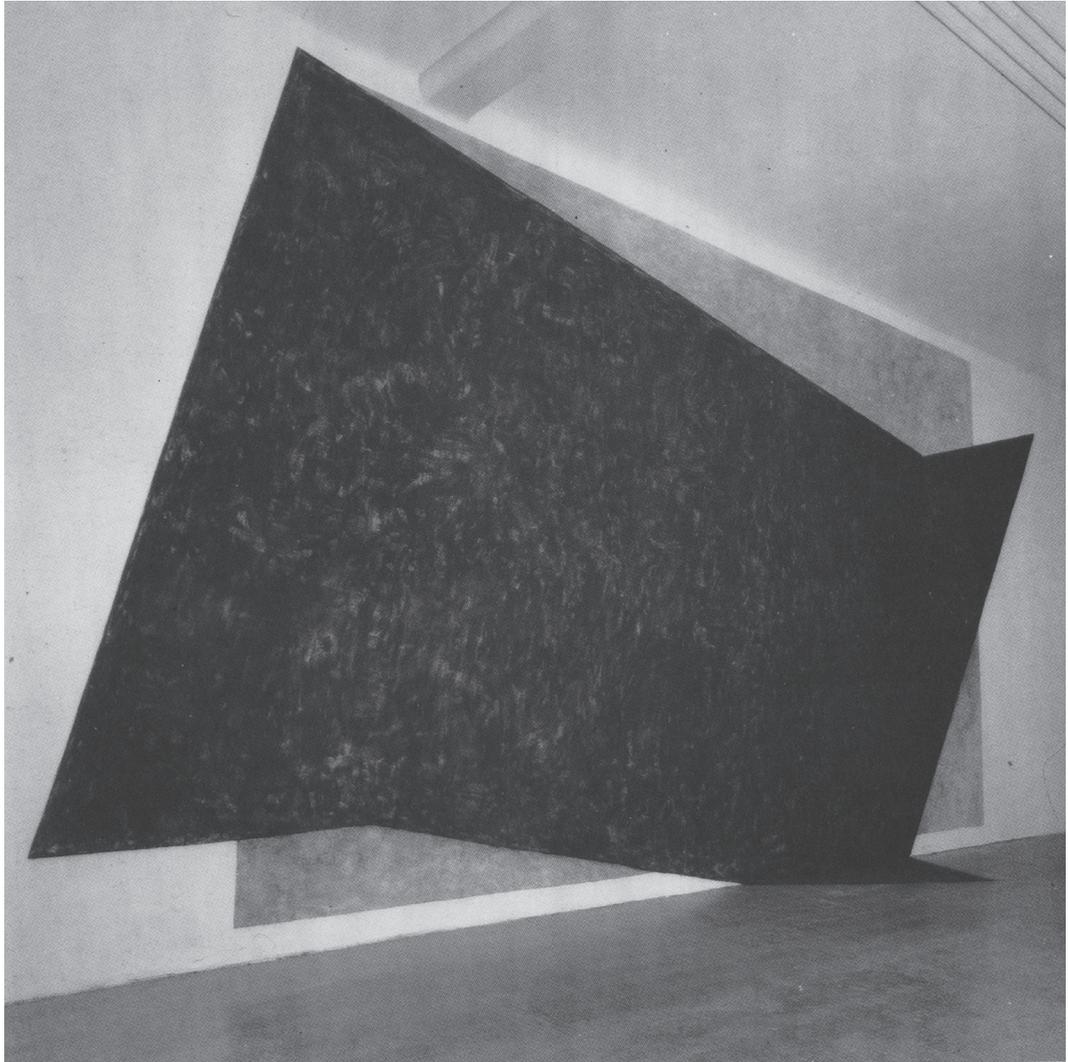
runs through the space of the picture—be it a ribbon (*fettuccia*), a piece of yarn, or any material that refers to a domestic activity—would become a constant in his works of the Seventies and early Eighties. It would be an important element for understanding the artist’s gradual shift from photography to painting, and at the same time, his interest in “listening to the place” as the basis for work in the public sphere. Garutti points to the space beyond the surface, and in so doing, positions himself, consciously or not, in the tradition of investigating the space and time “beyond painting,” as Guido Ballo wrote in reference to Lucio Fontana in the first issue of *Azimuth*. This is a quintessentially Milanese tradition, which draws inspiration from crucial movements like Scapigliatura, Movimento Moderno, Arte Povera (from Medardo Rosso to Umberto Boccioni, Lucio Fontana, Luciano Fabro and Enrico Castellani, who bought works from this period), and far before, to the era of Leonardo, of artist-architects who built by measuring, and used their own bodies as a unit of measurement for the world. In 1977 Garutti took part, with a photographic piece, in the group shows at Banco “Otto opere di pittura contemporanea” (Eight Works of Contemporary Painting) and in 1979 in “Possono undici piccole opere stabilire un percorso particolare dell’arte in Italia negli anni Settanta?” (Can Eleven Small Works Trace a Specific Path for Art In Italy in the Seventies?)

