

Note al catalogue raisonné Note to the catalogue raisonné

Le schede che compongono il catalogo ragionato delle opere di Alberto Garutti sono state elaborate in stretta collaborazione con l'artista, attraverso il reperimento di fonti primarie e secondarie, presenti nel suo archivio privato, e dai racconti dell'artista stesso.

Il criterio scelto per la loro classificazione è stato quello cronologico. Le schede tengono tuttavia conto anche delle famiglie di opere – serie di lavori che appartengono a uno stesso gruppo e che sono state realizzate, o sono tutt'ora in corso, lungo un ampio arco cronologico. In questo caso, la scheda fa fede alla prima opera della serie e riporta la cronologia delle successive.

Per quanto possibile, si è ritenuto opportuno segnalare i primi contesti espositivi che hanno concorso all'ideazione e realizzazione di opere che Garutti ha successivamente riproposto e adattato in luoghi diversi.

Si è infine scelto di dedicare spazio alla storia di alcune mostre di Garutti. Ad una rilevante selezione di esposizioni personali, in spazi privati o istituzionali, sono state dedicate delle schede specifiche, che pur seguendo un ordine cronologico, restituiscono più organicamente delle fasi del lavoro di dell'artista, difficilmente riconducibili a un'unica opera.

Il catalogo ragionato è il primo mai realizzato. Ci scusiamo per eventuali imprecisioni, errori e dimenticanze e, proprio come le opere di Alberto Garutti, ci auguriamo che questo sia il primo di una lunga serie.

P.N.

The profiles in the catalogue raisonné of the works of Alberto Garutti have been prepared in close collaboration with the artist, seeking out direct and indirect sources in his private archives and in the recollections of the artist himself.

The criterion selected for their classification is chronological. The profiles, nevertheless, also analyze the families of works—series of pieces that belong to the same group and have been produced, or are still in progress, over a

wider time span. In these cases, the profile is based on the first work in the series, and indicates the chronology of its subsequent works.

Wherever possible, the profiles report on the first exhibition contexts that contributed to the invention and production of works Garutti has then continued to show in different places.

Finally, space has been set aside for the stories of some of Garutti's exhibitions. Specific profiles have been devoted to a selection of solo shows in private and institutional spaces. Though again in chronological order, these profiles offer a more organic overview of the phases of the artist's output, which would be hard to glean from a review of only the individual works.

The catalogue raisonné is the first that has ever been done on Garutti's work. We would like to apologize for any inaccuracies, errors or omissions and, just like the works of Alberto Garutti, we hope this is the first of a long series.

P.N.

Credo di ricordare
I believe I remember

1974

Opera / Work

Nel 1975 l'esordio di Alberto Garutti è legato a una mostra personale "Credo di ricordar/mi" e a una collettiva "Campo Dieci. Una generazione e il mezzo fotografico", entrambe andate in scena alla galleria Il Diagramma a Milano. Fondata e diretta da un visionario Luciano Inga Pin, la galleria dai primi anni '70 accoglie, il più delle volte anticipa, i climi e le sensibilità della ricerca contemporanea, elaborando un programma sui giovani artisti italiani e internazionali, che per la prima volta esponevano in Italia, come Marina Abramović, Urs Lüthi, Allan Kaprow e gli italiani Nicola De Maria e Mimmo Paladino.

"*Credo di ricordare* è un lavoro composto da una serie di 32 foto in bianco e nero, in cui mi sono fotografato nella stanza in cui allora abitavo, con un materasso per terra e tutti gli oggetti della mia quotidianità. Le altre foto a seguire sono immagini in cui ogni singolo oggetto viene fotografato appoggiato a terra. In ogni foto c'è sempre il pavimento scuro e il muro bianco, e un oggetto: c'è il portacenere, ci sono le scarpe, ci sono i calzini, un cuscino, un tavolo, c'è un libro... Nel 1974-75, questo lavoro era abbastanza singolare, perché allora tutto era molto ideologico e politico, mentre io volevo dare un senso anche agli oggetti e al loro dialogo con le persone, il che era una cosa quasi reazionaria perché non era sociale, lavorava su una sensibilità intima, sul dialogo tra una persona e la realtà circostante, ma sembrava una realtà limitata ad uno spazio personalistico." Il lavoro, che verrà di nuovo esposto a Milano alla Rotonda della Besana in occasione della collettiva "Fotomedia" a cura di Daniela Palazzoli nel 1975, anticipa molti temi che nei decenni successivi alimenteranno e costruiranno il *modus operandi* dell'artista. Garutti riprende qui il genere dell'autoritratto, caro alla pittura italiana e, in modo particolare, alla ricerca degli artisti che si sarebbero poi ritrovati nel gruppo della Transavanguardia. La scelta di un vocabo-

lario minimo e concettuale si associa ad un uso narrativo della fotografia, anche qui medium quasi letterario, che costruisce un piano sequenza e arricchisce di poesia e sensibilità architettonica il processo di costruzione dell'immagine. Altrettanto rilevante è qui la relazione con lo spazio pubblico/privato, che l'artista costruisce a partire dalla relazione tra corpo dell'artista nello studio e oggetti quotidiani che lo circondano. Garutti recupera l'idea di studio/casa intima e privata come luogo delle relazioni pubbliche, dove la gente transita, vede, tocca e consuma informazioni sulla vita degli altri. La condivisione degli oggetti mediati dal corpo dell'artista, che nello stesso tempo si ritrae e si offre allo spettatore, è d'altronde all'origine dell'idea stessa di arte come scambio, come qualcosa che prevede e attiva uno scambio (d'idee, di conoscenza, di affetti, di memoria, di pettegolezzi ecc. ecc.); idea questa che rimarrà una costante nel percorso di Garutti, pur trovando differenti traduzioni e scale (dalla fotografia all'opera nello spazio pubblico; dalla didascalia al mobilio fluorescente).

Sollecitato a riflettere sul senso e sulle motivazioni di questo lavoro, Garutti risponde facendo riferimento alle letture di Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), lo scrittore, filosofo, saggista e politico francese, noto per la pubblicazione dei *Essais*, ai quali lavora a partire dal 1571. Negli anni Settanta Garutti legge avidamente gli scritti dell'umanista francese: le riflessioni sulla condizione umana e sulla quotidianità, condotte da Montaigne con una rara capacità d'introspezione libera da pregiudizi, sono testi oltremodo importanti per l'artista che in quel periodo presta particolare attenzione alla descrizione dell'uomo, e in particolare "me stesso".

L'idea di una sequenza prelude anche a un metodo di lavoro che coincide con la scelta di operare in serie, procedura che, di lì a poco, diventerà una costante nella ricerca di Garutti. *Credo di ricordare* è d'altro canto un titolo che svela un carattere dubitativo, introspettivo e volutamente "personalistico" e improduttivo dell'artista e, allo stesso tempo, "rivela il possibile punto di crisi della sua posizione: forse troppo romantica per quello che

lasciava indietro, troppo analitica per quello che andava a incontrare" (L. Cerizza, "Il sistema emotivo: strutture e topografie nel lavoro di Alberto Garutti", in *Tre tentativi per un catalogo ragionato dell'opera di Alberto Garutti*, Kaleidoscope Press, Milano, 2010, p. 12).

In 1975, Alberto Garutti's debut took place in a solo show "Credo di ricordar/mi" and a group show, "Campo Dieci. Una generazione e il mezzo fotografico," both at the Il Diagramma gallery in Milan. Founded and run by the visionary Luciano Inga Pin, from the early 1970s the gallery hosted and often foreshadowed the latest atmospheres and trends of contemporary research, developing a program involving young Italian and international artists, some showing for the first time in Italy, such as Marina Abramović, Urs Lüthi, Allan Kaprow, and the Italians Nicola De Maria and Mimmo Paladino.

"*I think I remember* is a work composed of a series of 32 black and white photographs, pictures I took of myself in the room where I was living at the time, with a mattress on the floor and all the objects of my everyday life. The other, subsequent photos are images in which every single object is photographed on the floor. In each photo there is always the dark floor and the white wall, with an object: an ashtray, shoes, socks, a pillow, a table, a book... In 1974-75 this work was rather unique, because everything was very ideological and political at the time, while I wanted to give a sense also to objects and their dialogue with people, which seemed almost reactionary because it was not social, it focused on an inner sensibility, on the dialogue between a person and the reality around him, but it seemed like a reality limited to a personal space." The work, shown again in Milan at the Rotonda della Besana in the group show "Fotomedia" curated by Daniela Palazzoli in 1975, points to many themes that would sustain and construct the *modus operandi* of the artist in the decades to follow. Here Garutti links to the genre of the self-portrait, a widespread theme in Italian painting and, in particular, in

the research of the artists who would become part of the Transavanguardia group. The choice of a minimal, conceptual language is associated with a narrative use of photography, here again almost a literary medium, that constructs a sequence and enriches the process of construction of the image with poetry and an architectural sensibility. Another important factor is the relationship with public/private space, constructed starting with the relationship between the body of the artist in the studio and the everyday objects that surround him. Garutti recoups the idea of the studio/home as an intimate, private place of public relations, where people pass through, see, touch and consume information on the life of others. The sharing of the objects, mediated by the body of the artist, which simultaneously portrays itself and offers itself to the viewer, also lies

at the root of the very idea of art as exchange, as something that calls for and activates a trade (of ideas, knowledge, affections, memory, gossip, etc.). This is an idea that has remained a constant in Garutti's career, though in different translations and on different scales (from photography to work in public space, from the caption to the phosphorescent furnishings).

Asked to talk about the meaning and motivations of this work, Garutti responds by making reference to his readings of Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), the French writer, philosopher and politician known for his *Essays*, on which he worked starting in 1571. In the 1970s Garutti was an avid reader of this French humanist: the reflections on the human condition and on everyday life outlined with a rare capacity for unbiased introspection by Montaigne are very important

texts for the artist, who in that period was paying particular attention to the question of the description of man and, in particular, of “myself.”

The idea of a sequence also foreshadows a way of working that coincides with the choice of serial works, a procedure that would soon become a constant in Garutti's output. *I think I remember* is a title that reveals the character of an artist prone to doubts, introspective, internationally “personal” and unproductive, while at the same time it “reveals the possible crisis point of his position: too romantic, perhaps, for what he was leaving behind, too analytical for what he was heading towards” [L. Cerizza, in *Three Attempts for a Catalogue Raisonné of the Work of Alberto Garutti*, Kaleidoscope Press, Milan, 2010, p. 12].



Orizzonti
Horizons
 1987-2012
 Serie / Series

Le opere della serie *Orizzonti* sono lastre di vetro di diversi formati e dimensioni, dipinte sul retro, per metà con pittura nera e per metà bianca.

Ogni opera della serie esiste in virtù della relazione con un committente/collezionista, di cui porta il nome nel titolo. Nell'unione ipotetica e futura di tutte le lastre, l'artista intende dare forma e immagine a un asse simbolico di tutti i legami professionali e affettivi della propria carriera. "Quando realizzo un nuovo *Orizzonte* immagino sempre che quella linea retta possa uscire dal mio studio, entrare nelle case dei collezionisti e congiungersi alle altre – afferma Garutti – a costituire l'orizzonte 'ideale' della mia vita, l'unione di tutti coloro che amano e sostengono il mio lavoro."

In occasione della mostra al PAC, l'artista ha scelto di ricostruire per la prima volta una porzione significativa di questo "Orizzonte", raccogliendo 21 lastre, disposte lungo la parete di fondo del primo piano del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano.

Orizzonti anticipa e prosegue il ragionamento che verrà ripreso in seguito da altri gruppi di lavori, in cui l'opera si compie con il contributo di molteplici parti.

