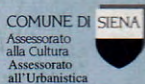


Con il patrocinio di: Ministero per i Beni e le Attività Culturali Regione Toscana Amministrazione Provinciale di Siena Assessorato alla Cultura

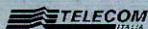


Siena
arte contemporanea
progetti opere eventi



INDEPENDENT LUXURY HOTELS

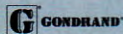
FONDAZIONE
TESECO
per l'Arte



SIENA APT



videoc sistemi



Protagon
Editori Toscani



PALAZZO DELLE PAPESSE

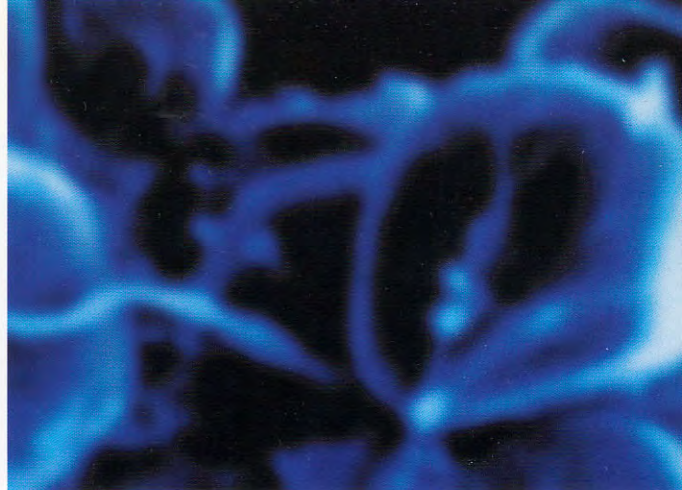
Centro Arte Contemporanea



Passaggi invisibili

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

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



Cortex surfer, 1999

BIANCO-VALENTE

Offuscamento, persistenza, ritmo, volatilità. C'è qualcosa come un passo doppio, o un contrappunto, insieme visivo e concettuale, che percorre e anima tutto il lavoro di Bianco-Valente e lo situa in una zona assai particolare della ricerca artistica di questo decennio finale del secolo. Il loro mezzo espressivo favorito, il video, in forma più spesso di videoinstallazione, viene sin da subito scelto non tanto per le sue qualità, sembra un paradosso, ma per i suoi limiti: l'instabilità, la scarsa risoluzione, la labilità infine delle immagini elettroniche appaiono un appropriato correlativo di quelle 'immagini mentali', proiezioni, visioni o fantasmi, che sono poi il vero terreno in cui si muove la ricerca dei due artisti napoletani. E qui, naturalmente, occorre sgombrare il campo da un possibile fraintendimento: non si tratta di immagini elaborate in un senso, in una riconoscibilità, in una struttura sia pur enigmatica che rimandi alle profondità dell'*inconscient* romantico o all'ossessività surrealista. Al contrario, si tratta del prodotto *informe* del meccanismo con cui si forma nella mente *qualcosa* che si presta a essere interpretato come immagine, un *quid* pre-visivo, e sinestetico, non ancora declinato nelle strutture dello spazio e del tempo – quel che si vede "rovesciando gli occhi". Questo sembra essere in effetti un tema continuamente percorso da Giovanna Bianco e Pino Valente: l'emersione di uno spazio in cui il primato, l'esigenza della riconoscibilità è costantemente contraddetta, messa in tensione da un gioco di correnti, di indizi (acustici o visivi) che rinviano irrimediabilmente il momento sintetico, finale, ampliando gli echi, le tracce spurie, i falsi indizi. Non trovo casuale, in questo senso, che nei loro video, in maniera contraria a quanto di solito accade, la ripresa dal vero non è successivamente alterata tramite l'elaborazione digitale, ma al contrario, è l'immagine di partenza ad essere privata dei suoi caratteri standard, e già sfocata, 'bruciata' o 'mossa', e quindi successivamente alterata negli equilibri cromatici (caratteristica la predilezione per toni saturi e spettrali – blu, gialli, verdi) come accade ad esempio nei video *Deep in my mind* (1997) e *Mind landscape* (1996), in cui non solo metaforicamente avviene la presa di possesso e l'esplorazione di un ambiente di estensione reale ma di consistenza ormai