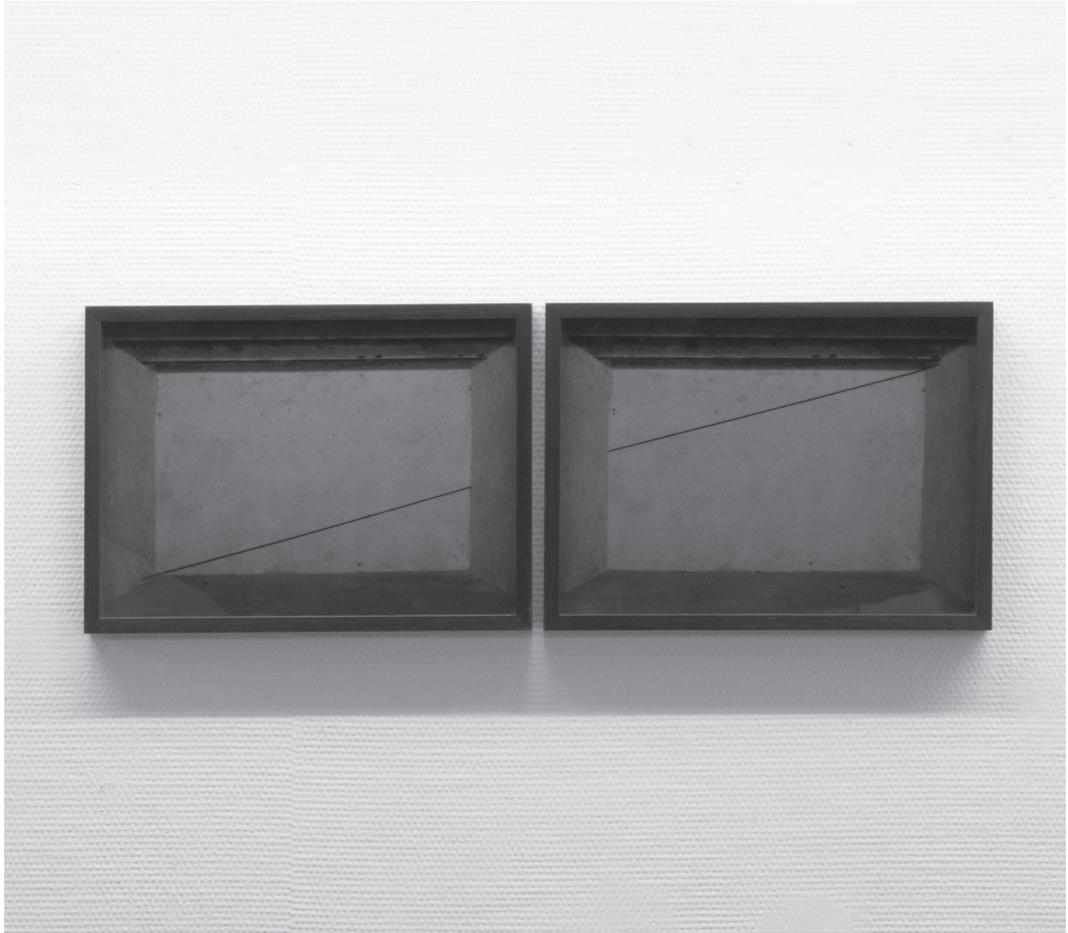
With “Decorazione” (Decoration), in 1981, Garutti returned to Minini with a series of small paintings, abstract in their vocabulary and showing great formal control. Gradually, Garutti would come to see the gallery space as a working tool, and by responding to the input of the context, turn it into a place of interaction. Specifically, in his show at the gallery in 1985, Garutti found himself in dialogue with Paolo Icaro, in an exhibition at Studiotre in Milan, and with Vittorio Messina at Galleria Minini. Here Garutti created two wall paintings, in two colors (black and gray) which traced irregular geometric shapes and overflowed onto the floor, covering almost the entire wall of the gallery.

Garutti would find himself in dialogue with another artist in the same space on other occasions as well, creating double shows as an opportunity to use other people’s work as a mirror in which to see and gauge his own reflection (for example, the shows at Artra with John Armleder in 1987, with a catalogue by Giorgio Verzotti; again with Paolo Icaro in Bologna at Studio G7 in 1988; with Stefano Arienti at Daniel Buchholz in Cologne in 1990, all the way to the exhibition at Studio Guenzani with Gabriele Basilico, in 2008).

His investigation into materials, and gradual move away from the classic tools of painting toward experimentation with, multiplication and repetition of languages and forms of art, come to the fore in the late Eighties, when in his exhibitions of 1988 and 1991, Garutti presents a series of works at the gallery that employ household materials, like his *Wallpapers* or *Untitled* series, 1991/92.

In the mid-Nineties, the artist began to concentrate on public art projects, while continuing his collaboration with Massimo Minini. In 2007, for his most recent show at the gallery, Garutti designed a “sample book”, deeply tied to the economic, serial nature of commissions, “made to measure, dedicated to every viewer and possible buyer/patron,” the artist writes. These are pieces in which a drawing traces distances and relationships between places in the city that are important to the potential collector. Market forces, patronage and emotional ties are inextricably interwoven. This is *Sampling*, the series of monochrome digital prints with which Garutti “returns” to painting, grounded in relational and multi-authored practices.





Senza titolo, 1977.
Courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia

Modern Art Agency
(Lucio Amelio), Napoli
1976

Galleria Françoise Lambert,
Milano
1978/1980

Galleria d'Alessandro /
Ugo Ferranti, Roma
1977/1979/1984

Galleria Paul Maenz, Colonia
1978

Galleria Locus Solus, Genova
1981 /1984

Mostre / Exhibitions

Nel decennio compreso tra il 1976 e il 1984, Alberto Garutti lavora con diverse gallerie d'arte italiane e straniere che avrebbero svolto un ruolo cruciale nell'introduzione e diffusione dell'Arte Concettuale in Europa. Gallerie come quelle di Paul Maenz a Colonia (che ospita una personale di Garutti accompagnata da un testo di Germano Celant), di Françoise Lambert a Milano di Ugo Ferranti a Roma o la galleria Locus Solus di Vittorio Dapelo e Uberta Sannazzaro dedicano mostre all'artista milanese negli anni di punta della Transavanguardia e del confronto tra le diverse componenti dell'Arte Concettuale. In questo decennio, Alberto Garutti si muove nei territori contaminati dai due movimenti italiani più significativi e, nello stesso tempo, presenta il suo lavoro, che passa dalla fotografia alla pittura all'installazione, in contesti interessati alla ricerca sullo spazio e alla riflessione sull'arte come strumento cognitivo.