In *Campionario* (2008-2012) per esempio, la serie di stampe digitali, dove una linea grafica e calligrafica restituisce sul foglio la lunghezza di determinati percorsi compiuti dall'artista tra due luoghi di alcune città, Garutti renderà assertiva la matrice relazionale che caratterizza la sua ricerca, tradotta qui in un codice astratto su fondo monocromo. *Orizzonti* e *Campionario* sono codici a barre emotivi, dove la componente concettuale dell'opera non è disgiunta da quella narrativa. Garutti disegna in questo modo un paesaggio emotivo, dove luoghi e persone sono legati da sottilissime linee rette. La combinazione di monocromo, geometria minimalista, materiale industriale e titolo in serie ritorna anche in *Matasse* (1997 fino ad oggi), sculture cilindriche di diametro diverso, costi-

tuite da un filo di nylon arrotolato attorno ad un cilindro di cartone, la cui lunghezza corrisponde alla distanza tra la casa dell'artista e il luogo di destinazione dell'opera. L'idea di un orizzonte cui tendere è, d'altronde, una costante nel lavoro di Garutti sin dagli esordi nella prima metà degli anni Settanta. In questo periodo, l'artista realizza una serie di lavori fotografici di piccolo formato, in bianco e nero e a colori – fra cui, per esempio, *Credo di ricordare*, 1974 e *Senza titolo*, 1975. Sono ritratti di oggetti quotidiani nel suo studio, oggetti a reazione emotiva, ai quali avvicinarsi e da cui allontanarsi, come fossero un orizzonte da raggiungere. Essi formano un tutto carico di enigma, dramma e intimità. Queste opere, nella loro autonomia individuale, condividono dei processi, dei punti di partenza e dei dati che si intrecciano a partire da un approccio metodologico preciso. È la ricerca sul quotidiano come epifania del senso dell'arte, che per Garutti è uno strumento cognitivo.

The works of the *Horizons* series are panes of glass of different formats and sizes, painting on the back, half in white, half in black.

Each piece exists thanks to the relationship with a client/collector (whose name is in the title), as if the artist, in a hypothetical future gathering of all the panes, could give form and image to a symbolic axis of all professional and affective ties throughout his career. "When I make a new *Horizon* I always imagine that the straight line could go out of my studio, enter the homes of collectors and connect with the others –the artist says–to construct the 'ideal' horizon of my life, the union of all those who love and support my work." For the exhibition at PAC, the artist has decided to reconstruct, for the first time, a large portion of this "horizon," gathering 21 panes and arranging them along the back wall of the first floor of the museum.

Horizons foreshadows and extends the reasoning that would later return in other groups of works, where the piece is completed thanks to the contributions of multiple parts.

In *Samples* (2008-2012), for example, the series of digital prints where a

graphic and calligraphic line reproduces, on the sheet, the length of specific routes taken by the artist between two places in different cities, Garutti adds assertive force to the relational matrix of his research, translated here into an abstract code on a monochrome background. *Horizons* and *Samples* are emotional barcodes, where the conceptual component of the work is not separated from the narrative side. In this way, Garutti creates an emotional landscape, where places and people are linked by very slender straight lines. The combination of the monochrome, minimalist geometry, industrial material and a serial title also returns in *Skeins*, (1997 to the present), cylindrical sculptures with different diameters composed of a nylon line wrapped around a cardboard tube. The length of the line corresponds to the distance between the artist's home and the place where the work is to be placed. The idea of a horizon towards which to reach has been a constant in Garutti's work since the start of his career in the mid-1970s. In that period he made a series of small photographic works, in black and white and in color—including, for example, *I think I remember*, 1974 and *Untitled*, 1975. These are portraits of everyday objects in his studio, objects that trigger an emotional reaction, to be approached or kept at a distance, as if they were a horizon to be reached. They form a whole that is charged with enigma, drama and intimacy. These works, in their individual autonomy, share processes, starting points and data that intertwine, starting from a precise methodological approach. Research on every life as epiphany of the meaning of art, seen as a cognitive tool by Garutti.



*Senza titolo**Untitled*

1990

Opera / Work

Il 1990 è un anno importante per la carriera di Alberto Garutti. Il 27 maggio viene inaugurata la 44^a Biennale di Venezia, diretta da Giovanni Carandente. La rassegna, che premierà con il Leone d'oro per la pittura Giovanni Anselmo, per la scultura Bernd e Hilla Becher e per il miglior padiglione gli Stati Uniti d'America con Jenny Holzer, dedicherà una stanza a Garutti. L'artista vi partecipa installando nella sala un pavimento in cemento con pietre in graniglia nera e rossa. Le parti in graniglia rossa rappresentano le piante delle case in cui ha abitato. Ai muri, quattro grandissime opere della serie *Orizzonti*. Nello stesso anno, la Galleria Civica di Modena, diretta da Flaminio Gualdoni, dedica una personale all'artista, allestita all'interno della Palazzina dei Giardini nel Parco (nel catalogo testi di A. Iannacci, F. Pasini e W. Guadagnini). *Senza titolo* è un dipinto olio su tela, a righe orizzontali bianche e blu. Presentato per la prima volta alla Galleria Civica di Modena, appartiene a un gruppo di lavori ideati appositamente per la mostra.

Garutti imposta la mostra in modo speculare, in ogni sala viene installata un'opera o più opere che sono gemelle di quelle installate nelle sale speculari, partendo dalla perfetta simmetria della Palazzina, che ha un corpo centrale e due ali perfettamente simmetriche. Su questa caratteristica evidente dello spazio, l'artista s'inserisce progettando una mostra simmetrica, segnata dalla presenza di un grande tavolo posto al centro della sala che riporta sulla superficie tutti i nomi che hanno concorso alla sua realizzazione. Nel momento in cui il visitatore entra nella seconda parte della mostra e si accorge della sua rispondenza e gli appare chiaro come la spina dorsale di tutta la mostra sia lo spazio architettonico. *Senza titolo* è parte integrante di questo percorso il cui tema di fondo è quello dell'interno. Decorazioni, tavoli, tappezzerie, pavimenti e altri frammenti architettonici concorrono ad arricchire la dimensione dell'inter-

no, sulla scorta di una tradizione classica che riprende all'infinito forme e le ripropone in combinazioni sempre diverse. Con *Senza titolo* Garutti si allontana e contemporaneamente non rinuncia alla necessità della pittura e lega la scansione delle righe nello spazio a una pratica quasi meccanica (il tracciare le righe diritte nei quaderni bianchi, come esercizio propedeutico allo scrivere "diritto" nelle scuole elementari) che diventa ancora una volta un modo per prendere le misure dello spazio in cui si vive. "Quando lo guardo mi sembra di fissare il sole in un'accelerazione di *Orizzonti*: è una sorta di enigma visivo che non so spiegare".

1990 was an important year in the career of Alberto Garutti. On May 27th the 44th Venice Biennial opened, directed by Giovanni Carandente. The Leone d'Oro went to Giovanni Anselmo for painting, to Bernd and Hilla Becher for sculpture, and to the United States for the best pavilion, with Jenny Holzer. Garutti had his own room in the event, where he installed a cement floor with black and red stone composite. The red parts represented the plants in the houses in which he had lived. On the walls there were four very large works from the *Horizons* series. That same year, the Galleria Civica in Modena, directed by Flaminio Gualdoni, held a solo show of his work, set up inside the Palazzina dei Giardini in the park (the catalogue includes texts by A. Iannacci, F. Pasini and W. Guadagnini). *Untitled* is an oil on canvas, with horizontal blue and white stripes. Shown for the first time at the Galleria Civica of Modena, it belongs to a group of works made specifically for the exhibition.

Garutti organized the show as a mirror image. In each room, a work or works were installed that were twins of those installed in the corresponding rooms on the other side of the symmetrical layout of the Palazzina, which has a central space and two perfectly symmetrical wings. Using this evident characteristic of the space, the artist designed a symmetrical exhibition marked by the presence of a large table at the center of the hall, bearing the names of all the people who con-

tributed to the creation of the show. When visitors entered the second part of the exhibition, they realized that it had a symmetrical structure, and it became clear that the backbone of the whole show was the architectural space itself.

Untitled, was an integral part of this itinerary, whose main theme is that of the interior. Decorations, tables, wall coverings, floorings and other architectural fragments combined to enhance the interior dimension, along the lines of a classical tradition that infinitely reprises forms and reworks them in always different combinations. With *Untitled* Garutti steps back from painting, while at the same time not renouncing its necessity, linking the arrangement of the stripes in the space to an almost mechanical practice (tracing straight lines in white notebooks, a preparatory exercise for "straight" writing in elementary schools), which once again becomes a way to measure the space in which we live. "When I look at it I feel like I am staring at the sun in an acceleration of *Horizons*: it is a sort of visual enigma I cannot explain."



*Opera per camera da letto**Work for Bedroom*

1993

Opera / Work

L'opera è una lastra quadrata di vetro, dipinta sul retro con un pigmento fosforescente, installata nella stanza numero 402 dell'Hotel Palace di Bologna. Nel momento in cui l'occupante della stanza spegne la luce, il cristallo si illumina.

“L'opera riesce a compiersi solo nel momento in cui instaura un rapporto di complicità, denso di aspettativa, intimo, amoroso con chi la vive e sta per andare a dormire – afferma l'artista. Parlo di rapporto amoroso perché ha quasi a che fare con la clandestinità, con un *rendez-vous* tra due amanti in una stanza d'albergo”. Nel lavoro è la responsabilità dello sguardo dello spettatore la condizione che permette all'opera di esistere. L'opera non è data dal contesto, ma dal ruolo giocato dallo spettatore, il cui sguardo carica di “auraticità” ciò che guarda: “Credo che l'opera esista solo nello sguardo di chi la osserva, nell'incontro unico e speciale tra l'opera e lo spettatore – continua l'artista – è proprio in questa tensione che viene a crearsi il presupposto affinché l'arte esista e prenda forma.” (G. Molinari, “Alberto Garutti: Andare verso”, in *Flash Art*, 270, giugno-luglio, 2008).

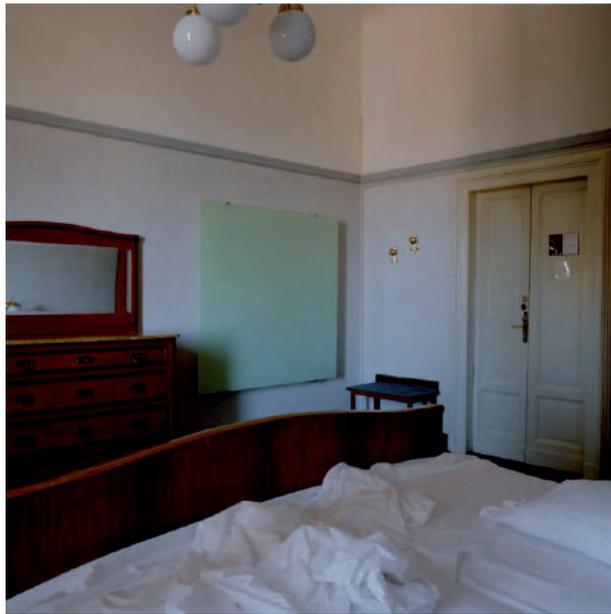
Da qui le opere successive dell'artista come *Che cosa succede nelle stanze quando gli uomini se ne vanno?* (presentata in diversi contesti tra il 2001 e il 2008) ricorreranno a un linguaggio affine a quello di *Opera per camera da letto*, nel solco della sua emblematica riflessione sulla responsabilità dello spettatore nell'andare incontro all'opera.

with the persons who live in the room and are about to go to sleep—the artist says.—I am talking about an amorous relationship because it almost has to do with a state of clandestinity, a *rendez-vous* of two lovers in a hotel room.” In the work, the responsibility of the gaze of the viewer is the condition that allows the piece to exist. The work does not spring from the context but from the role played by the observer, his gaze that charges what he sees with “auratic” quality: “I believe the work exists only in the gaze of he who observes it, in the unique, special encounter between the work and the viewer—the artist continues—and it is precisely this tension that creates the premises for art to exist and take form.” [G. Molinari, “Alberto Garutti: Andare verso,” in *Flash Art*, June/July, 2008].

Hence later works of the artist like *What happens in rooms when the people have left?* (shown in different contexts from 2001 to 2008) make use of a language similar to that of *Work for Bedroom*, along the lines of Garutti's emblematic reflections on the responsibility of the viewer in his approach to the work.

The work is a square pane of glass painted on the back with phosphorescent pigment and installed in room number 402 of the Hotel Palace in Bologna. When the occupant of the room turns out the light, the glass glows.

