



Arrêts sur images

CHIARA BETTAZZI

VANNI MEOZZI

ANNA ROSE

Arrêts sur images

Casa Masaccio
San Giovanni Valdarno
18.10.2014 - 30.11.2014

Arrêts sur images

\

Rassegna realizzata nell'ambito del progetto
di iniziativa regionale
Toscana in contemporanea 2013

\

Rassegna a cura di
Saretto Cincinelli

Testi di
Saretto Cincinelli
Alberto Mugnaini

Focus
Mariagrazia Grella

Realizzazione
Casa Masaccio Centro per l'arte contemporanea

Coordinamento generale
Fausto Forte

Catalogo edito da
Settore8 Editoria

Foto
Maurizio Chiocchetti
Dario Garofalo
Andrea Tani
Pietro Fantoni

©Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno
©Gli autori per i testi
©Gli artisti e le gallerie per le foto

Tutti i diritti riservati.
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

progetto grafico
Settore8 Srl - www.settore8.it

Finito di stampare nel ottobre 2014 presso
Tipografia La Zecca - www.tipografialazecca.it

Casa Masaccio, *Centro per l'Arte Contemporanea*, rinnova anche quest'anno la propria consolidata vocazione nel promuovere l'attività di giovani artisti toscani ospitando la rassegna *Arrêts sur images*, a cura di Saretto Cincinelli con la collaborazione di Alberto Mugnaini e Mariagrazia Grella.

Arrêts sur images, titolo quanto mai emblematico nell'evidenziare la natura dello sguardo che guida l'esposizione, quello sguardo che si posa sull'immagine contemporanea e ne avverte l'intrinseca problematicità, la complessità inerente al rapporto tra il vedere e il pensare, la difficoltà indubbia nel definirne la sua natura.

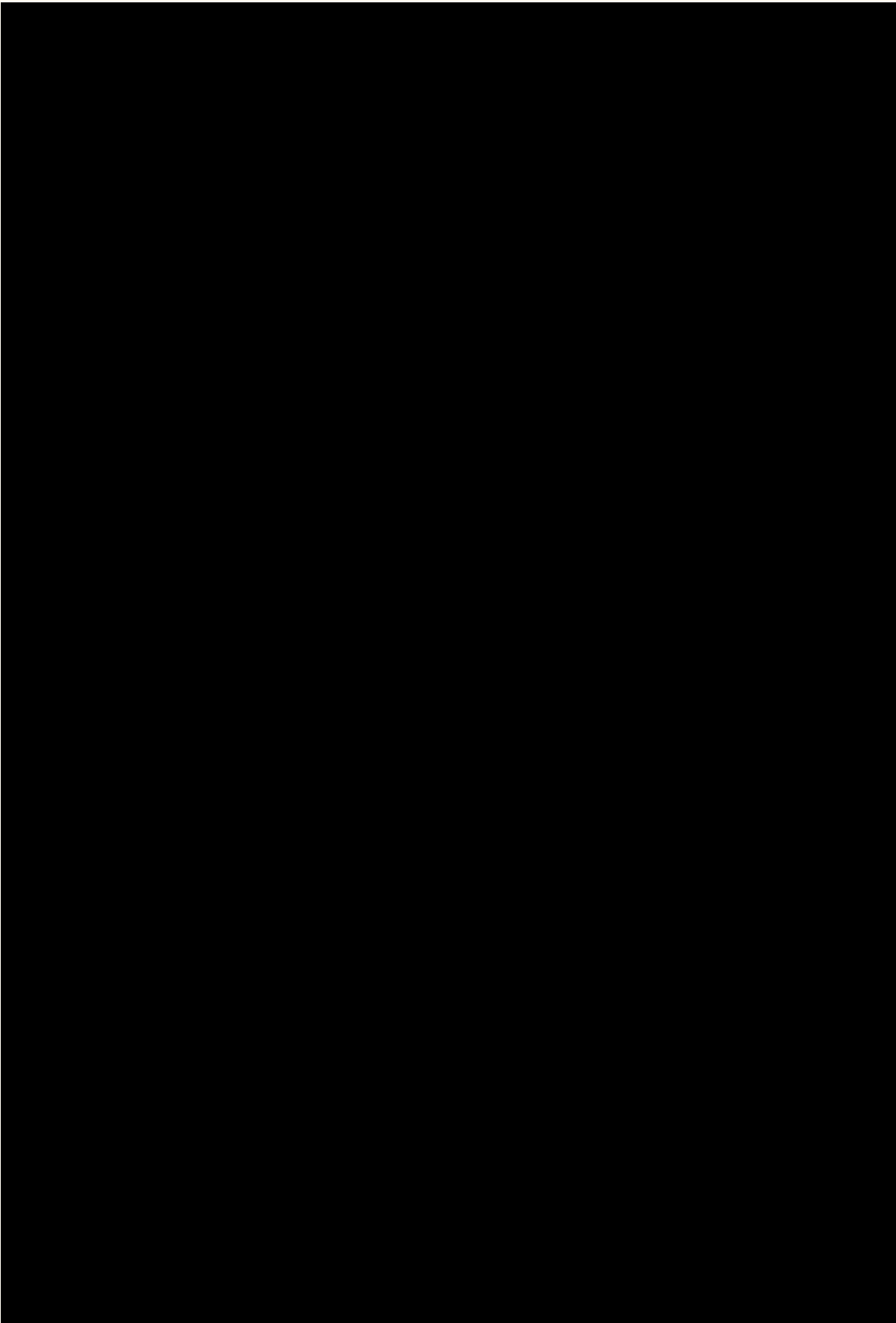
Arrêts sur images, titolo quanto mai evocativo della necessità di un arresto, di una pausa, che consenta e solleciti una autonoma riflessione su ciò che è diventato "immagine" nel panorama non solo artistico, ma anche socio-culturale contemporaneo. *"Le immagini non fanno asserzioni"*, ha osservato giustamente Gombrich, il loro senso sta tutto nel mostrarsi, nell'offrirsi olisticamente come una unità densa, e forse è per questo motivo che esse da sempre hanno suscitato l'interesse non solo degli