Se nel 1976 ad Art Basel la galleria Modern Art Agency dedica uno stand personale a Garutti, l'anno successivo presso la galleria d'Alessandro e Ferranti a Roma l'artista si presenta con una serie di nuove fotografie a colori, disposte sui muri a formare elementi di architettura d'interni, come lo stipite di una porta. La relazione tra Garutti e la città romana prosegue nel 1979, in occasione di una sua nuova personale da Ferranti, intitolata "Nove lavori per nove pareti bianche", dove Garutti sconfinava per la prima volta dalla fotografia alla pittura. Accanto alla sequenza fotografica in formato 30x40 cm, tra

la prima stanza e la seconda, l'artista realizza una pittura murale dissimulata. Essa sta all'interno dello stipite del passaggio ad arco della galleria. Realizzati in colore grigio, azzurro chiaro, violetto, giallo questi interventi da un lato anticipano la scala cromatica che Garutti userà per le sue *Didascalie* e, in genere, per la comunicazione dei suoi lavori nei media, dall'altro, testimoniano l'atteggiamento laterale e quasi invisibile dell'opera d'arte, che cela se stessa e attende la domanda dello spettatore per svelarsi. "Penso che se non avessi paura di essere sorpreso potrei nascondere qualcosa in un vano del muro e poi rinchiuderlo", scrive l'artista a proposito della mostra nel notiziario informativo di un'altra importante galleria genovese, Saman-gallery, diretta nel 1974 da Ida Gianelli. L'invisibilità dell'opera e la cura per il processo che sottende alla sua formalizzazione sarà evidente nei lavori successivi, come quello realizzato in occasione della mostra "Le opere e i giorni", a cura di Achille Bonito Oliva, alla Certosa di Padula nel 2004, dove l'artista nasconde dietro una parete della Certosa una lastra d'oro e così facendo induce lo spettatore, attraverso un processo quasi metonimico, a interrogarsi di fronte a un lavoro invisibile, sul senso di spiritualità dello spazio, sul colore della luce per eccellenza e sulla natura dell'intervento dell'arte in un contesto dato.

Sempre la fotografia è il medium scelto per la personale nel 1979 da Maenz a Colonia, dove Garutti chiede di poter appendere la sua sequenza fotografica sopra l'affresco di Mimmo Paladino – l'artista che lo aveva preceduto in galleria –, senza cancellare le sue tracce sulle pareti. Da Locus Solus, nel 1981 il dialogo tra opere e ambiente si fa sempre più serrato poiché, accanto a dipinti su carta nera, le opere sono esempi di pittura murale, che si integrano nello spazio (come una tela azzurra, installata nello stipite di una porta o un affresco nero su muro che cola sul pavimento facendosi ombra e insieme pavimento).

Le mostre a Milano da Lambert - come quella del 1980 "Interno con natura morta" che darà anche il titolo alla prima personale di Garutti al PAC nel 1987 – saranno per l'artista luoghi dove

sperimentare idee e atteggiamenti verso lo spazio, e dove mettere in relazione architettura, fotografia, pittura, decorazione. L'artista presenta il più delle volte, frammenti architettonici dipinti su muro accanto a sequenze fotografiche, legate al tema della linea che attraverso il quadro. Ogni foto è un modulo incorniciato, combinato di volta in volta.

E la linea che li attraverso è disegnata con materiali semplici, come la lana, la bambagia, la fettuccia, la tempera – tutti indicatori di un fare privato, lirico, domestico, un esercizio quotidiano fatto sul tavolo da lavoro, guardando dalla finestra, prestando attenzione ai fatti minimi della vita, ai piedi di un padre maestro che legge delle storie di eroi e cavalieri. Questa linea attraversa un muro nudo, di cui s'intravedono tuttavia i segni del tempo. La linea diventa così una soglia fantastica e un piacere della pittura che non abbandonerà mai l'artista. Garutti tende a far affiorare il segno pittorico che si è depositato nel corso di anni. Le fotografie sono come porzioni di un affresco, piccoli quadri a tinte fosche, del colore della terra, come resti del passato cui l'artista ridà un senso.

Ne nascono veri e propri oggetti fotografici, di forma regolare o irregolare, tutti *Senza titolo*; più che linee di colore, si tratta di linee di forza che indicano una prospettiva parziale, e che al posto di orientare, disorientano lo spettatore. Un quadrato, la sagoma di una porta, una linea orizzontale o una colonna verticale che pur facendo riferimento a un vocabolario legato al design e all'architettura d'interni, si trasformano in segni astratti, posti sul muro delle gallerie, altrettanto nudi, eppure densi di presenze di altri artisti che lo hanno preceduto, paralleli al pavimento, spesso a ridosso di spigoli, pertugi o zone di passaggio, enfatizzando così la struttura del luogo e il suo essere luogo di relazioni.

