

a cura della
redazioneintorno a
didascalia/caption
di Alberto Garutti

sguardi paralleli

Come illustrato nell'editoriale, questa nuova rubrica vorrebbe proporre punti di vista diversi attorno a uno stesso argomento. L'occasione per avviarla ce l'ha offerta *didascalia/caption*, la retrospettiva di Alberto Garutti esposta di recente al PAC di Milano (17 novembre 2012 - 3 febbraio 2013). In mostra una trentina di opere afferenti ai generi e ai linguaggi più diversi. Ecco le nostre impressioni...

[Stefania Biamonti]

«Il cane qui ritratto appartiene a una delle famiglie di Trivero. Quest'opera è dedicata a loro e alle persone che sedendosi qui ne parleranno» 2009. Courtesy dell'artista.

La collocazione era perfetta. Sebbene non fosse stata originariamente concepita per quella sala, la serie di *panchine con cane* davanti alla grande vetrata del PAC riusciva nell'intento. E non era l'unica. Eppure la mia prima impressione era stata negativa. Appena entrata, quell'insieme di installazioni dall'aria enigmatica e talvolta di dubbio gusto mi aveva respinto, complice forse il mio scetticismo nei confronti delle retrospettive (detesto i *greatest hits...*) e soprattutto di quelle, come in parte questa, che riuniscono lavori e progetti pensati per ben altri spazi. Tuttavia una volta capito come affrontarlo, il meccanismo di interazione/partecipazione innescato dalle opere mi ha rapita. Sì, perché è proprio attorno alla dimensione relazionale che gravitava questa mostra, ramificandosi poi, a seconda dell'opera, in tutta una serie di livelli e sotto-livelli tematici. Un intento che ti costringeva a osservarle a lungo e a ritornare spesso sui tuoi passi per rileggere la didascalia, che, non a caso, si configurava come il *propulsore* dell'intera esposizione. Senza didascalia molte opere mi sarebbero infatti risultate inaccessibili, se non addirittura incomplete, visto che era solo la partecipazione dell'osservatore a dotarle di senso. Un senso non necessariamente uguale per tutti, ma funzionale a permettere l'attivazione di quella sorta di interazione dinamico-cognitiva tra spettatore, spazio, opera e tutti i suoi eventuali referenti/rimandi interni ed esterni, suggerita proprio dalla didascalia. Come nel caso delle *panchine con cane* citate all'inizio. Il *codice d'ingresso* di questa serie lo trovate in apertura di queste poche righe e accanto alla foto che la illustra e, quando l'avrete letto, l'effetto che ha avuto su di me quest'opera potrete facilmente immaginarlo...

01 I microfoni installati al PAC per realizzare il progetto *site specific* intitolato *In queste sale 28 microfoni registrano tutte le parole che gli spettatori pronunceranno. Un libro a loro dedicato le raccoglierà* (2012). PAC, Milano, domenica 27 gennaio 2013. © Stefania Biamonti.

02 La sala in cui era esposta la serie intitolata *Il cane qui ritratto appartiene a una delle famiglie di Trivero. Quest'opera è dedicata a loro e alle persone che sedendosi qui ne parleranno* (2009). PAC, Milano, domenica 27 gennaio 2013. © Stefania Biamonti.



[Sandro Iovine]

«Tutti i passi che ho fatto nella mia vita mi hanno portato qui, ora.» 2011. Courtesy dell'artista.