artisti ma anche dei filosofi e dei teologi. Come si (ri)conoscono le immagini? Che cosa ci dicono? E cosa accade quando ci troviamo di fronte non più ad una immagine o ad un video tradizionalmente intesi, ma di fronte alla loro trasformazione, che sembra essersi paradossalmente fissata in un "evento immobile"?

La "ripetizione" di Vanni Meozzi, l'"arresto" di Anna Rose, lo "scarto" di Chiara Bettazzi, lungi dall'essere soltanto delle semplici tecniche artistiche, si collocano all'interno di un percorso più generale e globale che da tempo ha investito l'arte contemporanea: l'osservazione maniacale della realtà, in maniera così persistente ed ostinata da inficiarne quasi la dimensione ontologica. Eppure, nelle opere di questi giovani artisti, a noi sembra che la *mîse en abîme* dei consueti meccanismi di visione non si risolva semplicemente nella negazione della grammatica tradizionale, ma si apra piuttosto alla ricerca di una sua nuova possibilità di utilizzo, di una sua nuova possibilità di significato.

Concordiamo pertanto con Agamben quando afferma che lavorare con le immagini è: *«un modo di proiettare la potenza e la possibilità verso ciò che è per definizione impossibile, verso il passato»*.

Fausto Forte
Direttore Casa Masaccio
Centro per l'Arte Contemporanea



Sommario

Arrêts sur images Saretto Cincinelli	9
Figure del contrattempo Alberto Mugnaini	37
Focus sugli artisti Mariagrazia Grella	49
Chiara Bettazzi	50
Vanni Meozzi	60
Anna Rose	68

Arrêts sur images

Saretto Cincinelli

Arrêts sur images intende valorizzare la ricerca di giovani artisti operanti nella nostra regione ed, allo stesso tempo, mantenere aperto un rapporto con la rassegna *L'evento immobile*¹ che, sin dalla prima edizione, si è proposta di indagare la dimensione incoativa dell'evento², muovendo dalla volontà di esplorare quella zona intermedia, nata dalla separazione disciplinare tra fotografia e cinema, in cui sono emerse sperimentazioni fondate su scambi reciproci fra stasi e dinamicità, divenute cifra costitutiva della ricerca artistica contemporanea.

L'ipotesi sottesa ad *Arrêts sur images* è che il vertiginoso sviluppo delle tecnologie digitali abbia contribuito a dissolvere definitivamente le distinzioni moderniste che contrapponevano il mondo dell'immagine fissa (fotografia e pittura) a quello dell'immagine animata (cinema e video). Oggi chiunque utilizzi un computer si rende conto che la stasi di un'immagine non indica, necessariamente, la qualità immanente di un determinato *medium* quanto, più semplicemente, una modalità di visualizzazione opzionale di un segnale elettronico. Gli ordini temporali di un'immagine si sono notevolmente elasticizzati, trasformando l'opposizione di principio (tra immobilità e movimento) in una semplice modulazione. Si è così dischiuso per la percezione contemporanea il paradosso di nuove immagini: immagini di un'era caratterizzabile, al contempo, come 'post-fotografica' e 'post-cinematografica'.

1\ Rassegna annuale tenutasi dal 2007 al 2012 e scaturita da una collaborazione tra Casa Masaccio Arte Contemporanea e il museo Man di Nuoro.

2\ Analizzando ciò che di permanente e di fisso resiste ed insiste in ogni immagine in movimento o, all'opposto, ciò che di implicitamente mobile abita l'immagine statica.