In the period from 1976 to 1984, Alber- to Garutti worked with various art gal- leries in Italy and abroad which played a crucial role in introducing and spreading conceptual art in Europe. Galleries such as Paul Maenz's space in Cologne (which presented a solo show by Garutti with a text by Ger- mano Celant), Françoise Lambert's in Milan, Ugo Ferranti's in Rome or Vittorio Dapelo and Uberta Sannaz- zaro's Locus Solus dedicated shows to the Milanese artist in the pivotal years of the Transavantgarde and of the di- alogue among various components of conceptualism. In the decade be- tween 1976 and 1986, Alberto Garutti moved within realms touched by the two most significant movements in It- aly, while presenting his work, which shifted from photography to painting to installation, in contexts interested in the investigation of space and the reflection on art as a cognitive tool.

In 1976, the Modern Art Agency gave Garutti a solo stand at Art Basel, and the following year at D'Alessan- dro-Ferranti in Rome, the artist pre- sented a series of new color photo- graphs, arranged on the walls to form elements of interior architecture, like a door jamb. The relationship between Garutti and the city of Rome contin- ued in 1979, with another solo show by the artist at Ferranti, titled "Nove lavori per nove pareti bianche" (Nine Works for Nine White Walls), where Garutti moved from the first time from photography into painting. Alongside a series of 30x40 photos, between the first room and the second the artist cre- ated a wall painting hidden from view; it was inside the jamb of the gallery's arched doorway. These pieces, with their shades of gray, light blue/white, violet, and yellow, on the one hand anticipate the spectrum of colors that Garutti would use for his *Captions*, and more generally, to present his works in the media, while on the other they show the oblique, almost invis- ible character of the artwork, which conceals itself and waits for the view- er's question in order to be revealed. "I think that if I weren't afraid of get- ting caught, I might hide something in a niche and then wall it up," the artist wrote in reference to the show in the newsletter of another major

Genoese venue, Samangallery, which in 1974 was directed by Ida Gianelli. The invisibility of the work and the focus on the process behind its formal- ization would be clear in subsequent works, like the one for the exhibition "Le opere e i giorni" (The Works and the Days), curated by Achille Bonito Oliva, at Certosa di Padula nel 2004, where the artist hid a gold plaque be- hind a wall of the Certosa and thus led viewers, through an almost meto- nymic process, to pose questions in relation to that invisible work, about the spirituality of the space, the color of light par excellence, and the nature of the intervention of art in a given context.

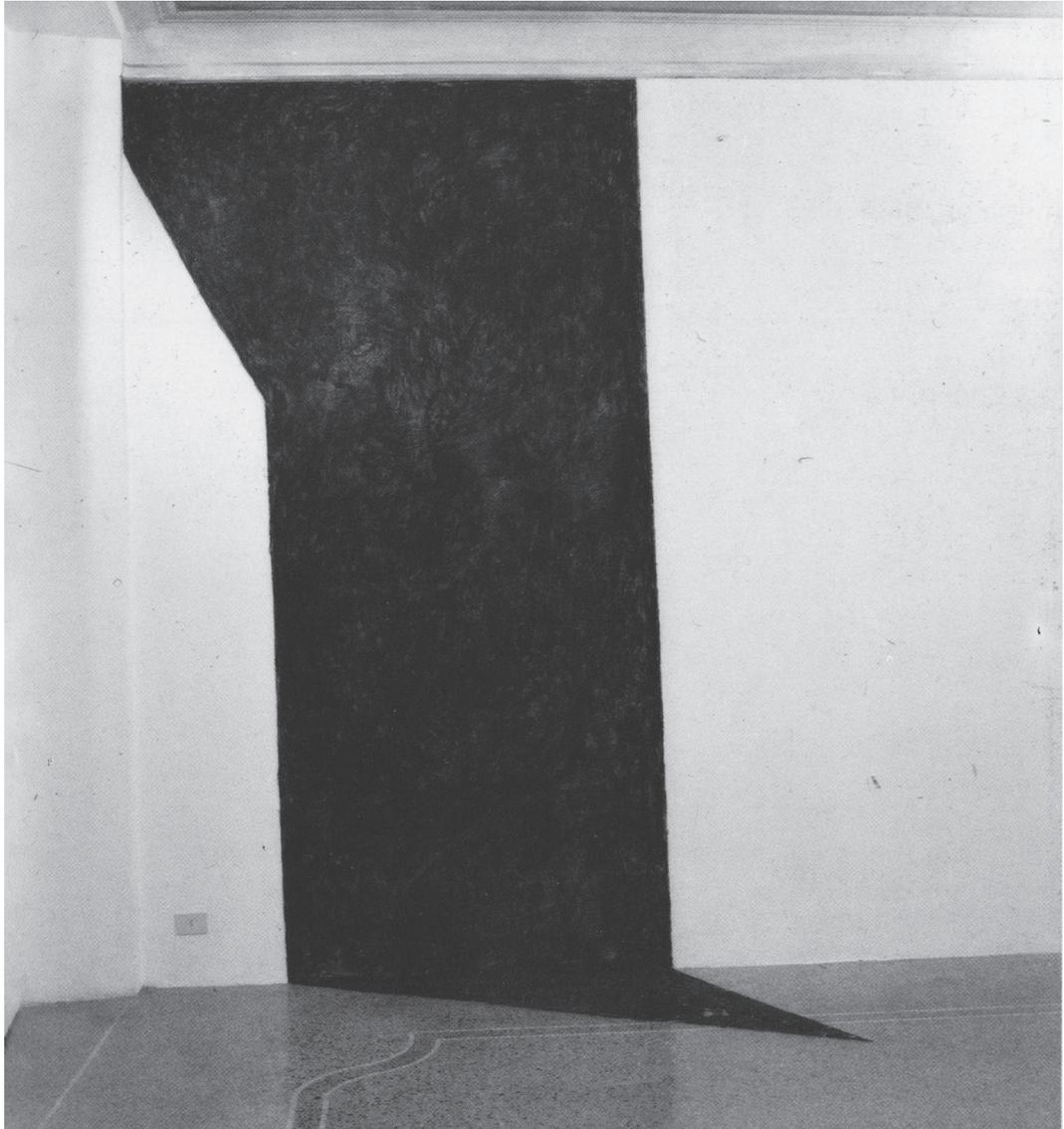
Photography was again the medium chosen for his solo show in Maenz in 1979 in Cologne, where Garutti asked permission to hang his photo series over the fresco by Mimmo Paladino—the artist who had preceded him at the gallery—without erasing its traces on the walls. At Locus Solus in 1981, the dialogue between the works and the setting became increasingly serried, since alongside pieces on black paper, the exhibition featured wall paintings that became an integral part of the space (like a blue canvas, installed in the jamb of a door, or a black fresco on the wall which drooled down to be- come both shadow and floor).