“The work is able to exist only in the moment in which a relationship of complicity has been formed, packed with expectation, intimate, amorous,



Moquette
Carpeting
 1994
 Serie / Series

L'opera è costituita da numerosi strati di moquette di velluto rosso o giallo. Il bordo di ciascuno di essi è stato ritagliato in corrispondenza dello spazio vuoto tra alcuni mobili di una stanza della casa dell'artista. In presenza di luci, sedie, tavoli e poltrone Garutti sottrae una parte del tutto e crea vuoti attorno a un pieno. Accumulare e sottrarre porzioni di questa materia farinosa, sussurrante e monocromatica è l'azione che permette all'artista di ragionare sull'idea di domicilio come luogo delle relazioni e di caricare di fisicità e di valore d'uso l'opera d'arte. *Moquette* affronta così il tema dello spazio e del vuoto, legandolo alle potenzialità che esso sottintende: "Vedo nel vuoto 'il farsi pieno dell'opera' – ha scritto l'artista – perché, nella domanda, che è sospensione e attesa, è contenuta la spinta etica necessaria all'arte. [...] Il vuoto è una dimensione interrogativa dell'esistente, delimita il mio essere alla sfera di certi problemi che sono perciò anche un pratico e deliberato indirizzo di vita, poiché relativi all'idea del cercare etico dell'esperienza privata ed esistenziale. Il vuoto è anche un'esperienza privata che necessità di un rapporto più vicino, intimo con le cose, il vuoto come possibilità." (R. Selvaggio, *Alberto Garutti*, Casa Masaccio, 1997, p. 36). Per Garutti la casa è d'altronde "corpo e anima" e "il primo mondo dell'essere umano", come scriveva uno dei filosofi più amati dall'artista Gaston Bachelard, nel suo testo *La poetica dello spazio* (1957; ed. it. Dedalo, Bari, 1975). Garutti sembra raccogliere ancora una volta idealmente l'eredità del Movimento Moderno rivendicando il rapporto attivo tra uomini, oggetti e spazio, la centralità del corpo dell'artista come misura delle cose e il suo dissolversi nella pratica artistica che tende al superamento dell'oggetto verso la condivisione di un approccio metodologico che aderisca alla realtà. Opere come *Misure di mobili*, *Cristallo rosso* e *Specchi forati* – che insieme a

Moquette sono state tutte esposte, nel 1996, alla mostra personale dell'artista presso Casa Masaccio a San Giovanni Valdarno – sono, come la maggior parte dei lavori di Garutti, una risposta al contesto. In modo particolare la personale era stata anche l'occasione per ideare e produrre l'intervento *Dedicato agli inquilini che abitano nella casa al di là del muro* che più di altri testimonia lo slittamento d'interesse e attenzione di Garutti dalla produzione di un oggetto (sia esso una scultura, un dipinto o un disegno) all'invasione dello spazio pubblico.

L'atto di misurare e ricalcare uno spazio diventa così una modalità per prendere coscienza di quel luogo e stabilire con esso un rapporto privilegiato. L'utilizzo della moquette, quale materiale in grado di "assorbire" il segno di un vissuto, permette all'opera di rimanere sospesa tra scientificità e soggettività, tra la restituzione analitica di uno spazio e il racconto personale di un luogo. Presentata per la prima volta alla galleria Studio La Città di Verona, nella mostra personale del 1992, *Moquette* (o *Senza titolo*) diventa un lavoro centrale per mostre successive, come per esempio nella mostra personale alla Galleria Giò Marconi di Milano, nel 1992, ne "La dimora dei corpi. Tributo a Masaccio", a cura di Achille Bonito Oliva, Erice, 1994, "Fuori Uso '94", a cura di Giacinto Di Pietrantonio, Pescara, 1994 e l'anno successivo una versione in colore giallo, la mostra personale di Garutti alla Galleria La Nuova Pesa, Roma, 1996, con catalogo di Laura Cherubini, in "Una mostra bellissima", alla GAMeC di Bergamo, sempre a cura di Giacinto Di Pietrantonio, "Domicile privé/public", a cura di Lóránd Hegyi, St-Étienne, 2005, con testo di Cloe Piccoli. *Moquette* è stata anche esposta in occasione di una mostra personale dell'artista alla galleria Juliet di Trieste nel 1993: qui l'opera, era accompagnata da una serie di fotografie e serigrafie a colori che l'artista aveva realizzato puntando l'obiettivo sui rivestimenti di valigie, ancora oggi stipate nello studio dell'artista. Alla casa come luogo dove si consuma la gran parte dell'esistenza e delle sue esperienze apparentemente minime, si accosta così l'idea del viaggio, della

memoria del viaggio, del ritorno dal viaggio, dell'immagine di un paesaggio che sbiadisce, che si fa astratto e si confonde sullo sfondo, dove il ricordo si stratifica. Il lavoro sembra così anticipare l'interesse di Garutti per i sistemi di misurazione del mondo, che negli anni successivi diverrà un soggetto ricorrente del suo lavoro. L'opera *Moquette: Stanza di soggiorno* è oggi parte della collezione permanente del museo S.M.A.K. di Gand, in Belgio.

The work is composed of many layers of red or yellow carpeting. The pieces have been cut in the form of the empty spaces between the furniture of a room in the artist's home. In the presence of lamps, chairs and tables, Garutti subtracts a part of the whole and creates voids around a fullness. To accumulate and subtract portions of the mealy, whispering and monochromatic material is the action that allows the artist to think about the idea of the dwelling as a place of relations, filling the artwork with physical presence and usage value. *Carpeting: Living Room* thus approaches the theme of space and emptiness, connecting it to its implied potential: "In the void, I see the 'fulfillment of the work'—the artist has written—because the question, which is suspension and awaiting, contains the ethical thrust needed by art. [...] The void is an interrogative dimension of what exists, it limits my being to the sphere of certain problems that are therefore also a practice, a deliberate aim in life, because they are related to the idea of ethical seeking of private, existential experience. The void is also a private experience that requires a closer, more intimate relationship with things, the void as possibility." [R. Selvaggio, *Alberto Garutti, Casa Masaccio*, 1997, p. 36]. For Garutti, the home is "body and soul" and "the human being's first world," as one of the philosophers he loves most, Gaston Bachelard, has written in his text "The Poetics of Space" (1957). Garutti seems once again to ideally embrace the legacy of the Modern Movement, reiterating the active relationship between human beings, objects and space, the central role of the body of the artist as

a measure of things, and its dissolving in artistic practice that strives to get beyond the object, towards the sharing of a methodological approach that clings to reality. Works like *Furniture Measurements*, *Red Crystal* and *Perforated Mirrors*—which together with *Carpeting* were all shown in 1996 in the artist's solo show at Casa Masaccio in San Giovanni Valdarno—are a response to the context, like most of Garutti's works. The solo show was also a chance to invent and produce the project *Dedicated to the tenants who live on the other side of the wall*, which more than other works bears witness to the shift of Garutti's interest from the production of an object (a sculpture, painting or drawing) to the invasion of public space.

The act of measuring and surveying space becomes a way of gaining awareness of that place and of establishing a special relationship with it. The use of carpeting, as a material capable of “absorbing” the signs of experience, allows the work to remain suspended between scientific rigor

and subjectivity, between the analytical representation of a space and the personal account of a place. Shown for the first time at the gallery Studio La Città in Verona, in the solo show in 1992, *Carpeting* (or *Untitled*) becomes a central work for subsequent shows, like the solo show at Galleria Giò Marconi in Milan in 1992, in “La dimora dei corpi. Tributo a Masaccio,” curated by Achille Bonito Oliva, Erice, 1994, “Fuori Uso '94,” curated by Giacinto Di Pietrantonio, Pescara, 1994, and the next year with a yellow version, in the solo show by Garutti at Galleria La Nuova Pesa, Rome, 1996, with a catalogue by Laura Cherubini, in “Una mostra bellissima” at the GAMeC of Bergamo, again curated by Giacinto Di Pietrantonio, “Domicile privé/public,” curated by Lóránd Hegyi, St-Étienne, 2005, with a text by Cloe Piccoli. *Carpeting* was also shown in a solo show by the artist at the Juliet gallery in Trieste in 1993: here the work was accompanied by a series of photographs and color screen prints, which the artist made by pointing the lens of

the camera at the surfaces of suitcases, still stored in his studio today. Thus the home as the place where one spends most of one's life and has apparently minimal experiences is joined by the idea of the voyage, the memory of the voyage, the return, of the image of a landscape that fades, becomes abstract and gets confused in the background, where memory settles in layers. The work seems to foreshadow Garutti's interest in systems for measuring the world, which would become a recurring theme in his work in the years to come. The work *Carpeting: Living Room* is now part of the permanent collection of the S.M.A.K. museum in Ghent, Belgium.



*Stanza
Room*

1994

Opera / Work

L'opera consiste nell'installazione di una classica porta di legno compensato in una sala di Villa delle Rose a Bologna, edificio che, in passato, fu una residenza privata. L'artista, invitato a partecipare con Willi Kopf, Bertrand Lavier e Gerwald Rocknenschaub nel 1994 alla mostra "La forma del quotidiano", a cura di Pier Giovanni Castagnoli, sceglie di ridare la connotazione di una stanza, di un ambiente domestico, allo spazio a lui assegnato. Nella sala del museo, che l'artista condivide con l'artista francese Lavier, Garutti riattiva così la memoria storica del luogo. Come l'artista scrive in una lettera al curatore durante le fasi di progettazione dell'intervento, "attraversare una porta è anche ridefinire il valore e il significato del nostro attraversare l'esistente...".

L'intervento altera il senso dello spazio museale, riconducendolo a una dimensione più privata. "La stanza che viene a crearsi, grazie alla presenza della porta che l'artista ha progettato e installato è la protagonista dell'opera", scrive l'artista. "C'è una finestra spalancata sul giardino, la natura primaverile è accolta al suo interno... Ci si trova in un luogo al quale è stata restituita la dimensione che aveva perduto – un luogo dell'abitare, insomma ho presentato una stanza tale quale era prima che la villa diventasse un museo". L'artista si misura con un motivo caro all'architettura del Rinascimento come il tema della finestra, il più importante elemento di decorazione esterna, insieme alle colonne. Centrale nella pittura dei secoli successivi, all'immagine di una figura, spesso femminile, affacciata alla finestra è affidata molta parte della simbologia dello spazio abitativo e degli scorci arbitrari al di là di essa. A quest'immagine si associa, il più delle volte, il tema della soglia, della superficie che separa e unisce e che, così facendo, costruisce storie diverse a partire dal *limen*. L'idea di aprire e chiudere poi, in una sorta di rimando al paradosso filosofico da Borges a Duchamp, ha a

che fare con il tema dell'imperfezione e del completamento dell'opera attraverso l'azione dello spettatore, tema che diverrà una costante nelle opere di Garutti, dagli esordi in pittura e fotografia alle opere pubbliche. Solo in apparenza formalista, il lavoro di Garutti, come scrive Gianni Romano nel catalogo della mostra "in realtà non vuole separare forma e contenuto, perché né l'uno né l'altro ci appaiono mai come entità singole, ma sono sempre elementi concomitanti;" sotto questo profilo, le altre opere in mostra (*Senza titolo*, 1992 – dalla serie *Disegni di mobili* in legno impiallacciato – e *Senza titolo*, 1993 – scultura composta da una serie di strati di moquette ritagliati attorno a vari elementi di arredo domestico) concorrono a enfatizzare la varietà delle soluzioni formali ricondotte a oggetti quotidiani e materiali caldi che testimoniano l'importanza data dall'artista al valore d'uso dell'opera e alla sua capacità di ridefinire lo spazio che la circonda.

Accanto al rapporto tra interno ed esterno, la porta assume il significato di metafora della soglia d'incontro tra giardino e abitazione, tra natura e uomo, tra spazio incontaminato e ordinato da regole proprie e spazio costruito. Temi sui quali l'artista torna a lavorare, questa volta attraverso la metafora della recinzione in metallo, in occasione dell'intervento al Centro d'Arte Contemporanea di Villa Manin, nel 2005, con l'opera *Come se la natura avesse lasciato fuori gli uomini*: un recinto colorato, alto 240 cm, installato nel giardino della Villa, secondo un perimetro che cita l'antico stemma della famiglia Manin. La recinzione rende impossibile rasare l'erba, che crescerà quindi liberamente al suo interno. Qui, come altrove, l'opera aderisce al contesto e contemporaneamente è rivelatrice dei meccanismi di un preciso approccio metodologico di un'attenzione etica nei confronti dell'altro, in questo caso la natura.