definitivamente mentale e memoriale. La matrice intellettuale delle ricerche di Bianco-Valente non è estetica o psicologica ma biologica; non tanto la mente, quanto l'attività neuronale interessa gli artisti, il propagarsi degli impulsi biochimici e i modelli dinamici che li rappresentano più che l'analisi del profondo, lo stabilirsi della memoria come dinamica cerebrale più che come evento psicologico. Questo approccio va considerato sotto un duplice punto di vista; come indice culturale esso denota la volontà di stabilire un punto di transito non occasionale tra la visione scientifica e i suoi strumenti e il campo dell'arte, nel senso di una ricostruzione antiestetica di quest'ultimo. Come discorso propriamente legato alla forma, in quanto i modelli e i procedimenti dell'indagine biologica divengono un punto di riferimento costante nello sviluppo dei singoli lavori. Non si tratta, evidentemente, di un'assunzione 'ingenua' di immagini; il nucleo tematico fondamentale resta per la coppia il rapporto tra corpo e mente, non nel senso, come scrivono in un loro testo, di un 'trapianto', figurato o meno, di protesi tecnologiche atte a estendere o amplificare le capacità percettive, o peggio di una traduzione edulcorata della ricerca più avanzata, quanto di una ridefinizione complessiva di quella relazione che si concentra sul livello di base, sul momento in cui pensiero, immagine, sensazione, ricordo ed emozione appaiono ancora inscindibilmente connessi. Questo è del resto evidente in un'opera per molti versi atipica come *Emotions have no density* (1998), in cui appare l'immagine olografica di un giocattolo infantile (un triciclo) realizzato impastando polvere di cemento (plasticità irreversibilmente indurita) e lacrime (manifestazione dell'oscuro legame tra psiche e corpo), in una unione di opposti che ne fa un nodo metaforico estremamente denso. Quel che in definitiva interessa maggiormente Bianco-Valente è la considerazione della natura intimamente sfuggente e contraddittoria dell'esperienza, che sin dai suoi momenti nativi appare legata a un'infinita trama di scelte, bruschi salti e improvvise accelerazioni, e in cui i confini tra realtà e apparenza si fanno labili sino a scomparire. Sono questi tutti temi che ritornano costantemente nella produzione recente dei due artisti, tanto nei video, ad esempio in *Welcome X* (1998), nato dalla collaborazione col gruppo musicale *24 grana*, in cui si alternano e contrastano immagini liquide, organiche (che evocano sangue pulsante) e una rarefatta evasione in un spazio naturale alterato cromaticamente e quasi irricoscibile, che nella modalità dell'installazione, in cui il coinvolgimento dello spazio reale in cui si muove lo spettatore è sempre un fattore determinante. È quanto accade in *Untitled* (1998), un piccolissimo schermo a cristalli liquidi incassato nella parete su cui appare una figura umana sfocata e smangiata che cammina lentamente, accompagnata da una stratificazione sonora di semplici toni elettronici, o in *The whole nothing I am* (1998), realizzata negli antichi ipogei di Napoli, dove su un palloncino sospeso nell'oscurità viene proiettato l'immagine in lento movimento di profondità stellate, in una sproporzione ironica sottolineata del resto già nel titolo, o nell'installazione che prenderà forma nel Palazzo delle Papesse, sorta di discesa agli inferi attraverso la rete dei 'bottini' che percorrono il sottosuolo di Siena. Bianco-Valente insinuano le loro sottili sonde in una regione ove la realtà e la mappa mentale che la rappresenta sembrano confondersi in una sterminata maglia di connessioni, di cui il lavoro artistico sembra riprendere, sfidandola, la vertiginosa e pure tutta immanente complessità.

Stefano Chiodi



Senza titolo, 1999

Bianco-Valente

Giovanna Bianco nasce nel 1962

Pino Valente nasce nel 1967

Vivono e lavorano a Napoli

NOTA SINTETICA DELLE PRINCIPALI ESPOSIZIONI

Personalì:

1999 Alfonso Artiaco, Pozzuoli, Napoli

Collettive:

- 1999 *Il luogo degli angeli*, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Città Sant'Angelo, Pescara
Effetto notte, Napoli Sotterranea, Napoli
Bloom, L'Olmocolmo, Brescia
- 1998 *Welcome*, Città di Sant'Angelo, Pescara
Libera Mente, Spazio Ex Arrigoni, Cesena
Felicità è innovazione, Triennale di Milano
Officina Italia, Galleria d'Arte Moderna, Bologna
- 1997 *Aperto 97*, Trevi Flash Art Museum, Trevi
Exelixis giovane arte italiana, Melina Merkouri Foundation, Atene

VIDEO IN ITALIA 1990.1999

Elena Volpato

VIDEO DI:

