



"Sous l'esthétique des villes mortes existe une vitalité énorme. Ballard détruit les villes parce qu'il les aime."

Future Sound of London

"Les espaces vides réussissent à dire et à suggérer un grand nombre de sensations."

Sparklehorse

Dans le film de Tim Burton "Mars Attacks" la musique sauve le monde; dans le vidéo-clip de Pulp ce sont les enfants qui chantent à la place des adultes. Qui n'a jamais conservé un petit pantin, héros de ses souvenirs d'enfance ? Errant dans les banlieues nous avons découvert des décombres dont nous avons conservés les restes; ces fragments deviennent matière première pour nous reconstruire un habitat personnel; des ruines et des espérances collectives aux cauchemars et aux rêves de chacun.

"Je marchais sur les frontières de la ville comme attiré par sa puissance intérieure (...) les maisons semblaient identiques (...) beaucoup de fenêtres dans une ruelle (...) aucun endroit où s'arrêter, aucun lieu où aller."

Joy Division "Interzone"

Nous travaillons sur la rencontre-collision entre le naturel et l'artificiel, sur les épaves de la société post-industrielle, sur les lieux de frontière, à l'intérieur des banlieues abandonnées où le temps paraît s'être arrêté : scénarios d'un futur post-atomique vus d'abord à travers l'objectif photographique puis l'impression digitale, entre science-fiction et néo-réalisme.

Botto & Bruno

Un Blade-Runner pasolinien au sein des cauchemars et des espérances d'un teenager de banlieue qui rêve à travers les textes de son groupe préféré, au milieu des coussins de sa chambre minuscule regardant pendant des heures les images accrochées au mur, ou qui marche dans les zones abandonnées de banlieue, entre les usines désaffectées, les tas de déchets, les décharges à ciel ouvert près du fleuve asséché.

"Mon existence dépend en grande partie des marais qui entourent la ville et non pas des jardins soigneusement cultivés du village."

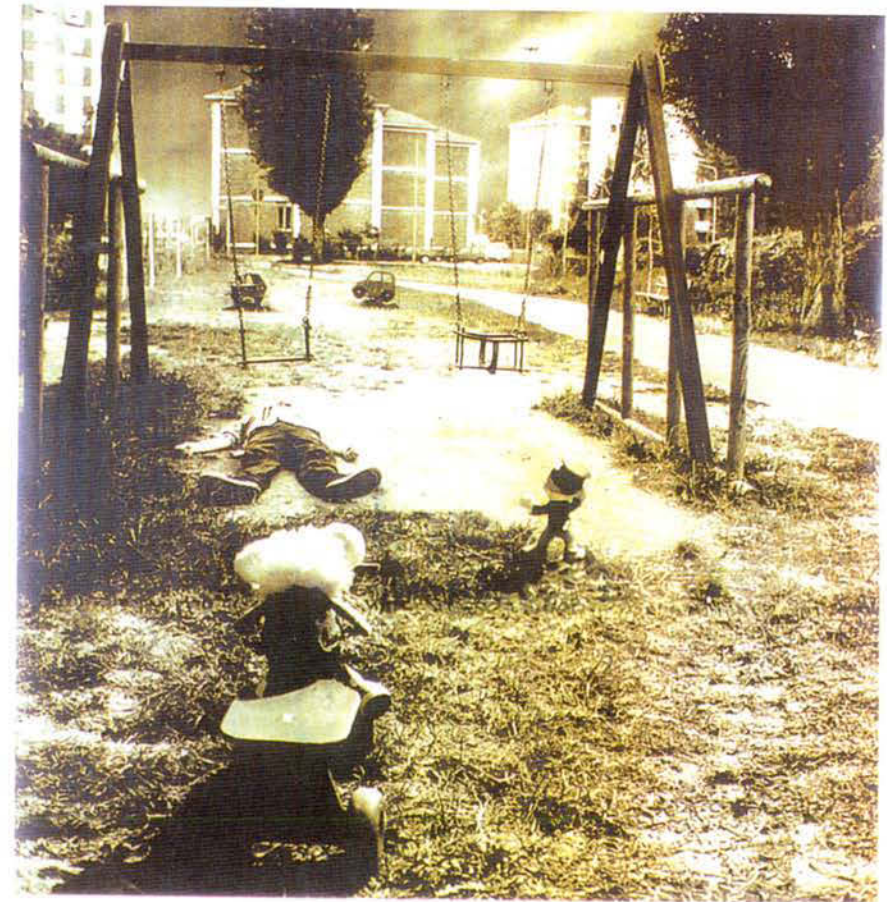
Henry David Thoreau "Marcher"

"Dream", "I had a dream", "Haven't had a dream in a long time", le désir de rêver, l'impossibilité de le faire, le rêve qui se transforme en cauchemar, le sentiment de suspension, d'attente, d'inquiétude, la peur, l'impossibilité de voir et de se mouvoir.

Une voix off, un sujet qui parle et accompagne les images : une balançoire de banlieue, un tricycle, une figure étendue, un singe en peluche qui porte des écouteurs de DJ, deux haut-parleurs, des disques à terre, un matelas, un grillon qui parle et donne des leçons à un Bugs Bunny effrayé, la figure regarde le ciel, les poupées s'animent, les nuages courent, la balançoire vide se met en mouvement; la rue est poussiéreuse, les maisons de banlieue sont encore là peut-être qu'il pleuvra bientôt :

"Rêve un rêve qui est à ta propre porte"

Sonic Youth "Mote"



A Perfect Day, 1999

Photocopie laser transférée sur simili-cuir rembourré
90x90 cm



Proyecto Oreste

Gruppo Oreste 1998

Botto & Bruno / *Suoni di periferia* 1998
160 x 120 cm (16 units)

Botto & Bruno / *Another crack of Night*
1999
350 x 650 cm



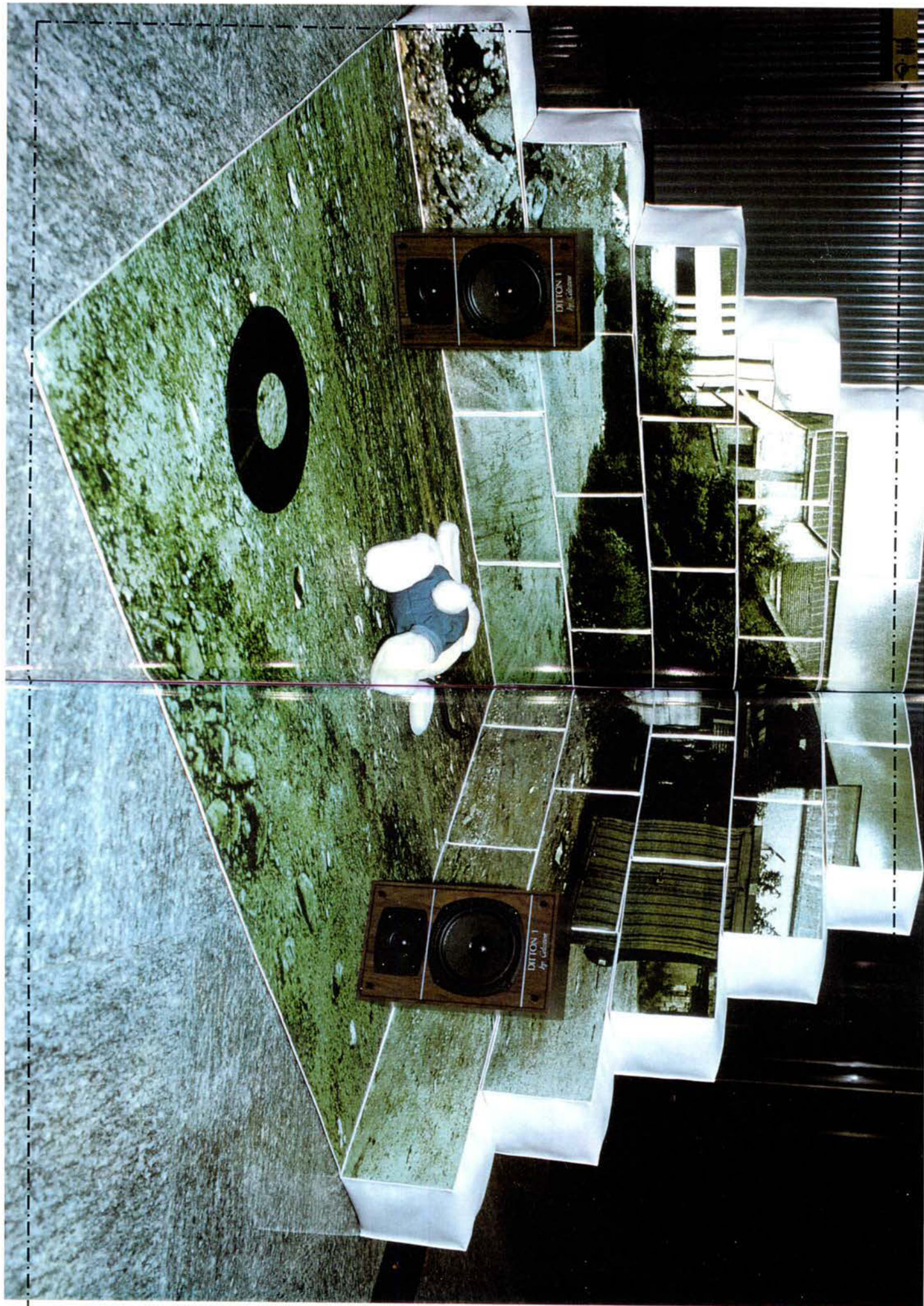
The streets of Piacenza, Naples, Rome, and Turin

Last winter, amid the metropolitan disorder, there appeared in Piacenza a number of advertisements featuring black-and-white photographs of unknown people, whose eyes were covered with a black stripe, which made it impossible to identify them. In the same city's electronic appliances stores, these same faces appeared on all of the monitors; they were broadcast all over the city centre (bars, streets, and shops), as well as to the gallery PIACENTIA ARTE. 'You don't know who we are', said the slogan under the photos. This urban operation, directed by the Brigada Es, declared to the common citizen the 'anonymity' of the artist in contemporary society, while reflecting the 'anonymity' of the consumer. Comprising three Neapolitans, the Brigada Es works on revealing art microsystems in a spectacle-oriented society, going beyond the historic avant-garde movements to make them live again in three dimensions, according to an ironic contemporary vision. In one of their performances, the three disguised themselves as the Invisible Man, wrapping their faces in bandages and donning sunglasses, suits and black hats like those of the Blues

Brothers, and walking around central Naples to declare the artist's invisibility. In *Vu' cumprà' Es*, they had a non-European street vendor walk around trying to sell their artistic gadgets to passersby. 'Non-European street vendors,' they wrote, 'forcibly introduce themselves into the urban fabric with their merchandise. The Brigada Es utilises these media men to introduce absolutely useless aesthetic products, similar to those of the street vendors.' And if the Brigada Es has walked around Naples, climbing every possible stair, like future Futurists, until they reached the top of Mount Vesuvius to plant their flag there, the Stalker group has crossed Rome on foot, sleeping in tents, walking kilometer after kilometer. Crossing empty areas, green areas, paralyzed areas, or areas in transformation. Crossing by bus or by streetcar the daily commuter routes of office workers, always contributing something unexpected – a song, a comment – in the street to a distracted, hurried public. They burst onto the everyday world and discover new aspects by going up and down these humdrum streets, usually perceived with indifference. The same route is a creative act. They ask, to what extent can reality escape us?

In the dark, creepy districts outside of Turin, similar to those of any other city, two artists, **Botto & Bruno**, arrive. They stop, breathing the unreal air of this place; they localise discarded objects, trash, broken toys, industrial warehouses, the detritus of the latest delirious 'rave' night. As if this were the last stop on the line for a humanity completely drugged by consumption, they photograph it. Then they put together fragments of the human landscape of so many districts like this, and reconstruct them into a single one. And they go back to the edge of the city again. 'It is hard to explain for someone who was not born in a place like this,' they write, 'to understand the feeling of loss, of emptiness, of lacking a centre.... One day we picked up a map of the city: "Look, if you draw a straight line going from the house where I was born to the central block of the Mirafiori FIAT factory, at this point the line forms a straight angle and turning right, there at the bottom, you were born..." Dormitories, do you understand? We found each other on the diagonal, and we have understood some of all this.' At the end of this brief trip, the first considerations on artistic orientations outside of the exhibitions systems concern the minimalism of these actions, their lack of

perspective, the negation of individuality. As the artwork lives each moment of its evolution, the strange images are presented frontally, they speak in a continuous present tense, of the impossibility of carrying out projects, of an attraction/repulsion towards a spectacle-oriented society. The protagonism of the artists is lived as a problematic aspect of existence: on the one hand, we would like to be one, and on the other, when we cannot, for historical and quantitative reasons, we form associations. Of the art concept, little is left but bits and pieces in all of the disciplines, in advertising and production, because the banality of the everyday is 'artisticised'. There are no great artworks, no great projects. Rather, it seems that a collective mega-intelligence has been born, formed by micromemories of the 1900s, of brains which, united among themselves, form a social membrane, although not a very inclusive one, with unforeseeable development perspectives. Society seems to be as yet unprepared to integrate these new artistic forms, destined, with time, to live within an economic circuit much more wide-ranging than the one devoted to art until now, and in a setting which will increasingly involve the public and the political.



A FORMA DI STANZA

DI MARIUCCIA CASADIO

Spazio Espositivo "Ex Lanificio Bona" - Carignano

Giovani artisti italiani e inglesi

È forse il riflesso di un nuovo manierismo quello che la mostra *Konrad Lorenz's duck* ha inteso rappresentare? Con una quindicina di lavori di giovani artisti inglesi e italiani (Helen Chadwick, Mat Collishaw, John Frankland, Nicky Hirst, Stephen Nelson, Botto & Bruno, Maurizio Cattelan, Letizia Galli, Maurizio Vetrugno), i curatori Paola Piccato, Ivana Muler, Domenico Papa hanno voluto riflettere sul rapporto tra arte e natura, arte e imitazione. *"I prodotti artificiali della cultura sono diventati il nostro mondo naturale - sostengono i curatori -, per noi le cose sono diventate imitazioni delle idee e, dunque, la realtà un'imitazione dell'arte"*. Anche il titolo, *Konrad Lorenz's duck*, è stato scelto per sottolineare il concetto di

imitazione, - con gli eventuali errori imitativi -, prendendo spunto da un saggio del noto etologo Konrad Lorenz che analizza l'*imprinting* dell'animale, quando, appena nato, prende a modello il primo essere in movimento che incontra. Nel vasto spazio dell'ex Lanificio Bona, dalle cui ampie finestre si apre una vista sul Duomo e gli edifici barocchi della cittadina di Carignano, gli artisti hanno esposto opere recenti, eseguite per la maggior parte appositamente per la mostra, dove, in effetti, sono evidenti ambiguità e ibridazioni, con soluzioni a volte contraddittorie riflesse di una non sempre chiara e univoca interpretazione dei modelli prescelti. La realtà naturale non è estranea in molti soggetti dei lavori esposti. Mat Collishaw, ad esempio, in

una videoinstallazione dal titolo *The interminable Drifter* ('95) rappresenta l'alto e solitario volo di una aquila in un gioco di immagini nell'immagine che si duplica e si moltiplica nel monitor, con effetto da scatola cinese. Più concreto, Maurizio Cattelan, con *Love saves live* ('95), espone animali veri imbalsamati, curiosamente sovrapposti l'uno sull'altro: un asino con un cane sul dorso che a sua volta regge un gatto sormontato da un gallo vivacemente piumato. I quattro animali, soggetti tratti da un'antica favola, hanno un aspetto feroce e si rivolgono aggressivi al visitatore, come la bronzea Chimera d'Arezzo con le sue tre teste. Con inquietante contrasto tra mondo animale e mondo vegetale, la Chadwick realizza un raf-

finato erbario di flora alpina, *Philoxenia* ('94-95), dipingendo ad olio su grandi tappeti di pelliccia, rasati al centro per lasciar spazio al disegno. I due giovani artisti torinesi Botto & Bruno, invece, preferiscono ispirarsi all'ambiente urbano con due installazioni - *Un misto di luce solare* ('95) e *Torri di fango* ('95) - che ben si addicono all'edificio industriale che le ospita. Botto e Bruno fotocopiano a grande formato fotografie tratte da giornali o scattate da loro stessi in periferie deserte, le applicano su pannelli o su plexiglass, con effetti di sfalsamenti prospettici o di trasparenze.

Elisabetta Tolosano

* La mostra presso lo spazio espositivo "Ex Lanificio Bona" si è conclusa a fine novembre

quadrimestrale di
architettura
urbanistica
antropologia
arte

sociologia
numero due
GIUGNO 1998
lire 15mila

costa & nolan

Gomorra

TERRITORI E CULTURE DELLA METROPOLI CONTEMPORANEA



BOTTO & BRUNO

Galleria Alberto Peola, Torino

Il titolo della mostra di Botto & Bruno, *My beautiful Box* (che richiama il film di Stephen Frears *My beautiful Laundrette*) mette a fuoco il filo conduttore dell'installazione ideata per gli spazi della galleria: una scatola di cartone scelta come contenitore ideale delle memorie infantili, unico antidoto possibile contro lo squalore di una realtà metropolitana frastornante che incombe con le sue architetture ripetitive e asettiche. I lavori sono costruiti con la tecnica che ha sempre caratterizzato la ricerca dei due artisti: l'immagine fotografica di partenza viene ingrandita in lasercopia, trasferita sul supporto in *forex* e poi colorata.

Desolate periferie metropolitane, frammenti di paesaggio naturale, cieli minacciosi, vengono assemblati nel contesto della stessa immagine, in modo da costruire un insieme virtuale: di volta in volta Botto & Bruno inseriscono se stessi, personaggi straniati come il paesaggio, mai identificabili nella connotazione dei volti, sempre protetti da un cappello o ripresi da dietro. La "scatola" evocata dal titolo è il luogo ideale dove si raccolgono i sogni perduti così da traslare la realtà anonima e ripetitiva in una dimensione onirica: gli elementi sparsi qua e là, quali un pupazzo, un gioco, un giradischi, alludono all'infanzia come unico periodo dell'esistenza libero da condizionamenti. Le periferie metropolitane diventano di conseguenza correlativi della periferia esistenziale, dove solo il



Botto & Bruno. *My Beautiful Box I*, 1999, lasercopy trasferita su *forex*, 155 x 115 x 5 cm.



Gerhard Stromberg. *Oak Nursery, The Clamps*, 1994-99, fotografia a colori, 132 x 177 cm.

ricordo può aprire uno spiraglio di autenticità. In questo senso il video *Nothing gonna change my world* può essere considerato la sintesi della mostra: girato in un luogo periferico abbandonato, evidenzia la circolarità della vita attraverso il continuo intersecarsi di memoria e realtà, con un sottofondo musicale che esprime il lamento di chi esperisce una condizione di perenne inquietudine.

Tiziana Conti

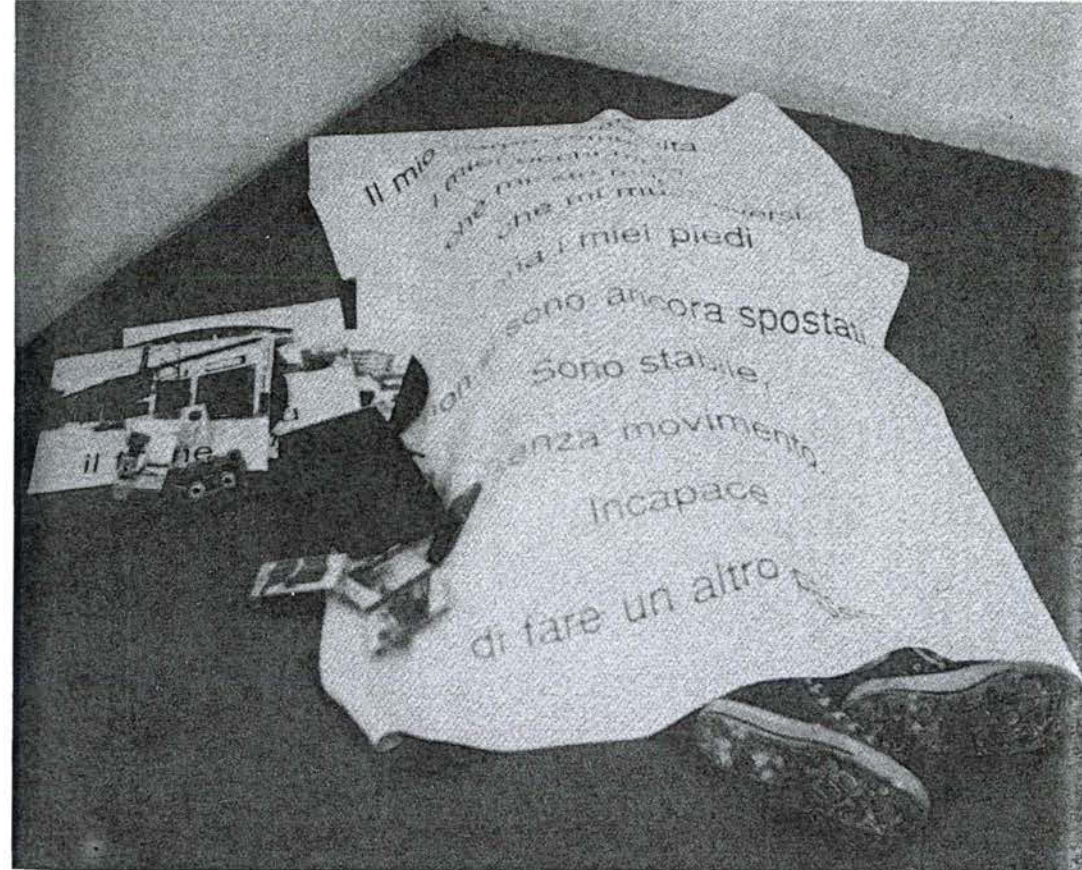
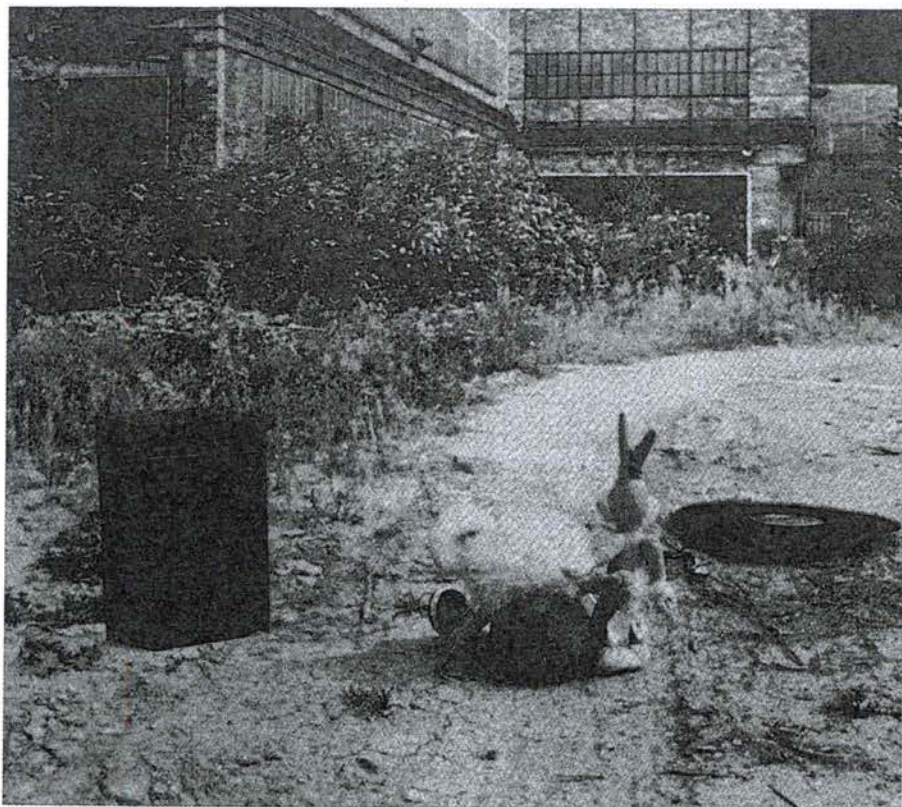
GERHARD STROMBERG

Entwistle Gallery, Londra

Le grandi foto della campagna inglese realizzate da Gerhard Stromberg costringono a ricordare quanto quell'unità geografica sia stata idealizzata e costruita artificialmente. Una di queste immagini, ad esempio, riproduce un bosco naturale, con alberi cresciuti spontaneamente, vicini l'uno all'altro e coperti di rampicanti. In primo piano però si vede una distesa di tronchi monchi: il bosco è stato tagliato, forse la stessa sorte toccherà domani al resto. Un'altra riporta alla realtà in cui il bosco è inserito: la campagna inglese disegnata artificialmente, testimone dell'accanimento con cui l'uomo tenta da secoli di reinventare la natura. L'immagine mostra un prato di germogli protetti da cilindri di plastica che un giorno cresceranno e rimpiazzeranno il bosco. Sarà tuttavia, un bosco *costruito* dall'uomo e gli spazi fra gli alberi saranno dettati da ragioni economiche anziché naturali. La campagna inglese è idealizzata dalla maggioranza degli anglosassoni fino all'ossessione. Stromberg affronta l'immagine stereotipata di colline tondeggianti e siepi verdi fotografando luoghi apparentemente insignificanti: i segni lasciati da un trattore nel fango, gli allevamenti di maiali, le piantagioni di alberi diventano parte centrale delle foto, sporcando di realtà l'immagine da cartolina. La tematica del paesaggio viene così rovesciata: non più visione sensuale e sublime della forza creatrice divina, ma espressione della volontà di potenza umana.