The work consists of the installation of a classic plywood door in a room of Villa delle Rose, a building that was once a private residence. The artist, invited to participate with Willi Kopf, Bertrand Lavier and Gerwald Rock-

nenschaub in 1994 in the exhibition "La forma del quotidiano," curated by Pier Giovanni Castagnoli, decides to restore the connotation of a room, a domestic environment, to the space he has been assigned. In the room of the museum he shares with the French artist Lavier, Garutti thus reactivates the historical memory of the place. As he writes to the curator during the phases of the project, "crossing a door also means redefining the value and meaning of our crossing of what exists..."

The intervention alters the sense of the museum space, taking it back towards a more private dimension: "the room created by the presence of the door the artist has designed and installed is the protagonist of the work," Garutti writes. "There is a window open to the garden, and springtime nature can thus enter... The visitor finds himself in a place that has been given back its lost dimension—as a dwelling place. In short, I have presented a room that is just as it was before the villa became a museum."

Garutti comes to terms with a motif explored by Renaissance architecture, the theme of the window, the most important external decorative element, together with the columns. A central feature of painting in the centuries to follow, the image of an often female figure looking out of a window accounts for a large portion of the symbolism of domestic space and of arbitrary views that lie beyond it. This image is often associated with the theme of the threshold, the surface that separates and joins, and that by doing so constructs different stories, starting from the *limen*. The idea of opening and closing, in a sort of reminder of philosophical paradox from Borges to Duchamp, has to do with the theme of imperfection and completion of the work through the action of the viewer, a theme that becomes a constant in Garutti's works, from the early photographs to the public projects. Only apparently formalist, the work of Garutti, as Gianni Romano writes in the catalogue of the exhibition, "actually does not want to separate form and content, because neither every appears to us as a single entity, but always in conjunction between the two." In this sense the other works

in the show (*Untitled*, 1992—from the series of the *Drawings of Furniture* in veneered wood—and *Untitled*, 1993—a sculpture composed of a series of layers of carpeting cut out around the furnishings of a domestic interior) combine to accentuate the variety of the formal solutions taken back to everyday objects and warm materials that bear witness to the importance the artist attributes to the usage value of the work and its capacity to redefine the space that surrounds it.

Along with the inside-outside relationship, the door takes on the meaning of a metaphor of the threshold between the garden and the dwelling, nature and man, uncontaminated space that obeys its own rules and constructed space. Themes later addressed by the artist, this time through the metaphor of a metal enclosure, in his intervention at the Villa Manin Center of Contemporary Art, in 2005, with the work *As if nature had left men out*: a

colored enclosure with a height of 240 cm, installed in the garden of the Villa along a perimeter based on the historic coat of arms of the Manin family. The fence makes it impossible to cut the grass, which grows freely inside it. Here, as elsewhere, the work adheres to the context while at the same time revealing the mechanisms of a precise methodological approach, that of an ethical focus on the other: nature, in this case.



Quest'opera è dedicata alle ragazze e ai ragazzi che in questo piccolo teatro si innamorarono

This work is dedicated to the young women and young men who fell in love in this little theater

1994-1997

Opera / Work

L'opera è una ristrutturazione filologica di un piccolo teatro a Peccioli, in provincia di Pisa, luogo caro alla comunità, ma allora in disuso. Garutti è invitato nel 1994 a partecipare alla mostra "Arte a Peccioli", a cura di Antonella Soldaini che vi iscrive una serie di produzioni di artisti contemporanei. La prima commissione per un lavoro pubblico è un momento cruciale nello sviluppo della pratica dell'artista. Nei processi di realizzazione del progetto ha strutturato una metodologia di approccio all'opera, al confronto con lo spazio pubblico e con il sistema stesso dell'arte, che da lì in avanti avrebbe costituito la spina dorsale di tutti i suoi lavori concepiti fuori dagli spazi privati o museali. L'intervento è dunque un lavoro seminale, che inaugura un metodo di lavoro che connoterà tutte le sue successive opere nello spazio della città. "Proprio con il progetto di Peccioli che la mia pratica si è ridefinita sino a incarnarsi proprio nell'approccio metodologico stesso che la struttura. Dal 1994 in avanti, critico ed estetico insieme, il 'metodo' di produzione di ogni mia opera costituisce, nella complessità del suo insieme, l'opera stessa. Il metodo è l'opera".

Il "metodo" trovò la sua natura a partire da una precisa presa di coscienza – etica e in qualche modo politica – sulla funzione e sul ruolo dell'arte in una società in trasformazione, ragionando quindi sul rapporto tra arte e pubblico fuori dal contesto specializzato del mondo degli addetti ai lavori.

Nello specifico a Peccioli decise di prendere una posizione critica verso i modi in cui sono state spesso realizzate opere pubbliche, presentando una sorta di lavoro-manifesto nell'intenzione di caricare di nuova responsabilità il ruolo dell'artista, troppo spesso

– quando attivo negli spazi della città – interessato a presentare la propria autorialità più che a ridisegnare un nuovo rapporto tra l'opera e il contesto nel quale questa era collocata. Così cercò di ri-definire il suo ruolo e dare corpo fisico alla riflessione attraverso una forma estetica che ne incarnasse al meglio la radicalità.

Come prima ipotesi, sceglie di lavorare su un edificio scolastico, chiuso per mancanza di alunni. Il lavoro per ragioni amministrative non può essere realizzato. Dal fallimento scaturisce tuttavia il desiderio di conquistare una maggiore conoscenza del sito che spinge Garutti a mettere a punto in un nuovo lavoro, un preciso metodo d'intervento nello spazio pubblico. Il dialogo con la comunità permette a Garutti d'identificare un altro "posto" (fuono proprio i cittadini a segnalarlo): un teatro, costruito negli anni trenta, di proprietà della Curia, adibito provvisoriamente a sala parrocchiale, dove in passato "si sono incrociati i sentimenti e le vite di molti abitanti". (A. Soldaini, in *Arte a Peccioli*, catalogo della mostra, 1997). Garutti parla con tutti, dal parroco alle maestranze addette al restauro, sottraendoli "al ruolo passivo a cui sono tradizionalmente relegati in questo tipo di iniziative obbligandoli a prendere una posizione". (ibidem)

"Credo che solo allestendo una forma d'incontro – confronto e seduzione – tra l'opera e il suo contesto questa potrà acquisire autonomia e significato, trasformandosi in un organismo attivo in grado di adattarsi, modificarsi e contemporaneamente modificare lo spazio sociale e il paesaggio nel quale è inserita."

Fu così utilizzato l'intero budget che l'artista aveva a disposizione per il lavoro, per restaurare l'edificio e riportarlo come era in origine. I cittadini collaborarono alle varie fasi del progetto, divenendo sia destinatari che gli inconsapevoli committenti dell'opera. Non vi è alcuna cifra stilistica che differenzi questo intervento da una semplice ristrutturazione, se non una scritta incisa sulla soglia d'ingresso al teatro, che recita: **Quest'opera è dedicata alle ragazze e ai ragazzi che in questo piccolo teatro si innamorarono.** Il ricorso alla didascalia conclude le regole sul metodo: la didascalia è in-

fatti intesa come dispositivo attivatore e la dedica come "motore perpetuo" dell'opera. A Peccioli così la ristrutturazione diveniva l'occasione "estetica" per affermare un procedimento metodologico che l'artista definisce "machiavellico", perché l'opera da un lato si integra nel territorio sociale e geografico, dall'altro si rivolge al sistema dell'arte esplorandone i linguaggi. Successivamente con l'*Opera per la Corale Vincenzo Bellini*, realizzata a Colle di Val d'Elsa per "Arte all'Arte" nel 2000, Garutti di nuovo ristrutturerà un edificio e tornerà a servirsi del metodo qui descritto.

The work is a philological renovation of a small theater at Peccioli (Pisa), a place cherished by the community, but one that had been abandoned at the time. Garutti was invited in 1994 to take part in the exhibition "Arte a Peccioli," curated by Antonella Soldaini, inserting a series of productions by contemporary artists.

This first commission for a public work is a crucial moment in the development of Garutti's practice. In the processes of creation of the project, he gives structure to a method of approach to public space and the art system itself that from this moment on constitutes the backbone of all his works conceived outside the private spaces of galleries or museum institutions. This was a seminal work with respect to the method applied in all his subsequent works in the space of the city. "It was precisely with the Peccioli project that my practice was revised to the point of being embodied precisely by its structuring methodological approach. From 1994 on this simultaneously critical and aesthetic 'method' of production of each of my works constitutes, in the complexity of the whole, the work itself. The method is the work."

The "method" found its nature starting with a precise awareness—ethical and, in some ways, political—of the function and role of art in a society in transformation reasoning about the relationship between art and audience outside the specialized context of the art world. Specifically, in Peccioli he decided to take a critical position with respect to the ways in which public artworks are

often produced. He presented a sort of work-manifesto with the aim of assigning new responsibilities to the role of the artist, who is all too often—when working on spaces in the city—more interested in promoting his own name than on creating a new relationship between the work and the context in which it is placed. Therefore Garutti attempted to redefine his role and to give physical substance to his reflections, through an aesthetic form that could embody their radical nature to the fullest.

As an initial hypothesis, Garutti wanted to work on a school building that had been closed for lack of students. By recovering the original characteristics of the school, he wanted to recoup not so much the architecture as the memory of the place, reconstructing a sense of belonging. For administrative reasons the project could not be done. Yet this obstacle simply prompted the desire to learn more about the place, making Garutti develop a new work, a precise method of intervention in pub-

lic space. Dialogue with the community allowed Garutti to identify another “site” (pointed out by local residents): a theater built in the 1930s, owned by the Church and temporarily used as a parish center, a place where in the past “the emotions and lives of many of the inhabitants had intersected” [A. Soldaini, in *Arte a Peccioli*, catalogue of the exhibition, 1997]. Garutti spoke with everyone, from the pastor to the workmen involved in the restoration, freeing them “from the passive role they are traditionally assigned in this type of initiative, obliging them to take a position.” “I believe that only by installing a form of encounter—of confrontation and seduction—between the work and the context, is it possible for the work to take on autonomy and meaning, transforming into an active organism capable of adapting, modifying itself and at the same time altering the social space and landscape into which it has been inserted.”

Thus the entire budget available for the work was used to restore the the-

ater to its original state. Local citizens cooperated on the various phases of the project, becoming the target but also the unwitting clients of the work. There is no stylistic interference to distinguish the project from a simple restoration, only an inscription engraved on the threshold of the entrance to the theater: **This work is dedicated to the young women and young men who will fall in love in this little theater.** The use of a caption completes the rules of the method: the caption is seen as a device of activation, the dedication as a “perpetual motor” of the work. In Peccioli the restoration thus becomes an “aesthetic” opportunity to assert a methodological procedure the artist calls “Machiavellian,” because on the one hand the work is integrated in the social and geographical territory, while on the other it addresses the art system, exploring its languages. Later, with the *Work for Corale Vincenzo Bellini*, in Colle di Val d’Elsa for “Arte all’Arte” in 2000, Garutti again renovates a building and returns to the restoration method.



Misure di mobili Furniture Measurements

1995

Opera / Work

L'opera è composta da pannelli impiallacciati in mogano e lucidati a tampone con alcool e gomma lacca. I pannelli sono legati tra loro da cerniere in ottone. Le loro dimensioni corrispondono alle misure di alcuni mobili della casa dell'artista: le cerniere di ottone li uniscono in un unico corpo snodabile e flessibile.

Misure di mobili può essere installata secondo un criterio di assoluta libertà: appesa, sdraiata, piegata solo in parte, chiusa su sé stessa. L'opera contiene in sé il dinamismo dello spazio.