ARPIANI PAGLIARINI
MASSIMO BARTOLINI
BIANCO-VALENTE
BOTTO & BRUNO
BRIGATA ES
MARCO BRAGAGLIA
MONICA CAROCCI
ANNALISA CATTANI
VALENTINA COCCETTI
MARIO DELLA VEDOVA
PAOLA DI BELLO
SIMONETTA FADDA
EMILIO FANTIN
LARA FAVARETTO
ELISABETTA FILOCAMO
DIMITRI KOZARIS
LOVETT E CODAGNONE
EVA MARISALDI
OTTONELLA MOCELLIN
LILIANA MORO
SOMONE MUSSAT SARTOR
ORA LOCALE
SABRINA SABATO
MARCO SAMORÉ E ALGA GEMINIANI
FRANCESCA SEMERIA
SABRINA TIRELLI
MARCO VAGLIERI
VEDOVA MAZZEI
LUCA VITONE

VIDÉOTHÈQUEMOBILE

Un solo dato accomuna le opere video realizzate in Italia negli anni '90 dagli artisti dell'ultima generazione: tutte nascono da una familiarità col mezzo video che è culturale prima di essere tecnica. La ragione è puramente anagrafica. Il linguaggio televisivo è parte integrante, per non dire determinante, del paesaggio visivo a cui questi artisti hanno attinto negli anni della loro crescita. La famosa infanzia a sette canali di Bill Viola è andata amplificandosi in una realtà in cui le possibilità di accedere ed essere esposti al flusso visivo del video nelle sue diverse forme è pressoché illimitata. Il video è diventato un linguaggio naturale e l'industria ha messo sul mercato tecnologie che consentono bassi costi di realizzazione e tempi di produzione estremamente ridotti. Il risultato è che quando un artista utilizza il video, fa semplicemente questo: utilizza il video per il proprio lavoro. Niente di più, niente di meno. Per lungo tempo non è stato così. Esprimersi attraverso il video significava prima di tutto esprimersi sul video, in senso formale, indagando la sua specificità linguistica, e in senso ideologico, facendosi carico delle implicazioni etiche e politiche da cui era retta la produzione indipendente. Solo il peso di questa passata tradizione, lo stupore di coloro che scoprono il video a trent'anni dai suoi inizi, e la nostalgia per l'atmosfera underground di coloro che invece conoscono bene la storia di questi trent'anni, fanno sì che il video in se stesso venga creduto di questi tempi un buon punto di partenza per una ricognizione sulla produzione attuale. La selezione di opere presentata al Palazzo delle Papesse di Siena da conto di un

panorama artistico in cui il video è soltanto uno dei molti differenti mezzi espressivi e lo fa ponendo in correlazione queste opere con quelle realizzate in differenti media dai medesimi artisti o da artisti della stessa generazione.

Tali premesse invitano a non ricercare nella selezione presentata un ben delineato spettro di ricerche, perché anche il tentativo di tracciare insiemi e confini sfuma nella passione che questi artisti dimostrano per il campionamento e il remixaggio di immagini, temi e modelli. Proprio la seduzione dell'immagine già vista è ciò che troviamo in comune nei lavori di artisti come Federico Tanzi Mira, Dimitri Kozaris, Emilio Fantin, ma ben ampia è la differenza fra i loro lavori. Il punto di partenza è per tutti un repertorio di immagini tratto da opere cinematografiche che hanno goduto di grandissima notorietà e diffusione. Nel caso di Tanzi Mira si tratta di un lavoro di analisi e appropriazione del *cult movie* di partenza. Dalle sequenze di *Psycho* rimontate in *Il Secondo Viaggio* (1992) prende forma un secondo film. La stringente concatenazione narrativa con cui Hitchcock intesse una rete di attese in cui ingabbiare lo spettatore viene scardinata nel ritmo e nella consequenzialità temporale. Tanzi Mira si mette così alla ricerca di una nuova libertà di visione che consenta allo spettatore di fuggire dai meccanismi della narrazione classica, seguendo quello che fu il fondamentale insegnamento di Cocteau che per primo si allontanò dalla rappresentazione della concatenazione logica dei fatti.

Nel video *Portrait* (1992) di Emilio Fantin ritroviamo il richiamo a Hitchcock nello schizzo del ben noto profilo del regista che assume qui i tratti del volto dell'artista e nella imitazione dell'inconfondibile impostazione di voce con cui il regista era solito augurare la buonasera. La ripresa di immagini filmiche si accompagna ad un testo, una foto e un'audiocassetta all'interno di un kit di cui il video è lo spot pubblicitario.