Davide Fasic

STORIE. di ORDINARIA SOPRAVVIVENZA

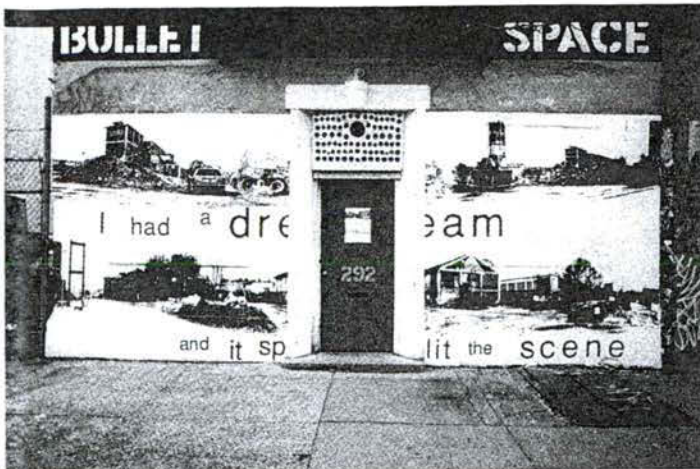


La mia esistenza dipende in gran parte dalle paludi che circondano la città, e non dai giardini ben coltivati nel villaggio.
Henry David Thoreau
Camminare

Ma perché parlate di periferie? Nessuno ce lo ha mai chiesto, ma pensiamo che molti osservando il nostro lavoro questa domanda se la siano posta. E' difficile spiegare a chi non è nato in periferia il senso

di smarrimento, di vuoto, di perdita del centro, appunto, che solo vivendo ci puoi sentire sulla tua pelle. Nascere in periferia non è come nascere in una provincia, la provincia è altro rispetto alla città; la periferia sta invece nel confine tra dinamismo e calma, tra energia e attesa. I ricordi della nostra infanzia sono molto simili tra periferia nord e sud di Torino. Un giorno abbiamo preso la cartina della città: "... Guarda, tirando una linea dritta che parte dalla

casa dove sono nato arriva fino al blocco centrale della FIAT Mirafiori, a quel punto la linea fa un angolo retto e svoltando a destra lì in fondo al corso sei nata tu..." Dormitori, capisci? noi ci siamo incontrati nella diagonale e qualcosa di lì l'abbiamo capito... E cioè che la cosa più tremenda del nascere e vivere in periferia era non trovarsi, non incontrarsi perché questi spazi così vuoti ti possono inghiottire, se vai avanti da solo sei sempre uno straniero,



4

un immigrato nel posto dove sei nato. Forse è questo senso di estraniamento, questo sentirsi sempre nel posto sbagliato al momento sbagliato che ci ha obbligato a guardare questi luoghi con affetto, a cercare testardamente radici dove sembra non crescere nulla. Lentamente a piedi con una Nikon a tracolla, strada per strada, vicolo per vicolo, fino a dove le strade finivano, i vuoti fatti solo

di polvere, tra fabbriche dismesse da un lato e case a schiera dall'altro, sono diventati scenari ideali per un Far West nostrano.

Sogna un sogno che sta proprio alla tua porta
Sonic Youth, Mote

Fin dall'inizio abbiamo sempre parlato di ciò che vedevamo intorno a noi, di ciò che è ed era il nostro mondo, ciò di cui conosciamo: l'immaginario giovanile e con essa la memoria di questo immaginario, una sorta di Inconscio collettivo, la sottocultura, l'underground, il ribellismo anarcoide alla Stooges, quella sorta di riappropriazione culturale indebita cercata dalle adolescenze inquiete e un po' ingenuamente cantate così bene dagli Smiths e al contempo la voglia di distruzione sonora operata dai Sonic Youth. Nella periferia cioè si annidava tutto ciò, una grande onda energetica che continuamente implodeva su se stessa; forse perché della periferia non interessava a nessuno, ci affasciava questo fallimento



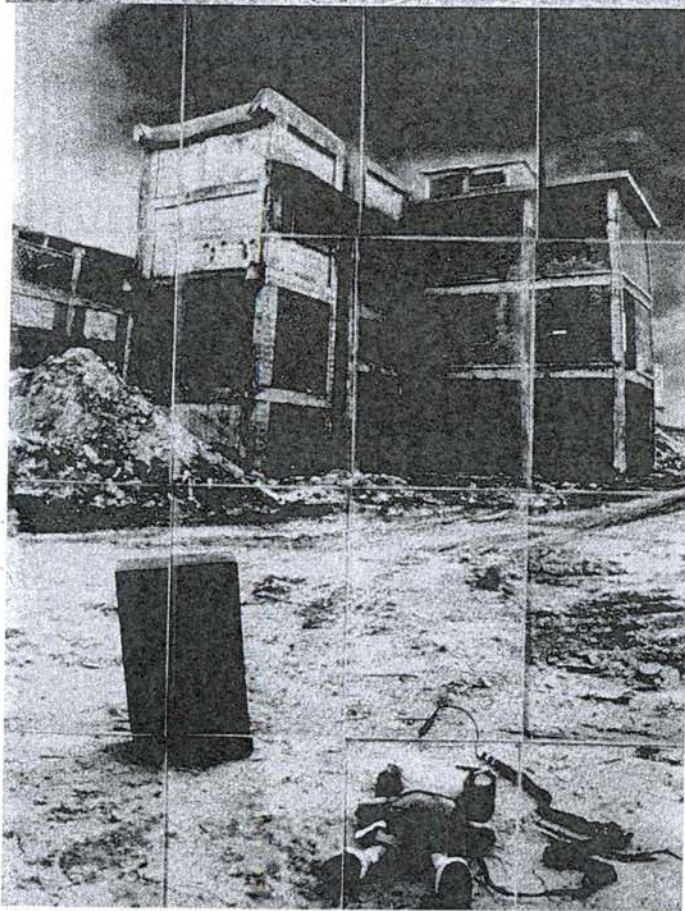
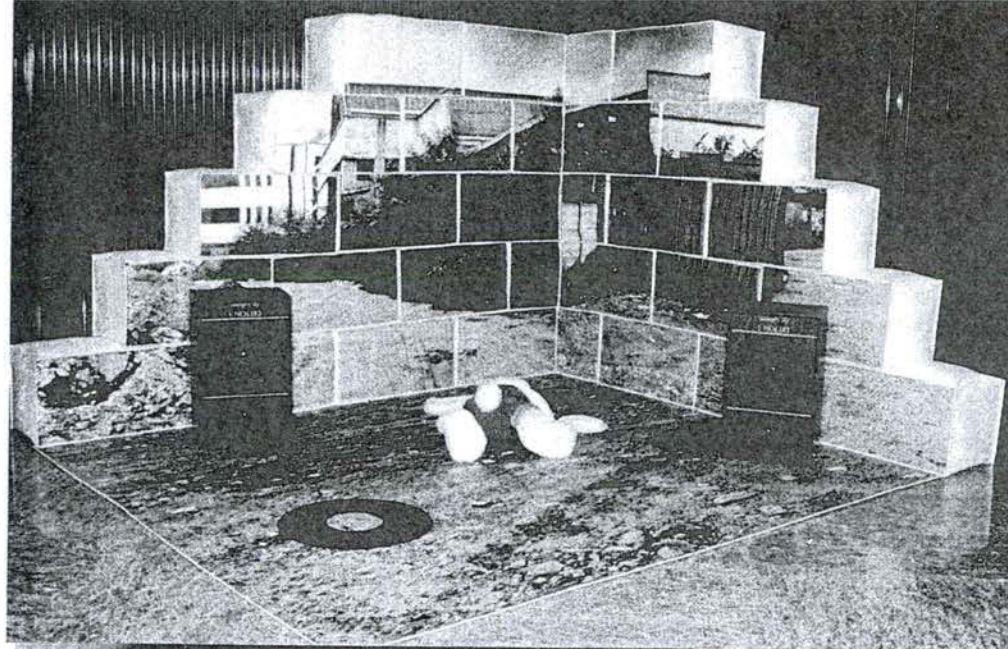
perenne senza storia. Abbandonate a se stesse, conscie della propria impotenza, le periferie e con esse chi ci abitava erano riuscite comunque a crearsi una propria autonomia riciclando continuamente gli scarti culturali di ciò che era già successo. Nei quartieri di lavoro-dor-

mitorio si tirava avanti senza troppe speranze. Ad un certo punto le cose sono cambiate, la mescolanza di tutti questi scarti ha creato una forma nuova: le periferie da squallidi scorci neorealistici da sottoproletariato sfruttato sono diventati luoghi del sogno e dell'u-

topia, paesaggi fantascientifici dove i piccoli e sfigati "Lebowski" sono diventati dei protagonisti del paesaggio contemporaneo; la loro psiche abituata allo smontaggio e rimontaggio culturale si prestava di più al nuovo clima psico-emotivo che si andava formando. Questa nuova umanità

6





che chiameremo non più proletariato, ma semmai periferiato può scendere di casa e fare un rave nella fabbrica dismessa in cui i genitori probabilmente ci lavoravano, può occupare scuole ed asili abbandonati per formare una garage-band, può connettersi con internet ad un'altra periferia del pianeta. Quell'energia che a suo tempo implodeva sempre su se stessa ora sta esplodendo e, nonostante mille cicatrici e amputazioni del passato recente, la periferia e i suoi abitanti sono i più equipaggiati per vivere il futuro che ci aspetta anche perché i sogni si sono nel frattempo accumulati e i sogni si sa non

sono del tutto innoqui.

Camminavo attraverso i confini della città attratto da qualche forza al suo interno (...) Le case sembravano le stesse (...) Molte finestre in un vicolo (...) nessun posto dove fermarsi, nessun posto dove andare
Joy Division, *Interzone*

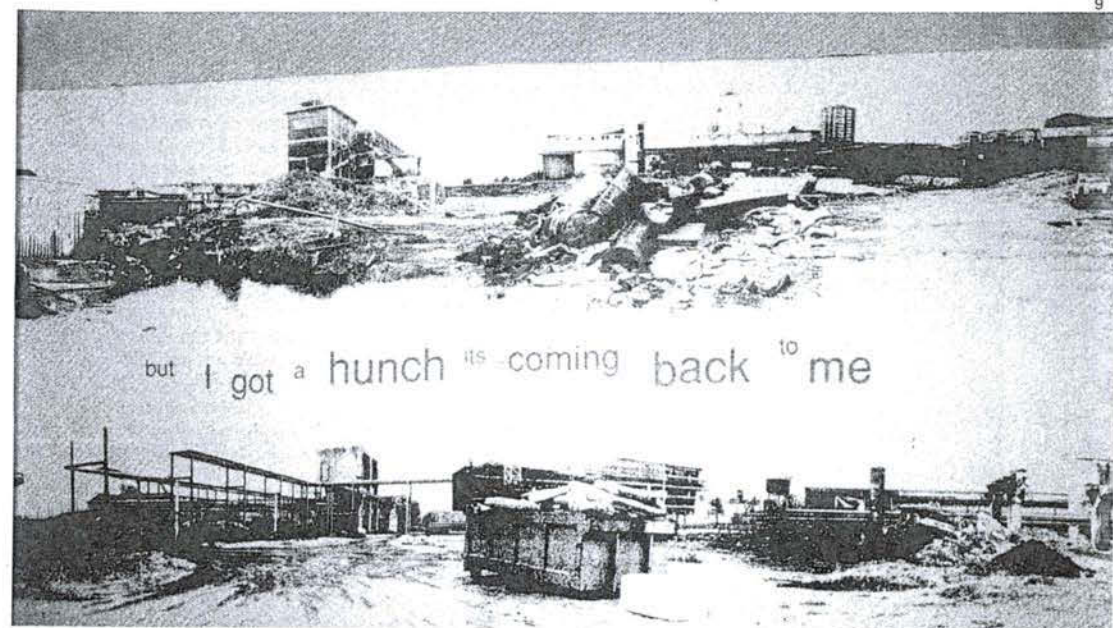
Nel film di Tim Burton *Mars Attacks* la musica salva il mondo; nel video dell'ultimo disco dei Pulp sono i bambini a cantare al posto dei grandi. Chi non ha mai conservato un pupazzo eroe dei nostri ricordi di infanzia? Vagando nelle periferie

abbiamo scoperto macerie e ne abbiamo conservato i resti; questi frammenti diventano materia prima per ricostruirci un habitat personale; dalle macerie e dalle speranze collettive agli incubi e ai sogni individuali.

Good time for a change
The Smiths, *Please let me get what I want*

"Dream", "I had a dream", "Haven't had a dream in a long time", il desiderio di sognare, l'impossibilità di farlo, il sogno visionario, il sogno che si trasforma in un incubo, il senso di sospensione, di attesa, l'inquietudine, la paura, l'impossibilità di vedere e di

muoversi. Una voce narrante fuori campo, un io parlante accompagna le immagini: un'altalena di periferia, un triciclo, una figura distesa, una scimmia di pezza che indossa cuffie da D.J., due casse acustiche, i dischi a terra, un materasso, il grillo parlante che dà lezioni ad un impaurito Bugs Bunny; la figura guarda il cielo, i pupazzi si animano, le nuvole corrono, l'altalena dondola senza nessuno sopra; la strada è polverosa, le case di periferia ci sono ancora e forse tra poco piovono.



but I got a hunch its coming back to me

Nella periferia del Paradiso

Mucchi di cemento, strade buie, sporcizia. Siena, una tra le più belle città del mondo, mette coraggiosamente in mostra l'altra faccia del suo splendore. E per farlo si affida a dieci giovani artisti italiani. Inquieti e iconoclasti

Immagini gigantesche di una degradata periferia industriale ricoprono le pareti di una stanza del secondo piano di un illustre palazzo nel cuore di Siena. È una periferia italiana come ce ne sono tante. Scatoloni di cemento senz'anima, disordinati e precocemente segnati dal tempo. Strade malamente illuminate da luci sinistre. Sporcizia dispersa come le briciole di Pollicino e ammucchiata ai bordi di questi lembi di Purgatorio bistrattati e rimossi. Impossibile per il visitatore, che per raggiungere l'antico edificio ha costeggiato piazza del Campo e si è inerpicato per le strade medioevali, riconoscere o minimamente immaginare che quelle immagini appartengono alla stessa città. A una Siena altra, poco lontana dal tanto celebrato centro storico. La coppia di artisti torinesi Botto & Bruno ha risposto così all'invito dei curatori della mostra *Passaggi invisibili*, che hanno chiesto a dieci giovani artisti italiani di ri-vedere la città del Palio per mettere in discussione con il loro sguardo inquieto lo stereotipo senese.

La mostra (aperta tutti i giorni dalle 12 alle 19 fino al 5 dicembre) vuole spostare il punto di vista sulla città e aggiungervi i nuovi paesaggi della contemporaneità. Si trova nell'antico Palazzo delle Papesse che, divenuto l'anno scorso Centro per l'Arte Contemporanea, vuole far dialogare la *Maestà* di Duccio con il bambolotto demenziale *Cupid* di Annalisa Cattani e portare la tranquilla cavalcata di Guidoriccio dentro le pellicole sgranate di Monica Carrocci. La facciata bugnata dell'antico palazzo dei Piccolomini, perfettamente aderente all'iconografia della città chiusa e austera, racchiude ora una struttura che vuole muoversi agilmente tra i linguaggi dell'arte e offrire a ogni appuntamento espositivo la possibilità di confrontarsi con le più diverse idee critiche. Scommessa ardita che porta Siena nell'occhio del ciclone.

Ma, superata l'impressione della città da cartolina, Siena si dimostra una realtà in crescita, alla ricerca di una nuova identità. A questa nuova identità hanno sicuramente contribuito l'Università, con il corso di laurea in Scienza della comunicazione, e la Scuola di specializzazione in Storia dell'arte. Si favoleggia con invidia, tra gli studiosi italiani, delle ricche biblioteche che stanno miracolosamente aperte fino alle dieci di sera. Se a questo aggiungiamo la vo-

lontà dell'amministrazione comunale e l'impegno di un colosso come la Fondazione del Monte dei Paschi di Siena, cominciamo a capire come certe situazioni possano prendere forma e sostanza. Così il gesto silenzioso di Luisa Lambri, una delle artiste più interessanti dell'ultima generazione, che nella mostra presenta un progetto senza dargli una forma ma solo nominandolo, augura alla città tutte le possibilità future lasciate sapientemente aperte e sospese.

Se la mostra *Passaggi invisibili* (con Bianco-Valente, Botto & Bruno, Maggie Cardelus, Monica Carrocci, Anna-

lisa Cattani, Luisa Lambri, Deborah Ligorio, Marzia Migliora, Nicola Pellegrini, Marco Samoré) offre la realtà artistica italiana in presa diretta selezionando gli autori più interessanti, un'altra mostra, *Le Repubbliche dell'Arte*, espone tre artisti olandesi (Job Koelewijn, Liza May Post, Aernout Mik) e prosegue il censimento territoriale dell'arte, iniziato a giugno con la vivacissima Svizzera. Contemporaneamente il grande ventre del Palazzo delle Papesse, una volta sede della Banca d'Italia, ospita sotto la dicitura *Assolo* un preziosissimo gioiello di Bulgari: il girocollo Stalattite in platino e diamanti (di dimensioni notevoli). Perché si possono tenere insieme cose diverse e si può esibire uno sponsor prestigioso senza falsi problemi.

Insomma, la volontà di Sergio Risaliti, giovane direttore del giovane Centro per l'arte contemporanea toscana-

no, è quella di far funzionare una variegata struttura con diversi livelli di lettura e con una programmazione continua e senza soste. Il prossimo appuntamento infatti è già fissato per il 18 dicembre. La Fondazione Cartier per l'arte contemporanea porterà i pezzi più pregiati della sua collezione: ci saranno le opere di alcuni tra gli artisti più interessanti dei nostri anni, da Matthew Barney a Nan Goldin, fino a Bill Viola. Poi si inaugurerà la mostra di tre autori cardinali come Bacon, Burri, Beuys, che proseguiranno la serie delle esposizioni titolate *Contrappunti*, iniziata con Savinio e Pascali.

«Compi un'azione improvvisa, distruttiva e imprevedibile», diceva Brian Eno negli anni Settanta. Speriamo che ci sia ancora spazio per questo invito, nell'ingranaggio ormai globalmente perfetto dell'arte contemporanea. ■ **Maria Luisa Frisa**



Dall'alto in basso. Le opere di Nicola Pellegrini e Botto & Bruno, in mostra fino al 5 dicembre al Palazzo delle Papesse di Siena.

BOTTO & BRUNO

GUIDO CURTO

UN ALLOGGIO DI sei camere al sesto piano di un condominio affacciato sul mercato di piazza Bengasi, proprio sul confine tra Torino e Moncalieri, case e strade senza soluzioni di continuità. Abitano qui Gianfranco Botto e Roberta Bruno, in arte Botto & Bruno, che anche nella vita quotidiana fanno coppia. La localizzazione è importante per capire i loro lavori. Guardando fuori dalle finestre s'intravede, lontana ma non troppo, la periferia urbana, l'oggetto principale dei loro soggetti artistici fin dagli esordi, alla fine degli anni Ottanta.

Qual è il vostro metodo di lavoro?