Misure di mobili dunque è un collage levigato di sentimenti, dove l'artista adopera l'ottone, materiale caldo, malleabile, simbolo della casa borghese dell'Italia del secondo dopo guerra, per tenere insieme i pannelli regolari e lucidissimi, che riflettono la luce sulla superficie, come succede quando si aprono le ante di un polittico. *Misure di mobili* è un lavoro che segna il passaggio tra l'attenzione alla costruzione dell'oggetto, qui prevalente, alla messa a punto di una pratica artistica e un approccio metodologico. L'interesse di Garutti per la pittura rinascimentale, e in particolare per i maestri umbri e Piero della Francesca, gioca un ruolo non secondario nella composizione dello spazio. *Misure di mobili* sintetizza l'attitudine di Garutti a raccontare storie complesse e a più voci attraverso un vocabolario minimalista-concettuale, articolato entro sequenze geometriche su fondo monocromo, nette come la quadratura dei pavimenti della *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca. L'artista si relaziona con questi lavori alla cultura storica in modo intimo, come se la relazione tra storia e progetto fosse un fatto quasi istintivo. Con *Misure di mobili* l'artista costruisce un palcoscenico introverso, che assume forme e occupa volumetrie diverse a secondo degli umori di chi le abita. Questo lavoro, insieme a *Cristallo rosso*, *Specchi forati*, *Moquette* e *Dedicato agli inquieti che abitano al di là del muro*, è stato esposto nella mostra personale dell'artista presso

Casa Masaccio, curata da Rita Selvaggio, a San Giovanni Valdarno nel 1996. Il corpus di opere costruisce una prima griglia di elementi, che l'artista nel corso degli anni riproporrà in sequenze e dimensioni diverse, muovendoli secondo principi ragionevoli ma non preordinati.

Sempre nello stesso anno l'opera viene presentata all'interno di una mostra personale che la Galleria La Nuova Pesa di Roma diretta da Simona Marchini. In questo contesto, l'opera, semplicemente intitolata *Senza titolo* (1995), assume un ruolo centrale all'interno di un'esposizione esplicitamente dedicata al tema del vuoto nel lavoro di Garutti, allestita in una dimora storica della città. Nel catalogo, con testo di Laura Cherubini, sono le stesse parole dell'artista a approfondire il significato del vuoto come "il farsi pieno dell'opera, perché nella domanda, che è sospensione e attesa, è contenuta la spinta etica necessaria all'arte". L'idea di un vuoto come attesa corrisponde all'idea di stanza o camera come luogo dell'incontro e della convivenza, temi centrali in tutto il lavoro di Garutti. "L'incontro che è possibile solo nella complicità, quasi clandestina, che fa sì che la camera divenga il luogo dell'arte. [...] [L'opera] qui esposta si impossessa del luogo che è un luogo domestico, [...] nasce infatti da esso assume la somiglianza di un mobile senza esserlo cerca un accordo con il luogo affermandone l'identità. [...] Non c'è forma definita dell'opera. È come se dovesse vivere in uno sviluppo indefinito di possibilità; c'è un tempo dell'aprire e del chiudere, in una sorta di rimando al paradosso filosofico (Borges, Duchamp), ma anche un aprire e chiudere che per il peso stesso dei pannelli esige una certa fatica, [...]" (A. Garutti, in *Tempo e forma nell'arte contemporanea* atti del convegno – esposizione internazionale, Università degli Studi di Cassino, 1996, a cura di B. Corà e R. Bruno).

The work is composed of panels with mahogany veneer, polished with alcohol and shellac. The panels are connected by brass hinges. Their measurements correspond to those of pieces of furniture in the artist's home: the brass

hinges unite them in a single jointed, flexible volume.

Furniture Measurements can be installed in an absolutely free way: hung, lying on the floor, folded only partially, closed up. The work itself contains the dynamism of space.

Furniture Measurements is therefore a polished collage of sentiments, where the artist uses brass, a warm, malleable material, symbol of the bourgeois homes of Italy after World War II, to hold together regular, very shiny panels that reflect light, as happens when one opens the panels of a polyptych. It is a work that marks the passage between a focus on the construction of the object, which is prevalent here, to the development of an artistic practice and a methodological approach. Garutti's interest in Renaissance painting, and in particular in the Umbrian masters and Piero della Francesca, plays a leading role in the composition of the space. *Furniture Measurements* sums up Garutti's ability to narrate complex stories with multiple voices through a minimalist-conceptual vocabulary, articulated inside geometric sequences on a monochrome background, clear like the squared portions of the pavement in the *Flagellation of Christ* (Piero della Francesca). The artist establishes a relationship with these works of historical culture in an intimate way, almost as if the relationship between history and project were a matter of instinct.

With *Furniture Measurements* the artist constructs an introverted stage that assumes different forms and occupies different volumes according to the moods of those that inhabit them. This work, together with *Red Crystal*, *Perforated Mirrors*, *Carpeting* and *Dedicated to the tenants who live on the other side of the wall*, was shown in the solo show of the artist at Casa Masaccio, curated by Rita Selvaggio in San Giovanni Valdarno in 1996. This corpus of works constructs an initial grid of elements which the artist, over the years, has returned to in different sequences and sizes, shifting them according to reasonable but not pre-set principles.

In that same year, the work was shown in a solo show at Galleria La Nuova Pesa in Rome, directed by Simona Marchini. In this context it was simply

indicated as *Untitled, 1995*, and played a central role in an exhibition that explicitly addressed the theme of the void in Garutti's work, set up in a historic dwelling in the city. In the catalogue, with a text by Laura Cherubini, the words of the artist explain the meaning of the void as "the fulfillment of the work, because the question, which is suspension and awaiting, contains the ethical thrust needed by art." The idea of a void as expectation corresponds to the idea of the room or chamber as a place of encounter and coexistence, central themes in all of Garutti's work.

"The encounter that is possible only in almost clandestine complicity, that makes the chamber become the place of art. [...] [The work] shown here takes possession of the place, which is a domestic place, [...] springs from this, taking on the resemblance of a piece of furniture without being one, seeking an agreement with the place, confirming its identity. [...] There is no definite form of the work. It is as if it had to live in an indefinite development of possibilities; there is a time to open and to close, in a sort of reminder of the philosophical paradox (Borg-

es, Duchamp), but also an opening and closing that due to the weight of the panels themselves requires a certain effort [...]" [A. Garutti, in *Tempo e Forma nell'arte contemporanea*, transcript of the international conference/exhibition, Cassino, 1996, coordinated by B. Corà and R. Bruno].



Specchi forati
Perforated Mirrors

1996

Serie / Series

Gli *Specchi forati* sono una serie di opere realizzate praticando dei fori in alcune superfici specchianti. Le prime opere segnano il profilo di oggetti di arredo riflessi nello specchio che si trovano nella stanza di soggiorno della casa in cui abita l'artista. "Lo specchio sta lì, sulla mia parete, davanti alla quale, con indifferenza, passo quotidianamente" scrive l'artista. "Nel suo infallibile e incessante funzionamento, moltiplica lo spazio, il luogo e le cose. Di fronte ad esso un giorno mi sono accorto che vedevo riflessa la mia stanza, il tavolo, la sedia rossa, la finestra, un quadro appeso al muro ed altro. Prima di praticare i fori nello specchio ho chiuso un occhio e con un pennarello ho segnato sulla superficie con un punto gli spigoli del tavolo, della sedia, della finestra e del quadro. Non ho fatto altro che fissare con uno sguardo il riflesso di quel luogo, di quegli oggetti e in quel momento". La serie di opere – inclusa nella mostra, curata da Rita Selvaggio e allestita presso la Casa Masaccio, a San Giovanni Valdarno, nel 1996 o nella personale di Alberto Garutti alla galleria La Nuova Pesa a Roma di Simona Marchini, sempre nel 1996, a cura di Laura Cherubini – come la maggior parte dei lavori di Garutti, è una possibile risposta dell'artista al contesto dato. La scelta dello specchio, che è un oggetto quotidiano, è materia prima dell'opera. L'artista trasforma uno dei materiali privilegiati dell'Arte Concettuale, e Povera in particolare, in un paesaggio domestico. Tuttavia la dimensione dell'interno, della stanza privata, come scrive Garutti nel catalogo che accompagna la personale in galleria "non è più, come accadeva in passato, il luogo ideale della pittura che ha reso più ampio lo spazio che l'architettura gli aveva offerto, ma è il luogo vuoto che il mondo esterno mass-mediatizzato, attraverso la sua miniaturizzazione, ha invaso e dilatato". L'effetto moltiplicatore dello spazio si affianca infatti ad un uso narrativo del materiale, dove irrompe la scrittura intesa come gesto dell'artista

che iscrive i punti/giunti – ovvero gli elementi di congiunzione degli oggetti – sulla tela.

The *Perforated Mirrors* are a series of works made by drilling holes in reflecting surfaces. The first works have the profile of furnishing objects reflected in the mirror the artist has in his living room. "The mirror hangs there on my wall, and I pass by it every day with indifference—the artist has written.— It infallibly, incessantly functions to multiple the space, the place and the things. Standing before it, one day I noticed that I could see the reflection of my room, the table, the red chair, the window, a painting hung on the wall, and other things. Before making the holes in the mirror, I closed one eye and with a marker I traced on the surface the edges of the table, the chair, the window and the painting. I simply captured, with a gaze, the reflection of that familiar place, of those objects in that moment."

The series of works—included in the exhibition curated by Rita Selvaggio at Casa Masaccio, in San Giovanni Valdarno in 1996, and in the solo show by Alberto Garutti at Galleria La Nuova Pesa in Rome, directed by Simona Marchini, also in 1996, curated by Laura Cherubini—like most of Garutti's pieces, is a possible response of the artist to a given context. The choice of the mirror, which is an everyday object, is the raw material of the work. The artist transforms one of the favorite materials of Conceptual Art, and of Arte Povera in particular, into a domestic landscape. Nevertheless, the dimension of the interior, of the private room, as Garutti writes in the catalogue that accompanies the solo show at the gallery, "is no longer, as happened in the past, the ideal place of painting that has enlarged the space offered to it by architecture, but is the empty space the external mass-media world, through its miniaturization, has invaded and dilated." The effect of multiplying space is joined by a narrative use of the material, where inscription bursts in, seen as the gesture of the artist who inscribes the points/joints—i.e. the elements of connection of the objects—on the canvas.



*Cristallo rosso**Red Crystal*

1995-1997

Opera / Work

L'opera è composta da una struttura di ferro e da un cristallo rosso trasparente, realizzato appositamente in maniera artigianale. Il colore evoca la dominante cromatica che l'artista aveva, per molto tempo, visto dalla finestra di casa sua. "Abitavo a Milano in un piccolo appartamento con grandi finestre su un cortile, davanti a una casa rossa", ricorda Garutti. "Quando c'era il sole, la mia stanza era invasa da un colore rosa molto luminoso che la rendeva allegra. Era il paesaggio che vedevo". Il tema della finestra, o meglio della città, che entra nella casa rimanda alla matrice futurista dell'arte italiana, e in particolare alla tradizione del paesaggio urbano milanese, da Achille Funi e Mario Sironi in poi. È, d'altronde, il "Mito dell'Architettura" a prevalere anche in lavori come *Cristallo rosso*, allo stesso modo in cui, come scriveva Elena Pontiggia a proposito di Mario Sironi nel saggio introduttivo della mostra tenutasi al PAC nel 1990, "per Sironi l'architettura è stata un mito, se per mito si intende non un'ingenua idealizzazione, ma un ideale perseguito con lucidità visionaria. I paesaggi urbani, le cupole e le cattedrali, gli archetipi dell'Architetto e dei Costruttori che popolano il suo mondo espressivo negli anni Venti, e poi la necessità, avvertita nel decennio seguente, di far diventare la pittura parte integrante dell'architettura, sono aspetti di questo ideale: dare, attraverso l'arte, una testimonianza di grandezza".