The shows at Lambert in Milan—like the one in 1980, "Interno con natura morta" (Interior with Still Life), which would also be the title of his first solo show at the PAC in 1987—provided Garutti with opportunities to exper- iment with concepts of and attitudes toward space, and to draw connections between architecture, photography, painting, and decoration. For the most part, the artist presented fragments of architecture painted on the wall, alongside photo sequences linked to the theme of the line running through the picture. Each photo is a framed module, which can be combined in different ways.

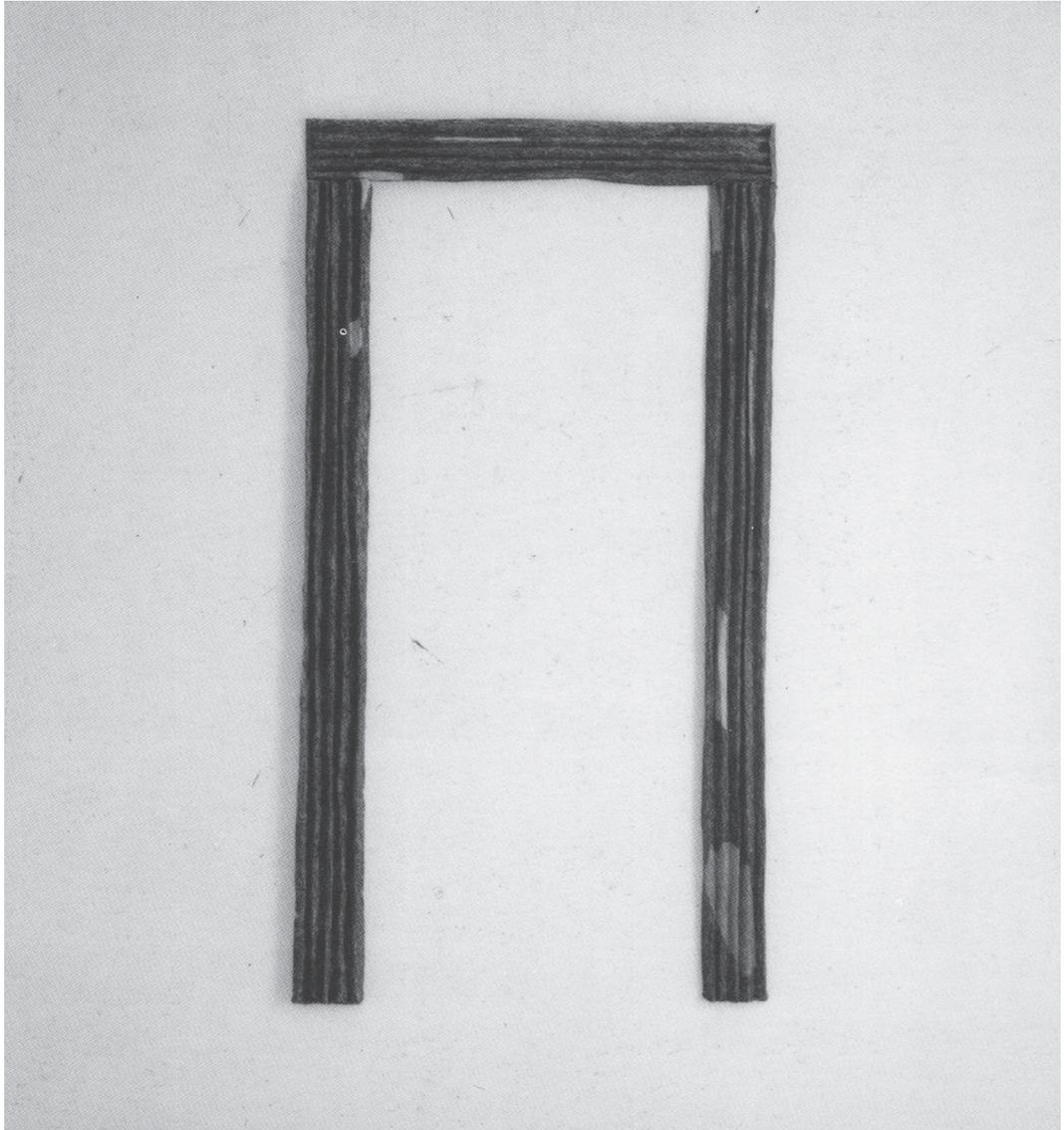
And the line that runs through it is drawn using simple materials, like yarn, cotton wool, ribbon, tempera—all indicating a private, lyrical, do- mestic action, a daily exercise per- formed on the worktable, looking out the window, paying attention to

the little details of life, at the feet of a father-teacher who reads stories of knights and heroes. This line runs across a bare wall, on which one can nevertheless make out the signs of time. The line thus becomes a fanta- sy threshold, that pleasure of painting that will never abandon the artist. Garutti strives to bring to the surface the painterly mark that has built up over the course of time. His photos are like detached pieces of a fresco, small dark paintings, the color of earth, like remnants of the past to which the ar- tist restores meaning.