Il nostro lavoro inizia percorrendo una strada sterrata, ai confini della città, con una macchina fotografica. Quando scopriamo un edificio

ci fosse un sottobosco di energie che continuano a pulsare.

In questa vostra ricerca usate la fotografia, ma non è esatto definirvi fotografi...

La fotografia viene utilizzata solo nella fase iniziale del lavoro, facendo scatti nelle zone abbandonate di periferia, zone industriali, luoghi di confine, in tutti quegli spazi in cui la natura dopo essere stata violentata per un lungo periodo, ha ripreso il sopravvento. Luoghi dunque che ritornano selvaggi. Il nostro lavoro si sviluppa poi in modi differenti. Creiamo delle stanze, degli ambienti chiusi e ricopriamo le pareti totalmente di immagini in una sequenza quasi cinematografica, abbinandovi dei testi presi dai giornali o da brani musicali.



Strade secondarie 1996. Lasercopy su simil pelle imbottita, 160 x 120 cm.
Courtesy Le Case d'arte, Milano.

abbandonato o una zona che ci interessa difficilmente la fotografiamo subito. All'inizio è più un giro di perlustrazione per trovare confidenza con il luogo. Sentiamo la necessità di vivere i luoghi che fotografiamo, di sentire l'energia che emanano e soprattutto scoprire i cambiamenti che avvengono in queste zone, nonostante l'apparente immobilità. Ogni volta che scopriamo posti nuovi la sensazione è sempre quella della conquista. Il battito cardiaco accelera. Il timore e il fascino del luogo sono sempre presenti: non sappiamo cosa ci aspetta. Se quel cane randagio che ci sta puntando ci attaccherà, se gli abitanti occasionali che vivono nella zona si materializzeranno da un istante all'altro. Ma poco dopo una strana calma prende il posto della tensione, è da quel momento che inizia la nostra ricerca. Desideriamo dare una visione molteplice della periferia. La tensione, la violenza, il disagio dialogano con la vitalità e il sogno. È come se

Lo spettatore è invitato virtualmente ad entrare in queste periferie, in questi spazi dove viene a crearsi un senso di vertigine.

Inizialmente lavoravate solo su carta, poi siete passati al perspex traslucido e adesso stampate le vostre immagini su similpelle bianca. Il supporto usato è significativo?

In alcuni lavori dopo aver elaborato le immagini fotografiche con la fotocopiatrice laser le abbiamo trasferite sulla similpelle bianca. Anche in questo caso c'è la volontà di entrare, di adagiarsi su questi elementi morbidi dell'abitare che contrasta con la durezza delle immagini di periferia.

Avete costruito così anche la vostra ultima installazione alla galleria Le Case d'arte...

Sì. L'interno di una casa, con cuscini, dischi e cassette musicali sparse per la galleria. Al centro c'è una coperta sotto la quale spuntano due scarpe da ginnastica consumate e sporche. Sulla coperta, sempre in similpelle, si

legge: "La medesima vita. Gli stessi sogni. Il mio corpo sembra muoversi. I miei occhi mi dicono che mi sto muovendo, che mi muovo, ma i miei piedi non si sono ancora spostati. Sono stabile senza movimento, incapace di fare un altro passo". È un testo dei Sonic Youth e visualizza esattamente l'energia che pulsa (in questo caso in un corpo) e che cerca disperatamente di venir fuori, nonostante la sua fisicità glielo impedisca. È una vitalità sotterranea che preme, che ha voglia di urlare e manifestarsi.

Gianfranco Botto è nato a Torino nel 1963; **Roberta Bruno** è nata a Torino nel 1966.

Principali mostre personali: 1996: Peola, Torino; 1997: Le Case d'arte, Milano.

Principali mostre collettive: 1994: *Notizie*, Pagine d'artista, Trento; 1996: *Reportage*, Zanutti, Lanciano (Ch); *Modernità-Progetto 2000*, Palazzo Bricherasio, Torino; 4x2, Caterina Fossati, Torino; 1997: *Festival Internacional de Arte*, Ciudad de Medellin, Colombia.

Vivere il nostro presente. Oltre il vuoto

Intervista a Botto & Bruno
a cura di Daniela Bigi

Guardando il vostro lavoro e soprattutto leggendo le vostre dichiarazioni si viene assaliti dal desiderio di provare quella calma di cui parlate, di subire il fascino che emana da quei famosi "non-luoghi" che oggi sempre più stanno assumendo il ruolo dei "luoghi" della nostra cultura contemporanea. E certamente è della vostra carica energetica che si caricano quegli spazi, è dalla vostra spinta poetica che veniamo condizionati. Perché questa scelta di campo? Si esaurisce nel dato biografico o è un atteggiamento culturale più preciso a determinarla?

Innanzitutto l'atteggiamento culturale è una diretta conseguenza del dato biografico. È la nostra esperienza che ci ha portato a vedere certi film come *Piovono pietre* di Ken Loach (e tutto il cinema inglese che ne è seguito) oppure *L'odio* di Kassovitz, a leggere certi libri di Ballard fino alle *Taz* di Hakim Bey, ad ascoltare certa musica che parlava di esistenze marginali, di zone d'ombra a partire dagli *Smiths* ad esempio; il senso di vuoto abbiamo sentito da adolescenti sulla nostra pelle poiché le trasformazioni sociali alla periferia sono più accentuate. Ci veniva dunque naturale ritrovare su di un piano poetico, nel cinema, nella letteratura, nella musica quello su cui inciampavamo ogni giorno. E' anche per quello che non abbiamo mai avuto interesse per il reportage: il dato nudo e crudo non serve certo a chi vive in questi posti. Il riscatto è fondamentale perché la realtà non è mai a senso unico. La denuncia sociale fine a se stessa è falsa e anche la

realtà più degradata contiene in sé un barlume, una via d'uscita. Personalmente, preferiamo vederla *Underground* di Kusturiza che leggerci tutti i giornali che parlano del dramma jugoslavo, perché appunto Kusturiza carica di energia il racconto ed è questo che ci interessa.

C'è ideologia o nostalgia nelle vostre opere?

Né l'una né l'altra. Noi viviamo il presente e cerchiamo di intuirlo senza costrizioni ideologiche o nostalgiche, perché entrambe sono stereotipi. Ad esempio a noi interessa sapere che fine hanno fatto i figli del proletariato, cosa fanno, cosa pensano ora; le fabbriche ci interessano perché abbandonate, perché prive del loro valore d'uso, sono inutili, sono vuote ed è questo che ci affascina e che molti spaventa perché il vuoto fa venire in mente solo negatività e invece non è detto che sia per forza così; dal vuoto puoi ricostruire un'identità nuova, libera finalmente da gabbie ideologiche o nostalgiche. Se si accetta il vuoto come elemento costitutivo della vita stessa forse si eviterà in un futuro di commettere gli errori del passato.

Attraverso il vostro lavoro vi sentite giudici o partecipi della realtà?

Essendo dentro questo vuoto non puoi giudicare ma puoi solo dichiarare giorno per giorno come stanno le cose, come le vedi, ed è importante spostare continuamente lo sguardo, evitare la fissità e di conseguenza partecipare allontanandosi anche per vedere le cose sotto una luce diversa e capire quale particolare hai perso di vista e se quel particolare in una veduta d'insieme era poi così importante.

Come si inserisce secondo voi il vostro lavoro all'interno del clima artistico di questi anni?

Troviamo che le cose ora si siano fatte più complicate: pensiamo che il lavoro di un artista oggi debba essere impegnato ma al tempo stesso leggero, soffice, perché la percezione che abbiamo ora delle cose si è fatta molto più fluida e dire noi siamo artisti "impegnati" sarebbe una menzogna. Viviamo un'epoca completamente schizofrenica e la "coerenza" rischia di trasformarsi in noia, anzi a volte, per far capire certe cose è necessario rasentare l'idiozia, evitare gli schieramenti; a volte è proprio la bugia a farti vedere le cose come in realtà stanno. Come i nostri lavori apparentemente realistici sono in realtà completamente ricostruiti; occorre falsificare la realtà perché sia vera, quindi sotto questo punto di vista il nostro lavoro è il massimo del disimpegno. Anche l'impegno sociale si è trasformato in stereotipo e quindi noi rifiutiamo questa etichetta di artisti impegnati. Semplicemente il nostro lavoro cerca di innestare dubbi su ciò che vediamo; forse più che sociale il nostro può essere definito un lavoro intorno all'utopia, un'utopia che vorrebbe trasformare lo squalore suburbano in un paradiso, perché se ci pensiamo bene, che differenza fa vivere in un castello o in un qualsiasi sobborgo del pianeta? Ci siamo così tanto abituati a vedere solo ciò che abbiamo imparato, a distinguere bello e brutto dai libri scolastici, in tv, al cinema, da una certa letteratura che definiamo ottocentesca, perché in realtà, al Duemila ci arriviamo con gli occhi fermi all'Ottocento in quanto, la vista è il più pigro e il meno allenato di tutti i sensi. A causa di questa pigrizia in un futuro ormai prossimo forse tutti noi vivremo in un'immensa, sterminata periferia senza nemmeno tentare di conoscerla, vederla, capirla.

Come si pongono le vostre opere rispetto a tutta quella letteratura, quella musica, quel cinema che fanno delle periferie i luoghi privilegiati per l'approfondimento della nostra condizione esistenziale?

In modo assolutamente affascinato. Vedere *My beautiful laundrette* di Frears (oltre ai già citati Loach e Kassovitz) o *Arizona dream* di Kusturiza, leggere *Graffiti* di Massaron o le decisioni di Homby in *Alta Fedeltà* o *Ciò in cui credo* di Ballard, senza parlare della musica punk, hip-hop, grunge, che narra pressoché tutta nei testi e con i suoni di anime suburbane, senza dimenticare i videoclip più coraggiosi come *Come to daddy* degli Aphex Twin fatto da Cris Chunningham, fino all'ultimo di Moby, dove un ragazzo in un sobborgo londinese affronta ogni sorta di intemperie create artificialmente pur di finire il suo bal-

lo techno nei pochi minuti a sua disposizione. È l'occasione per far vedere al mondo che anche lui è vivo e la sua esistenza la mette generosamente tutta lì, in quei brevi minuti di videoclip.

Mi sembra che un dato fondamentale del vostro lavoro sia il viaggio, il vostro viaggio sia fisico che mentale che emotivo dentro gli spazi che poi fissate con la macchina fotografica. L'opera non si risolve soltanto nelle immagini che scegliete di utilizzare per le installazioni ma trova, a mio avviso, un forte spessore nel vostro girovagare, volto ora a catturare senso dalla realtà ora a caricare la realtà stessa di un senso. In tutto ciò sento riproposto con energia quel binomio arte-vita che diverse generazioni di artisti hanno fatto proprio. Mi sbaglio?

Non ti sbagli. Il binomio arte-vita è basilare per noi, anche se resta irrisolta una piccola questione: dove è andata a finire la vita? L'arte per assurdo c'è ancora, anzi è letteralmente esplosa nel momento in cui la vecchia solita vita che eravamo abituati a dare per scontata se n'è andata. Intendiamo la vita soprannominata "naturale". Ora che il virtuale, l'artificiale ci hanno invaso, abbiamo qualche piccolo problema irrisolto. Che fare? Diventare un'altra cosa, perché se ci pensiamo bene la natura l'abbiamo completamente snaturata, gli animali li abbiamo clonati, manchiamo solo noi all'appello perché il ciclo finisca il suo primo giro. È il cibo transgenico che ci ha fatto pensare: quel cibo ci trasformerà? Perché è questo che ci interessa, ci adatteremo come si è adattata la natura? Se osserviamo la natura dei siti contaminati essa è diventata un'altra cosa, conserva l'apparenza ma non è più la natura a cui eravamo abituati. Quindi il binomio è questo: arte con quello che può apparire ancora vita.

Che rapporto avete con l'eredità torinese dei decenni passati?

Ci risulta difficile trovare dei padri italiani, figuriamoci torinesi. Ci è più facile avere un Mike Kelley come padre che il pur grande Boetti. Ma forse a pensarci bene il discorso sulla percezione che facevamo prima, sul dubbio del vedere, lo vediamo nel primo periodo di Giulio Paolini; nel giocare sui contrasti, sugli scontri in Anselmo. A qualcuno potrà non piacere molto

questa mescolanza di America-Italia ma il bello di nascere in periferia è anche questo: le tue origini sono ovunque e in nessun luogo.

In un momento di bilanci come questo, torna d'attualità il vecchio (ma mai risolto) interrogativo sulla funzione dell'arte: quale ruolo riconoscete all'opera d'arte in una società profondamente mutata?

Quello di produrre idee sotto forma di immagine da immettere nel flusso visivo che vediamo tutti i giorni e che sappiamo di conseguenza resistere, qualche secondo in più, in modo che possano entrare nella testa di qualcuno e rimanerci a lungo, per far sì che quella durata permetta al cervello intorpidito di rielaborare qualcosa di diverso da trasmettere all'occhio assopito.

Dovendo pensare ad una sorta di possibile slogan che guidi il cammino dell'arte nel prossimo futuro cosa vi verrebbe da dire?

Troviamo difficile pensare ad una sorta di slogan per l'arte del prossimo millennio, in quanto ci sembrerebbe di limitarne le possibilità. Quello che, semmai, ci piacerebbe riscontrare nell'immediato futuro è l'abbandono della divisione delle discipline (pittura, fotografia, installazione, video, ecc.) in quanto tutto è contemporaneo se sostenuto da idee forti. ■

Botto & Bruno,
Storie di periferia II,
1998



Botto &

Voi lavorate sull'immagine della periferia, che cos'è per voi la periferia?

-La periferia per noi è quella zona che nell'immaginario collettivo è percepita come distante, di difficile attraversamento. Noi cerchiamo di raffigurarla in modo che la gente possa entrarvi dentro, anche fisicamente, come nel caso delle installazioni di carta con le quali riempiamo le pareti delle stanze. È un'immagine molto presente nell'immaginario cinematografico, nel cinema americano, ma anche in quello neorealista e nei film di Pasolini. Giriamo molto e a volte troviamo dei quartieri, spesso abbandonati, che ci interessano. Scattiamo molte foto, le sviluppiamo, facciamo una selezione delle foto e da lì cominciamo ad elaborare delle immagini con l'aiuto della fotocopiatrice.

Avete mai pensato di presentare le foto così come sono?

-No, perché non ci ha mai interessato un discorso sulla fotografia. Il nostro lavoro non si ferma allo scatto, da quel punto seguono varie elaborazioni dell'immagine. Inoltre, un lavoro prettamente fotografico, potrebbe far pensare ad un progetto di documentazione delle periferie che, invece, non appartiene alla nostra ottica. Alla fine, ciò che otteniamo, è un'immagine unica di una periferia che è il risultato di innumerevoli immagini di luoghi e di tempi diversi. Ci sono tante periferie, sono tutte le periferie del mondo, ma tutte riconducono ad un'unica immagine della periferia. Anche i testi presenti in alcuni lavori derivano da articoli di quotidiani che noi tagliamo e raccordiamo tra di loro creando, così, delle nuove frasi.

La narrazione che voi create in questo modo rimane frammentaria come il materiale che voi raccogliete, le immagini della periferia, i titoli dei giornali... c'è una discrepanza tra la vostra educazione pittorica (che invita alla sintesi) e l'aspetto narrativo-frammentario del vostro lavoro?

-L'unica sintesi nel nostro lavoro finora è offerta dalla spinta verso la periferia come immagine di un unico luogo e da tante storie. Per noi la periferia è un lavoro *in progress*, come un quadro di Opalka, dove la fine dell'ultimo quadro è l'inizio di un altro. Il nostro problema è soprattutto restituire alla periferia una sua essenza, qualcosa di diverso dall'immagine univoca che ne offre la televisione, o dall'immagine mitica che risulta al cinema. Uno dei nostri ultimi lavori s'intitola "Zona Temporaneamente Autonoma", quasi ad indicare una verginità, una non-contaminazione di questi luoghi. Si è creato un contrasto tra natura e cementificazione; questi luoghi ipercontaminati stanno ritornando selvaggi, ed è questo che ci interessa, cercare tra i residui tecnologici e culturali l'esotico, e quella qualità visionaria che altri cercano altrove.

Vi sono dei riferimenti cinematografici nei vostri lavori? Lo chiedo non solo per quanto riguarda l'immaginario della periferia, ma anche per il ritmo di questo lavoro seriale.

-Sì, certamente. Uno dei riferimenti possibili è lo scenario post-atomico alla "Blade Runner", ma anche i film di Ken Loach e di Pasolini. Anche la musica ha la sua importanza: a parte i nostri interessi personali, i nostri plexiglas vengono consegnati ai collezionisti in copertine simili a quelle dei dischi. Ci piace lavorare su un immaginario collettivo *underground*, e abbiamo collaborato spesso con i centri sociali...

In che modo intervenite sulle fotocopie?

-L'intervento è ridotto al minimo. Non c'è l'intenzione di arricchire l'immagine, una volta selezionata l'immagine non interveniamo se non con il taglio dell'immagine e la scelta di un viraggio. La fotocopiatrice azzera il paesaggio. La fotocopiatrice già seleziona, impoverisce la ricchezza dei toni; la fotocopiatrice ci restituisce la larva del paesaggio, già in sé restituisce una percezione diversa dalla fotografia. La fotografia restituisce un'immagine ricca di dettagli, ma anche banale se vuoi. Spesso la nostra stessa curiosità ci spinge a tornare indietro, a cercare l'immagine fotografica originale per vedere se avevamo perso qualcosa, ma la fotocopiatrice non tradisce mai le nostre intenzioni, eli-



Bruno

mina davvero il superfluo, situa l'immagine in una zona di confine. L'azione del togliere continua con l'applicazione su plexiglas, che a sua volta viene trattato con la carta vetrata. Il plexiglas ci piace perché ha una pelle sintetica, fredda; ci piace il contrasto tra l'immaterialità e la sua coesistenza con un'immagine ancora forte.

La fotocopiatrice, ad un primo approccio, potrebbe rimandare a un discorso su arte e tecnologia, in effetti questa macchina è in uso da molto tempo nell'arte, è una macchina ormai domestica, è quasi archeologia industriale.

Per noi è importante lavorare insieme alla macchina, è una visione già attuale del nostro vivere, la macchina come appendice del nostro vivere quotidiano... E infatti poi si sviluppano dinamiche "umane", ad esempio, noi andiamo in un service per fare le fotocopie, ma usiamo sempre la stessa macchina perché la conosciamo bene.

Come funzionano invece le vostre installazioni?

È come entrare in un posto dove non c'è un inizio ed una fine, ognuno comincia a cercarsi un suo livello di lettura. Quello che a noi piace è che il pubblico si senta avvolto dall'immagine, dentro l'immagine. È anche l'intenzione virtuale di far entrare in periferia gente che non va mai in periferia, da qui la porta stretta, l'impressione di cunicolo che contrasta con le immagini di spazi aperti che sono all'interno della stanza.

Come mai sentite l'esigenza di accompagnare molte vostre immagini con dei testi?

Nonostante l'apparente *nonsense* dei testi — che sono un *cut-up* derivato da articoli di giornali — per noi i testi rappresentano un rumore necessario. È un rumore di sottofondo che contrasta con il silenzio della periferia. E ciò che rimane del rapporto con l'informazione dei media. Infatti, inizialmente, nelle immagini coesisteva lo scatto fatto da noi e combinato con le foto prese dai giornali. In seguito abbiamo sentito l'esigenza di partecipare, di entrare nell'ambiente reale cercando di dimenticare il flusso televisivo. Di questo rumore mediale è rimasto solo il testo verbale che — dopo la nostra manipolazione — diventa privo di senso comune e crea situazioni in sospensione, come una voce fuori campo, una voce che desidera in un film di pure immagini. La manipolazione del testo allontana il soggetto mentre il paesaggio cerca di ricomporsi, mischiando i luoghi e restituendo un senso di grande periferia sospesa nel tempo.***

A cura di Gianni Romano



Sopra: "Andamenti delle acque" 1996, lasercopy su lastre di plexiglas + mensola, cm 40x46x6, ph. courtesy Alberto Peola-Torino; a sin.: "Sogno di periferia" 1996, lasercopy su similpelle + carta + anfib, coll. Sandretto Re Rebaudengo

Botto & Bruno

Domenico Papa: Come avviene la scelta dei luoghi che fotografate per i vostri lavori?

R.B.: Casualmente. Giriamo in automobile e quando vediamo un posto che ci interessa ci fermiamo. Spesso fotografiamo anche in movimento. Abbiamo usato molto, in passato, le immagini riprese dall'automobile...

G.B.: ...poi abbiamo sentito l'esigenza di entrare nei luoghi intravisti da fuori, dalla strada. Luoghi abbandonati, dove non c'è più nessuno. Abbiamo sentito la necessità di viverli di più.

D.P.: Come decidete che è arrivato il momento di fotografare uno spazio. Cos'è che fa scattare il meccanismo per cui riconosce, il luogo che cercate?

R.B.: Ci rendiamo conto che alcuni spazi è necessario abitarli, anche se per pochi secondi, farne esperienza, per conoscerli.

G.B.: Un'esperienza anche sofferta. Entri in un posto e lo vivi sulla tua pelle.

R.B.: ...devi in qualche modo conquistare quello spazio...

G.B.: è una sorta di frontiera. E la fotografia è lo strumento con il quale attraversi ed esplori la frontiera. Usiamo la macchina fotografica come in un film di Wenders su Lisbona veniva usata la cinepresa: è un'arma. Hai sempre una certa paura e la macchina fotografica è un modo per difenderti. Quando esci hai conosciuto delle cose nuove, nuovi luoghi.

R.B.: Cosa che non puoi fare sempre fotografando da lontano.

D.P.: Nel momento in cui vi rimettete in gioco in quegli spazi, quelli vi si aprono. E mettersi in gioco non è solo un evento mentale ma anche fortemente fisico. E per questo ne fate esperienza.

G.B.: E proprio per questo a volte torniamo in alcuni luoghi visitati per fotografarli di nuovo e per cogliere quello che è cambiato. Ogni volta che torniamo abbiamo impressioni diverse: non più timore, ma addirittura, a volte, un senso di familiarità. Cominci a conoscere un tuo territorio.

D.P.: E cominci ad abitarlo, a costruire una mappa, ma a quel punto ha ancora senso ritornarci ancora?

G.B.: In verità, cominci ad avere sensazioni maggiormente piacevoli, come il senso di pace, di silenzio, che prima non percepivi.