Con il trattamento digitale, o il trasferimento in digitale di un'immagine analogica, la dimensione dell'indice fotografico tende infatti sempre più a indebolirsi, come se la plasmabilità che il segnale digitale di per sé permette, rendesse inevitabile la ridefinizione di un rapporto fra immagine in movimento e pittura. Nel video digitale l'*inquadratura* non si caratterizza più unicamente come una frazione di spazio-tempo continuo ritagliata dalla macchina da presa, come nel regime analogico, ma come un'immagine che si produce inserendo al suo interno anche qualcos'altro; questa differenza di partenza tende ad indebolire e in qualche caso ad annullare, insieme alla nozione di profilmico, anche quella di fuori campo, facendo così decadere la persistente analogia, operante sin dagli inizi del cinematografo, tra l'obiettivo della macchina da presa e lo sguardo umano.

All'isomorfismo e alla indicialità del cinema analogico si sostituisce la discontinuità di un'immagine non più uniforme, ma composta da elementi discreti – i pixel (*pictures elements*) – non può allora non emergere un rapporto tra il video e la pratica pittorica di riempimento letterale di un quadro, attraverso il procedimento di composizione dell'immagine. Ad essere cambiata, radicalmente, oggi non è tanto la possibilità di modificare l'immagine quanto la disponibilità ad accettare, in fase di ricezione, questa intrinseca plasmabilità, ad accettare che un'opera, un film o un video contemporanei possano costruire il proprio tempo, il proprio spazio e il proprio movimento, lasciandosi alle spalle le distinzioni e le specificità che in epoca modernista opponevano i diversi media.

Al di là di 'fotografia' e 'cinema', l'immagine contemporanea plasma oggi il proprio tempo, esattamente come un materiale, ed è questa materia-tempo dell'immagine, che si offre direttamente alla percezione dello spettatore che *Arrêts sur images* si propone di declinare, a partire dalle suggestioni derivate dalle opere di Vanni Meozzi, di Anna Rose e Chiara Bettazzi.

L'acquisita consapevolezza della plasmabilità della materia-tempo, magistralmente utilizzata nei video di Anna Rose, sembra ripercuotersi retroattivamente anche su immagini legate a pratiche fotografiche ed installative: l'opera tende così a trasformarsi esplicitamente in operazione, come nel caso di *Rear Window* di Vanni Meozzi e l'immagine in evento, rivelando esplicitamente le proprie stratificazioni e incorporando e ri-giocando, sempre di nuovo, le proprie potenzialità, come ed esemplarmente in *Still Life* di Chiara Bettazzi.

La fotografia riproduce all'infinito ciò che ha luogo una sola volta: essa ripete meccanicamente ciò che non potrà mai più ripetersi esistenzialmente. In essa l'avvenimento non si trasforma mai in altra cosa... e' il Particolare assoluto, la contingenza sovrana..., il Reale, nella sua espressione infaticabile

Roland Barthes

L'idea germinale di *Arrêt sur images* si concretizza durante l'esposizione *Rear Window* di Vanni Meozzi³: una mostra apparentemente costituita da un'unica opera capace però di trasformare l'intero ambiente espositivo pur lasciandolo praticamente immutato. Per chi non avesse avuto una conoscenza pregressa del luogo, la galleria - al momento dell'inaugurazione - si presentava praticamente vuota: un capannone industriale di media cubatura, ristrutturato e illuminato da un lucernario e da due grandi finestre speculari. Uno spazio che sembrava mostrare unicamente se stesso. Il breve ma puntuale comunicato stampa così presentava la mostra: "... un'operazione di copia-incolla nello spazio fisico.[Vanni Meozzi] Ritaglia una finestra dalla parete Nord dello spazio Qahwa e la traspone sulla parete Sud, con la tecnica del light box. Apre un'altra finestra, opposta e speculare a quella vera, su un tempo congelato, dove non esiste notte e la luce è sempre la stessa, quella di un tramonto di un giorno di luglio". Non c'era da sapere altro, restava solo da osservare il trasmutare della luce sulla finestra della parete nord e confrontarla con quella stabile della parete sud. Era questa ripetizione differente a fare opera. Ma come spesso accade la descrizione verbale dice sempre *troppo* o *troppo poco*, svelando immediatamente ciò che nella realtà si mantiene invece, per così dire, 'esposto alla svista'. Certo il *light box* era perfetto, la stessa operazione di mimesi quasi ineccepibile, il momento fissato dalla foto irripetibile, ma... senza la presenza di questo raddoppiamento, di questo spazio vuoto e di questo *desoeuvrement de l'oeuvre* niente avrebbe guidato l'attenzione a indugiare su quella/e finestra/e, e sulla vanità dell'arte che, secondo Pascal, "richiama l'attenzione per la somiglianza con le cose di cui non si ammirano gli originali". Niente avrebbe condotto a mettere in rapporto il tempo del mondo e quello dell'opera ed a farci esperire, per così dire, 'in diretta'⁴ un minimo ma flagrante perturbamento della rappresentazione.

Dopo un periodo di permanenza nello spazio⁵, quando il *ritrarsi dello spettacolo*, messo in scena da Meozzi, si trasforma, senza soluzione di continuità, in *spettacolo del ritrarsi*, inizia a prender corpo l'evidenza enigmatica di due viste identiche da due finestre contrapposte⁶, e cominciamo a porci in ascolto di ciò che accade quando non accade niente.