The results are true photographic ob- jects, of a regular or irregular shape, all with the name *Untitled*; rather than mere lines of color, they are lines of energy, indicating a partial perspec- tive, and rather than orienting, disori- ent the viewer. A square, the outline of a door, a horizontal line or vertical column, though drawn from the vo- cabulary of design and interior archi- tecture, become abstract signs; they are placed on gallery walls that are equally bare, and yet swarming with traces of other artists who have come before; parallel to the floor, often next to corners, gaps or passageways, they emphasize the structure of the place and how it is a space of relations.



Senza titolo, 1984.
Archivio Galleria Locus Solus, Genova



Dove solo io posso passare, 1982.
Archivio Galleria Françoise Lambert, Milano

Fac-simile, Milano
1987
Studio Guenzani, Milano
1987/1989
PAC, Milano
1987/2004
Galleria Giò Marconi, Milano
1992
Galleria Massimo De Carlo,
Milano
1994
Mostre / Exhibitions

Nella seconda metà degli anni Ottanta, e in particolare tra il 1986 e il 1987, Milano assiste alla nascita di gallerie d'arte contemporanea che iniziano a seguire e sostenere il lavoro di una nuova generazione di artisti italiani. Questo fatto, accanto a una condivisa presa di distanza dalle ideologie del decennio precedente a favore di un ritorno alla pittura, alle tematiche dell'io e alla contaminazione delle discipline, cambia radicalmente la struttura del sistema dell'arte. Nuove gallerie che s'interessano di una stessa generazione di artisti significa per Milano un ricambio generazionale, che pone l'accento su una diversa dinamica di relazione tra gallerie e istituzioni e mercato. A gallerie come Studio Guenzani, Studio Casoli, Fac-simile, Massimo De Carlo per esempio interessa superare il canone dell'Arte Concettuale e insistere sulla moltiplicazione dei linguaggi e sull'associazione di ricerche individuali come sintomi di un momento di transizioni più collettivo. Nella città dove Corrado Levi avrebbe curato numerose mostre nel suo studio e al PAC la mostra "Il cangiante" nel 1986, si sarebbero di lì a poco manifestate iniziative radicali, come l'esperienza della fabbrica Brown Boveri, o quella della Casa degli Artisti con Luciano Fabro. Non stupisce dunque che, in questi anni, le personali di Alberto Garutti in gallerie private si alternino alle sue partecipazioni a mostre istituzionali al PAC, diretto da Mercedes Garberi, fino all'acquisizione per donazione di una sua opera *Frammento* (1983) nel 1985 alle civiche raccolte del Comune di Milano, all'interno del programma "Nuovi Argomenti: acquisizioni di giovane Arte Italiana" del

Comune di Milano. Nel 1985 Garutti è uno degli artisti invitati a partecipare da Corrado Levi nella mostra "Il cangiante", con un dipinto su legno – un rettangolo di mogano sul quale disegna a olio. Sempre il PAC, nel 1987, dedicherà a Garutti una personale, la prima in uno spazio istituzionale, all'interno del programma "Interno con natura morta", a cura di Flaminio Gualdoni (con Pietro Coletta e Arcangelo). Il titolo è quello di un affresco realizzato per la mostra e riprende un'omonima personale alla galleria Françoise Lambert del 1980. In mostra ci sono dieci anni di lavoro, e un corpus di opere che testimoniano una fase di transizione faticosa e solitaria, tra le sequenze fotografiche, le pitture murali, i quadri astratti e geometrici, le prime installazioni in vetro e pittura, le sculture in legno grezzo. Tra i galleristi, dopo Inga Pin, con la personale del 1975 a Diagramma, e Françoise Lambert, saranno, prima, Horatio Goni, nel 1987, alla galleria Fac-simile (con catalogo a cura di Giorgio Verzotti) e poi lo Studio Guenzani, a dedicare a Garutti una serie di personali a Milano. Nel 1987, nel 1988 e 1989, lo Studio accoglie sculture in cemento e vetro, pitture su carta entro strutture di ferro, pitture a olio dai colori marcati. Al centro della stanza più piccola della galleria l'artista dispone un pavimento di piastrelle in cemento esagonali, grigio e nero, sottratto a qualche vecchia cucina, dipingendo sulla superficie una forma geometrica nera. Il percorso è fatto di soglie e tracce che determinano spesso il passaggio da un lavoro all'altro, da una stanza all'altra. La mostra solleva "un problema rimasto inattuale per molti anni e oggi prepotentemente rimesso in luce tanto nell'arte europea quanto in quella americana. Fino a che punto la creatività è determinata da un contesto o viceversa lo determina?" (Angela Vettese, in *Domenica-Sole 24 Ore*, gennaio 1988). Nel 1989 un'altra personale presenta un pavimento, questa volta in graniglia, sul quale sono dipinte quattro forme geometriche che riportano le piante delle case abitate dall'artista e, sulla parete, una prima serie degli *Orizzonti*. L'opera e la sua capacità di registrare gli eventi minimi della vita è anche al centro dei lavori della personale del 1992 da Giò Marconi a Milano, a due anni dalla sua sala