R.B.: E poi ti accorgi che non sei il solo a visitarli, magari sono abitati, da altri, in modo altrettanto furtivo. Te ne accorgi, per il fatto che trovi degli oggetti spostati o magari perché qualcuno ci ha dormito. C'è comunque un vissuto del quale scopriamo le tracce, anche se non ne conosciamo la storia. Per questo motivo mettiamo in mostra un materasso abbandonato che non è mai quello che troviamo, ma uno ricreato ex novo, un segno per quella traccia.

D.P.: Non è infatti un ready-made, perché preferite ricreare un oggetto che è artificio in un contesto, quale quello della galleria o della collezione, che è artificiale.

G.B.: Riproduciamo l'insieme degli oggetti che troviamo perché quegli oggetti appartengono a quei luoghi e ai visitatori di quei luoghi. Perché devi sottrarli a quel contesto per poi renderli fruibili a pochi?

R.B.: E poi noi vogliamo esplorare un paesaggio, non vogliamo modificarlo, preferiamo che lo facciano altri. E perciò, la conquista di un spazio non significa mai saccheggio ma sempre e solo un'esperienza. Mi fanno sempre un po' paura i grandi progetti di riqualificazione delle aree periferiche: in essi va sempre perduta la pulsazione di un'energia. In quelle aree è possibile ritrovare degli stimoli a patto che non vengano pietrificati in un progetto. Un nostro lavoro — *Zona Temporaneamente Autonoma* — cita un saggio di Akim Bey, che teorizza appunto un uso di questi spazi, al di fuori di qualsiasi sistema di norme, per un tempo che può essere solo di transito, e che non permette l'istituzionalizzazione dell'uso del luogo.

D.P.: Dicevate di luoghi "interessanti": qual è il significato dell'aggettivo "interessante"?

R.B.: A volte entriamo senza sapere quello che troviamo: cominciamo con il guardarci intorno. Poi ci rendiamo conto di trovarci in luoghi surreali, perché sono luoghi della città dove la natura ha ripreso il sopravvento, sono luoghi dove magari da bambini si giocava, perché un tempo erano



I'm seein ghosts flyin'

"I'm seein ghosts flyin'" 1997, cm 33x30, lasercopy su plexiglas, courtesy Alberto Peola-Torino

abitati e dunque sono luoghi della nostra infanzia...

G.B.: Sono luoghi dove un tempo si lavorava, anche.

D.P.: Dite *surreale*, ma in ciò non fate riferimento diretto alle avanguardie storiche, quanto piuttosto all'osservazione che nei luoghi da voi visitati si sovrappongono diverse realtà. Surreale nel senso di un eccesso di realtà, di una realtà sovraesposta.

R.B.: Sì, in fondo, quello che ci interessa è dare una visione di questi luoghi il più possibile molteplice. In certi spazi viene fuori una periferia molto dura, in altri una periferia più visionaria, in altri ancora...

G.B.: ...più legata al sogno, legata a quegli aspetti dell'infanzia dei quali dicevamo, delle scorribande giovanili, che per chi come noi è nato in una periferia, erano un modo per attraversare spazi che sapevamo pericolosi. È il senso del limite, della frontiera: la paura e la voglia di oltrepassarla.

D.P.: E quei luoghi sono visionari perché quelle forme, le architetture, i magazzini, le cisterne, ormai private della funzione, vengono caricate di valenze provenienti da un più ampio orizzonte simbolico, che però non è mai esplicito.

R.B.: Infatti, ci piace pensare che dal momento che la gente non va in questi posti, noi ricreiamo questi spazi nei quali lo spettatore è costretto ad entrare e, una volta dentro, a trovare un proprio percorso di lettura. Ecco perché ci sono queste sequenze. Si tratta di scatti diversi, in luoghi diversi, in tempi diversi e quindi documentano un nostro cammino. Entrare in uno di questi spazi significa parteciparvi e spesso, come nella mostra *Konrad Lorenz's Duck*, si ripropone il timore a entrare, lo stesso provato da noi. Sono zone di confine, ibride.

D.P.: E sembra che ci si possa avvicinare a esse solo attraverso l'opera. Ecco perché il vostro lavoro è un diaframma, una trasparenza, un mezzo grazie al quale ottenere una percezione di quegli spazi.

R.B.: Nei plexiglas, infatti, si uniscono immagini di paesaggi diversi per formarne di nuovi, inesistenti, resi ancora più distanti dall'uso dei colori dati dalla macchina. Ecco perché non sono spaccati di una realtà. Non facciamo mai reportage.

G.B.: Anche perché non si coglierebbe l'energia sotterranea del luogo: nei lavori precedenti abbiamo usato testi di taglio giornalistico, mentre adesso lavoriamo su testi provenienti dall'ambito musicale. Abbiamo scelto la musica, e in particolare il rock, giacché dalle periferie provengono molti gruppi interessanti. Un nostro ultimo lavoro si intitola *Sogno sonico* e riprende immagini dall'universo musicale: il sacco a pelo, che si riferisce all'idea del viaggio e, poi quello che è necessario in un viaggio: soprattutto la musica.

D.P.: Il sacco a pelo, in quel caso, è qualcosa di sottile, non ti protegge, è soltanto una seconda pelle fatta di parole e di immagini.

R.B.: C'è una ricerca di semplicità: cerchiamo di non caricare ulteriormente le immagini dal momento che sono già molto forti. Cerchiamo di rendere tutto ciò che sta intorno all'immagine, e la sostiene, molto leggero. Usiamo, perciò, una similpelle bianca, che contrasta con la durezza delle scritte o delle immagini.

Usiamo forme della quotidianità, che siano anche immediatamente percepibili: il tappeto, il sacco a pelo e anche oggetti ove la gente possa adagiarsi, che possa usare, che possa vivere con il proprio corpo. Sul materasso puoi appoggiarti, riposare, dormire.

D.P.: Il corpo dello spettatore viene sempre messo in gioco: sia perché utilizza, come dicevate, le vostre opere, sia perché egli visita attraverso le opere quelle periferie e non solo con gli occhi, ma anche con le orecchie, con il tatto. Nel caso del tappeto, del materasso, ma anche nelle stanze, l'opera non è solo per gli occhi, ma per il corpo intero.

G.B.: Nelle immagini, nelle stanze ad esempio, non ci sono immagini di persone, di altri corpi, ma solo paesaggi e oggetti, ciò che l'uomo ha lasciato, i suoi rifiuti. Il fatto che non ci sia alcun riferimento ad altre presenze indica che l'opera si conclude solo nel momento in cui viene visitata, nel momento in cui ospita la presenza dello spettatore, che diviene l'attore della nostra opera.

D.P.: Questo fa pensare a una simmetria nel vostro lavoro: esiste un luogo, quello delle periferie, che si compie in una visione, la vostra. Esso non ha significato se non nello sguardo che lo esplora. Esiste poi lo stesso luogo, all'altro estremo del processo di elaborazione da voi avviato, che non si compie se non grazie allo spettatore che lo visita. L'opera è il processo che tiene in rapporto questi due estremi.

G.B.: Sì, all'inizio siamo noi gli attori, mentre alla fine è lo spettatore: in mezzo c'è la nostra esperienza personale che diventa collettiva. L'opera è un modo per partecipare ad altri l'esperienza di un luogo, e in questo senso non può essere un oggetto, ma piuttosto un processo.

D.P.: Anche perché non vi ponete l'obiettivo di costruire una storia o un racconto. L'insieme delle immagini che recuperate in modo assolutamente casuale viene proposto allo spettatore in modo altrettanto casuale, egli è libero di costruire le proprie sequenze o il proprio ordine di lettura. Ogni rappresentazione delle vostre periferie è tutta da costruire, perché non esiste ancora un testo codificato.

G.B.: I testi, per nulla codificati, li traiamo dal cinema, dalla musica, dalla letteratura giovanile. La visione di un futuro come grande periferia, infatti, non comporta necessariamente una visione negativa. Fintanto che le visioni di un luogo non sono codificate esiste una varietà incredibile di forme, di linguaggi, di paesaggi.

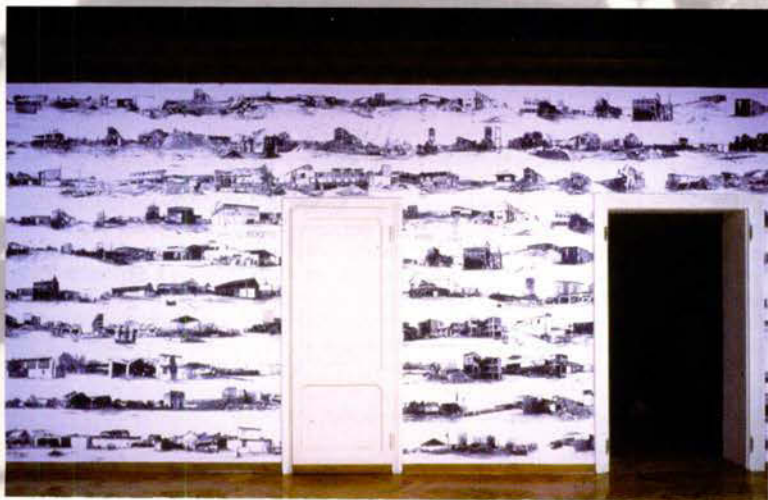
A cura di Domenico Papa

questa notte ho sognato
lungo la strada



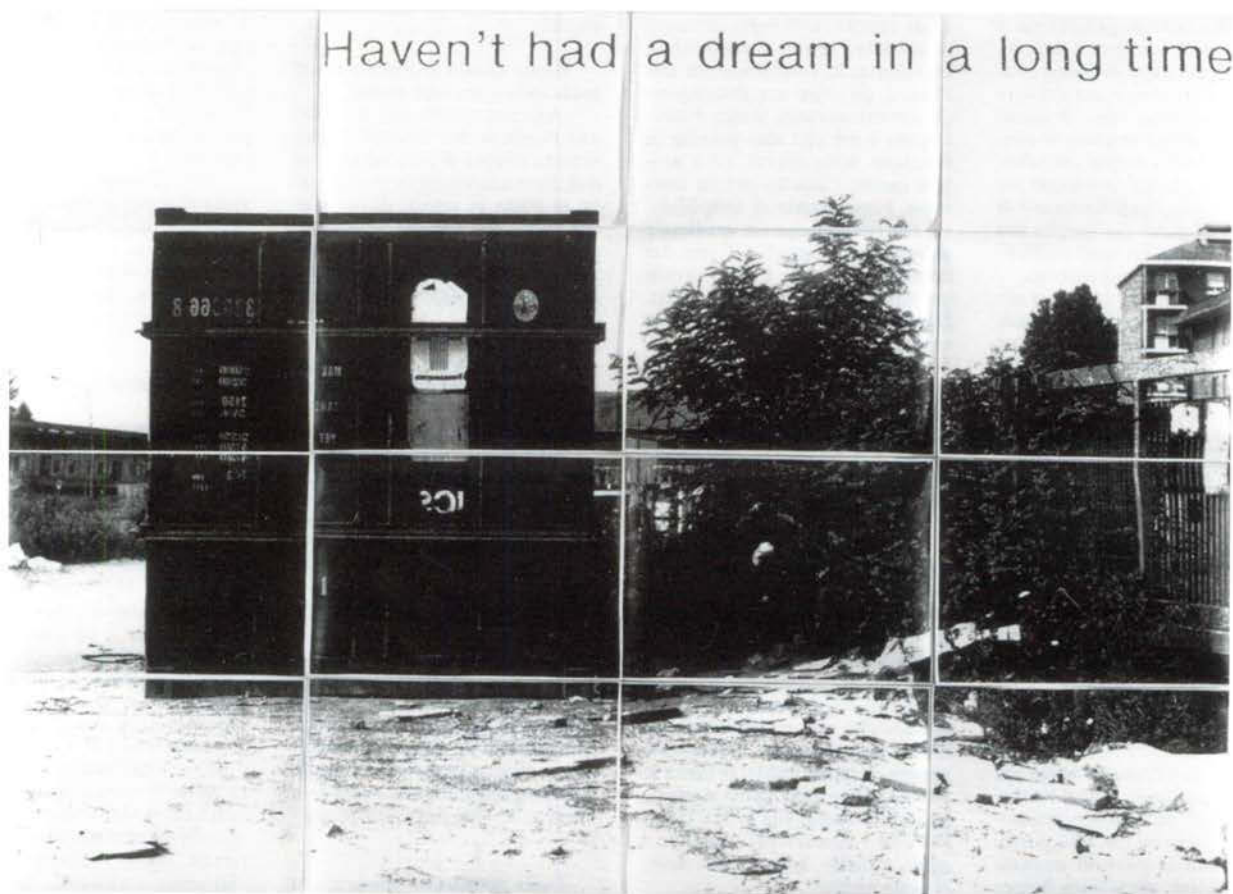
Sopra: Progetto per la Triennale "A noir" 1998, ph. courtesy Le Case d'Arte-Milano

Sotto: "È lì che tutto cominciò" 1997, courtesy Studio Barbieri-Venezia



BOTTO & BRUNO

"Haven't had a dream in a long time" 1997, lasercopy su similpelle, cm 160x120



Ph. T. Mattina, courtesy Le Case d'Arte-Milano

La particolare attenzione verso i luoghi periferici delle città, che contraddistingue la ricerca del duo Botto&Bruno, viene restituita in una inedita iconografia post-industriale che contempla e rivendica ormai la perifericità quale condizione dell'essere attuale, senza tuttavia condurre con sé esclusivamente quegli "orpelli" di nevrosi, sofferenze, conflitti, che una lettura a senso unico offrirebbe. Infatti ogni opera riflette un montaggio di frammenti di immagini prelevate con l'obiettivo fotografico nelle periferie: capannoni, macerie, attrezzi da lavoro, strade costellate da bidoni dell'immondizia, materassi sfasciati che trattenono le tracce di chi li sta usando. La ricerca di Botto&Bruno, che si colloca storicamente in una fine Millennio contrassegnata da una riconversione possibile, difficile e necessaria da vecchi a nuovi modelli culturali, evidenzia le molteplici sfaccettature che i luoghi marginali posseggono, in cui l'asprezza, il degrado e la pericolosità convivono con una possibilità di vita, di accoglienza, e questi spazi, liberi da predefinizioni e condizionamenti sociali, possono essere vissuti nel più puro spirito rave come siti per incontri musicali improvvisati.

Non a caso una scritta come "Haven't had a dream in a long time", che diviene anche il titolo dell'opera, è un prelievo da una canzone del gruppo The Smiths e segnala un cambiamento dalle precedenti crudezze espresse dalle parole tratte dal linguaggio dei giornali. L'esplicito accenno al sogno, espresso dal testo, assume una connotazione estraniante se apposto su immagini di forte realismo, che si accentua ulteriormente nella serie di ultimi lavori dove le immagini sono depositate su superfici morbide: cuscini appesi serialmente a parete, tappeti, sacchi a pelo e materassi in similpelle. Essi caratterizzano la ricerca in una direzione sempre più ambientale pur mantenendo una elaborazione fortemente manuale e avvalendosi della stessa tecnica con la quale si realizzavano le prime opere su lastre di plexiglas. Infatti i provini fotografici passati all'ingrandimento della fotocopiatrice, a sua volta sono impressi sul tessuto in similpelle emulsionato, sul quale solo il toner dell'immagine fotocopata rimane rappreso sulla superficie candida e lattiginosa della plastica, che in questo modo agisce da supporto sensibile, morbido e tattile, trattenendo o rifiutando -come la

nostra psiche- porzioni di immagini del mondo. Queste porzioni di immagini "imbottite" paiono date da una osservazione a distanza, neutra, come di fatto si sta educando il nostro sguardo sul mondo, modellato dagli imprinting massmediologici che ne restituiscono una dimensione onirica e sensoriale di totale vertigine: l'esterno si rovescia nell'interno e ciò che è sconveniente pubblicamente si ribalta nel comfort privato. Inoltre la trasparenza dei plexiglas si rovescia nell'opacità muta del materiale plastico sul quale la durezza e l'asprezza dei luoghi periferici si tramutano, mediante una percezione tattile, in morbidezza. Le periferie - come giungle - si abbarbicano dunque nella cultura occidentale e manifestano un processo evidente di naturalizzazione alla seconda: il selvaggio non è più dato da luoghi esotici e lontani ma è intorno a noi, nei residui tecnologici e culturali. Botto&Bruno ci mostrano proprio questo e indagano sul nostro rapporto con questi luoghi, individuandone "l'esistenza e spesso anche la necessità di un'alterità, che anche se silenziosa o rimossa non può che essere -deve essere- presente".

Ivana Mulatiero

BOTTO & BRUNO

Alberto Peola, Torino

Il tema che la coppia Botto & Bruno propone in questa nuova personale è sempre quello della periferia urbana.

Le zone desolate, gli edifici disabitati, le fabbriche in disuso, i capannoni abbandonati, i luoghi dove la natura ha ripreso il sopravvento sull'architettura — immagini tipiche del repertorio iconografico del duo — si caricano di un più intenso spirito visionario per gli interventi apportati in fase di stampa.

Combinando immagini reali, riprese in quei luoghi anonimi al confine della città, con cieli dalle nuvole scure cariche di pioggia, i due arti-

sti creano paesaggi fantastici dove l'immaginazione si sostituisce all'angoscia della desolazione. Botto & Bruno animano questi luoghi con silenziose presenze: un pupazzo di peluche, un giradischi, un triciclo, una scatola da imballaggio. La scatola diventa *My beautiful box*, dando il titolo alla mostra, e facendo da casa a un piccolo pupazzo, come in una lasercopy a colori trasferita su forex, oppure fasciando, a mo' di abito, un giovane che in quello scatolone, da cui fuoriescono testa e gambe, sembra un bambino cresciuto troppo in fretta.



Botto & Bruno, Senza titolo, 1999.

Espressione di una generazione nata e vissuta nelle periferie di Torino come in quelle di qualsiasi altra città industriale, Gianfranco Botto e Roberta Bruno conservano la memoria di un'infanzia trascorsa in quartieri senza identità, lontani dal centro. Ma è proprio da quelle zone ibride, di transito, che non sono più e non sono ancora, che i due artisti traggono la loro fonte di energia, costruiscono la loro identità, la loro storia.

Il ricordo infantile si trasforma in allucinazione onirica nel video *Nothing's gonna change my word*, con la sua musica e le sue lente sequenze che accompagnano e integrano le opere in mostra.

Elisabetta Tolosano

BOTTO & BRUNO

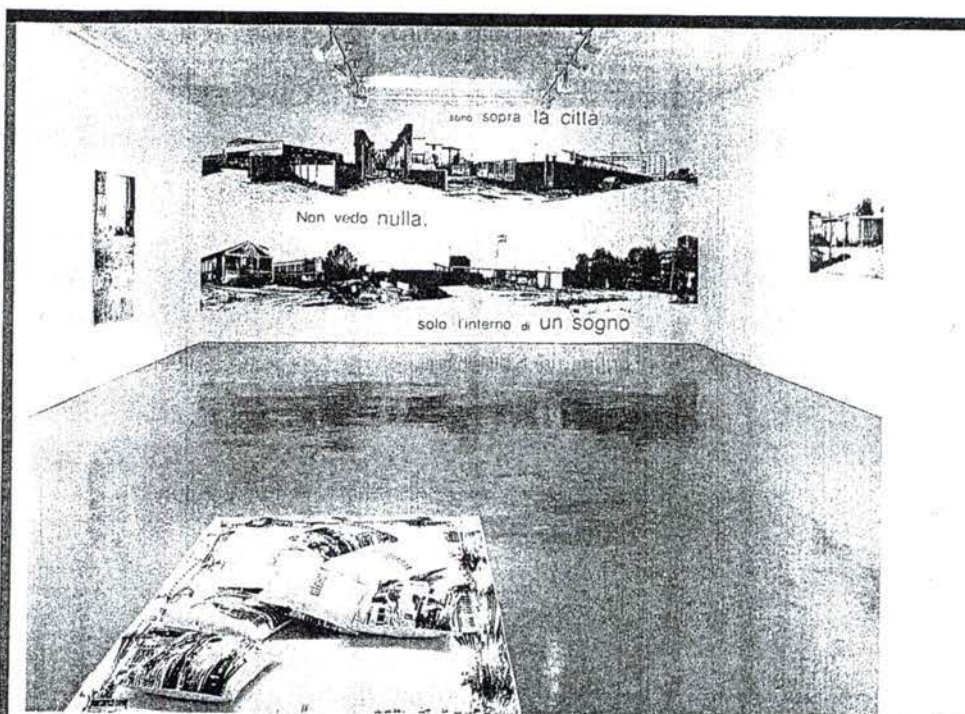
PINO CASAGRANDE

Pulsioni urbane, rappresentazioni iperrealistiche di luoghi senza più anima, diventano arredo patinato e manifesto poetico per far convivere il rumore della metropoli con il battito del proprio cuore.

Gianfranco Botto e Roberta Bruno, residenti a Torino e in coppia dal '92, respirano, scrutano e abitano quelle geografie inospitali dell'inanimato periferico dove l'unica voce possibile può giungere solo da dentro il walkman, sintonizzato su echi di sonorità vibranti e liberatorie. Suggestioni che si replicano all'infinito, come in questo "allestimento" romano, dove grandi manifesti in bianco e nero recano la scritta (da un brano dei Sonic Youth) "Sono sopra la città. Non vedo nulla. Sono l'interno di un sogno", determinando confini sempre più labili tra crudo documentarismo e narrazione visionaria, e trasformando fenomeni marginali in oggetti plastificati, come il tappeto di similpelle bianca con i suoi cuscini, tutti rigorosamente decorati con visioni metropolitane come usualmente lo sono di fiori e fantasie. Un'ossessione che passa ovunque, come un laser inarrestabile, raggiungendo mensole e altri cuscini più sottili, costruendo un arredo impeccabile e contraddittorio.

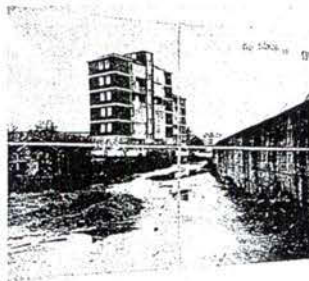
L'energia patinata di Botto & Bruno mostra qui per la prima volta, sullo sfondo di un capannone abbandonato, un corpo umano: disteso, abbandonato, con le suole delle scarpe da ginnastica in primo piano. Più che morto sembra un giovane che ha voglia di scherzare, che prende il sole o che si riposa sull'erba dopo un lungo *rave*. Presenza con lo stesso valore che sinora hanno avuto le frasi, "fra il grido della marginalità e il sussurro del sogno", come ha scritto Augusto Pieroni, curatore della mostra. Un misto di passione e maniacalità, in grado di far convivere le vite periferiche di tutti i giorni con l'estetica patinata dei consumi e dei sentimenti più esclusivi.