³ Mostra tenutasi allo spazio Qahwa a Prato nel luglio 2013

⁴ man mano che trascorreva il tempo e cambiava la luce

⁵ venuta a cadere ogni possibilità di qualsivoglia ulteriore 'attrazione'

⁶ La vista di entrambe le finestre apriva su identiche foglie di un gelsomino a contatto con il vetro e sulle fronde di un albero di olivo.





Vanni Meozzi
Rear Window, 2013
 Installazione spazio Qahwa, Prato

La mostra, iniziata con un accordo *quasi* perfetto tra la finestra e il suo 'doppio', tende a sancire progressivamente l'indebolirsi e il definitivo scollarsi della somiglianza, mentre acquistano maggior rilievo gli impercettibili movimenti delle piante e i cambi di luminosità inquadrati dalla finestra reale. Tramite la *mise-en-scène* di un confronto, che segna un decisivo spostamento del baricentro dell'opera dall'arte alla vita (dall'artificiale al casuale/naturale) Meozzi sembra voler giocare a chi *vince perde* ma... se in un primo momento la nostra attenzione è rapita interamente dal movimento di luce che anima lo specchio della finestra, gradualmente il dato di fatto si attesta come tale e la stasi del moto e della luce sigillati dal light-box iniziano a guadagnare terreno, a trasformare in una sorta di evento immobile ciò che a prima vista appariva un difetto. Tutto è redento dall'esemplarità di uno sguardo che registra un evento che non *e-viene*, un dinamismo immobile, che si limita a sigillare un *è stato*, un ritaglio *life size* dal *continuum* spazio temporale, ed a porlo *vis-à-vis*, con il suo modello. Se la gran parte delle opere sembrano realizzate per farci dimenticare il tempo e la nostra condizione di spettatori, *Rear window* pare, all'opposto, realizzata per farceli percepire. La sua forza sta tutta in questa seduzione impropria, che ci permette di assistere ad una trasformazione silenziosa che, andando dallo stesso allo stesso, mostra la radicale impossibilità di sovrapporre senza resti, staticità e dinamicità. Il *light box* è qui giocato come una sorta di *trompe-l'oeil* temporale, il cui inganno è inversamente proporzionale alla durata dell'osservazione: ma evidentemente è proprio su questo progressivo scollamento che si gioca l'opera (non casualmente la finestra-lightbox non è stata incassata a parete come quella reale e il filo elettrico che alimenta la sua luce è volutamente lasciato a vista).

A Casa Masaccio *Rear Window* non può evidentemente giocare lo stesso ruolo dell'installazione *site specific*, assume quindi più prosaicamente la valenza di un reperto decontestualizzato che sussiste come traccia di un evento irripetibile. Le medesime considerazioni valgono anche per *Shine*, 2012, ri-presentato in video e in foto, ma che in origine era proposto come un ambiente delimitato da dodici ventilatori posizionati in modo da formare un'arena in cui altrettanti palloni cubici di mylar volteggiano nell'aria, formando un sistema dinamico, governato da leggi casuali aleatorie. Anche in questo caso, dunque, tracce e vestigia di un evento giocato altrove e che, a sua volta, poteva essere interpretato come ri-attualizzazione e ripetizione differente di un'opera di Andy Warhol, *Silver Cloud* (Leo Castelli, 1966). La foto ricavata da *Shine* che immortalava un istante del moto dei palloni, non è senza rapporto con la cristallizzazione temporale del *light-box* di *Rear Window*, ma mentre quest'ultima ferma e preleva in maniera impercettibile un frammento del trascorrere del tempo e della luce, questa cerca di restituire, attraverso le scie luminose, la durata temporale di un movimento. Da questo punto di vista la riproposizione delle opere di Meozzi a Casa Masaccio riesce a sottrarsi a un ruolo meramente documentario, permette infatti di comprendere l'operazione spazio-temporale che sottotraccia sostiene le sue originarie opere *site specific*, e il percorso seguito dall'artista nella realizzazione dell'incantatorio *Same fucking video*, 2013. Qui tre identiche figure di operai, riprese in *plongé*, presumibilmente all'interno di un cantiere, scavano una buca, ma ciascuno scarica la terra che ha estratto nella buca del vicino, annullando così ogni progresso nel lavoro. Il video, evidentemente realizzato in post-produzione, unisce in un'unica operazione due modalità differenti di interpretazione-restituzione del tempo e del movimento: il lavoro sembra infatti paradossalmente unire fantasie zenoniane sul movimento e durata bergsoniana, e ciò avviene perché non registra un tempo esterno e preesistente all'opera, ma lo crea artificialmente al proprio interno, conducendo ad un punto di non ritorno l'immutabilità di un'azione che si autoannulla come una tela di Penelope e contemporaneamente rinasce dalle proprie ceneri come un'araba fenice.