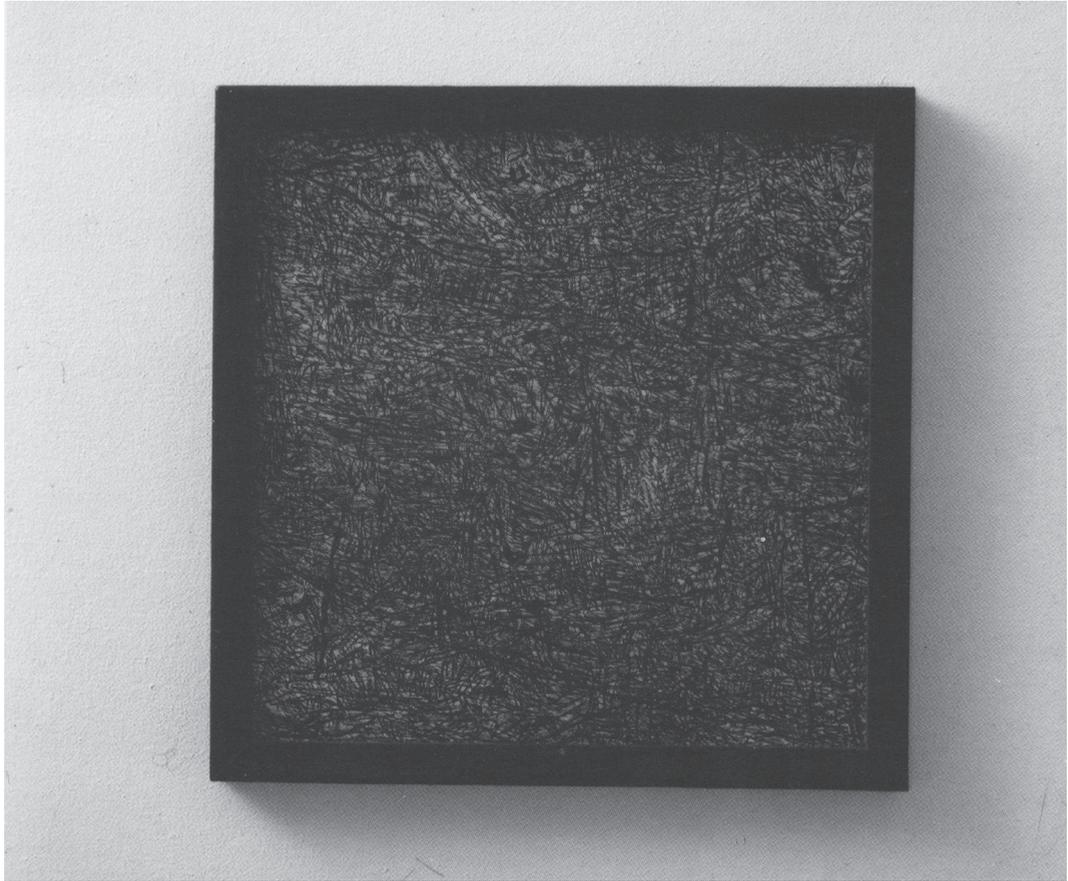
personale alla Biennale di Venezia del 1990. Anche qui l'esposizione raccoglie una molteplicità di opere e linguaggi: "una lastra pavimentale suddivisa in due parti, bianco e nero, capaci di indicare una chiara demarcazione simbolica, disegni incisi su tavole di legno che trasformano una pianta d'appartamento in un labirinto, una successione modulare di elementi lignei che si avvalgono delle venature provenienti dal trattamento artigianale del materiale per acquisire valore espressivo, un'ombra rettangolare tracciata con la vernice rossa sulla parete e che si espande sul pavimento" (Francesco Tedeschi, in *Il Giornale*, 17 maggio 1992).

Ogni mostra conferma la tensione verso l'ambiente di Garutti e una certa iniziale insofferenza per lo spazio della galleria. Sempre nel 1992 è alla galleria Studio La Città di Verona che l'artista espone per la prima volta *Moquette: stanza di soggiorno* (alternativamente titolata *Senza titolo*). Questo lavoro, uno dei più rilevanti dell'artista, con i suoi strati di moquette rossa ritagliati in corrispondenza dello spazio vuoto compreso tra i mobili della stanza di Garutti, vede la matrice pittorica e decorativa conquistare la terza dimensione. Garutti partecipa alla collettiva "Naked City" alla galleria Massimo De Carlo nel 1994, con una moquette rossa (di dimensioni ridotte rispetto a quella presentata nella retrospettiva al PAC). Il 1994 è anche l'anno del suo primo e decisivo progetto a Peccioli dove, per la prima volta, l'artista mette a fuoco una diversa e autonoma metodologia d'intervento nello spazio pubblico. Infine, nel 2004, Garutti torna al PAC, in una collettiva di artisti italiani e internazionali a cura di Roberto Pinto, "Spazi atti / Fitting Spaces" e lo fa distribuendo nello spazio istituzionale una serie di mobili rivestiti da una pellicola fosforescente, che s'illuminano al buio. Il titolo è già una didascalia: *Che cosa succede nelle stanze quando gli uomini se ne vanno?* L'invisibilità dell'opera, la ricerca di un coinvolgimento attivo dello spettatore e il rapporto laterale con l'istituzione sono il soggetto di questo lavoro: l'opera è qualcosa di invisibile e delicato, che ingaggia chi guarda in un dialogo silenzioso tra uomini e cose.