Garutti appartiene a questa tradizione italiana e milanese, che in modi e tempi diversi ha saputo reinterpretare i suoi miti e i codici della modernità in modo autonomo e originale. Il paesaggio urbano di Garutti cresce nei decenni. Parte come oggetto specifico (*Cristallo rosso*), si sviluppa come insieme di oggetti (*Moquette*, *Specchi forati*, *Misure di mobili*, ...), diventa serie (*Orizzonti*, *Matasse*, *Campionario*), si consolida come gruppo sociale all'aperto (la serie di progetti nello spazio pubblico, da *Ai Nati Oggi* a *Dedicato*, connota-

ti dall'ingresso della didascalia come messaggio dell'artista volto ad attivare il lavoro nello spazio sociale, come critica al modo di praticare arte nello spazio pubblico, nella città). L'evoluzione delle forme consolida il metodo e conferma l'interesse dell'artista a sostituire la "pittura" storica con la pittura del paesaggio, intendendo con "paesaggio" un ampio raggio di realtà moltiplicate, situazioni e contesti che concorrono a loro volta alla produzione di altre realtà. Sotto questo profilo, opere come *Cristallo rosso* rilanciano in chiave concettuale e relazionale il tema della "Sintesi delle Arti", che proprio a Milano, nel 1951, fu al centro di un cruciale convegno di studi internazionali intitolato *De Divina Proportione*, a cui parteciparono personalità italiane, come Lucio Fontana, e internazionali, come Le Corbusier, impegnate a riflettere sull'unità delle arti e la relazione tra artista, architetto e spazio. Concetti che, proprio a Milano, sul crinale degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, sarebbero stati ripresi e rielaborati dal cenacolo di Azimuth, e da quegli artisti il cui obiettivo primario era quello di andare oltre la pittura, tra sottrazione e comunicabilità, tra poesia e matematica, tra attenzione ai comportamenti e ai processi combinatori e nuova interpretazione dei materiali. Una poetica che caratterizza, tra i tanti, i lavori di Enrico Castellani, Piero Manzoni, Vincenzo Agnetti, Dadamaino, Paolo Scheggi e in seguito gli artisti legati al movimento dell'Arte Povera, come Luciano Fabro, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Gianni Piacentino e Paolo Icaro.

The work is composed of an iron structure and a transparent red crystal, made by hand for the occasion. The color evokes the chromatic dominant the artist had seen for a long time from the window of his home.

"I lived in Milan in a small apartment with large windows on a courtyard, in front of a red house—the artist explains.—On sunny days my room was invaded by a very luminous pink tone, making it a cheerful place. That was the landscape I saw."

The theme of the window, or more precisely of the city that enters the

home, harks back to the Futurist matrix of Italian art, and in particular to the tradition of the Milanese cityscape, from Achille Funi and Mario Sironi onward. After all, what prevails in works like *Red Crystal* is the "myth of architecture," in the same way that—as Elena Pontiggia wrote about Mario Sironi in the introduction to the exhibition held at PAC in 1990—"for Sironi architecture was a myth, if by myth we mean not an ingenuous idealization, but an ideal pursued with visionary lucidity. The cityscapes, cupolas and cathedrals, the archetypes of the Architect and the Builders that inhabit his expressive world in the 1920s, and then the necessity, felt in the following decade, to make painting become an integral part of architecture, are aspects of this ideal: to bear witness to greatness, through art."

Garutti belongs to this Italian and Milanese tradition, and in different times and ways he has been able to reinterpret its myths and the codes of modernity in an independent, original way. The urban landscape of Garutti grows across the decades. It starts as a specific object (*Red Crystal*), then develops as a set of objects (*Carpeting*, *Perforated Mirrors*, *Furniture Measurements*), and then becomes a series (*Horizons*, *Skeins*, *Samples*), and consolidating as a social group, outdoors (the series of projects in public space, from *To Those Born Today* to *Dedicated*, marked by the entry of the caption as the message of the artist, aimed at activating the work in the social space, as a critique of the ways art is practiced in public space, in the city). The evolution of the forms consolidates the method and confirms the artist's interest in replacing historical "painting" with the painting of the landscape, taking "landscape" as a wide range of multiplied realities, situations and contexts that contribute, in turn, to produce other realities. From this viewpoint, works like *Red Crystal* revive, in a conceptual and relational key, the theme of the Synthesis of the Arts, which precisely in Milan, in 1951, was the focus of a crucial international research conference entitled *De Divina Proportione*, with the participation of Italian personalities like Lucio Fontana, and international

figures like Le Corbusier, in a reflection on the unity of the arts and the relationship between artist, architect and space. Concepts that, again in Milan, in the late 1950s and early 1960s, were picked up and reworked by the circle of Azimuth, and by those artists whose primary objective was to go beyond painting, between subtraction and communicability, poetry and mathematics, a focus on behaviors and combinatory process and a new inter-

pretation of materials. A poetics that characterizes, among many, the works of Enrico Castellani, Piero Manzoni, Vincenzo Agnetti, Dadamaino, Paolo Scheggi, and later the artists connected with the Arte Povera movement, like Luciano Fabro, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Gianni Piacentino and Paolo Icaro.



Dedicato agli inquilini che abitano al di là del muro
Dedicated to the tenants who live on the other side of the wall

1996-1997

Opera / Work

Nell'opera *Dedicato agli inquilini che abitano al di là del muro*, alcuni sensori sono collocati nelle stanze delle abitazioni adiacenti al museo o alla galleria. Ogni volta che le stanze vengono abitate da qualcuno, i sensori inviano un impulso elettromagnetico a una lampadina collocata sulla parete corrispondente dello spazio espositivo, la cui luce aumenta gradualmente d'intensità per quaranta-cinquanta secondi, per poi spegnersi lentamente. L'artista costruisce così una mappatura luminosa della vita nelle immediate vicinanze dello spazio espositivo.

Il lavoro è stato presentato alla Casa Masaccio di San Giovanni Valdarno, nel 1996, alla Galleria Galliani di Genova, nel 1997 e a Watou, nei fienili e nelle antiche case del borgo al confine tra Francia e Belgio, in occasione della mostra "Serendipiteit-Poëziezomer", a cura di Giacinto Di Pietrantonio in collaborazione con lo S.M.A.K. di Gand nel 1999. Il titolo di questa esposizione – "Serendipity" quindi dell'illuminazione o della creatività improvvisa che aiuta a creare l'opera – trovava nell'opera di Garutti una delle installazioni più riuscite del percorso, che, come di tutte le altre edizioni precedenti della rassegna, accostava ad ogni opera una poesia di un poeta, scelta da Gwy Mandelink, che ha ideato la manifestazione e curato l'aspetto della poesia per una trentina d'anni fino al 2009. Quell'anno, 1999, c'era la voce narrante dell'attore belga Dirk Roofthoof diffusa dagli altoparlanti che leggeva le poesie.

A Watou i sensori sono stati collocati all'interno di una casa disabitata e utilizzata come dépendance dello stesso museo. Ogni volta che qualcuno si muoveva negli spazi dell'appartamento adiacente, i visitatori della mostra vedevano una o più lampadine accendersi.

Dedicato agli inquilini che abitano al

di là del muro è uno dei primi lavori che inaugurano la stagione dei progetti nello spazio pubblico. Proprio la cronologia dell'opera, e i diversi contesti in cui è stata realizzata (in un edificio storico non deputato all'arte, in una galleria privata e in uno spazio istituzionale), aiutano a comprendere la fase di transizione che caratterizza la ricerca di Garutti, che a partire dalla seconda metà degli anni Novanta si trova a operare fuori dal museo e sempre più nello spazio pubblico. Come già era avvenuto nell'opera *Stanza* (1994), presentata nella mostra "La forma del quotidiano" (a cura di Pier Giovanni Castagnoli), tenutasi presso Villa delle Rose, a Bologna, *Dedicato agli inquilini...* torna a riflettere sul tema della soglia, superandone però la dimensione di unicità per trasformarla in un'operazione ripetibile, che si moltiplica a partire dalla moltiplicazione dei contesti. Sotto questo profilo l'opera assume un'importanza notevole, in quanto testimonia uno slittamento di contesti e, insieme, un atteggiamento verso il mondo. Lentamente e calibrando i propri passi, Garutti inizia ad abbandonare i luoghi della soggettività da cui osservava e ascoltava la vita degli altri (la propria casa, luogo che lui considerava non solo come luogo privato ma il momento in cui interfacciarsi col mondo: stiamo parlando di un'epoca non ancora informatizzata, senza internet o cellulari), per entrare nell'arena pubblica (le piazze, le periferie, i giardini pubblici, i palazzi pubblici, gli ospedali). E proprio il tema della scultura pubblica, materializzata attraverso gli strumenti che concorrono alla sua distribuzione, giocherà un ruolo sempre più rilevante nella pratica dell'artista.

In the work *Dedicated to the tenants who live on the other side of the wall* sensors are placed in the rooms of houses next to the museum or gallery. Every time a person is present in those rooms, the sensors send an electromagnetic signal to a light bulb located on the corresponding wall of the exhibition space. The light gradually increases in intensity for forty to fifty seconds, and then slowly fades. The artist thus constructs a luminous map

of life in the immediate vicinity of the exhibition space.

The work was shown at Casa Masaccio in San Giovanni Valdarno in 1996, at the Galleria Galliani in Genoa in 1997, and at Watou, in the haylofts and old houses of the town on the border between France and Belgium, during the exhibition "Serendipiteit-Poëziezomer," curated by Giacinto Di Pietrantonio in collaboration with S.M.A.K. Ghent in 1999. The title of that show—"Serendipity," hence illumination or the sudden creativity that helps to create the work—was aptly interpreted by Garutti's installation, one of the most striking in the event, which as usual combined each work with a poem selected by Gwy Mandelink, inventor of the show and curator of its poetic side for thirty years, until 2009. In 1999 the voice of the Belgian actor Dirk Roofthoof read the poems, played back with speakers.

In the latter instance, the sensors were located in an empty house used as an annex to the museum itself. Every time someone moved in the spaces of the adjacent apartment, visitors to the exhibition saw one or more light bulbs turn on.

Dedicated to the tenants who live on the other side of the wall is one of the first works of the period of projects in public space. Precisely the chronological history of the work, and the different contexts in which it has been done (a historical building not used as an art facility, a private gallery and an institutional space) help us to understand the phase of transition in Garutti's research, which starting in the second half of the 1990s shifts outside the museum, moving more intensively into public space. As already happened in the work *Room* (1994), shown in the exhibition "La forma del quotidiano" (curated by Pier Giovanni Castagnoli), held at Villa delle Rose in Bologna, *Dedicated to the tenants...* returns to reflection on the theme of the threshold, but goes beyond the dimension of the unique work to create an operation that can be repeated, multiplying to match a multiplication of contexts. In this perspective, the work is of remarkable importance, as it bears witness to a slippage of contexts and, at the same time, an attitude towards the

world. Slowing, step by step, Garutti begins to leave behind the places of subjectivity from which he observed and listened to the life of others (his own home, the place he considered not just a private refuge but also the moment of interface with the world, in an era in which the Internet and mobile telephony did not yet exist), entering the public arena (squares, suburbs, public parks, hospitals). Precisely the theme of public sculpture, materialized through the tools that contribute to its distribution, takes on an increasingly important role in the practice of the artist.



*Opera per Palazzo Cordati**Work for Palazzo Cordati*

1996

Opera / Work

Invitato ad interagire con gli spazi interni di Palazzo Cordati (casa-studio del pittore Bruno Cordati, oggi in parte occupata dal museo a lui dedicato), l'artista ha trasformato alcune stanze del palazzo nella propria abitazione per l'intera durata della mostra. I committenti hanno chiesto all'artista qualcosa di più di una semplice mostra. L'azione di Garutti in questo caso coincide con il suo bisogno d'interagire con un altro artista, stabilire un dialogo con lui in un luogo non neutrale, ma complesso, come lo studio nel quale Cordati aveva vissuto per anni.