Le sequenze cinematografiche vengono a far parte di un sistema di addizione e combinazione dei linguaggi che presuppone una ulteriore riutilizzazione da parte dell'acquirente del kit allo scopo di ricomporre il ritratto (*portrait*) ed insieme l'enigma che il video propone, mettendo in atto il procedimento che è dell'artista stesso: la riutilizzazione dei diversi linguaggi ai fini di una rappresentazione che è divenuta prima di tutto ricostruzione.

Il modo in cui invece Dimitri Kozaris riutilizza le immagini in *Fast Food* (1992) e nel lavoro collettivo *Body and Soul* (1998) va verso la direzione opposta: quella di una narrazione in cui i diversi elementi, tratti da film, televisione e video, invece di esibire la loro diversità nella giustapposizione, trovano una solida unità visiva nel racconto che prende forma nel montaggio.

Non direttamente dal materiale di cinema e televisione, ma indirettamente, attraverso il ricordo di immagini mille volte viste sullo schermo domestico e delle sale cinematografiche, anche Marco Samoré attinge al medesimo campo linguistico in *Ancora un attimo* (1996), girato in collaborazione con Alga Geminiani, ma inserisce tali immagini in un più ampio panorama di ricordi visivi legati all'infanzia come le lettere magnetiche da attaccare alla lavagna o le immancabili pistole ad acqua. Tutti i ricordi filtrati attraverso il film che diviene esso stesso presenza materica, proprio come la plastica di molti oggetti messi in scena, attraverso i segni evidenti sulla pellicola usurata quanto quella di un filmino familiare, visto e rivisto, insieme agli amici, nel salotto di casa. Da immagini 'già viste' tratte tanto dalla memoria quanto dalla prefigurazione di ciò che verrà, in una duplice nostalgia del passato e del futuro, nascono i lavori di Bianco-Valente *Mind Landscape* (1996) e *Rem* (1995) sono rappresentazioni di una geografia interiore in cui l'immagine di matrice tecnologica e fantascientifica prende parte alla visionarietà più intima

attraverso la sfocatura del ricordo. Ancora diverse sono le rielaborazioni di Francesca Semeria che monta insieme immagini, a volte consonanti come in *Blue Blow* (1999), a volte dissonanti, come in *Martello Pneumatico* (1998), lasciando che sia la musica a dettare l'andamento del flusso visivo, seguendo le regole di un linguaggio molto simile a quello del video clip.

Ma non tutto il video contemporaneo italiano è fatto di *sampling*, campionamenti e rielaborazioni d'immagini evocative. Ci sono anche artisti che pensano i propri video come spazi di registrazione del presente, inducendo lo spettatore ad uno sguardo adesivo alla realtà registrata. È il caso di numerosi artisti come Eva Marisaldi, Monica Carocci, Liliana Moro, Alessandra Tesi, Sabrina Mezzaqui, Luca Vitone e Paola Di Bello. Tutti, ancora una volta con modalità e intenti diversissimi, hanno indugiato nelle tecniche del real time, del tempo rallentato e delle immagini fotografiche fisse. Tutte vecchie conoscenze del video storico, attorno alle quali agli albori della ricerca su questo mezzo si spesero molte parole. Forse le lente riprese delle scale elicoidali di Palazzo Albergati fatte da Eva Marisaldi nel suo *Steadygirl* (1996) possono essere avvicinate alle scale di *Video-Stadio* (1997) di Paola Di Bello, per l'evidente affinità nell'attenzione a forme architettoniche simili, ma già gli interni fotografati da Alessandra Tesi in *Tutto accadde un venerdì* (1996), appartengono ad una narrativa differente che fa del presente la dimensione temporale più enigmatica. A proposito di questo video l'artista ha scritto: "Un rumore è dilatato fino a diventare un'attesa di qualcosa che è già successo, attraverso il pericolo stesso delle cose nel loro semplice essere state presenti."

Uno sguardo assopito nella fissità del presente è quello *Dark Surfer* (1996) della Carocci, storia di un bagno caldo in cui la telecamera riprende i piedi dell'artista che spuntano dall'acqua della vasca, mentre in

Usuale (1995) di Luca Vitone la fissità è quella che nasce dall'iterazione di una medesima azione quotidiana: la passeggiata che l'artista compie ogni giorno fra la casa e lo studio. Vitone conta ogni passo, ma ogni volta che arriva a cento, ricomincia da capo la numerazione, impedendo il crescendo numerico, e il conteggio finale, Vitone ottiene una temporalità bloccata, vicina a quella dei video e delle performance americane dei primi anni Settanta.