In the second half of the Eighties, particularly between 1986 and 1987, Milan witnessed the birth of contemporary art galleries that began to follow and promote the work of a new generation of Italian artists. This fact, along with a general move away from the ideologies of the previous decade in favor of a return to painting, to the themes of the self, and to the mingling of disciplines, radically changed the structure of the art system. New galleries interested in the same generation of artists entailed a generational turnover for Milan, which would accentuate a different dynamic of interaction between galleries, institutions and the market. Galleries like Studio Guenzani, Studio Casoli, Fac-simile, and Massimo De Carlo, for instance, were interested in moving past the canon of conceptualism and emphasizing the multiplication of languages and the association of individual practices as signs of a more generalized moment of transition. The city where Corrado Levi curated many shows at his studio, and the exhibition “Il cangiante” at the PAC in 1986, would soon give birth to radical initiatives, like the Brown Boveri factory, or the Casa degli Artisti with Luciano Fabro. It therefore comes as no surprise that in this period, Alberto Garutti’s solo shows in private galleries alternated with his participation in institutional shows at the PAC, under the direction of Mercedes Garutti, culminating with the purchase for donation of a work from 1985 – *Fragment*, 1983 – for the collection of the City of Milan, as part of the municipal program “New Subjects – Acquisitions of Young Italian Art”. In 1985 Garutti was one of the artists invited by Corrado Levi to take part in the show “Il cangiante”, to which he contributed a painting on wood – a mahogany rectangle on which he drew in oil. In 1987, the PAC also gave Garutti a solo show, his first in an institutional setting, as part of the program “Interno con natura morta” (Interior with Still Life), curated by Flaminio Gualdoni (with Pietro Coletta and Arcangelo). The title is from a fresco made for the show, also echoing a solo show by the same name at Françoise Lambert in 1980. The exhibition spanned ten years of output, and a body of work showing

a difficult, solitary phase of transition, including photographic sequences, wall paintings, abstract and geometric paintings, the first glass and paint installations, and sculptures made of unfinished wood. Among gallery owners, after Inga Pin with a solo show in 1975 at Diagramma and Françoise Lambert, it would be first Horatio Goni in 1987 at Fac-simile (with a catalogue edited by Giorgio Verzotti) and then Studio Guenzani who gave Garutti a series of solo shows in Milan. In 1987, 1988 and 1989 the Studio presented concrete and glass sculptures, paintings on paper within iron structures, and boldly colored oil paintings. At the center of the smallest room in the gallery, the artist laid out an area of hexagonal, gray and black concrete floor tiles, taken from some old kitchen, painting a black geometric shape on their surface. The path through the exhibition is based on thresholds and traces that often mark the shift from one work to another, from one room to another. The show raises “a question that for many years had little currency, but has now powerfully re-emerged in both European and American art. To what degree is creativity shaped by its context, and to what degree does it shape its context?” (Angela Vettese, in *Domenica-Sole* 24 Ore, January 1988). Another solo show in 1989 also presented a piece of floor, this time made of crushed stone tiles, with four geometric shapes painted on it that recreate the floor plans of the houses that the artist has lived in, and on the wall, an early *Horizons* series. The work’s ability to record the tiny events of life is also at the heart of the solo show in 1992 at Giò Marconi in Milan, two years after the artist’s solo room at the Venice Biennale in 1990. Here again, the exhibition brings together many different works and languages: “a flooring slab divided in two parts, white and black, to indicate a clear symbolic demarcation, drawings carved into wooden surfaces that turn a floor plan into a maze, a series of modular components that are given expressive value by the grain of the handcrafted wood, a rectangular shadow painted in red which spreads from the wall to the floor” (Francesco Tedeschi, in *Il Giornale*, 17 May 1992).

Each exhibition shows Garutti’s interaction with the surroundings and a certain initial impatience with the gallery space. Also in 1992, it was at Studio La Città in Verona that the artist first exhibited *Carpeting* (alternatively referred to as *Untitled*). This work, with its layers of red carpeting cut in the shape of the empty space between the furniture in Garutti’s room, would be one of the artist’s most important, in which the painterly and decorative matrix of the work would move into the third dimension. Garutti took part in the group show “Naked City” at Massimo De Carlo in 1994, with a red carpet (smaller than the one shown in the retrospective at the PAC). This was also the year of his first crucial project at Peccioli, where for the first time the artist developed a different, independent method of working in public space. Finally, in 2004, Garutti came back to the PAC for a group show of Italian and international artists curated by Roberto Pinto, “Spazi atti / Fitting Spaces”: within the space of the museum, he arranged a series of furnishings covered in phosphorescent film, which lights up when the room is dark. The title is itself a caption: *What happens in rooms when the people have left?* The invisible nature of the work, the quest for the active engagement of the viewer and the lateral relationship with the institution are the subject of this piece: the work is something invisible and delicate, which brings us into a silent dialogue between people and things.



*Anche se lavori - S.G.A. - 12 gennaio - giochi - cespugli ingarbugliati - cespugli aggrovigliati - acqua in movimento -
agli abitanti dell'arte - alla via celtna - contro i cattivi artisti - S.G.A.F.N. - interni, 1984-87.*
Courtesy Studio Guenzani, Milano



Stanza, 1987.
Courtesy Galleria Fac-simile, Milano