Vanni Meozzi
Same fucking video, 2013
Still da video



Vanni Meozzi
Shine, 2012

non abbiamo raggiunto l'immortalità dell'eterno, ma semmai la spazialità del tempo, la simultanea presenza di molti presenti, la loro coesistenza. Il transito è il cammino che va dal presente al presente... dallo stesso allo stesso.

Mario Perniola

S tasi e movimento si legano in un indissolubile ossimoro anche in una serie di opere video di Anna Rose che si costituiscono come *tableaux-vivants* e/o come lentissime e impercettibili 'dissolvenze incrociate' fra due riprese di una stessa figura in analoga posa ma in paesaggi e contesti differenti. Paesaggi e posture che finiscono per contaminarsi e fondersi, come ed esemplarmente in *Ecloga*, 2012: in cui una figura femminile, sorta di divinità silvestre, si staglia, pressoché immobile, nella radura di un bosco. Fatta eccezione per le spalle e le braccia nude, il corpo appare coperto dalla testa ai piedi da una lunga stola lanosa di colore marrone che in qualche misura l'assimila al contesto arboreo impedendoci di capire se la figura volga le spalle a noi o al paesaggio. Alla sostanziale immobilità del personaggio fa da contraltare un mobilissimo sciame di moscerini colpiti da un raggio di sole e un leggero alitare del vento che muove lievemente le fronde gialle di un grande albero e con più evidenza l'abbigliamento della protagonista. Qualcosa di difficilmente identificabile sembra però sommuovere più profondamente l'immagine, sul cui sfondo iniziano a profilarsi delle luci, mentre il sonoro naturale cede incongruamente il passo a rumori di traffico urbano. In breve ci rendiamo conto che il paesaggio silvestre sullo sfondo è sottoposto a una sorta di silenziosa metamorfosi a vista, impercettibile eppure irriducibile, di cui registriamo invariabilmente la mutazione in costante ritardo, *après coup* rispetto al suo attuarsi. Finalmente una leggera brezza solleva parzialmente l'abbigliamento permettendoci di capire, dall'orientamento dei piedi, che la protagonista, è sin dal primo momento, rivolta verso di noi. Senza soluzione di continuità lo sfondo scuro ma diurno della selva si muta in quello della notte e le luci che al loro apparire, potevano sembrare riflessi lacustri hanno ormai assunto la veste di un'illuminazione urbana, un'auto, materializzatasi dal nulla, punta temporaneamente i suoi fari sulla protagonista aureolandola per poi uscire sulla destra dell'inquadratura. Le fronde gialle dell'albero hanno perso il loro colore, ormai si è fatta notte anche nel bosco, e intuiamo che fra qualche istante non ci sarà più bosco... la notte metropolitana ha progressivamente assorbito l'ambiente silvestre di partenza. Nel breve spazio di 4',38" abbiamo assistito al passaggio senza soluzione di continuità dal giorno alla notte e da un paesaggio naturale ad uno urbano. Siamo di fronte ad una dissolvenza elettronica: le tecniche utilizzate sono diverse ma i risultati sono ancora quelli del cinema: l'artista ha realizzato due riprese in due luoghi diversi ed a orari diversi, una diurna in un bosco in Toscana e una notturna a San Francisco, ponendosi in ciascun caso immobile al centro della scena e successivamente ha sovrapposto le due riprese: mentre quella



Anna Rose
Ecloga, 2012
Still da video



Anna Rose
Ecloga, 2012
Still da video

diurna, svanisce impercettibilmente, quella notturna, acquisisce insensibilmente consistenza. Assistiamo ad una fusione senza confusione che si conclude con lo scambio definitivo delle immagini e parallelamente del sonoro⁷. L'artista trasforma così una dissolvenza incrociata in evento. Un semplice procedimento tecnico, utilizzato nel cinema tradizionale per suggerire una continuità nonostante un'ellissi temporale, raggiunge qui una sua intrinseca autonomia. Anna Rose monumentalizza il procedimento, nell'intento di mostrare l'ellisse nella sua durata, nel suo compiersi: una sorta di metamorfosi sul posto e nell'immobilità, una metafora visiva che si concede resistendo e che in un unico movimento, rivela contemporaneamente il concedersi e il resistere.

⁷ in questo caso si tratta di diminuire il sonoro dell'ambiente naturale ed aumentare quello della location metropolitana, per permettere a quest'ultimo di infiltrarsi surrettiziamente in anticipo sulla scena per guadagnarne poi la centralità.