Molti artisti hanno operato nel video secondo modalità sensibilmente differenti da opera ad opera, attraversando tutte le sfumature del non-sense, del gioco di parole e del gioco visivo. È il caso di Massimo Bartolini, di Vedova Mazzei, di Sabrina Sabato, Vincenzo Cabiati e Ora Locale per i quali, come per molti altri artisti, sarebbe necessaria una lettura puntuale dei singoli lavori, a non voler incorrere nell'errore che le nostre premesse volevano allontanare.

Sole eccezioni in un panorama di diversità che resiste ad ogni tentativo di mappatura sono i lavori video con una decisa inclinazione al documento sociale e quelli, di ispirazione opposta, vicini ai meccanismi della fiction. Nel primo gruppo troviamo le opere di Simonetta Fadda come *Genova Pissing* (1993) e *Il pubblico del concerto* (1994), veri e propri ritratti di alcuni costumi giovanili, ma anche *Video Rom* (1998) di Paola Di Bello che fa rivivere l'utopia del video indipendente di servizio, mettendo in collegamento realtà sociali affini, ma distanti, come due famiglie di rom separate da storie di nomadismo. Al linguaggio della fiction appartengono invece i lavori di Brigata Es: *Artists' Serial Killer* (1996), il video di Marco Braglia *Mothra Donnez l'Esprit* (1996) e *Nerochiaro* (1998) di Orazio Foti. Tutti e tre diversamente improntati ad un'atmosfera di cronaca nera romanizzata che è il materiale prediletto della fiction televisiva.

Passaggi invisibili

a cura di Daria Filardo e Arabella Natalini

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

Palazzo delle Papesse

Direzione artistica
Sergio Risaliti

Ufficio Stampa
Carlotta Pazzagli

Coordinamento editoriale
Maria Virdis

Progetto grafico
Marco Veneri

Allestimento
Elisabetta Baiocco, Paola Bonani, Michela Bracciali, Idroelettrica, Ditta Alberti, Ditta Fusi, Sestilio Landozzi, SPGS, Videosistemi, Ditta Voltolini

Schede artisti
Giorgina Bertolino, Marcella Beccaria, Stefano Chiodi, Daniela Lancioni, Nicoletta Leonardi, Gianfranco Maraniello, Guido Molinari, Lisa Parola, Ludovico Pratesi, Marco Senaldi, Elena Volpato

Trasporti
Gondrand S.p.a, Torino

Si ringraziano
Pierluigi Piccini, Sindaco di Siena, Anna Carli, Vicesindaco di Siena, Marina Romiti, Assessore alla Cultura, Mario Cataldo, Assessore all'Urbanistica, Emilia Iuliano, Dirigente Ufficio Cultura, Guglielmo Turbanti, Funzionario Ufficio Cultura, il personale e gli uffici dell'amministrazione del Comune di Siena.

Giorgina Bertolino, Biblioteca Comunale degli Intronati, la famiglia Betti, la famiglia Bracciali, la famiglia Burroni, Charming Hotel, la famiglia Civi, Maria Pia Corbelli, Simona Fanti con Martina e Matilde, Gino Giannuzzi, Pasquale Leccese, il Magistrato delle Contrade, Gualtiero Masini, Massimo Minnini, Museo Archeologico Nazionale di S. Maria della Scala, Museo Geomineralogico e Zoologico dell'Accademia dei Fisiocritici, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Orto Botanico dell'Università di Siena, Raccolta della Contrada dell'Istrice, Maria Paoletti, Gloria Raveggi, Graziella Rossi, Bruno Santi, Ing. Valgimogli, Carlo Vigo, Coop. Zelig e quanti hanno collaborato con Annalisa Cattani.

Prestatori
Galleria Alfonso Artiaco, Pozzuoli; Francesca Repetto Kaufmann, Milano; Le Case d'Arte, Milano; L.F.A.C., Torino

PALAZZO DELLE PAPPESSE

Centro Arte Contemporanea

via di Città, 126
53100 Siena Italia

direzione: tel. ++39 0577.47688
uffici: tel/fax ++39 0577.42039
ufficio stampa: tel/fax ++39 0577.226121
portineria: tel. ++39 0577.47920

e-mail: papesse@comune.siena.it