Claudia Colasanti



BOTTO & BRUNO, veduta parziale della mostra, 1998.

Botto & Bruno
Studio Barbieri, Venezia



Botto & Bruno, No place to go,
1997. Finta pelle, 110 x 150 cm.

Continua, con qualità e interesse, il programma espositivo dello Studio Barbieri che ha inaugurato la stagione con la personale di Botto & Bruno esponendo nuovi lavori fotografici su plastica e una convincente installazione di fotocopie.

Le periferie di Torino e di Marghera, non-luoghi per eccellenza, diventano un unico aggregato urbano senza soluzione di continuità sulle pareti di una stanza. Frammenti di falansteri e di fabbriche, frammenti di desolazione e di vita, in bianco e nero, sono il "motivo" delle fotocopie che rivestono interamente, come carta da parati, l'ambiente. Brandelli di frasi — indizi biografici o semplici immagini raccontate — s'inseriscono poi, in modo discontinuo, nel ritmo seriale delle icone industriali attivando efficacemente un proprio disarticolato e isolato spazio mentale.

Nel lavoro di questi due giovani artisti torinesi non c'è desiderio o necessità di rieditare, almeno sulla carta, il tessuto di una nuova città, ma piuttosto di riscattare ancora una possibilità di aggregazione significativa e portare l'extraterritorialità della periferia ad essere una "zona temporaneamente autonoma nella quale contrattare i significati e il senso della metropoli diffusa..." (Gianni Romano in catalogo).

L'immagine della periferia continua in un altro interessante lavoro presentato. Questa volta a colori e così stampato su di un morbido supporto di plastica, il paesaggio urbano sembra più precario, più instabile, si accascia ancora più lontano dal proprio orizzonte reale, ancora più desolato in questo tentativo di sfuggire alla durezza di una propria origine.

Chiara Bertola

i volti dell'arte

I casermoni di periferia diventano sogno

Nelle immagini di due giovani fotografi ricordi e visioni si mescolano nei quartieri dove vissero la loro infanzia

LISA PAROLA



«Sogna un sogno che sta proprio alla tua porta» recita una canzone dei Sonic Youth. Quel sogno sono le immagini di

Gianfranco Botto e Roberta Bruno, in arte Botto & Bruno. Nati e cresciuti a Torino, dopo l'Accademia iniziano a lavorare insieme nel 1992, tutto il loro lavoro parte dalle periferie di Torino per allargarsi ad altre città; non importa dove.

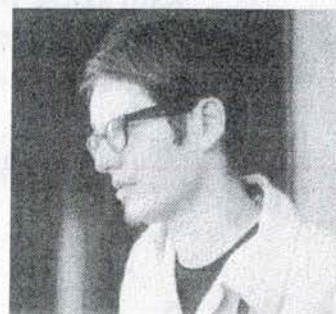
«I nostri ricordi d'infanzia sono molto simili, divisi tra peri-

feria Nord e Sud di Torino, in quartieri dove si tirava avanti senza troppe speranze». Hanno iniziato fotografando le vie intorno a piazza Bengasi dove vivono e lavorano, quelle stesse che vedono dalla finestra del sesto piano. Immagini riportate in fotocopia alle quali hanno aggiunto memorie di musica, video e film. Con questi materiali la coppia di artisti costruisce «sogni» e visioni che si muovono lungo i confini della città.

Ai casermoni, alle fabbriche abbandonate, alle discariche se ne sono aggiunte altre, di altre città: tutte più o meno uguali. Tra pochi giorni il loro lavoro

sarà esposto alla Fiera Arco di Madrid: due pareti lunghe 10 metri l'una, commissionate dal museo Palazzo delle Papesse di Siena e dalla Fondazione Teseo di Pisa, il loro nome compare anche tra gli artisti selezionati per la Biennale Internazionale Giovani. Nuove occasioni per raccontare ancora una volta le loro «visioni» che nascono da un anomalo stato d'animo: «E' difficile spiegare a chi non è nato in periferia il senso di smarrimento, di vuoto, di perdita di centro che solo vivendoci puoi sentire sulla tua pelle».

Accanto alle riproduzioni fotografiche dei casermoni abbando-



Botto (sopra) e Bruno

nati, a quegli spazi grigi attraversati da fondi gialli, viola o verde acido sono riprodotti versi rubati dalla musica punk e rock. A volte compare anche il protagonista della storia, un alter ego dei due: un ironico personaggio che indossa un semplice cartone o che sfinito, in quei luoghi abbandona a terra tutto se stesso. Altre volte nelle stesse immagini s'intravedono pupazzi e dischi in vinile: avanzi di un mondo infantile che non torna. Memoria e sogno che raccontano uno stato di «alterità» e come, in quegli stessi quartieri, in quelle stesse strade, in quelle stesse ambientazioni surreali: «Ad un certo punto qualcosa è cambiato - raccontano ancora Botto & Bruno - la mescolanza di tutti questi scarti ha creato una forma nuova: le periferie da squallidi scorci neo-realisti da sottoproletariato sfruttato sono diventati luoghi del sogno e dell'utopia».

L'ESTETICA DI MAX BENSE

ADIACENZE E CONTAMINAZIONI

A riconsiderare l'*Aesthetica* di Max Bense, data alle stampe nel 1965, si colgono alcuni aspetti analitici di notevole attualità. Si tratta infatti di una teoria estetica orientata verso la "processualità generativa", che prevede l'adeguamento dell'arte alle trasformazioni incessanti della realtà fisica e fonda la sua legittimità sulla stretta connessione di arte e scienza. Bense integra nell'arte la statistica, la fisica, la meccanica, la teoria dell'informazione. Congloba insomma — e a questo riguardo si evidenzia appieno l'attualità del suo pensiero — territori diversi, per identificare "stati improbabili", laddove l'improbabilità è sinonimo di sorprendente, originale, casuale, come garanzia contro l'appiattimento. La compenetrazione concreta e generativa di realtà estetica e realtà fisica pone il filosofo al riparo dallo schematismo, dal quale prende ulteriormente le distanze grazie ad una concezione della realtà estetica come sintesi di interpretabilità e verificabilità. In questo modo la dimensione speculativa di matrice hegeliana si fonde con quella scientifica di stampo galileiano.

Se è vero che la parte più attuale dell'estetica è l'ultima — la quarta — già nella prima sezione emergono alcuni aspetti problematici degni di rilievo. L'autore identifica l'essere estetico con un universo di segni, ponendo una serie di corollari che gravitano intorno all'idea di arte come complesso di eventi consapevoli, espressione analogica della coscienza, all'interno dell'ambito linguistico.

La conseguenza di queste affermazioni è che il concetto lineare di opera viene rielaborato in quello più estensivo di *testo*, che aumenta le forme percepibili e si fa portatore di informazioni. L'oggetto estetico possiede una struttura percepibile e assoggettabile ad uno studio scientifico in quanto portatore di informazioni². Esistono diverse tipologie di informazioni: quella scientifica si fonda su stati probabili e distribuzioni uniformi, quella estetica si orienta verso stati improbabili e distribuzioni non uniformi ed è tanto più pura quanto più è improbabile, innovativa,

originale. Ne consegue che per il filosofo il processo estetico viva della sorpresa e venga definito dal grado di originalità, di imprevedibilità, di ordine che riesce a realizzare. Con acutezza Bense precisa che l'improbabilità dell'arte è soggetta a leggi statistiche, che operano con criterio selettivo, in una forma di entropia rovesciata, definita "negentropia".

Il capitolo *Informazione ed entropia* appare fondamentale per l'intera concezione bensiana: vi si afferma che il campo dell'arte è aperto e in quanto tale non corrisponde a nessun coacervo di scienze che si possano raccogliere in una classica teodicea. Dunque non è l'origine dell'opera a risultare problematica, quanto piuttosto il suo scivolare nella coscienza, nella sfera dell'intelletto puro³. L'oggetto estetico è definito dalla nozione di Correalità (Mitrealität, in antitesi con il concetto di Con-idealità): ad esso corrisponde un oggetto reale, in cui quello estetico sussiste e può venire percepito.

Una serie di riflessioni sulla processualità della civilizzazione apre la quarta parte dell'opera: teoria e informazione, dimostrazione e messaggio costituiscono i centri produttori dei processi razionali. Laddove la razionalità si è estesa, ha incominciato ad involvere l'essenza della sorpresa; la nozione di bellezza ha perso di sostanza per acquisire funzionalità e variabilità. L'estetica depone dunque l'involucro di scienza speculativa per assumere le spoglie di scienza tecnica. Da queste considerazioni prendono vita i fondamenti riassuntivi e il progetto per un'estetica generativa, nella quale è implicita la dimensione pragmatica (anche se a questo riguardo Bense si limita a pochi cenni). L'estetica generativa include gradualità, programmazione, produttività, possibilità sperimentali ed euristiche, l'idea di "sforzo" mirato all'"efficacia". È espansiva, realizza *stati, configurazioni e contesti* in modo cosciente e sistematico⁴. Il progetto dell'estetica generativa trasforma l'arte in *Eingriff*, azione decisiva e penetrante da parte dell'intelligenza nella realtà fisica, che, in quanto tale, fornisce un ac-

crescimento conoscitivo. L'artista sperimentale è colui che sa contrapporre le sue idee "disobbedienti" perché ribelli nei confronti dell'emozionismo dell'arte tradizionale⁵.

Ci sembra che i concetti di *testo* e di *configurazione* (situazionale), rilevanti per lo sviluppo delle arti figurative dopo gli anni '60, siano premessa ad una ulteriore dilatazione. Alludiamo soprattutto all'annullamento di una linea di demarcazione netta e intransigente degli ambiti di pertinenza specifica delle singole arti figurative. La "programmazione del bello" si è traslata nella "programmazione dei territori dell'arte" che oggi approfondisce in senso forte la compenetrazione bensiana di fisico ed estetico, sia per quanto riguarda l'apertura a media diversi, sia per quanto attiene alle metodologie operative, alla gradualità della ricerca, al controllo dei mezzi e al loro superamento. Assumere informazioni significa anche potenziare e ibridare i linguaggi dell'arte, rendere l'oggetto dell'arte corrispondente a permutazioni, scambi, topologie, strutture dinamiche. L'identità dell'opera è riconoscibile grazie al superamento di quelli che Bense definisce "momenti di saturazione"⁶, in una gradualità di articolazioni.

Alcuni esempi di ricerca giovane possono suffragare queste osservazioni. Botto & Bruno, Angelo Candiano, Andrea Massaioli, Iva Patarcek, Luisa Rabbia, Giovanni Rizzoli si muovono nella direzione di una ricerca extraterritoriale fondata sulle adiacenze e sulle integrazioni, in una visione dell'arte di tipo processuale. L'identità dell'opera, che è al centro della loro ricerca, rientra appieno nella dimensione bensiana caratterizzata dalla originalità, dalla sorpresa, dall'imprevedibilità. Comune a tutti gli artisti è la volontà di far scaturire configurazioni individuando la precarietà, la labilità, la valenza stocastica.

Botto & Bruno, Angelo Candiano e Luisa Rabbia usano la fotografia come mezzo, non come attore dell'opera. Il primo procede attraverso una complessa strategia di natura concettuale, che trova la sua formulazione nell'elaborazione della *Fotosofia*. Essa gravita intorno alla Luce come fonte di energia generativa consapevole e si sviluppa attraverso ipotesi dialettiche, caratterizzate dalla mutabilità: il colore (bianco, nero, rosa) è funzione processuale e temporale. Il punto di partenza è la *Situazione*, un oggetto tridimensionale, in carta fotosensibile, definito e stabile. Il punto di arrivo sono le *Semiosi*, un approfondimento del patrimonio segnico, realizzato attraverso l'impressione di proiezioni segniche sulla carta fotosensibile. La loro proliferazione estrema è rappresentata dalle *Semiosi Bastarde*, che tendono all'archetipo. L'identità dell'opera si configura attraverso fluttuazioni dalla concretezza dell'oggetto al magma della coscienza.

Laddove Candiano cerca l'identità in un repertorio segnico, Rabbia assume il dettaglio come elemento motore di un processo induttivo. Il dettaglio è sempre il particolare di un paesaggio: cielo infinito o paesaggio di carne, nudo femminile, evocato dietro ad un finestrino. Sono finestrini di veicoli in viaggio, di ambulanze, di cellulari che racchiudono gli infiniti mondi del pensiero, della memoria, dell'utopia, mondi intimi e inquieti, colti nella dicotomia della segregazione e del desiderio. Al germinare dei segni di Candiano corrisponde qui la parcellizzazione dei frammenti, che la disposizione seriale dei finestrini moltiplica nell'effetto di universo imbrigliato. Nei lavori più recenti cavi elettrici attraversano le immagini e le legano, inducendo l'idea di energia artificiale e frantumando ossessivamente il tempo in intervalli. La dimensione costrittiva del finestrino disperde l'omogeneità e la nitidezza del paesaggio e riporta perentoriamente al piano ontico.

Botto & Bruno utilizzano la tecnologia in modo critico ed interlocutorio insieme. Attraverso una forma di *realismo cinetico*, triplice procedimento di decostruzione, decontestualizzazione e rimontaggio attraverso la fotografia, il collage e la fotocopia danno vita ad un linguaggio commisto, frutto dell'ibridazione di codici linguistici disparati. Gli artisti traggono indizi da una "giungla sonoro-visiva" dominata dalla casualità e dalla confusione: il

punto di avvio della ricerca è la periferia metropolitana come metonimia dello straniamento. Fissano frammenti di questo paesaggio nella fotografia; in parallelo attingono alla parola scritta del giornale. Saldano immagine e parola in un collage, costituendo, secondo l'idea bensiana, informazioni estetiche percepibili e misurabili, ma non prevedibili.

Una diversa forma di ibridazione linguistica è l'interagire di scultura e pittura che diventano complementari. Andrea Massaioli trae l'oggetto dell'arte dal suo universo quotidiano e lo sottopone a un duplice intervento, pittorico e/o scultorio. La pittura gli consente di rappresentarlo liquidamente, la scultura — sempre rigidamente di legno — di penetrarlo in modo aggressivo, attraverso l'intervento della sega elettrica. In ambedue i casi l'artista crea micromondi sinergici, dove organico e inorganico trapassano incessantemente l'uno nell'altro. Il suo archivio di reperti, oggetti spogliati dell'esteriorità, sembianti della memoria, ci consegna pesci, funghi, teste di oca, racchette da tennis, vecchie Leica. Scultura e pittura sospendono l'azione in un tempo circolarmente chiuso su se stesso: il confine tra animato e inanimato è labile, dietro ai fenomeni più appariscenti esistono connessioni inesprimibili.

Tra scultura e pittura muove anche la ricerca di Rizzoli: la cerniera ideale è il disegno, una scrittura densa e serrata, vera e propria topografia dell'anima, che fluisce in notazioni debordanti. Tutto ruota intorno ad un tema dicotomico: l'edoné minacciato da una malattia inguaribile, perché esistenziale. L'artista sparge indizi di dissoluzione tra false certezze seduttive: secrezioni di muco, sperma, merda, sangue ricordano che la bellezza è corrotta, che la simmetria è messa alle corde dalla difformità. Perché i ritratti femminili inquietano nell'apparente essenzialità figurale? Sarà il capo reclinato a coprire il viso sotto la massa anonima dei capelli? Gli *Angeli* hanno la stessa ambiguità delle creature inumane di Rilke, i *Vasi Provvisori* ci stordiscono con la loro precarietà. Raggelanti e insieme carezzevoli sono le dormeuses, foderate di damasco, lettini di dolore per il paziente in attesa di una flebo, che lo tenga legato — precariamente — alla vita.

L'incisione, un genere artistico spesso considerato minore, può integrarsi con la pittura e la scultura. È quanto si palesa dal lavoro di Iva Patarcek; il segno si fa storia attraverso interruzioni e scarti, in un procedere alterno tra differenze infinitesime. Gli interventi molteplici di mano, memoria e strumento aggrediscono il silenzio, il nulla per far scaturire la Luce. Ogni segno reca in sé l'identico e il diverso, il vuoto e il pieno; ogni segno è un'ipotesi, una traccia, un lineamento, un impulso, ma anche una piccola ferita inferta all'Assoluto per piegarlo e indurlo a svelarsi alla percezione. Il lavoro di Patarcek è produzione di scrittura nel senso indicato da Bense, governo di energie che mirano a lasciar emergere dagli spazi del pensiero un alfabeto poetico, "il piacere di un precisato sfruttamento delle libertà e delle possibilità dell'arte in un'azione che è più dell'intelletto che del sentimento"⁷.

TIZIANA CONTI

1 M. Bense, *Estetica*, Bompiani, Milano 1974, p. 373.

2 *La coscienza tecnica*, ibidem, pp. 185-195.

3 *Ibidem*, pp. 223 ss.

4 *Fondamenti riassuntivi dell'estetica moderna*, ibidem, pp. 447-467.

5 M. Bense, *La disobbedienza delle idee*, Baden Baden 1965, p. 35.

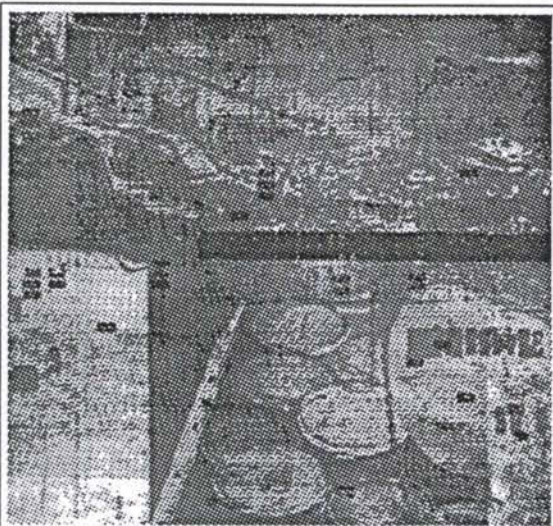
6 *Estetica*, p. 480.

7 *Ibidem*, p. 481.

■ Galleria "Spazio Dinamico"

Giochi crudeli reinventati da Botto e Bruno

Nell'ambito delle ultime tendenze maggiormente radicalizzate in un tentativo di rapporto con le molteplici sfaccettature del reale, il duo torinese Botto & Bruno costituisce un valido esempio di arte in presa diretta con gli scampoli infinitesimali del presente. Nella galleria Spazio Dinamico essi danno vita ad un interessante e nevralgico "all over" di immagini prelevate indifferentemente dai contesti televisivi, giornalistici, pubblicitari o, a volte, scattate fotograficamente sul posto le cui inquadrature esibiscono i luoghi connotativi del contemporaneo, le periferie metropolitane nelle quali si agitano differenze, emergenze, inquietudini, bene espresse nell'introduzione alla mostra di Gildo Ravazzolo. Ma qual'è il significato di queste border-line attuali? B&B: "Nelle periferie forme, colori, strutture mutano continuamente. Possiamo trovare rifiuti, cumuli casuali di copertoni d'auto, macchine scassate, depositi di propellente abbandonati: tutto questo ai margini della città. Ma non ci limi-



■ Gianfranco Botto e Roberta Bruno: "Senza titolo" (1993) Particolare

tiamo a fotografare queste tracce dell'agire umano, documenti rubati alla apparente insignificanza della quotidianità; esistono anche fotografie che si sarebbero volute fare e sono quelle scoperte sfogliando distrattamente un giornale. Allora l'immagine scoperta con l'occhio della propria macchina fotografica e quella rubata all'occhio del lettore significano una stessa cosa: e cioè che al fluire ininterrotto di immagini viene a porsi la necessità della scelta". E in seguito,

dopo aver accumulato una cospicua campionatura su quali modelli cognitivi ed estetici riassume le immagini, i numeri, le lettere, trasponendoli sulla trasparenza plastificata dei plexiglass? B&B: "Nel mettere insieme le immagini scelte ciò che emerge è un'altro magma in cui non vi sono punti di riferimento poiché ciò che andava bene un secondo fa ora è nuovamente capovolto.

La percezione del reale non potrà mai più essere spontanea, infantile, per

l'uomo tec-nocratico. Essa è giornalmente sottoposta a dei filtri, particelle immateriali che ne alterano la visione. Il nostro lavoro consiste nel cercare di rendere visibile tutto ciò".

Sia che siano manipolate o in "presa diretta", le immagini che appaiono dagli strumenti massmediologici assumono per il pubblico una funzione fisiologica e psicologica, perciò una funzione di imprinting della società? B&B: "I filtri sono creati da un gesto ripetuto all'infinito che ci rimanda ad una visione artificiale, impersonale e nichilista delle cose. E di queste abbiamo tematiche ecologiste, visioni apocalittiche di un futuro popolato ormai solo dai rifiuti, immagini tratte da monitor che trasmettono dati e numeri senza fine, e tentativi di ribellione a questo stesso stato di cose. Manipolando le immagini, le linee e i numeri ecco che attiviamo il caso; la fotografia viene trasportata sul supporto attraverso l'uso di tecniche aleatorie, dando la sensazione di essersi corrosa.

Linee verticali e orizzon-

tali tracciate dall'attrezzo meccanico, iniziano a divagare, a rompere l'ordine, ad errare, a sbagliare, diventano delle curve, delle iperboli". Quale riscontro può avere il vostro lavoro? B&B: "Tenendo conto del contrasto, in un gioco crudele di accumulazione di immagini e rifiuto di queste, il nostro lavoro potrebbe essere visto come una sorta di collage realistico-cinetico di immagini, numeri, parole, prelevati in ambiti diversi e riassemblati. Dunque un "realismo cinetico".

Ivana Mulatero

* Galleria Spazio Dinamico, Via Giulio n. 4 - 10122 Torino; dal 17 febbraio al 31 marzo 1994.

LE PERIFERIE DI **BOTTO & BRUNO**

ricominciare da

capo il ciclo de

er l'aria

Casi di periferia, un cantiere abbandonato, capannoni industriali dismessi, vedute di una città desolata, grigia e inanimata. E' Torino, ma potrebbe essere Londra, il Cairo, New York. Sono aree urbane prive d'ogni interesse estetico, fotografate e trasformate in opera d'arte da Botto & Bruno, giovani artisti torinesi presentati da Alberto Peola fino al 25 maggio.