È il luogo dell'*adesso*, l'invito alla comprensione di un *hic et nunc* dell'esistere individuale e collettivo privo di estemporaneità. È questo il primo appiglio che trovo e mi colpisce nello spaesato vagare iniziale per la mostra dedicata a Garutti. Mi rimanda sui banchi dell'IsMEO, nella prima metà degli anni Ottanta, a una lezione di *kanji* (caratteri giapponesi) del professor Sendo. 今, *Ima* (lettura *kun yomi*) vuol dire *adesso, ora*. *Ima* è il cumulo delle cose avvenute in precedenza che permette l'esistere del presente. Un rimando si fa forte all'interno di un circolo virtuoso, o forse vizioso, in cui l'*operare* dell'artista è *opera*. *Opera* di cui però non può rimanere traccia, se non nell'animo di chi ne è stato partecipe. I *cumuli* di fogli con le didascalie prelevabili dal pubblico, i commenti registrati dagli incombenti microfoni, sono manifestazioni sensibili di intangibili opere in atto o in potenza. Le fotografie, i video, le registrazioni che documentano l'agire non sono l'*opera*, ma ne costituiscono l'apparentemente irrinunciabile documentazione. Anche quando ammiccano a forme proprie del *medium* fotografico declinato in termini di indagine sociale. Come in *Dedicato ai bambini nati nel 2000*, ritratti di gruppo realizzati in interni alle famiglie di quei bambini la cui nascita anni prima ha reso possibile un'opera pubblica che aveva previsto l'accensione di luci visibili alla città ogni qualvolta si fosse verificato un parto. Ma nell'alludere al genere c'è sempre un dettaglio che esula: la giacca dell'artista buttata come per caso da qualche parte. Emerge ancora il ruolo testimoniale, ad un ulteriore livello, dell'azione dell'artista, della sua presenza. È l'allusione alla presa di coscienza di un esistere inconsapevole, il filo conduttore che mi pare pervada la mostra. L'artista *camminando* nel mondo promuove e assiste alla generazione di *cose* che diventano *opere*. Anche quando si rimandano a dati non esperibili che mettono in corto circuito il sistema logico della fruizione dell'opera. Come nei mobili trattati con vernici fosforescenti il cui effetto sarà visibile solo quando il pubblico non potrà fruirlo, quando cioè la luce accumulata durante il giorno verrà restituita a luci e sale chiuse e buie. Si può solo immaginare grazie all'ancoraggio offerto dalla *didascalia*. L'accumulo è il secondo elemento che mi colpisce. L'accumulo che ci fa essere ciò che siamo *ora e adesso*, l'accumulo delle *didascalie* che attribuiscono un significato all'operare artistico, l'accumulo di luce restituita a un *non pubblico* o a una superficie sensibile per rendere possibile un'immagine. Simulacro di ciò che un tempo fu davanti all'obiettivo... *Ça à été* per essere, colpevolmente, barthesiani. *Ima* per pervaderci di malinteso misticismo orientale.



03

[Laura Marcolini]

«In queste sale 28 microfoni registrano tutte le parole che gli spettatori pronunceranno. Un libro a loro dedicato le raccoglierà» 2012, microfoni, sistema di registrazione. Courtesy dell'artista. PAC, Milano.

Nel 1972 Franco Vaccari collocò in una sala della Biennale di Venezia una cabina Photomatic. Sul muro della sala il visitatore trovava scritto «Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio», ovvero una *strip* della Photomatic. L'«operatore, nascosto tra le quinte, osserva come un vero *voyeur* [...]». Oltre 6000 *photostrip* appese [...]. Gli autoritratti rimanevano come *traccia* indelebile del passaggio dei visitatori che avevano deciso di partecipare al «gioco». Ma l'aspetto fondamentale di questa operazione è «l'occultamento dell'autore»¹. Afferma Vaccari: «Cercavo di mettere in crisi la dimensione auratica dell'artista», perché «chi doveva contemplare agisce e chi doveva agire resta passivo all'evento»¹. In questi anni si è resa evidente la difficoltà di «mettere in crisi la dimensione auratica dell'artista»¹, sia occultandolo, sia sovraesponendolo (*The artist is present* di Marina Abramovic è un esempio di pseudosciamanesimo al servizio del mercato). L'esito sembra essere comunque una forma di seduzione. Alberto Garutti, dal canto suo, ha tentato un passo più cauto e mimetico, rivolto al territorio, preferendo all'occultamento una sorta di sparizione a favore dell'indicazione verbale (didascalia) – che secondo Stefano Boeri si definirebbe come «dispositivo che attiva il senso dell'opera attraverso la trasmissione di un sapere»² – e in onore dell'immateriale, un invito per gli altri a trovare senso. Gli altri sono il mondo, su cui egli talvolta ritorna per dare un senso di continuità all'opera. L'intenzione dei suoi interventi su strutture e ambienti del quotidiano (piazze, panchine, ospedali, siti istituzionali) mostra una certa tensione a disorientare rispetto alla gerarchia tra autore e spettatore. D'altra parte la dialettica è spesso costruita solo con piccoli gruppi coinvolti nelle azioni che producono le opere. Questo, aldilà dell'intenzione, pone una domanda sul *deposito* che l'opera può lasciare nella società oltre che nel piccolo gruppo coinvolto. Se esso sia sufficientemente efficace a stimolare un risveglio di appartenenza al territorio (personale e politico) o se rimanga sospeso in una dimensione partecipativa vagamente seduttiva e non così sensibile da sensibilizzare in modo permanente chi ne ha esperienza. Se lo fosse, sospettiamo che non si affiderebbe così dichiaratamente alle didascalie per far assurgere a universale un messaggio costruito per il particolare.