Come parte integrante dell'intervento, su una parete della prima stanza accessibile al pubblico veniva riportato un testo scritto in azzurro: "Mi è stata commissionata da Gualtiero e Maria un'opera per Palazzo Cordati. Il luogo dell'intervento è qui, al primo dei tre piani, dove aveva sede il museo-studio del pittore novecentista Bruno Cordati. Il museo esiste ancora, ma invece di estendersi in tutte le stanze, ora ne occupa solo quattro, perché delle rimanenti me ne sono impossessato per farne una casa che possederò fino ad ottobre. Voi vi trovate nella prima sala che è diventata un atrio: la porta a sinistra dà accesso allo studio Cordati, la seconda al mio. Quest'ultimo è stato ristrutturato secondo i miei desideri: dopo aver tolto tutti gli oggetti e i quadri, ed eliminato l'impianto luminoso che era organizzato secondo un criterio da "galleria d'arte", ho fatto murare due porte, innalzare una parete, ristrutturato e attivato un bagno abbandonato da anni, stuccato e imbiancato le pareti, i serramenti e, infine, ho recuperato il vecchio pavimento in cotto che negli anni Cinquanta era stato verniciato. Ora questo luogo è pronto per essere vissuto e sarà visitato come si visita una casa privata, ossia quando vorrò io, in base ai miei umori, al desiderio di invitare o no le persone che amo". Garutti interviene nella casa di un altro come un artista in residenza. Tuttavia, l'artista lavora non in superficie ma in profondità sul

tema dell'atelier come spazio di lavoro tra il privato e il pubblico, sul crinale che separa un intervento architettonico da un restauro conservativo. Il lavoro così, non solo affronta il tema classico dell'artista nello studio, ma lo aggiorna introducendo la questione del nomadismo dell'artista contemporaneo, il suo essere in più luoghi e in più tempi, impegnato a confrontarsi con il *genius loci* e insieme a combatterlo, per salvaguardare se stesso e il "suo" spazio.

La mostra, a cura di Rita Selvaggio per la Fondazione Teseco per l'arte, produce anche una sequenza fotografica che verrà esposta nel 1998 al Centro Pecci di Prato, in occasione della mostra "Au rendez-vous des amis", a cura di Bruno Corà e nello stesso anno a "Fuori Uso '98", a cura di Giacinto Di Pietrantonio.

When he was invited to interact with the interiors of Palazzo Cordati (home-studio of the painter Bruno Cordati, now partially occupied by the museum of his works), Garutti transformed several rooms of the building into his own home for the whole duration of the exhibition. The clients had asked him to create something more than a mere exhibition. Garutti's action, in this case, coincides with his need to interact with another artist, to establish a dialogue with him in a place that is not neutral but complex, like the studio in which Cordati lived for many years.

As an integral part of the project, on a wall of the first room accessible to visitors a text was written in blue letters: "I have been commissioned by Gualtiero and Maria to make a work for Palazzo Cordati. The place of intervention is here, on the first of the three levels, where the museum-studio of the Novecento painter Bruno Cordati was located. The museum still exists, but instead of extending through all the rooms, now it occupies just four, because I have taken over the others to make a home I will be keeping until October. You are now in the first room, which has become an atrium: the door on the left leads to Cordati's studio, the other door leads to mine. The latter has been restructured according to

my wishes: after having removed all the objects and paintings, and after eliminating the lighting system that had been organized according to the tenets of an 'art gallery,' I have walled up two doors, built a wall, renovated a bathroom that had been abandoned for years, plastered and painted the walls and window frames, and finally I have salvaged the old terracotta flooring, that had been painted over in the 1950s. Now this place is ready to be lived in, and it will be visit like a visit to a private home, meaning when I want it, based on my moods, on the desire to invite the people I love, or not." Garutti intervenes in the home of another person, acting as an artist in residence. Nevertheless, the artist does not work on the surface, but on the depths of the theme of the atelier as a space of work, between public and private, on the crest that separates architectural intervention from conservative restoration. The work thus not only approaches the classic theme of the artist in his studio, but also updates it, introducing the question of the nomadic character of the contemporary artist, his being in multiple places at multiple times, coming to grips with the *genius loci* while at the same time battling against it, to protect himself and "his" space.

The exhibition, curated by Rita Selvaggio for Fondazione Teseco per l'Arte, also produced a photographic sequence that was shown in 1998 at Centro Pecci in Prato, during the exhibition "Au Rendez-vous des amis" curated by Bruno Corà, and that same year in "Fuori Uso '98", curated by Giacinto Di Pietrantonio.



Matasse

Skeins

1997-2012

Serie / Series

L'opera è composta da un sottile filo di nylon colorato, avvolto attorno a una bobina di cartone.

La lunghezza del filo – e conseguentemente il suo volume – corrisponde alla distanza compresa tra due luoghi attorno ai quali si svolge l'azione alla quale l'opera fa riferimento. Il più delle volte si tratta della distanza che separa la casa dell'artista dal luogo dell'esposizione o dalla casa dei suoi committenti. In altri casi è una distanza simbolica, come quella del Giro d'Italia, che tuttavia si lega alla committenza "sportiva" e al luogo dell'esposizione, poiché nasce come opera realizzata in occasione della mostra "Una ruota che sale e scende dallo sgabello", al Museo Flaminio Bertoni di Varese e acquisita dal gallerista e industriale della bicicletta Antonio Colombo. *Matasse* è una famiglia di opere, realizzate tra il 1997 ed ancora in produzione, ciascuna prende il nome dal numero di chilometri cui fa riferimento. *583,4 km: la distanza dalla porta della mia casa a Milano alla porta di via dei Prefetti a Roma; 241 km e 800 metri: la distanza dalla porta della mia casa a Milano alla porta di casa Pavanello a Padova; 54 km e 221 metri: la distanza dalla mia porta di casa a Milano alla porta di casa di Tullio Leggeri; Filo lungo 3.840 chilometri: 85° Giro d'Italia; km 1073,000 (sono la distanza che intercorre tra la porta di casa mia a Milano e la porta della casa di Ingrid Dobbelaere a Watou)* sono i titoli-didascalia di lavori che traducono in forme semplici e di ispirazione industriale la poetica dell'artista che ruota attorno all'idea di spazio, luogo, relazioni tra arte e vita. Queste didascalie rivelano in altre parole i poli di una relazione professionale e sentimentale dell'artista, attorno alla quale si svolge la matassa delle relazioni.

In *Matasse* l'artista dà prova di una delle infinite possibilità formali cui la sua ricerca tende. La seduzione di questi oggetti luminosi e traslucidi è lo stratagemma di cui l'artista si serve per indurre lo spettatore a riflettere sul ruolo e senso della committenza, sul potere

della ripetizione. *Matassa* è un moderno filo di Arianna – non più di lana ma di nylon, che taglia e non avvolge –, o il gomito di una Penelope postmoderna, che si allontana e si avvicina alla sua "preda" come fosse uno yo-yo. Sotto questo profilo, sia la mostra a Roma sia l'intervento a Watou nell'ambito della collettiva meritano particolare attenzione perché enfatizzano la matrice letteraria del lavoro. Se a Roma il titolo della mostra al Magazzino d'Arte Moderna "Altre stanze, altre voci", faceva esplicito riferimento al romanzo di esordio di Truman Capote, a Watou era l'annuale rassegna di poesia della città ad avere creato l'occasione della collettiva (cfr. *Dedicato agli abitanti delle case*).

In *Matasse* si ritrova quella profonda meditazione sull'atto del fare arte, l'impiego della didascalia come attivatore dell'opera e insieme svelamento dei procedimenti concettuali che stanno all'origine del lavoro. Il monocromo qui declinato ai materiali freddi come appunto il nylon trova una nota di calore se legata all'uso che sin dalla metà degli anni Settanta l'artista ha fatto della linea come orizzonte di riferimento tra esperienza individuale e relazione con il mondo. Garutti va alla ricerca dello spettatore come colui che si muove verso. Ed è la ricerca e la dimensione dell'incontro ciò che più gli sta a cuore. Questa relazione è all'origine di una fitta trama di sguardi che lo spettatore intesse con quella forma inafferrabile e inesauribile che è l'opera d'arte. Sotto questo profilo, l'opera scaturisce dal contesto urbano e sociale nel quale s'inserisce: "[...] Sono allora proprio i vincoli e le limitazioni imposte da questa nuova forma di committenza a generare nuove strade e imprevedibili sviluppi del pensiero, dunque se la realizzazione fisica del mio lavoro in fondo si nasconde silenziosamente nella città e nel territorio, l'intervento che io definisco sentimentale invece supera quella sterile stabilità che nasce dalla mancanza di volontà comunicativa tra artista e luoghi e si impone come protagonista proprio perché desidera essere compreso e amato dagli stessi committenti", (A. Garutti, in *In itinere. Percorsi d'arte contemporanea nel Salento*, catalogo mostra, 2003)

The work is composed of a thin colored nylon line wrapped around a cardboard spool. The length of the line –and thus its volume–corresponds to the distance between two places involved in the action to which the work makes reference. In most cases, this is the distance between the home of the artist and the site of the exhibition or the home of the client. In other cases it is a symbolic distance, like that of the route of the Giro d'Italia, that is nevertheless connected to the "sporting" client and the place of display, since it arises as a work made for the exhibition "Una ruota che sale e scende dallo sgabello" at Museo Flaminio Bertoni in Varese and purchased by the gallerist and bicycle manufacturer Antonio Colombo. *Skeins* is a family of works, made since 1997 and still in progress, with titles based on the number of kilometers of the above-mentioned distance. *583.4 km: the distance from the door of my home in Milan to the door on Via dei Prefetti in Rome; 241 km and 800 meters: the distance from the door of my home in Milan to the door of the Pavanello house in Padua; 54 km and 221 meters: the distance from the door of my home in Milan to the door of the home of Tullio Leggeri; Line with length of 340 km and 700 meters: 85th Giro d'Italia; 1073 km (the distance from the door of my home in Milan to the door of the home of Ingrid Dobbelaere in Watou)*. These are the title-captions of the works, which translate the poetics of the artist focused on the idea of space, place and relationships between art and life into simple forms with industrial connotations. These captions reveal the poles of a professional and emotional relationship of the artist. In *Skeins* the artist offers a demonstration of one of the infinite formal possibilities brought about by his research. The seductive quality of these luminous, translucent objects is the stratagem the artist uses to prompt the viewer to think about the role and meaning of patronage, the power of repetition. The skein is a modern Ariadne's thread—no longer of wool, but of nylon, which cuts rather than wrapping—or the ball of yarn of a postmodern Penelope, retreating and advancing from and towards its "prey" like a yo-yo. In this sense, the

show in Rome and the project at Watou in the group show deserve particular attention, because they bring out the literary matrix of the work. While in Rome the title of the exhibition “Other Voices, Other Rooms” made explicit reference to Truman Capote’s first published novel, in Watou the town’s annual poetry festival was the occasion of the show (cfr. *Dedicated to the inhabitants of the houses*). *Skeins* offers profound meditation on the act of making art, the use of the caption as an activator of the work and a way of revealing the conceptual procedures behind it. The monochrome conveyed here in cold materials like nylon finds

a note of warmth if we connect it with the use the artist has made, since the mid-1970s, of the line as a horizon of reference between individual experience and the relationship with the world. Garutti seeks out the viewer, as the person towards whom he moves. The seeking and the dimension of the encounter are what he cares about most. This relationship lies behind a dense plot of gazes the viewer weaves with that ungraspable, inexhaustible form that is the work of art. From this standpoint, the work is triggered by the territorial and social context in which it is inserted: “[...] Precisely the constraints and limitations imposed by

this new form of patronage generate new paths, unpredictable developments of thought, so if the physical realization of my work is silently concealed in the city and the territory, the part I define as emotional overthrows that sterile stability caused by the lack of a will to communicate between artists and places, and becomes the protagonist, precisely because it wants to be understood and loved by the clients themselves.” [A. Garutti, in *In itinere. Percorsi d’arte contemporanea nel Salento*, exhibition catalogue, 2003]



*Fontana dell'acqua calda**Warm Water Fountain*

1997

Opera / Work

L'opera ha le forme semplici e funzionali di una fontana, con la peculiarità che l'acqua che ne fuoriesce ha temperature differenti a seconda delle stagioni. Un sistema di termostatazione rende l'acqua fredda d'estate e calda d'inverno, e allo stesso modo altera la temperatura delle pietre di cui la fontana è costruita. Seguendo la ciclicità climatica delle stagioni, la fontana diventa un luogo accogliente per i cittadini in tutti i periodi dell'anno.