Gianfranco Botto e Roberta Bruno, coniugi trentenni, da alcuni anni scattano foto in bianco e nero di anonime inquadrature della città, le stampano con una fotocopiatrice laser su lastre di plexiglass, sovrapponendole poi in modo da creare, per trasparenza, nuovi scenari urbani: i «Non Luoghi» come loro stessi li hanno definiti. Così squallidi scorci metropolitani assumono un'autonoma forza estetica e poetica.

Dopo gli esordi caratterizzati da un minimalismo freddo e intransigente, Botto & Bruno hanno progressivamente riscaldato le lo-

*Un'opera di
Botto & Bruno
in mostra
alla galleria
Alberto
Peola*

TORINO sette

55

ro opere inserendo il colore: una dominante monocroma violetta o fucsia ottenuta per successivi viraggi in fase di stampa. Più scenografico risulta adesso anche l'allestimento, con le lastre traslucide disposte a parete, accostate in tritici, su basi di legno dove campeggiano scritte estrapolate da articoli di giornale che trattano argomenti ambientali. Utilizzando tale metodo concettuale, i due artisti hanno realizzato per questa personale una vasta installazione tappezzando le pareti di una stanza della galleria con i provini ingranditi delle loro foto, montati in sequenze, su strisce sovrapposte, in modo da creare la visione a 360 gradi di un immaginario quartiere postindustriale.

Guido Curto

Botto & Bruno

Galleria Alberto Peola

via della Rocca 29

Orario: da martedì a sabato

15-19,30. Fino al 25 maggio

Konrad Lorenz's DuckEx lanificio Bona,
Carignano (To)

La papera di Konrad Lorenz, ossia dell'imprinting e, in questa mostra specificatamente, di come l'arte possa essere influenzata dalla realtà, spesso inconsapevolmente. Questa la tesi dei tre curatori — Paola Piccato, Ivana Mulatero, Domenico Papa — che a sostegno della loro ipotesi critica presentano lavori di nove artisti inglesi ed italiani, di quest'ultima generazione: Helen Chadwick, Mat Collishaw, John Frankland, Niki Hirst, Stephen Nelson, Botto & Bruno, Maurizio Cattelan, Letizia Galli, Maurizio Vetrugno.

La coppia torinese costituita da Gianfranco Botto e Roberta Bruno ha realizzato un box cubico, una camera le cui pareti interne sono tappezzate da grandi vedute di periferie urbane, desolate, foto in bianco e nero ingrandite con la fotocopiatura e poi montate a ricreare una situazione/condizione di solitudine e disagio metropolitano. Maurizio Cattelan racconta la favola, in chiave concettuale, dei musicanti di Brema con una scultura costituita da animali imbalsamati posti uno sull'altro. Ipermetaforico anche Maurizio Vetrugno che sospende al soffitto due opere: una costituita da un corsetto femminile e frasi tratte dai libri di Konrad Lorenz, l'altra da foulard anni Cinquanta sui quali innesta i suoi disegni come in un patchwork. Tra gli inglesi il lavoro più esteso è quello di Helen Chadwick che propone una installazione costituita da tante "tombe", dieci bassi parallelepipedi, ricoperti di pelliccia e contraddistinti ognuno dal nome di un fiore che è anche un nome di donna. Stephen Nelson affolla un lunghissimo tavolo con 2000 animaletti di cera modellati a mano, lasciando le proprie impronte digitali. John Frankland con i sacchi neri della spazzatura, tagliati a tesi sopra una incastellatura lignea, costruisce una stanza chiusa ermeticamente, e quel materiale povero e fragile, lavorato con perizia estrema, sembra diventare superficie metallica. Niki Hirst affigge su alcune finestre delle vetrofanie ispirate ai personaggi dei fumetti che disegnava suo padre. Mat Collishaw, oltre ad un video, espone tre foto a colori nelle quali è intento alla cattura delle fate. Meno convincente e meno coerente con la tesi curatoriale le installazioni su lamine in plexiglas di Letizia Galli, toscana londinese.

Guido Curto**Arienti, Cabiati, Martegani, Cingolani, Pancrazzi**

Continua, San Gimignano "Ma dov'è, ma cos'è, ma com'è possibile" sono banali e consueti interrogativi senza risposta che connotano l'operazione artistica di Stefano Arienti, Vincenzo Cabiati, Amedeo Martegani compiuta a San Gimignano, intenti ad una ricerca continua, aperta, senza soluzione definitiva ai quesiti, nel lasciare spazio al dubbio, quale premessa indispensabile per la presa di coscienza. Invitano a mettersi in rapporto tramite uno sguardo che indaga il reale nelle sue infinite particolarità, che rivela una capacità di scelta non conforme all'abitudine del vedere. L'occhio vigile s'innesta in un itinerario di relazione con l'immagine ogni volta rinnovabile, riproponibile. Dal micro al macroscopio: la più piccola, ordinaria ed insignificante immagine si amplifica a parete. Il mezzo è il medesimo: ingrandimento fotografico di un micro-paesaggio a pastello per Cabiati, di una marina trovata casualmente tra le pagine di una rivista per Martegani, di un autoritratto in cancellazione su diapositiva per Arienti. Si di-

stendono a tessiture parietali come affreschi, di fatti singolare ne è la visione: sono illuminati nello spazio della galleria ad intermitenza, quasi opere storiche, persistenze suggestive della memoria di un luogo, tramite un apparecchio in cui l'energia scatta a tempo, introducendo una moneta per meglio vedere, come visitando l'abside di una chiesa. Solo che in questo caso volutamente è difficile recuperare una sequenza storica, individuare un contesto, in quanto l'effetto risulta dichiaratamente spaesante. Ogni immagine è una trincea di vie, ma impossibile è trovarne connessioni; scelte e raccolte con casualità in cataloghi di formato ridotto, di cui ognuno è un unicum, si aprono alla polisignificanza nel non-sense che gravita nella discussione sul concetto arte e nella messa in questione dell'opera. Imprimendo invece il lavoro artistico in rapporto alle ultime innovazioni informatiche, Marco Cingolani e Luca Pancrazzi, con la partecipazione di Alessandro Pessoli, hanno elaborato un CD Rom interattivo, in cui una serie di icone immettono l'operatore del mouse in una molteplicità di spazi virtuali, autentiche windows sulle opere, create e reinventate attingendo al-

GROUP SHOW

la vicinanza dei due luoghi quotidiani di lavoro, i due studi degli artisti work stations, correlati e collegati tramite un supporto cartaceo scorrevole. L'operatività si è sviluppata così in progresso continuo: l'uno interviene su uno schizzo, abbozzo, progetto, segno creato dall'altro, in compartecipazione ed ogni opera diventa una *finestra* percorribile per lo sguardo. Oltretutto ogni nuova realizzazione si dissocia dalla sola-mera utilizzazione del mezzo tecnologico, nell'apporto critico di una minima fabbrilità come scatto o interferenza nel tecnicismo del processo: immagini non digitalizzate, riflessione del segno, o altre tracce debordanti dal sistema programmato, sollecitano l'intervento dell'osservatore.

Ambedue modi per riflettere, al di là dell'ormai dibattuto rapporto tra arte e tecnologia, sulla personale esperienza artistica, nella capacità di porsi in discussione ogni volta, nella relazione con il proprio lavoro, come prova "actio" e quindi testimonianza di vita.

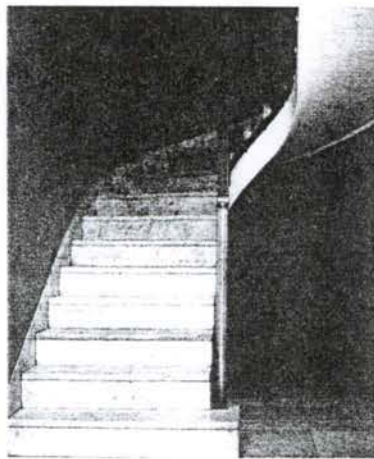
Alessandra Scappini**Femmine Folli**

Santandrea, Savona

È senza dubbio Betty Bee la femmina più folle di questo quartetto di giovani donne riunite da Francesca Pennone. Sfiacciata ed esuberante la "femmina" napoletana si diverte a vestire il ruolo di prima donna e ad inscenare sceneggiati di vita fatte di schiamazzi, ambiguità e confusione dei sessi. Esasperando la sua natura istintiva in un gioco malizioso fatto di eccessi ed appariscenza, Betty Bee mi ricorda tanto quelle bambine che imitano le grandi, si colorano il volto col rossetto della mamma, indossano le sue scarpe coi tacchi a spillo e il suo cappello con la veletta. Eccitate dall'idea di aver commesso un piccolo peccatuccio, quelle bambine sperano di sorprendersi, suscitando invece il più amabile dei sorrisi.

Anche Monica Carocci mette una femmina al centro del suo lavoro proponendo su fotografie a colori l'immagine di una pensatrice ritratta in un'espressione intensa. Ad essere riecheggiato è il prototipo della donna colta e "alternativa" così di moda alla fine degli anni Ottanta: capelli lisci e neri corvini, frangetta e pallore uniformemente diffuso. Le foto in bianco e nero,

invece, si concentrano sulla rappresentazione della Barbie, un altro prototipo femminile, ma alla Twiggy questa volta, quello della donna lunga, senza volto, tutta gambe e sedere. Benché questi simboli siano già stati messi a nudo e ripetutamente approfonditi sia nei loro contenuti che nel loro valore, su queste immagini superficialmente elaborate trovano ancora la possibilità di suscitare il nostro interesse. Una superficie fotografica fatta di macchie ottenute intervenendo casualmente con l'acido, attenua il senso di "visto e rivisto" di quei segni, nascondendoli in una piacevole confusione di ombre. Luisa Lambri preferisce sottrarre la sua figura agli sguardi degli sconosciuti e si racconta attraverso le immagini dei luoghi che ha attraversato. Le sue sono fotografie di spazi vuoti, quasi irreali, dove la vita non emerge mai. Ad essere fotografata è un'atmosfera in attesa, su cui si è uniformemente posata un'opaca luce blu. Un senso di solitudine raccontato con dignità, che mai diventa patetico. Nel rigore di queste immagini però, il senso del vuoto non riceve ancora ad espri-



LUISA LAMBRI. 1995. CIBACHROME. DIMENSIONI VARIABILI.

mersi fino in fondo. Vorrei che Luisa Lambri, come una brava schermitrice, affondasse la lama proprio dove ancora non osa. Con Sarah Ciraci si ritorna ad un proporsi in prima persona. Avvalendosi di fotomontaggi a colori, illustra le deboli immagini di un sogno da ragazzina. Un prato brullo e una campitura di cielo azzurro sono lo sfondo di tre lavori che ritraggono, in tre momenti diversi, una giovane donna persa nella contemplazione di un ufo.

Tiziana Casapietra

botto & bruno Con il suo carico di contraddizioni la periferia urbana è probabilmente uno dei luoghi meno frequentati dalla cultura italiana di questi anni. Forse la potenza delle immagini cinematografiche della grande tradizione neorealista prima e di quella dei maestri degli anni Sessanta e Settanta ha in qualche modo reso difficile un approccio diverso, forse la vena introspettiva che ha segnato la sensibilità dei due ultimi decenni ha reso il tema meno urgente. Sta di fatto che gli spazi reali delle città sono progressivamente scomparsi alla vista, pur mantenendo nei fatti intatto il peso conflittuale della loro condizione. Non mi sembra casuale in questo senso che due artisti della generazione più recente come Gianfranco Botto e Roberta Bruno scelgano di tornare, o partire, dalle periferie nel loro percorso di creazione. Il loro è un approccio immediato, non precodificato in termini concettuali o politici. Si tratta innanzitutto di un'esplorazione e di una riappropriazione visiva dello spazio, condotta attraverso la fotografia. Insensibili alla retorica imbelite del ruinismo moderno o al facile scandalo nostalgico, i due artisti misurano lo spazio, lo aprono, ne registrano accuratamente la frammentarietà, lo stato di decadenza. Fabbriche dismesse, strade deserte perpetuamente allagate, muti oggetti di cemento, pareti cieche: la mappa di questa terra desolata ci mostra i brandelli di una realtà che non si ricompone più in una fisionomia. Le fotografie, con il loro montaggio quasi dechirichiano di elementi incongrui (si veda ad esempio l'installazione a larga scala *Suburb's Island* del 1999), testimoniano la natura di "non luoghi" delle periferie, il loro essere quasi definitivamente perdute, e allo stesso tempo indirettamente additano anche il fallimento dell'utopia sociale che ha percorso l'Italia negli anni Sessanta e Settanta, quando nuovi suburbi "razionali" avvolsero i centri storici e gli agglomerati spontanei. È una realtà ben nota a chi conosca le periferie delle grandi città italiane: spazi pubblici vuoti, abbandonati, privi di qualità. E tutto intorno immensi falansteri, su cui aleggia l'impronta di un linguaggio architettonico che si voleva moderno senza saper essere contemporaneo, relitti di un naufragio ideologico che ha trascinato con sé i suoi incolpevoli abitanti. Nella "città senza qualità", come la descrive lucidamente Rem Koolhaas, l'identità è costretta a rilevarsi in altre forme, a scavarsi gallerie per poter uscire dall'accerchiamento disumanizzante in cui è precipitata. Nel vuoto delle periferie, "reale e irreale al tempo stesso – scrivono gli artisti – si materializzano fantasmi, paure, speranze e utopie", affiorano tracce inquietanti, come in *Good Time For a Change*, un loro video del 1998 (ottenuto montando in dissolvenza centinaia di fotografie), che racconta, sulla traccia di *Blow Up* di Antonioni, un'esplorazione metodica dello spazio, sino alla scoperta dell'elemento perturbante, un corpo, seminascondito in un parco giochi infantile. Tutti i "viandanti" che popolano le loro immagini (come nel trittico *My Beautiful Box*, del 1999), come pure gli oggetti che vi appaiono come abbandonati, narrano una corrosione che è scesa dalle cose agli uomini, dal cemento e dal ferro alla carne e alla mente.

Le periferie di Botto & Bruno sono al contempo uno spazio squisitamente sociale ma anche un luogo della mente; più che descrivere, la loro fotografia ricrea, condensa l'inquietudine di fronte alla perdita di punti di riferimento che caratterizza la città postmoderna. Ai luoghi siamo soliti attribuire un'identità, qualcosa di defini-

to, di individuale, che sta dirimpetto e riflette l'uomo. Descrivendo la progressiva perdita di definizione dello spazio, la desertificazione della città, i due artisti torinesi tracciano i contorni di un'antropologia del tempo presente, che contiene la stupefatta rivelazione del vuoto senza nome che si è insediato al suo centro. SC

Botto & Bruno

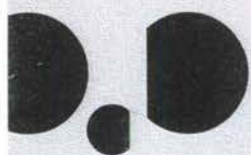
Gianfranco Botto è nato a Torino nel 1963. Roberta Bruno è nata a Torino nel 1966. Vivono e lavorano a Torino.

Mostre personali

- 2000**
My Song Goes Down into the Water, Alfonso Artiaco, Pozzuoli, Napoli
Suburb's Day 2000, Fondazione Teseco per l'Arte, Pisa
- 1999**
My Beautiful Box, Alberto Peola Arte Contemporanea, Torino
Le Case d'Arte, Milano
- 1998**
Il posto dove vivo, Juliet Room, Trieste
Studio Pino Casagrande, Roma
- 1997**
Gli stessi sogni, Le Case d'Arte, Milano
Studio Barbieri, Venezia
Wall Paper, Bullet Space, New York
- 1996**
Alberto Peola Arte Contemporanea, Torino

Principali mostre collettive

- 2000**
AES Group, Botto & Bruno, Miwa Yanagi, Yves Bèlorgay, Le Quartier, Centre d'Art Contemporain, Quimper, Francia
Dire Aids, Palazzo della Promotrice delle Belle Arti, Torino
Big Torino 2000, Cavallerizza Reale, Torino
Nursery Crime, Williamsburg Art & Historical Center, Brooklyn, NY
- 1999**
FWD>> Italia. Passaggi invisibili, Palazzo delle Papesse, Siena
XIII Quadriennale d'Arte, Palazzo delle Esposizioni, Roma
Atlante, Masedu Centro Arte Contemporanea, Sassari
- 1998**
Traces of Significances, Italian Art Today, Gazi, Atene
The Memory of a Meeting Place, The New Museum of Contemporary Art, New York
- 1997**
Duos Duels, V Biennale Internationale d'Art de Groupe, Centre Cargo, Marsiglia
Aperto Italia '97, Trevi Flash Art Museum, Trevi, Perugia



PALAZZO DELLE PAPERESSE

Centro Arte Contemporanea



Passaggi invisibili

bianco-valente
botto & bruno
maggie cardelus
monica carocci
annalisa cattani
luisa lambri
deborah ligorio
marzia migliora
nicola pellegrini
marco samoré

BOTTO & BRUNO

"È difficile spiegare – dichiarano Botto & Bruno – a chi non è nato in periferia il senso di smarrimento, di vuoto, di perdita del centro, appunto, che solo vivendoci puoi sentire sulla tua pelle. Nascere in periferia non è come nascere in provincia, la provincia è altro rispetto alla città; la periferia sta invece nel confine tra dinamismo e calma, tra energia e attesa". La ricerca di Botto & Bruno parte dagli stessi spazi che caratterizzano la loro vicenda biografica. Entrambi di Torino, sono nati l'uno nella periferia sud, l'altro nella periferia nord, in quei quartieri sviluppatisi a partire dagli anni Sessanta cresciuti in totale dipendenza dalla città, senza tuttavia fornire ai loro abitanti l'idea di appartenere ad un luogo effettivo. La periferia come zona d'ombra, come margine così sfumato da diventare difficilmente delineabile e quindi rappresentabile. È questa la dimensione geografica, mentale e, perché no, politica, nella quale si muovono Botto & Bruno: c'è innanzi tutto un'esigenza di appropriazione: andare in giro con la Nikon a scattare fotografie è soprattutto un modo per conquistarsi uno spazio dove non c'è un luogo. Le immagini dei siti industriali abbandonati sono frammenti che compongono molti dei paesaggi elaborati dagli artisti. Se la periferia esiste come mancanza di un'identità specifica, il suo volto può essere rappresentato solo attraverso la scomposizione e la ricomposizione dei suoi elementi. Il risultato è il paesaggio virtuale ricreato attraverso il computer e presentato nelle più recenti installazioni, dove Botto & Bruno tracciano uno spazio di illusione che contiene la realtà e accetta l'impossibilità di rappresentarla.

L'installazione per il Palazzo delle Papesse estende in questo senso la ricerca di Botto & Bruno e nasce dall'immediata difficoltà degli artisti a identificare la periferia di una città che sembra esistere solo come centro e che sulla propria immagine netta e definita ha costruito la propria storia. Le carte incollate che compongono Suburb's Island, 1999, mantengono l'idea di una riproduzione dell'immagine immediatamente disponibile attraverso l'uso di una 'bassa' tecnologia come è la macchina fotocopiatrice. Le immagini così ottenute avvolgono lo spazio espositivo ma,

invece di definirlo, aprono l'interno verso l'esterno. L'installazione porta la periferia nel cuore della città e rende la galleria luogo di passaggio non organizzato attorno a un'opera che ne costituisca, in senso tradizionale, il fulcro come punto privilegiato sul quale si concentra l'attenzione.

I margini della città diventano nell'elaborazione proposta da Botto & Bruno un paesaggio composto non solo di strutture industriali dismesse, ma fatto anche di edifici di vecchie scuole, unità sanitarie locali e asili abbandonati. Sono i cimeli di un progetto sociale che ha segnato l'Italia degli anni Settanta, qui come altrove nella penisola, e il cui fallimento ha lasciato il vuoto che interessa Botto & Bruno. Un vuoto negativo che tuttavia la generazione alla quale appartengono gli artisti ha anche saputo trasformare in energia, convertendo in luoghi per la socialità e il divertimento le antiche strutture dedicate al lavoro. Dove c'è ombra c'è spazio per il sogno, e la componente onirica gioca un ruolo importante nella poetica di Botto & Bruno. Riflessi di una vegetazione che non appartiene ai cortili della periferia, giocattoli posati o giradischi pronti a suonare sono elementi significanti che danno un ritmo, un'approssimazione di un luogo che sembra finalmente poter accogliere una storia.

Marcella Beccaria

Botto & Bruno

Roberta Bruno nasce a Torino nel 1966
Gianfranco Botto nasce a Torino nel 1963
Vivono e lavorano a Torino

NOTA SINTETICA DELLE PRINCIPALI ESPOSIZIONI

Personalì:

- 1999 *My beautiful box*, Galleria Alberto Peola, Torino
Galleria Le Case d'Arte, Milano
- 1998 *Il posto dove vivo*, Juliet, Trieste
Studio d'Arte Contemporanea Pino Casagrande, Roma
- 1997 *Gli stessi sogni*, Galleria Le Case d'Arte, Milano
Studio Barbieri, Venezia
Wall Paper, Bullet Space, New York
- 1996 Galleria Alberto Peola, Torino
- 1994 Galleria Spazio Dinamico, Torino

Collettive:

- 1999 *Arbeat*, Arte Narrativa Videoclip, Spazio Salara, Bologna
XIII Quadriennale, Palazzo delle Esposizioni, Roma
Atlante, Masedu Centro Arte Contemporanea, Sassari
- 1998 *Una porta per Torino*, Centro Congressi Torino Incontra,
Associazione Arte Giovane, Torino,
Traces of Significances, *Italian Art Today*, Gazi, Atene
A noir, Palazzo della Triennale, Milano
- 1997 *Dous Duel*, 5ª Biennale Internazionale d'Art de Groupe, Centre
Cargo, Marsiglia
Arcate Art Fabbrica, Murazzi del Po, Torino
Aperto '97, Trevi Flash Art Museum, Trevi



My beautiful box I, 1999
Courtesy Galleria Peola, Torino

My beautiful box II, 1999
Courtesy Galleria Peola, Torino



Spazio Espositivo "Ex Lanificio Bona" - Carignano

Giovani artisti italiani e inglesi

E' forse il riflesso di un nuovo manierismo quello che la mostra Konrad Lorenz's duck ha inteso rappresentare? Con una quindicina di lavori di giovani artisti inglesi e italiani (Helen Chadwick, Mat Collishaw, John Frankland, Nicky Hirst, Stephen Nelson, Botto & Bruno, Maurizio Cattelan, Letizia Galli, Maurizio Vetrugno), i curatori Paola Piccato, Ivana Muler, Domenico Papa hanno voluto riflettere sul rapporto tra arte e natura, arte e imitazione, realtà e illusione. "I prodotti artificiali della cultura sono diventati il nostro mondo naturale - sostengono i curatori -, per noi le cose sono diventate imitazioni delle idee e, dunque, la realtà un'imitazione dell'arte". Anche il titolo, Konrad Lorenz's duck è stato scelto per sottolineare il concetto di

imitazione, - con gli eventuali errori imitativi -, prendendo spunto da un saggio del noto etologo Konrad Lorenz che analizza l'imprinting dell'anatroccolo, quando, appena nato, prende a modello il primo essere in movimento che incontra. Nel vasto spazio dell'ex Lanificio Bona, dalle cui ampie finestre si apre una vista sul Duomo e gli edifici barocchi della cittadina di Carignano, gli artisti hanno esposto opere recenti, eseguite per la maggior parte appositamente per la mostra, dove, in effetti, sono evidenti ambiguità e ibridazioni, con soluzioni a volte contraddittorie riflesse di una non sempre chiara e univoca interpretazione dei modelli prescelti.