Diversamente da *Ecloga* in *Theater*, 2012, non c'è un vero cominciamento, poiché l'opera scaturisce da una sorta di piegatura interna dell'immagine, l'inizio si configura così già come una ripetizione, un raddoppiamento, un ritorno. Tutto comincia infatti esplicitamente con la diade: la schiena dell'artista funge da schermo di una proiezione video a colori che la ritrae in riva al mare. Non siamo però di fronte ad una performance, a una proiezione in diretta ma all'immagine di un'immagine: la schiena appare in bianco e nero perché l'unica fonte di luce della ripresa finale, che costituisce l'opera video, è quella che emana dalla proiezione a colori dell'artista sulla battigia.⁸ Nel lavoro si innesta così un'ambigua dialettica fra *sfondo e figura*, *supporto e immagine*, *immobilità e movimento*. Il flirtare di entrambe le riprese con la staticità dei corpi (quello che funge da schermo e quello proiettato) tende a destabilizzare la percezione, impedendo di istituire una gerarchia fra un'immagine e l'altra. Lo sguardo pare impossibilitato ad accordare all'unisono le due visioni, la preminenza accordata ora all'una ora all'altra varia infatti a seconda della focalizzazione. Ciò che in *Ecloga* era risolto in una sovrapposizione tra due immagini autonome e indipendenti che, impercettibilmente, si fondevano l'una nell'altra, qui non può realizzarsi. La duplicità intrinseca a *Theater* non può risolversi in alcuna sintesi. Non abbiamo infatti a che fare con due immagini autosufficienti ma con due immagini interdipendenti che funzionano reciprocamente l'una come il supplemento necessario dell'altra, due immagini che non possono essere separate, pena la stessa dissoluzione dell'opera.⁹ L'intrinseca duplicità del risultato finale scaturisce infatti dal sovrapporsi di due differenti riprese in cui una ospita l'altra, che a sua volta illumina e rende possibile la prima, in una sorta di reciproca *mise en abyme*.

Il tema dell'intreccio che sostiene materialmente la ricerca plastica dell'artista e che agisce sottotraccia anche nelle sue opere video (la sovrapposizione di luoghi e temporalità diverse) viene esplicitamente tematizzato in *Bow*, 2013, video-installazione a due canali, in cui una giovane donna, ancora l'artista inquadrata di spalle e pertanto non identificabile, tenta di raccogliere in una treccia annodata dietro la schiena i propri capelli, privandosi di ogni padronanza visiva sull'azione. Un gesto minimo ma che si rivela più arduo del previsto, costringendo la protagonista a ripetuti tentativi. I due canali video, accostati a dittico, mostrano la stessa azione, leggermente sfasata temporalmente, ma la consapevolezza che si tratti della reiterazione di una medesima ripresa apparirà chiara solo nel corso dell'opera, in un primo tempo il ripetersi dei gesti sembra infatti semplicemente voler amplificare il ripetuto fallimento dell'azione. Il ritardo che si instaura tra un canale video e l'altro trasforma un semplice raddoppiamento in una variazione, imponendosi quale aspetto significativo dell'opera.

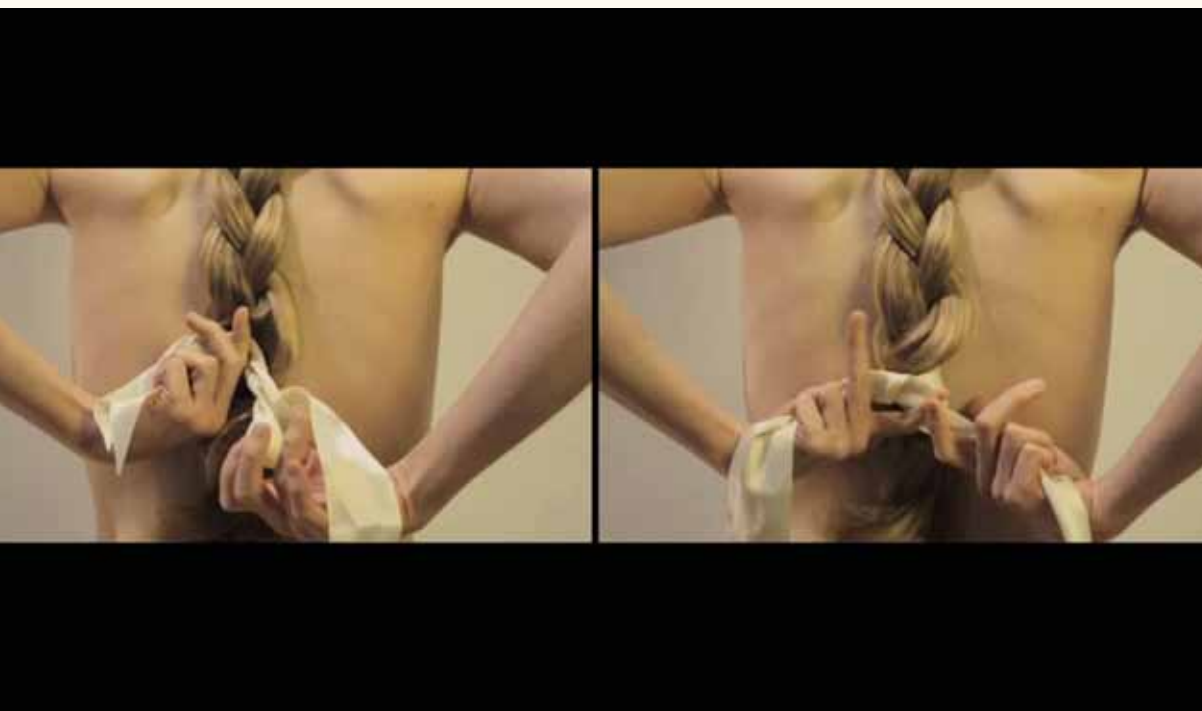
⁸ Dunque se non ci fosse la proiezione non ci sarebbe nemmeno la modella, una luce d'ambiente che la rendesse visibile, indebolirebbe sin quasi alla scomparsa l'oscurità necessaria alla proiezione video e, nella penombra richiesta dalla proiezione, l'incarnato vira in grigio