¹ Luca Panaro, *L'occultamento dell'autore*, Edizioni APM, 2007.

² Alberto Garutti, *didascalia/caption*, 2012.



04

[Pio Tarantini]

Né con il concettuale, né contro.

Risulta difficile, in poche righe, analizzare una mostra complessa come quella di Alberto Garutti al PAC di Milano: se ne può trarre invece qualche considerazione, non inusuale per chi scrive questa nota, sull'uso/abuso del cosiddetto *concettuale* nell'arte contemporanea e soprattutto attuale. Molto semplicemente a me paiono più convincenti, con qualche punta di notevole spessore artistico, le opere di Garutti che si *materializzano*, che concretizzano cioè, in un manufatto tangibile e fruibile, nella sua originalità l'idea dell'artista. Mi rendo conto che la linea di demarcazione tra l'arte come operazione puramente concettuale e arte come creazione di un manufatto originale è sottile ed è continuamente travalicata in un senso o nell'altro, per cui tutto si interseca e risulta difficile districarsi. Tuttavia, personalmente mi sento vicino da molti anni a quegli studiosi e critici d'arte che denunciano la deriva del concettuale nell'arte attuale: è come rivedere sempre lo stesso film, la ripetizione delle esperienze degli anni Sessanta/Settanta o, peggio ancora, una stanca riproposizione dei moduli duchampiani che sono stati geniali cento anni fa: proprio nel 1913 Duchamp proponeva il suo primo *ready-made*, lo scolabottiglie, che, decontestualizzato, diventa opera d'arte per decisione dell'artista, il quale dunque non crea più il manufatto, ma si limita a scoprirlo, con una operazione di prelievo dal reale, e indicarlo con gesto creativo. Ma sono passati cento anni e più di trenta/quaranta dall'esplosione del concettuale degli anni Sessanta/Settanta. Per tornare alla mostra di Garutti, e nella logica di questa mia diffidenza nei confronti di certe operazioni, mi paiono deboli alcune opere come la statua della Madonna tenuta a temperatura corporea, le frasi sparse e incise su materiali diversi, magari grandi fogli di carta che il visitatore può prelevare e portare via. Così come i microfoni sparsi nelle sale espositive che registrano le parole dei visitatori. Ma perché? Per aumentare l'inutile chiacchiericcio sull'arte? E si potrebbe continuare a lungo ricordando anche che molte altre opere invece si collocano su un diverso e più convincente piano di originalità. Non sarà un caso se, contemporaneamente alla mostra al PAC, di Garutti è stata inaugurata un'opera definitiva in uno spazio pubblico, la neonata Piazza Gae Aulenti, ai piedi del nuovo grattacielo di César Pelli a Milano: si tratta di una serie di tubi che si affacciano su un pozzo luce-aria, alla base della torre, e che interpretano in modo suggestivo il rapporto tra il cittadino fruitore e lo spazio stesso. Come dire: quando un'opera funziona senza tante spiegazioni teoriche o moduli duchampiani o concettuali. L'arte non è morta. Bisogna solo distinguere le trovate, spesso noiose, dalle idee.

03 In primo piano una parte dell'opera intitolata PAC (2012) e costituita di alcune piante di ficus accuratamente disposte per le sale espositive. Sullo sfondo la serie fotografica intitolata *Credo di ricordare* (1974). PAC, Milano, domenica 27 gennaio 2013. © Stefania Biamonti.

04 | Alberto Garutti, *Bacheche Progetti Opere Pubbliche*, 1994- 2010 n.6 bacheche: ferro verniciato, legno, vetro. Stampa digitale su carta cotone. Courtesy Galleria Massimo Minini.