La realtà naturale non è estranea in molti soggetti dei lavori esposti. Mat Collishaw, ad esempio, in

una videoinstallazione dal titolo *The interminable Drifter* ('95) rappresenta l'alto e solitario volo di una aquila in un gioco di immagini nell'immagine che si duplica e si moltiplica nel monitor, con effetto da scatola cinese.

Più concreto, Maurizio Cattelan, con *Love saves live* ('95), espone animali veri imbalsamati, curiosamente sovrapposti l'uno sull'altro: un asino con un cane sul dorso che a sua volta regge un gatto sormontato da un gallo vivacemente piumato. I quattro animali, soggetti tratti da un'antica favola, hanno un aspetto feroce e si rivolgono aggressivi al visitatore, come la bronzea Chimera d'Arezzo con le sue tre teste.

Con inquietante contrasto tra mondo animale e mondo vegetale, la Chadwick realizza un raf-

finato erbario di flora alpina, *Philoxenia* ('94-95), dipingendo ad olio su grandi tappeti di pelliccia, rasati al centro per lasciar spazio al disegno.

I due giovani artisti torinesi Bötto & Bruno, invece, preferiscono ispirarsi all'ambiente urbano con due installazioni - *Un misto di luce solare* ('95) e *Torri di fango* ('95) - che ben si addicono all'edificio industriale che le ospita. Botto e Bruno fotocopiano a grande formato fotografie tratte da giornali o scattate da loro stessi in periferie deserte, le applicano su pannelli o su plexiglass, con effetti di sfalsamenti prospettici o di trasparenze.

Elisabetta Tolosano

* La mostra presso lo spazio espositivo "Ex Lanificio Bona" si è conclusa a fine novembre

Konrad Lorenz's DuckEx lanificio Bona,
Carignano (To)

La papera di Konrad Lorenz, ossia dell'imprinting e, in questa mostra specificatamente, di come l'arte possa essere influenzata dalla realtà, spesso inconsapevolmente. Questa la tesi dei tre curatori — Paola Piccato, Ivana Mulatero, Domenico Papa — che a sostegno della loro ipotesi critica presentano lavori di nove artisti inglesi ed italiani, di quest'ultima generazione: Helen Chadwick, Mat Collishaw, John Frankland, Niki Hirst, Stephen Nelson, Botto & Bruno, Maurizio Cattelan, Letizia Galli, Maurizio Vetrugno.

La coppia torinese costituita da Gianfranco Botto e Roberta Bruno ha realizzato un box cubico, una camera le cui pareti interne sono tappezzate da grandi vedute di periferie urbane, desolate, foto in bianco e nero ingrandite con la fotocopiatura e poi montate a ricreare una situazione/condizione di solitudine e disagio metropolitano. Maurizio Cattelan racconta la favola, in chiave concettuale, dei musicanti di Brema con una scultura costituita da animali imbalsamati posti uno sull'altro. Ipermetaforico anche Maurizio Vetrugno che sospende al soffitto due opere: una costituita da un corsetto femminile e frasi tratte dai libri di Konrad Lorenz, l'altra da foulard anni Cinquanta sui quali innesta i suoi disegni come in un patchwork. Tra gli inglesi il lavoro più esteso è quello di Helen Chadwick che propone una installazione costituita da tante "tombe", dieci bassie parallelepipediche, ricoperte di pelliccia e contraddistinte ognuna dal nome di un fiore che è anche un nome di donna. Stephen Nelson affolla un lunghissimo tavolo con 2000 animaletti di cera modellati a mano, lasciando le proprie impronte digitali. John Frankland con i sacchi neri della spazzatura, tagliati a tesi sopra una incastellatura lignea, costruisce una stanza chiusa ermeticamente, e quel materiale povero e fragile, lavorato con perizia estrema, sembra diventare superficie metallica. Niki Hirst affigge su alcune finestre delle vetrofanie ispirate ai personaggi dei fumetti che disegnava suo padre. Mat Collishaw, oltre ad un video, espone tre foto a colori nelle quali è intento alla cattura delle fate. Meno convincente e meno coerente con la tesi curatoriale le installazioni su lamine in plexiglas di Letizia Galli, toscana londinese.

Guido Curto

**Arienti, Cabiati,
Martegani, Cingolani,
Pancrazzi**

Continua, San Gimignano
"Ma dov'è, ma cos'è, ma com'è possibile" sono banali e consueti interrogativi senza risposta che connotano l'operazione artistica di Stefano Arienti, Vincenzo Cabiati, Amedeo Martegani compiuta a San Gimignano, intenti ad una ricerca continua, aperta, senza soluzione definitiva ai quesiti, nel lasciare spazio al dubbio, quale premessa indispensabile per la presa di coscienza. Invitano a mettersi in rapporto tramite uno sguardo che indaga il reale nelle sue infinitesime particolarità, che rivela una capacità di scelta non conforme all'abitudine del vedere. L'occhio vigile s'innesta in un itinerario di relazione con l'immagine ogni volta rinnovabile, riproponibile. Dal micro al macroscopio: la più piccola, ordinaria ed insignificante immagine si amplifica a parete. Il mezzo è il medesimo: ingrandimento fotografico di un micro-paesaggio a pastello per Cabiati, di una marina trovata casualmente tra le pagine di una rivista per Martegani, di un autoritratto in cancellazione su diapositiva per Arienti. Si di-

stendono a tessiture parietali come affreschi, di fatti singolare ne è la visione: sono illuminati nello spazio della galleria ad intermitenza, quasi opere storiche, persistenze suggestive della memoria di un luogo, tramite un apparecchio in cui l'energia scatta a tempo, introducendo una moneta per meglio vedere, come visitando l'abside di una chiesa. Solo che in questo caso volutamente è difficile recuperare una sequenza storica, individuare un contesto, in quanto l'effetto risulta dichiaratamente spaesante. Ogni immagine è una tranche de vie, ma impossibile è trovarne connessioni; scelte e raccolte con casualità in cataloghi di formato ridotto, di cui ognuno è un unicum, si aprono alla polisignificanza nel non-sense che gravita nella discussione sul concetto arte e nella messa in questione dell'opera. Impronotando invece il lavoro artistico in rapporto alle ultime innovazioni informatiche, Marco Cingolani e Luca Pancrazzi, con la partecipazione di Alessandro Pessoli, hanno elaborato un CD Rom interattivo, in cui una serie di icone immettono l'operatore del mouse in una molteplicità di spazi virtuali, autentiche windows sulle opere, create e reinventate attingendo al-

GROUP SHOW

la vicinanza dei due luoghi quotidiani di lavoro, i due studi degli artisti work stations, correlati e collegati tramite un supporto cartaceo scorrevole. L'operatività si è sviluppata così in progresso continuo: l'uno interviene su uno schizzo, abbozzo, progetto, segno creato dall'altro, in compartecipazione ed ogni opera diventa una *finestra* percorribile per lo sguardo. Oltretutto ogni nuova realizzazione si dissocia dalla sola-mera utilizzazione del mezzo tecnologico, nell'apporto critico di una minima fabrilità come scatto o interferenza nel tecnicismo del processo: immagini non digitalizzate, riflessione del segno, o altre tracce debordanti dal sistema programmato, sollecitano l'intervento dell'osservatore.

Ambedue modi per riflettere, al di là dell'ormai dibattuto rapporto tra arte e tecnologia, sulla personale esperienza artistica, nella capacità di porsi in discussione ogni volta, nella relazione con il proprio lavoro, come prova "actio" e quindi testimonianza di vita.

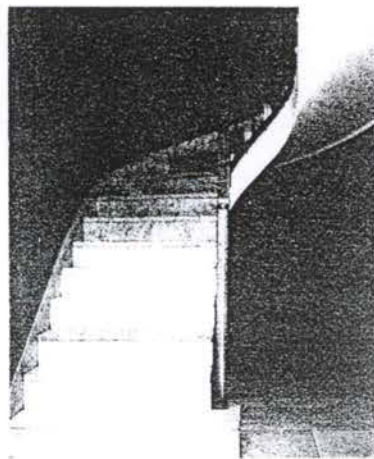
Alessandra Scappini

Femmine Folli

Santandrea, Savona

È senza dubbio Betty Bee la femmina più folle di questo quartetto di giovani donne riunite da Francesca Pennone. Sfiacciata ed esuberante la "femmina" napoletana si diverte a vestire il ruolo di prima donna e ad inscenare sceneggiature di vita fatte di schiamazzi, ambiguità e confusione dei sessi. Esasperando la sua natura istintiva in un gioco malizioso fatto di eccessi ed appariscenza. Betty Bee mi ricorda tanto quelle bambine che imitano le grandi, si colorano il volto col rossetto della mamma, indossano le sue scarpe coi tacchi a spillo e il suo cappello con la veletta. Eccitate dall'idea di aver commesso un piccolo peccatuccio, quelle bambine sperano di sorprendervi, suscitando invece il più amabile dei sorrisi. Anche Monica Carocci mette una femmina al centro del suo lavoro proponendo su fotografie a colori l'immagine di una pensatrice ritratta in un'espressione intensa. Ad essere riecheggiato è il prototipo della donna colta e "alternativa" così di moda alla fine degli anni Ottanta: capelli lisci e neri corvini, frangetta e pallore uniformemente diffuso. Le foto in bianco e nero,

invece, si concentrano sulla rappresentazione della Barbie, un altro prototipo femminile, ma alla Twiggy questa volta, quello della donna lunga, senza volto, tutta gambe e sedere. Benché questi simboli siano già stati messi a nudo e ripetutamente approfonditi sia nei loro contenuti che nel loro valore, su queste immagini superficialmente elaborate trovano ancora la possibilità di suscitare il nostro interesse. Una superficie fotografica fatta di macchie ottenute intervenendo casualmente con l'acido, attenua il senso di "visto e rivisto" di quei segni, nascondendoli in una piacevole confusione di ombre. Luisa Lambri preferisce sottrarre la sua figura agli sguardi degli sconosciuti e si racconta attraverso le immagini dei luoghi che ha attraversato. Le sue sono fotografie di spazi vuoti, quasi irreali, dove la vita non emerge mai. Ad essere fotografata è un'atmosfera in attesa, su cui si è uniformemente posata un'opaca luce blu. Un senso di solitudine raccontato con dignità, che mai diventa patetico. Nel rigore di queste immagini però, il senso del vuoto non riceve ancora ad espi-



LUISA LAMBRI, 1995, CIBACROMIE, DIMENSIONI VARIABILI.

mersi fino in fondo. Vorrei che Luisa Lambri, come una brava schermitrice, affondasse la lama proprio dove ancora non osa. Con Sarah Ciraci si ritorna ad un proporsi in prima persona. Avvalendosi di fotomontaggi a colori, illustra le deboli immagini di un sogno da ragazzina. Un prato brullo e una campitura di cielo azzurro sono lo sfondo di tre lavori che ritraggono, in tre momenti diversi, una giovane donna persa nella contemplazione di un ufo. Tiziana Casapietra

botto & bruno



DA ESPRESSO - ARTE OGGI IN ITALIA

Il bello di nascere in periferia è anche questo: le tue origini sono ovunque e in nessun luogo. È la nostra esperienza che ci ha portato a vedere certi film come "Piovono pietre" di Ken Loach (e tutto il cinema inglese che ne è seguito) oppure "L'odio" di Kassovitz, "My Beautiful Laundrette" di Frears o "Arizona dream" di Kusturica, leggere "Graffiti" di Massaron o le indecisioni di Hornby in "Alta fedeltà" o "Ciò in cui credo" di Ballard, fino alle TAZ di Hakim Bey, ad ascoltare certa musica Punk, Hip-Hop, Grunge, che narra pressoché tutta nei testi e con i suoni di anime suburbane, di zone d'ombra, a partire dagli Smiths ad esempio; senza dimenticare i videoclip più coraggiosi come "Come to daddy" di Aphex Twin, fino all'ultimo di Moby dove un ragazzo in un sobborgo londinese affronta ogni sorta di intemperie create artificialmente pur di finire il suo ballo techno nei pochi minuti a sua disposizione. È l'occasione per far vedere al mondo che anche lui è vivo e la sua esistenza la mette generosamente tutta lì in quei brevi minuti di videoclip. Il senso di vuoto l'abbiamo sentito da adolescenti sulla nostra pelle poiché le trasformazioni sociali nella periferia sono più accentuate. Ci veniva dunque naturale ritrovare su di un piano poetico, nel cinema, nella letteratura, nella musica quello su cui inciampavamo ogni giorno. E anche per quello che non abbiamo mai provato interesse per il reportage: il dato nudo e crudo non serve certo a chi vive in questi posti. Il riscatto è fondamentale perché la realtà non è mai a senso unico. La denuncia sociale fine a se stessa è falsa e anche la realtà più degradata contiene in sé un barlume, un via d'uscita. Personalmente preferiamo vederci "Underground" di Kusturica che leggerci tutti i giornali che parlano del dramma dei Balcani perché appunto Kusturica carica di energia il racconto ed è questo che ci interessa. A noi interessa sapere che fine hanno fatto i figli del proletariato, cosa fanno, cosa pensano ora; le fabbriche ci interessano perché abbandonate, perché prive del loro valore d'uso, sono inutili, sono vuote ed è questo che ci affascina e che spaventa molti perché il vuoto fa venire in mente solo negatività e invece non è detto che sia per forza così; dal vuoto puoi ricostruire un'identità nuova, libera finalmente da gabbie ideologiche o nostalgiche. Se si accetta il vuoto come elemento costitutivo della vita stessa forse si eviterà in un futuro di commettere gli errori del passato. Essendo dentro questo vuoto non puoi giudicare ma puoi solo dichiarare giorno per giorno come stanno le cose, come le vedi, ed è importante spostare continuamente lo sguardo, evitare la fissità e di conseguenza partecipare allontanandosi anche per vedere le cose sotto una luce diversa e capire quale particolare hai perso di vista e se poi quel particolare in una veduta d'insieme era poi così importante. Il nostro lavoro cerca di iniettare dubbi su ciò che vediamo; forse più che sociale il nostro può essere definito un lavoro intorno all'utopia, un'utopia che vorrebbe trasformare lo squallore suburbano in un paradiso, perché se ci pensiamo bene che differenza fa vivere in un castello o in un qualsiasi sobborgo del pianeta? Ci siamo così tanto abituati a vedere solo ciò che abbiamo imparato, a distinguere bello e brutto dai libri scolastici, in Tv, al cinema, da una certa letteratura che definiamo ottocentesca, perché in realtà al 2000 ci arriviamo con gli occhi fermi all'800, in quanto la vista è il più pigro e il meno allenato di tutti i sensi. A causa di questa pigrizia in un futuro ormai prossimo forse tutti noi vivremo in un'immensa, sterminata periferia senza nemmeno tentare di conoscerla, vederla, capirla.

Botto&Bruno



Suburb's Day, 2000
Dentro un sogno, 1999



Suburb's Island, 1999
 Installazione, carta da parati, Palazzo delle Papesse, Siena
 Courtesy Le Case d'Arte, Milano

My Beautiful Box I e II, 1999
 Laser transfer su forex, tritico, 155 x 115 x 5 cm ciascuno

Shadows City, 2000
 Carta da parati, 300 x 460 cm
 Courtesy Le Case d'Arte, Milano



Suburb's Island, 1999
p. 103: Without You I'm Nothing, 2000





Botto & Bruno

My Beautiful Box II,
1999

"Suburb's Head". Modernismo dismesso: fabbriche, unità sanitarie locali, scuole ed asili. Architetture costruite con una precisa ottica sociale: il fallimento di tutto un progetto che ha caratterizzato un'epoca ha portato questi spazi pubblici alla loro inutilità; privati del loro valore d'uso, in questo vuoto, reale ed irreale al tempo stesso, si materializzano fantasmi, paure, speranze e utopie. Suburbia è entrata a tal punto nella nostra testa che in ogni spazio abbandonato vediamo figure in una eterna attesa, pupazzi che si animano uscendo da scatole di cartone, casse acustiche immerse nella nebbia, dischi musicali gettati in eterne pozzanghere, ma le espressioni umane quelle no, sono confuse, sono mille volti in uno, sono anonime come le architetture in cui abitano, un tutt'uno con gli spazi in cui si muovono. In questi sguardi assenti l'interno diventa esterno e viceversa, tutto sembra uguale: per fortuna è il suo esatto contrario.

Roberta Bruno è nata nel 1966. Gianfranco Botto nel



1963. OPERE IN COLLEZIONI. GAM, Galleria d'Arte Moderna, Torino; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino. PREMI. 1998: "Una porta per Torino", 2ª edizione, Associazione Arte Giovane, Centro Congressi Torino Incontra.

"Suburb's Head". Modernism cast away: factories, local sanitary units, schools, day-care centres... The architecture of social utility. The failure of an idea that has characterized more than half a century and brought these public places to a uselessness in which, deprived of their value, they are real and unreal at the same time, concrete but empty, a void for fantasies, fears, hopes and utopias to materialise in. Suburbia has entered so far into our heads that every abandoned space seems full of figures in eternal wait, or puppets that gesticulate animatedly, once out of their boxes, of loudspeakers invisible and muted by the fog they are immersed in, and musical records thrown into eternal

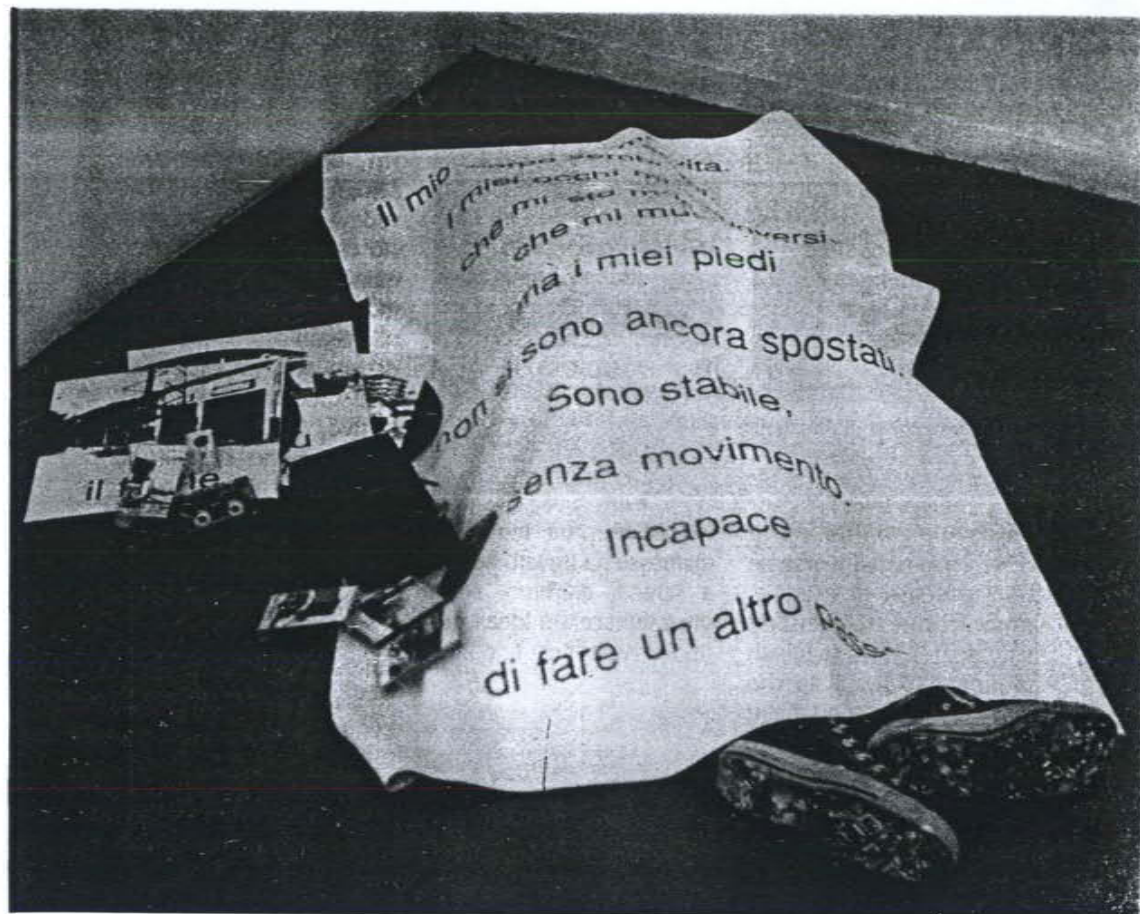
puddles. The real human expressions, no, not those; they are confused, are a thousand faces in one, as anonymous as the architecture they inhabit, indistinguishable from the spaces they move in, and in their absent regards the inside becomes the outside and vice-versa, and everything seems the same. But in the void, fortunately, the contrary is the case.

Roberta Bruno was born in 1966, and Gianfranco Botto in 1963. WORKS IN COLLECTIONS: GAM, Galleria d'Arte Moderna, Turin; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin. AWARDS. 1998: "Una porta per Torino", 2nd edition, Associazione Arte Giovane, Centro Congressi Torino Incontra.