Il lavoro s'inserisce nella serie di committenze pubbliche a cui l'artista si dedica a partire dalla seconda metà degli anni Novanta. In questo caso, l'attitudine ad intervenire *in situ* come un artista umanista (studiare il luogo e conoscerne le preesistenze, cogliere le relazioni tra antico e moderno lì registrate, portarlo alla luce attraverso semplici accorgimenti che valorizzano il gesto artistico nella sua funzione di mettere in relazione il sapere di chi lo compie con il pubblico) si salda a risvolti quasi fiabeschi (il *tòpos* della fontana, la magia di un elemento che cambia temperatura), che Garutti assorbe in una narrazione lirico-ironica non priva di aspetti drammatici ed epici. Un atteggiamento simile nei confronti della natura, intensa come elemento naturale (l'acqua) che viene "naturato" dall'intervento dell'uomo (in questo caso, la fontana, in quanto preesistenza che accoglie il gesto dell'artista), viene riproposto da Garutti in un progetto per la settecentesca Villa Manin di Passariano di Codroipo (Udine), spazio espositivo per l'arte contemporanea. Qui l'artista costruisce un recinto di bacchette colorate, il cui perimetro, se visto dall'alto, ricalca lo stemma della famiglia Manin. Il titolo dell'opera *Come se la natura avesse tagliato fuori gli uomini* (2005) funge anche da descrizione della stessa: il recinto è chiuso e quindi, nel rispetto della vegetazione spontanea, inaccessibile all'uomo. Un gesto naturale di cui l'artista si appropria per materializzare la sua presenza nel parco.

The work has the simple, functional forms of a fountain, with a special feature: the water changes its temperature according to the season. A thermostatic system makes the water cool in the summer and warm in the winter, altering the temperature of the stones of which it is made. Following the climate cycle of the seasons, the fountain becomes an appealing place for local residents throughout the year.

The work is part of the series of public commissions in which the artist has been involved since the second half of the 1990s. In this case, the attitude of intervening in a site as a humanist artist (studying the place and learning about its history, grasping the relationships between the ancient and the modern, bringing out the character of the place through simple devices that deploy the artistic gesture as a way of establishing a relationship between the knowledge of their maker and the audience) joins with almost fable-like overtones (the *tòpos* of the fountain, the magic of something that changes its temperature), which Garutti absorbs in a lyrical-ironic narrative that is not lacking in dramatic, epic aspects. A similar position respect to nature, seen as a natural element (water) that is "natured" by the intervention of man (in this case the fountain, as a pre-existing feature that accepts the gesture of the artist), is taken by Garutti in a project for the 18th-century Villa Manin in Passariano di Codroipo (Udine), an exhibition space for contemporary art. Here the artist constructs an enclosure of colored rods whose perimeter, seen from above, traces the coat of arms of the Manin family. The title of the work —*As if nature had left men out* (2005) —also functions as its description: the enclosure cannot be accessed by human beings, allowing the vegetation to grow wild. A natural gesture used by the artist to materialize the work's presence in the park.



Ai Nati Oggi
To Those Born Today
 1998-2012
 Serie / Series

L'opera *Ai Nati Oggi* è costituita da una serie di lampioni, localizzati in un determinato luogo della città (presso una strada, una piazza, un ponte), la cui luce s'intensifica ogni volta che nasce un bambino. Ciò avviene grazie ad un pulsante installato nel reparto di maternità dell'ospedale cittadino, che il personale è invitato a premere in occasione di ogni nuova nascita. Il pulsante fa sì che l'intensità luminosa del sistema di lampioni prescelto aumenti gradualmente per circa trenta secondi, per poi tornare alla media costante d'illuminazione.

Sul selciato, in prossimità dei lampioni, è posta una lastra di pietra su cui è inciso il testo: **I lampioni di questo luogo sono collegati con il reparto di maternità dell'ospedale... Ogni volta che la luce lentamente pulserà, vorrà dire che è nato un bambino. L'opera è dedicata a lui e ai nati oggi in questa città.** Condiviso da tutti i popoli, il tema della nascita risponde all'interrogativo posto dall'artista su quali siano i valori che l'opera d'arte nello spazio pubblico è chiamata a celebrare. *Ai Nati Oggi* instaura con la città e i suoi abitanti un dialogo diretto, nel tentativo di riavvicinare l'arte alla realtà della vita: l'opera si radica nel territorio dell'intervento e chiama a sé le persone che lo abitano con la volontà di suscitare in loro un'emozione sincera e con l'intento di coinvolgerle, seppur indirettamente, in quanto comunità. Lo stesso utilizzo della luce è sintomatico dell'interesse espresso dall'artista di confrontarsi con uno scenario densamente stratificato com'è quello della città contemporanea, ricorrendo a un mezzo di comunicazione immediato e spesso già presente nel contesto dell'intervento, quindi non invasivo. Chi non riconoscerà l'opera come "arte" potrà ugualmente coglierne il messaggio.

"*Ai Nati Oggi*", afferma l'artista, "è un'opera che si relaziona con la città a differenti scale, che è visibile e non visibile: produce una sorta di urbanistica narrativa. [...] Quando penso a questo lavoro, immagino sempre una mappa

della città fisica che pulsa e una mappa della città mentale che ogni passante produce. L'immagine che racconto è, in fondo, una natività, un tema classico della pittura..." (H. U. Obrist, "Alberto Garutti", *Domus*, 901, marzo 2007, pp. 116-123).

L'opera è stata realizzata in numerose città (Bergamo, Gand, Istanbul, Mosca), ed è proprio il carattere universale del suo messaggio che concorre a renderla sempre più significativa e rivelatrice al crescere del numero dei contesti nei quali è proposta. Tuttavia, è necessario non trascurare il valore locale che essa veicola, che comporta, ogni volta, nuove modalità di formalizzazione e comunicazione dell'intervento.

The work *To Those Born Today* is composed of a series of streetlights in a given place in the city (a street, a square, a bridge) whose light intensifies every time a child is born. This happens thanks to a button installed in the maternity ward of the city hospital, which the hospital staff can push to signal each new birth. The button makes the streetlights glow brighter, gradually increasing in intensity for about 30 seconds, then dimming back to normal.

On the pavement near the streetlights a stone plaque bears the engraved inscription: **The streetlights of this place are connected to the maternity ward of the hospital... Every time the light slowly pulsates, it means a child has been born. The work is dedicated to that child, and to all the children born today in this city.** Shared by all peoples, the theme of birth answers the question posed by the artist about the values addressed by art in public space. *To Those Born Today* enters a direct dialogue with the city and its inhabitants, in an attempt to bring art closer to the reality of life: the work is rooted in the territory and reaches out to the people who live there, with the goal of prompting a sincere emotion and of engaging them, however indirectly, in a sense of community. The use of light reveals the interest of the artist in the densely layered scenario of the contemporary city, becoming an immediate means of communication,

often already present in the context and therefore not invasive. Those who do not recognize the work as "art" can still grasp its message.

"*To Those Born Today*," the artist says, "is a work that establishes a relationship with the city on different scales, which is visible and not visible: it produces a sort of narrative urbanism. [...] When I think about this work, I always imagine a map of the physical city that pulsates, and a map of the mental city produced by each passer-by. The image I am narrating is, in the end, a nativity scene, a classic theme of painting..." [H. U. Obrist, "Alberto Garutti," *Domus*, 901, March, 2007, pp. 116-123].

The work has been installed in many cities (Bergamo, Ghent, Istanbul, Moscow, etc) and the universal character of its message makes it increasingly "meaningful and revealing" as the number of contexts in which it is inserted grows. Nevertheless, it is necessary not to overlook the local value it channels, leading case by case to new ways of giving form to the intervention and its communication.



Alba giorno sera notte
Dawn Day Evening Night

1998

Opera / Work

L'opera *Alba giorno sera notte* si compone di centoventi lampadine colorate, disposte in forma semicircolare sul pavimento di una grande sala di Villa San Carlo Borromeo, a Senago, in provincia di Milano. Le luci variano gradualmente d'intensità, ricreando all'interno della sala i colori del cielo nelle quattro fasi del giorno.

L'artista si trova a lavorare in un contesto storico e adagia i cavi elettrici componendo sul pavimento una forma geometrica. Essa corrisponde alle necessità tecniche, ma è anche il disegno di un perimetro semplice, all'interno del quale può avvenire lo scambio tra spettatore e artista. Garutti recupera il tema della scansione temporale – l'alternarsi delle ore di luce e delle ore di buio, con tutte le sfumature del caso – introducendo, grazie ad un sistema d'illuminazione semplice e domestico, l'idea di paesaggio naturale all'interno del costruito. Più che un esercizio sulla percezione, l'artista lavora qui sul modulo della giornata, inteso come qualcosa di divisibile e moltiplicabile, che ridefinisce lo spazio del quotidiano in modi ogni volta differenti e indefiniti. Il ricorrere di simboli privati nel lavoro di Garutti e l'interesse verso una sempre nuova ridefinizione del rapporto tra interno e esterno era, d'altronde, già stata sottolineata dal curatore della mostra, Francesco Tedeschi, in occasione della recensione della personale di Garutti da Giò Marconi a Milano, nel 1992. Tedeschi allora giornalista per *Il Giornale* pubblica il 17 maggio una riflessione centrata sul tema della rappresentazione astratta dello spazio, che tuttavia evoca le più elementari e universali condizioni abitative, servendosi di forme quotidiane come un pavimento, un tavolo, un mobile, un muro. "La capacità di rielaborare i luoghi con semplici varianti delle situazioni originarie, derivate da un'azione mentale prima che fisica" – scrive Tedeschi, "è dovuta in parte anche alla formazione architettonica di Garutti, [...]. Garutti propone un un percorso unitario che dimostra la sua

qualità nelle valenze insieme formali e psicologiche, [...]".

In una fase successiva della sua ricerca, Garutti tornerà a questo lavoro in occasione dell'intervento a Buonconvento, realizzato per la decima ed ultima edizione di "Arte all'Arte" nel 2005, dove l'artista si trova a lavorare nella chiesa di SS. Pietro e Paolo installando un sistema di lampadine sulla navata sinistra che si accendono e si spengono in relazione all'invio di un sms ad un numero telefonico. Il costo della telefonata è devoluto alla realizzazione di impianti di depurazione dello Sri Lanka. In entrambi i lavori il cavo elettrico denudato, per le sue necessità tecniche è generatore della forma dell'opera, la forma è affidata alla pura conformazione dell'impianto.

The work *Dawn Day Evening Night* is composed of 120 colored light bulbs arranged in a semicircle on the floor of a large room in Villa Borromeo, at Senago, in the province of Milan. The lights vary gradually in intensity, replicating the colors of the sky during four phases of the day in the room.

Working in a historical context, the artist arranges the electrical cables on the floor to create a geometric figure. This corresponds to a technical need, but also to the tracing of a simple border inside which the exchange between viewer and artist takes place. Garutti takes up the theme of the marking of time—the alternation of hours of light and hours of darkness, with all the shadings in between—and introduces, thanks to a simple, domestic lighting system, the idea of a natural landscape inside the constructed world. More than an exercise on perception, the artist works here on the module of the day, seen as something that can be divided and multiplied, that redefines the space of everyday life in constantly different, indefinite ways.

The use of private symbols in the work of Garutti, and his interest in an always new specification of the relationship between interior and exterior, were underlined by the curator of the exhibition, Francesco Tedeschi, in a review of the solo show of Garutti at Giò Marconi in Milan 1992. Tedeschi, then a journalist for *Il Giornale*, on Sunday

17 May published reflections on the theme of the abstract representation of space, which nevertheless evokes the most basic and universal conditions of dwelling, using everyday forms like a floor, a table, a cabinet, a wall. "The ability to rework places with simple variations of the original situation, based on a mental, more than a physical, action – Tedeschi writes – is also due, in part, to the architectural background of Garutti [...]. Garutti proposes a unified path that demonstrates its quality in its simultaneously formal and psychological aspects [...]"

In a later phase of his research, Garutti returns to this work for a project in Buonconvento, during the tenth and last edition of "Arte all'Arte" in 2005, where he works in the church of SS Pietro e Paolo, installing a system of light bulbs in the left nave, that turn on and off when a text message is sent to a particular telephone number. The cost of the message goes to support a program of water purification facilities in Sri Lanka. In both works, the nude electrical cables, through technical necessity, generate the form of the work. The form depends on the pure organization of the installation.