⁹ Cfr nota 8



Anna Rose
Theater, 2012
still da video

In *Braided*, 2013, si delinea l'introduzione di un movimento che non si configura più come movimento *nell'* immagine ma come movimento dell'immagine. La dimensione incoativa della posa (sorta di vibrazione o respiro interno di un *tableau-vivant*, che deriva essenzialmente dalle 'trasformazioni silenziose' dell'ambiente) che aveva caratterizzato le precedenti prove è posta in secondo piano e si scioglie in favore di una gestualità e di un movimento che, per quanto minimi e fantasmatici, richiamano nella loro reiterazione la circolarità del tempo mitico, una dimensione congeniale alla poetica dell'artista, che permette una maggior fusione fra l'elemento plastico e la dimensione video, come evidenzia la stessa coreografia che sostiene l'opera. In *Braided*, al cui centro è un lirico e sapiente utilizzo del fuori fuoco e della specularità, assistiamo alla *mise en scène* di un'azione minima che, scaturita per raddoppiamento 'a specchio' di una precedente ripresa, rinasce instancabilmente dalle proprie ceneri dando vita ad una sorta di modulazione infinita. L'ipnosi che questa continua resurrezione provoca deriva dalla progressione di un *movimento* paradossalmente *stazionario*, quasi un moto in *sur place* che a tende richiudere la mobilità nell'immobilità, richiamando alla memoria giochi infantili.



Anna Rose
Bow, 2013
Still da video

In questo video la ripetizione nasconde una sorta di *crescendo represso*, trattenuto, come un continuo moto ondulatorio che resta sul posto. E' ciò a rendere affascinante una *reiterazione* che gioca con l'equivoco di un *progresso ripetitivo*, che non avendo scopo, non conducendo ad alcuna conclusione, trova in sé la sua finalità. Neutralizzando la novità, la ripetizione 'incantatoria' dello stesso movimento scaccia con grazia l'irrimediabile, dissolvendo il peso di una storia irreversibile. E' come se l'opera si mostrasse tacendo qualcosa e, contemporaneamente, si ripetesse moltiplicando, in un gioco di specchi le sue figure come in una sorta di balletto congelato. *Braided* spira bellezza e armonia e, al contempo, instilla la coscienza che questa armonia è apparenza, prodotto di un lavoro, capace di incantare, per un attimo, il caos del mondo in un arabesco, che costringendo il movimento in figura rende eterno il suo tremito.



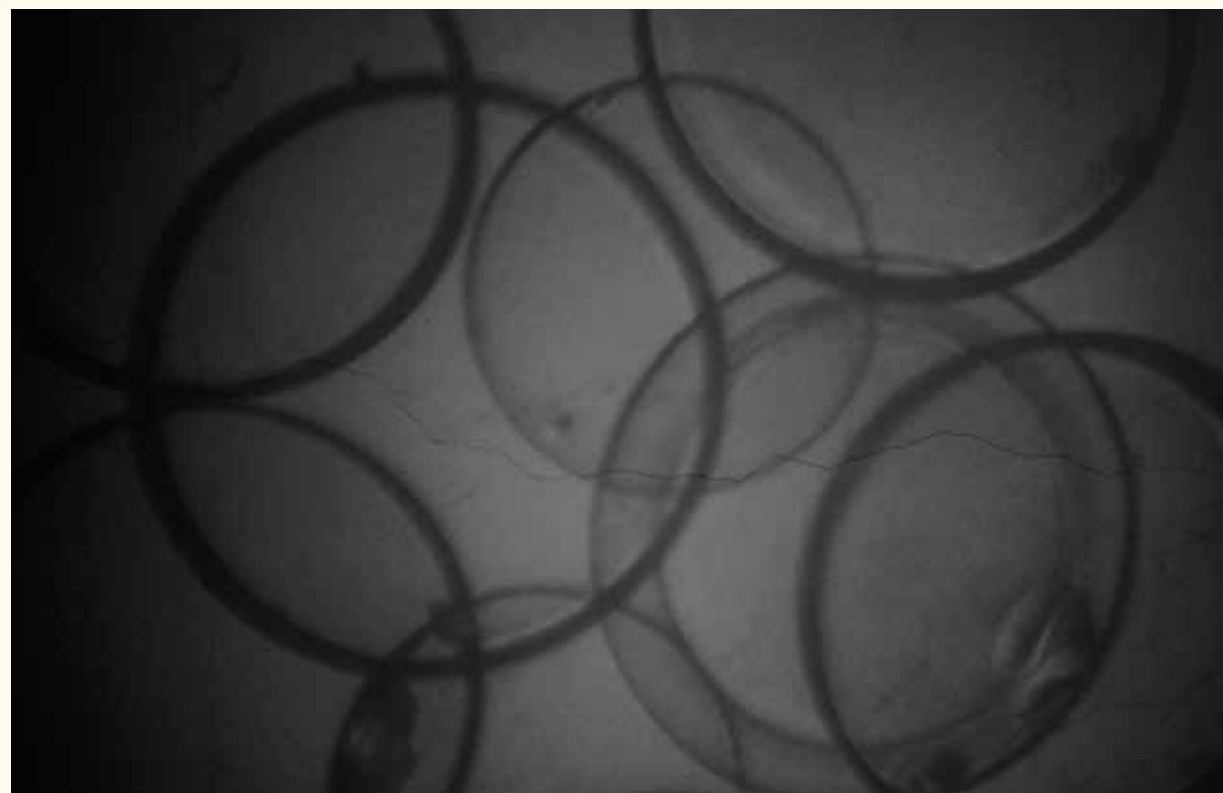
Anna Rose
Braided, 2013
video 4'23"