Nothing's Gonna
Change My World,
1999



STORIE. di ORDINARIA SOPRAVVIVENZA

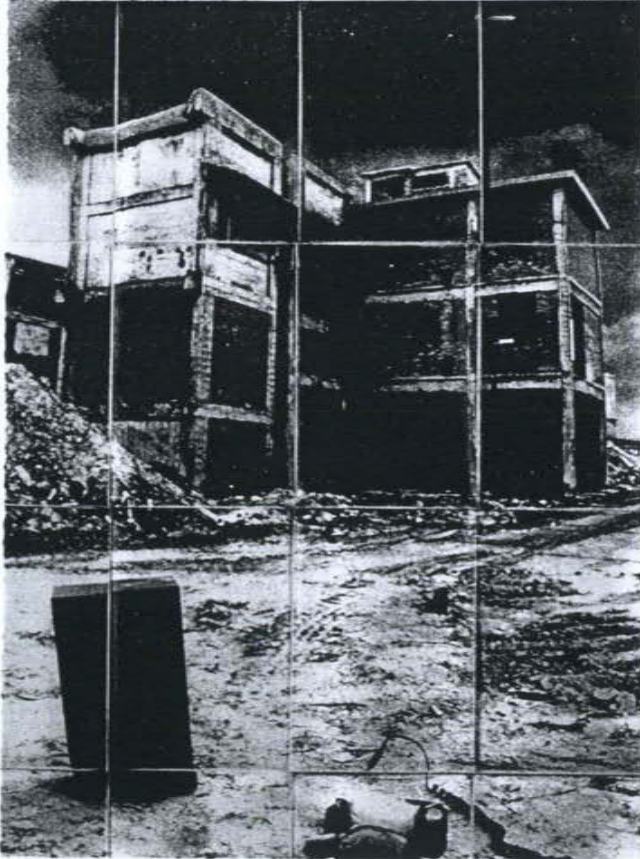
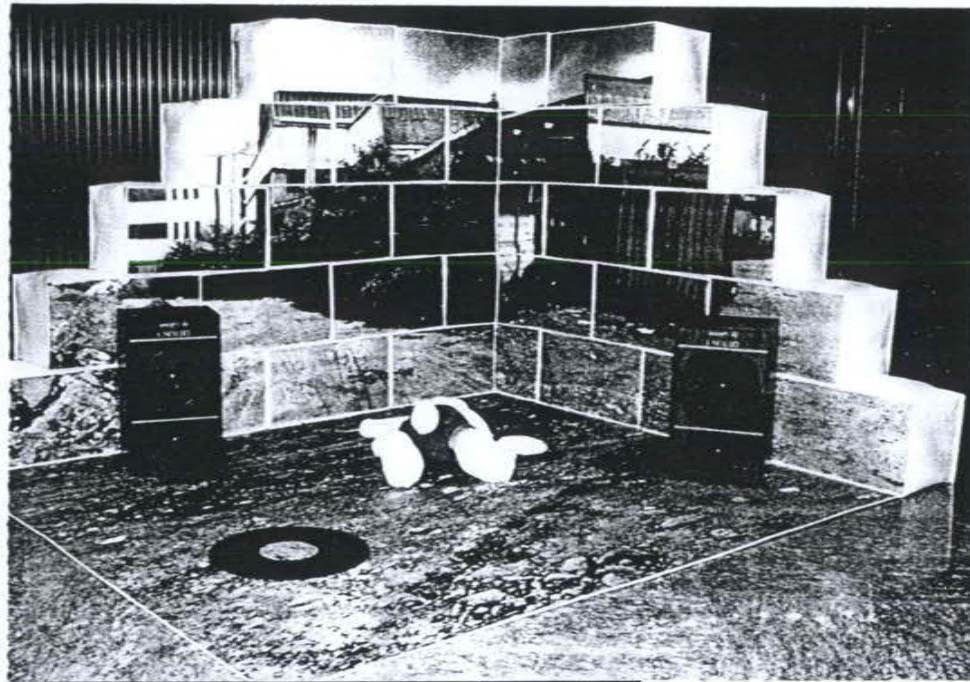


La mia esistenza dipende in gran parte dalle paludi che circondano la città, e non dai giardini ben coltivati nel villaggio.
Henry David Thoreau
Camminare

Ma perché parlate di periferie? Nessuno ce lo ha mai chiesto, ma pensiamo che molti osservando il nostro lavoro questa domanda se la siano posta. E' difficile spiegare a chi non è nato in periferia il senso

di smarrimento, di vuoto, di perdita del centro, appunto, che solo vivendo ci puoi sentire sulla tua pelle. Nascere in periferia non è come nascere in una provincia, la provincia è altro rispetto alla città; la periferia sta invece nel confine tra dinamismo e calma, tra energia e attesa. I ricordi della nostra infanzia sono molto simili tra periferia nord e sud di Torino. Un giorno abbiamo preso la cartina della città: "... Guarda, tirando una linea dritta che parte dalla

casa dove sono nato arriva fino al blocco centrale della FIAT Mirafiori, a quel punto la linea fa un angolo retto e svoltando a destra li in fondo al corso sei nata tu..." Dormitori, capisci? noi ci siamo incontrati nella diagonale e qualcosa di lì l'abbiamo capito... E cioè che la cosa più tremenda del nascere e vivere in periferia era non trovarsi, non incontrarsi perché questi spazi così vuoti ti possono inghiottire, se vai avanti da solo sei sempre uno straniero,



che chiameremo non più proletariato, ma semmai periferiato può scendere di casa e fare un rave nella fabbrica dismessa in cui i genitori probabilmente ci lavoravano, può occupare scuole ed asili abbandonati per formare una garage-band, può connettersi con internet ad un'altra periferia del pianeta. Quell'energia che a suo tempo implodeva sempre su se stessa ora sta esplodendo e, nonostante mille cicatrici e amputazioni del passato recente, la periferia e i suoi abitanti sono i più equipaggiati per vivere il futuro che ci aspetta anche perché i sogni si sono nel frattempo accumulati e i sogni si sa non

sono del tutto innoqui.

Camminavo attraverso i confini della città attratto da qualche forza al suo interno (...) Le case sembravano le stesse (...) Molte finestre in un vicolo (...) nessun posto dove fermarsi, nessun posto dove andare
Joy Division, *Interzone*

Nel film di Tim Burton *Mars Attacks* la musica salva il mondo; nel video dell'ultimo disco dei Pulp sono i bambini a cantare al posto dei grandi. Chi non ha mai conservato un pupazzo eroe dei nostri ricordi di infanzia? Vagando nelle periferie

abbiamo scoperto macerie e ne abbiamo conservato i resti; questi frammenti diventano materia prima per ricostruirci un habitat personale; dalle macerie e dalle speranze collettive agli incubi e ai sogni individuali.

Good time for a change
The Smiths, *Please let me get what I want*

"Dream", "I had a dream", "Haven't had a dream in a long time", il desiderio di sognare, l'impossibilità di farlo, il sogno visionario, il sogno che si trasforma in un incubo, il senso di sospensione, di attesa, l'inquietudine, la paura, l'impossibilità di vedere e di

muoversi. Una voce narrante fuori campo, un io parlante accompagna le immagini: un'altalena di periferia, un triciclo, una figura distesa, una scimmia di pezza che indossa cuffie da D.J., due casse acustiche, i dischi a terra, un materasso, il grillo parlante che dà lezioni ad un impaurito Bugs Bunny; la figura guarda il cielo, i pupazzi si animano, le nuvole corrono, l'altalena dondola senza nessuno sopra; la strada è polverosa, le case di periferia ci sono ancora e forse tra poco poverà.





Fin dall'inizio abbiamo sempre parlato di ciò che vedevamo intorno a noi, di ciò che è ed era il nostro mondo, ciò di cui conosciamo: l'immaginario giovanile e con essa la memoria di questo immaginario, una sorta di inconscio collettivo, la sottocultura, l'underground, il ribellismo anarcoide alla Stooges, quella sorta di riappropriazione culturale indebita cercata dalle adolescenze inquiete e un po' ingenuamente cantate così bene dagli Smiths e al contempo la voglia di distruzione sonora operata dai Sonic Youth. Nella periferia cioè si annidava tutto ciò, una grande onda energetica che continuamente implodeva su se stessa; forse perché della periferia non interessava a nessuno, ci affascinava questo fallimento

un immigrato nel posto dove sei nato. Forse è questo senso di estraniamento, questo sentirsi sempre nel posto sbagliato al momento sbagliato che ci ha obbligato a guardare questi luoghi con affetto, a cercare testardamente radici dove sembra non crescere nulla. Lentamente a piedi con una Nikon a tracolla, strada per strada, vicolo per vicolo, fino a dove le strade finivano, i vuoti fatti solo

di polvere, tra fabbriche dismesse da un lato e case a schiera dall'altro, sono diventati scenari ideali per un Far West nostrano.

Sogna un sogno che sta proprio alla tua porta
Sonic Youth, Mote



perenne senza storia. Abbandonate a se stesse, cosce della propria impotenza, le periferie e con esse chi ci abitava erano riuscite comunque a crearsi una propria autonomia riciclando continuamente gli scarti culturali di ciò che era già successo. Nei quartieri di lavoro-dor-

itorio si tirava avanti senza troppe speranze. Ad un certo punto le cose sono cambiate, la mescolanza di tutti questi scarti ha creato una forma nuova: le periferie da squallidi scorci neorealistici da sottoproletariato sfruttato sono diventati luoghi del sogno e dell'u-

topia, paesaggi fantascientifici dove i piccoli e sfigati "Lebowski" sono diventati dei protagonisti del paesaggio contemporaneo; la loro psiche abituata allo smontaggio e rimontaggio culturale si prestava di più al nuovo clima psico-emotivo che si andava formando. Questa nuova umanità



Siena

Contrade sottomarine Jim Dine e gli acquisti degli artisti

Nel Palazzo delle Papesse, nuovi artisti ricercano un'Atlantide toscana, l'autore americano del Palio e quadri da Picasso a Steinbach dalle collezioni degli artisti

SIENA. Il programma autunnale del Centro per l'arte contemporanea del Palazzo delle Papesse prevede le installazioni permanenti del «Progetto Atlantide» e due mostre, «Jim Dine» e «Artisti collezionisti», dal 21 ottobre al 14 gennaio. «Atlantide: arte, architettura, paesaggio e tradizioni. Artisti contemporanei per la città e il territorio di Siena» è un laboratorio permanente ispirato ad una Siena «capovolta» e ai suoi canali sotterranei, quindi ad una città utopica dove società e natura, architettura e paesaggio convivono armoniosamente. Le opere e le installazioni presentate in questa edizione, a cura di Michela Bracciali, Gianfranco Maraniello e Stefano Chiodi, alludono all'acqua, ovvero alla presenza preistorica del mare a Siena come fonte di vita, e sono frutto della collaborazione tra il palazzo delle Papesse e il Museo dell'acqua di Siena. Sono presenti Botto e Bruno, con le loro opere «Mirror», rappresentazione orizzontale sul pavimento del palazzo che traccia uno spazio



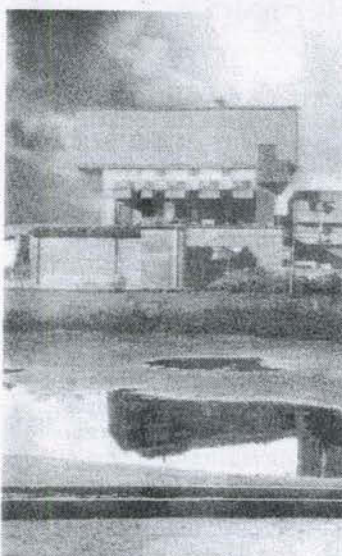
Il progetto di Botto & Bruno intitolato «The Mirror», stampa digitale su pavimento in pvc, per l'ingresso del Palazzo delle Papesse

di illusione tra realtà accettata e impossibilità di rappresentarla; Emilio Fantin con «Sogni», che presenta un percorso sonoro inat-

teso offerto dai racconti fatti all'artista di sogni privati e intimi di alcuni contradaiooli della città di Siena; poi, nelle grotte del Palazzo, Sara Rossi con «Chance», un video sulla sublimazione degli elementi che danno vita ad un «paesaggio di trasformazioni allo stato gessoso» e la scultura fragile, in ceramica bianca, ispirata alla presenza preistorica del mare; infine Bianco-Valente con un video sui bottini senesi, lunghi canali sotterranei scavati nel tufo.

PISA

L'oscurità e l'ignoto nel laboratorio «insensato»



L'opera di Botto & Bruno in mostra a Pisa

Laboratorio per l'arte contemporanea
Pisa - Stabilimento Teseco
da lunedì a venerdì 17-19
Fino al 31 luglio.

La Fondazione Teseco ospita giovani artisti e videoinstallazioni d'autore

Guido Curto

DOPO la personale del 1999 dedicata al giapponese Tatsuo Miyajima e la rassegna *Who's That Girl* sul tema dell'identità femminile allestita nel mese scorso a Palazzo Lanfranchi di Pisa, la Fondazione Teseco per l'Arte presenta adesso il Laboratorio per l'arte contemporanea. Si tratta di un gigantesco spazio espositivo ricavato all'interno di un capannone industriale di circa 2.000 metri quadrati, situato nell'ala est dello stabilimento Teseco, la società pisana specializzata nel trattamento di rifiuti industriali.

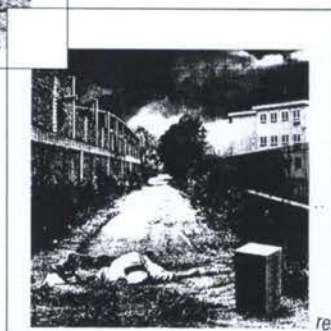
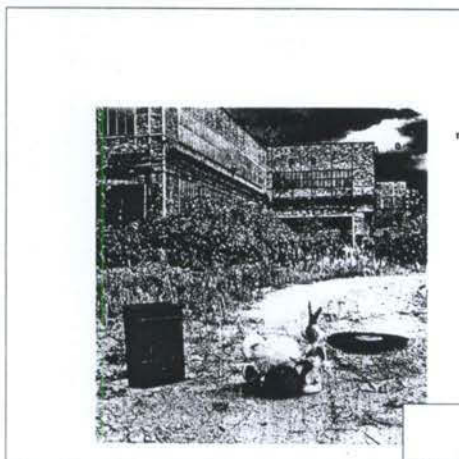
Il Laboratorio è stato inaugurato all'inizio di questo mese con due distinte rassegne. Una s'intitola *Insensatezza* e riuni-

sce video e installazioni realizzate da Diego Perrone, Italo Zuffi, Riccardo Previdi, Davide Bertocchi, Emmanuelle Antille, David Michael Clarke, Onorè d'O, Marcello Maloberti, Simone Berti, Tejo Remj, Bojan Sarcevic, Rosa Barba & Ulrike Molsen. Tutti artisti giovani ed emergenti selezionati dal critico Luca Cerizza per questa collettiva che inaugura il ciclo espositivo biennale Square meters.

La seconda mostra, cripticamente denominata *Finsteris/finisterre* dal curatore Sergio Risaliti, è incentrata sul tema dell'oscurità e dell'ignoto che fa da leitmotiv alle videoinstallazioni di Douglas Gordon, Pierre Huyge, Fiona Tan ed ai lavori di Jordi Colomer.

Sopra la porta d'ingresso al Laboratorio campeggia un grande poster realizzato in plotter painting dalla coppia di artisti torinesi Botto & Bruno: è un'immagine d'intensa bellezza in cui si vedono due giovani seduti di fronte alla fabbrica Teseco; sembrano tristi e soli, ma il riflesso rossastro del cielo in una pozzanghera simboleggia la speranza.

Avete sempre usato la fotografia, trasformandola, adattandola o trasportandola anche su materiali insoliti, come la similpelle. Contravvenire alle aspettative significa rendere estranea l'immagine. Paradossalmente, nel caso delle periferie significa renderne l'immagine familiare o morbida. Anche le figure umane che introducete nelle vostre scene sembrano senza vita, ma in realtà stanno riposando...



Quelle figure sono adagiate. Per noi non sono morte, in realtà stanno sognando, o si stanno riposando ed è importante inserirle all'interno di luoghi che apparentemente sembrano aspri, duri, impossibili da vivere. Il lavoro nasce da montaggi di immagini diverse ed è una messinscena di elementi. Prima di tutto noi fotografiamo le figure in un luogo molto calmo e tranquillo, poi nel montaggio usiamo queste figure con quelle di paesaggi di periferia nei quali vi sono spazi abbandonati. Se fotografassimo figura e paesaggio, nello stesso tempo, la rappresentazione che ne deriverebbe non darebbe la sensazione di una realtà sfalsata. Usando scatti diversi si procura un senso di artificialità e si coinvolge lo sguardo dello spettatore. C'è qualcosa dentro l'immagine che la fa sembrare chiarissima in ogni sua parte; sembra un luogo

reale e invece non esiste. Sono gli sfasamenti, le alterazioni della prospettiva che conferiscono all'immagine una sorta di enigma. Le collocazioni delle figure non hanno un significato univoco, intanto alludono ad un tentativo di riappropriarsi del territorio, di intrattenere con esso un'intimità. Le pose delle figure non esprimono tensione o dramma, ma comunicano un senso di calma e di riposo. In questo vogliamo avvicinare con affetto i luoghi periferici superando la sensazione di smarrimento che quei vuoti urbani comunicano. Siamo sempre stati affascinati dai vuoti che esistono all'interno di quel vuoto che è considerata la periferia. La periferia ci interessa perché è come un polmone mentale. Le fabbriche dismesse e le strade sterrate, i soggetti abituali della nostra ricerca, diventano delle icone



ricorrenti che però, ogni volta, anche nella reiterazione cambiano, così come muta la composizione di ogni immagine. L'interesse per questi luoghi forse deriva dall'essere nati in periferia, una condizione che richiede una scelta di rifiuto o di accettazione. Per noi accettare questa condizione di avvio significa non viverla passivamente, ma avvicinarsi ulteriormente e approfondirne ogni implicazione. Anche un semplice scarto in questi spazi, come può esserlo uno scatolone, può diventare interessante. Lo scatolone per quanto precario diventa la base per un'architettura dell'inconscio o come nel video "Nothing's gonna change my world" un ponte verso una dimensione onirica.

Le vicende della città contemporanea ci hanno abituati a legare il significato alla funzione degli spazi. Nelle periferie c'è una frattura tra funzione e significato: quei luoghi finiscono con l'assumere un significato estraneo alle funzioni che hanno accolto o che potrebbero accogliere in una logica di recupero. Il centro della città, almeno, conserva la funzione di rappresentarsi, di cristallizzare l'immagine della città, sia pure per una cartolina. Nelle periferie, l'assenza di un'immagine permette continui slittamenti di significato, degli svuotamenti continui di senso.

I luoghi abbandonati sono importanti proprio in quanto inutili e precari. Non c'è mai nulla di definito nella periferia, ogni cosa è in continua mutazione. Nella periferia ci sono dei luoghi apparentemente statici nel senso che sono luoghi abbandonati da anni, però il non avere un'utilità contribuisce alla loro mutevolezza. In questi spazi la natura riprende un po' il sopravvento e diventa quasi una sorta di post-natura, con caratteri propri. Il luogo considerato incontaminato si è contaminato con

la zona industriale e ora l'industria abbandonata diventa a sua volta, per certi versi, incontaminata perché all'interno trova posto nuovamente una condizione naturale. La periferia permette di non avere mai un riferimento preciso, le cose si spostano sempre e, ovviamente, nella realizzazione dei lavori c'è sempre questa idea della precarietà. I supporti morbidi che abbiamo utilizzato offrono la sensazione di una durezza non definitiva dell'immagine.

Nel leggere il vostro lavoro non sembra sensato fare distinzione tra naturale e artificiale: anche quando parlate di natura non fate riferimento alla natura del paesaggio classico, ad una natura, cioè, arcadica e pacificata. Al contrario, preferite ricondurvi sempre ad una condizione opportunamente artificializzata.

I nostri paesaggi sono ibridi. All'inizio di ogni lavoro c'è la volontà di allontanarci dal dato reale. Nel processo di lavorazione ci sono molti passaggi che trituro e seziono le immagini, prima di giungere a quella finale. In questa operazione di taglia e cuci si inseriscono le nuove tecnologie, anche se cerchiamo di non subire passivamente le loro prestazioni. Negli ultimi lavori le pozze d'acqua non riflettono le architetture sovrastanti. Sono proprio queste stonature, così come la sgranatura della stampa a laser o l'unione del bianco e nero degli edifici con il colore dei cicli della vegetazione a creare quell'effetto di artificiale e disarmonico che ci interessa.

Nei primi lavori lo scatto fotografico aveva un intento maggiormente documentativo, negli ultimi lavori, invece, sembra esserci una maggiore attenzione alla costruzione.

In passato facevamo tanti scatti, poi sceglievamo quello che ci interessava di più, ora c'è una maggiore progettualità nel lavoro: quando andiamo a cercare un luogo è perché sappiamo già qual è la storia da comporre. L'unione di figura e paesaggio è data da una differenza: lo scatto fotografico nelle zone industriali è sempre uno scatto veloce e furtivo, mentre la costruzione della figura che si relaziona con i luoghi non avviene in modo rapido. Inoltre, anche la nostra attenzione verso le architetture è cambiata. Sono presenti scuole e asili abbandonati, U.S.L. stile "modernismo dismesso", tutti edifici costruiti con una precisa ottica sociale. Nei lavori precedenti, i luoghi erano guardati da una certa lontananza, con una separazione tra noi e l'oggetto osservato. Adesso troviamo in essi una sorta di storia collettiva, che interagisce con la nostra storia privata. Il tema delle periferie si connette alla vita delle persone che vi abitano e l'insieme delle relazioni che compongono questo fenomeno possono andare sotto il nome di "periferiato". Parlare di "periferiato" significa individuare delle storie all'interno di questi luoghi caratterizzati da vitalità sommerse. Il nostro sguardo nei confronti delle persone che abitano questi luoghi è sempre attento a non sfruttare un certo tipo di immagine del disagio sociale. Infatti i personaggi vengono sempre interpretati da noi, eliminando l'espressione del volto e rendendo le figure anonime come lo sono gli stessi luoghi. C'è una scena del film di Kassoviz, "L'odio", che è illuminante: è quella in cui i giornalisti vogliono fotografare quegli esseri strani che abitano una periferia francese. A quel tipo di fotografia da turisti, rapace e cinica, noi come i ragazzi nel film, tiriamo le pietre.

pagina precedente sopra:

"Strade secondarie II", 1999

al centro:

"Attiraggio in periferia", 1999

sotto:

"Questa notte ho sognato

lungo la strada", 1998

pagina a fianco:

"My beautiful box I", 1999

© Musei Civici Torino