*La différence est donc la formation de la forme.
Ma elle est d'autre part l'être-imprimé de l'empreinte*

Jacques Derrida

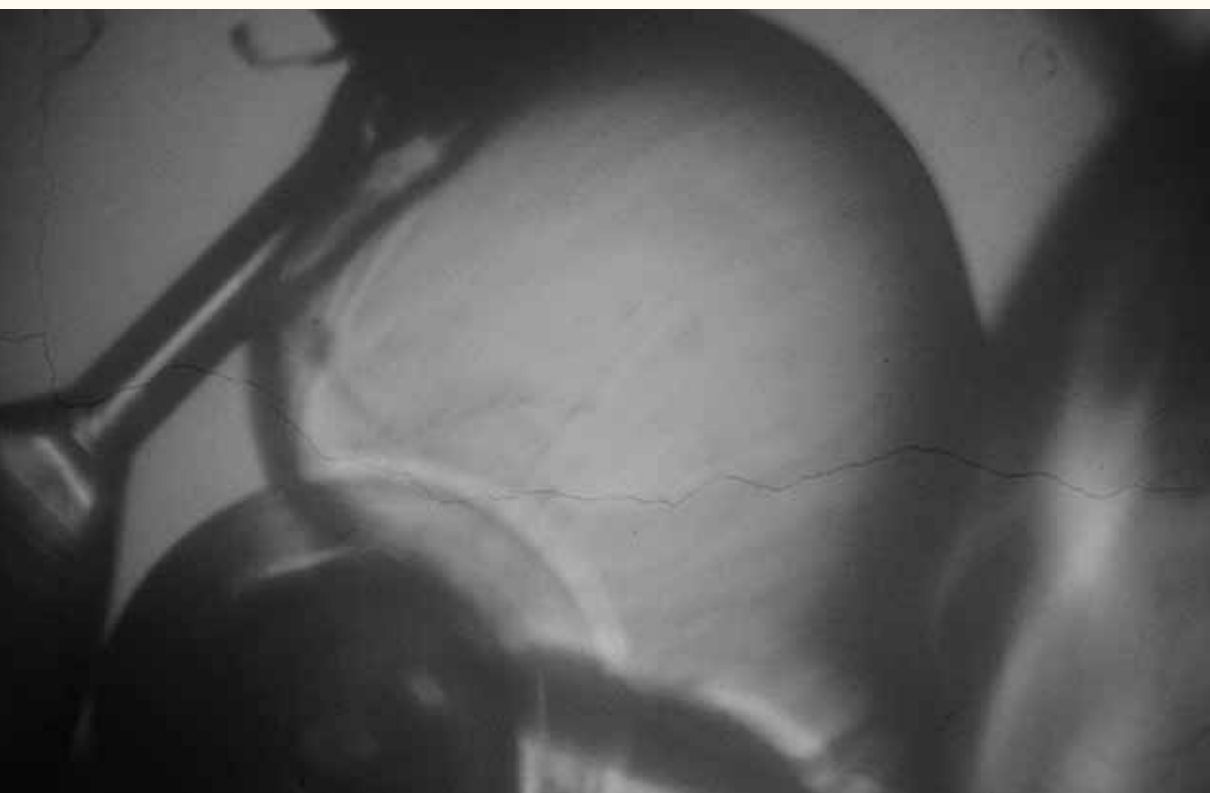
Le opere proposte da Chiara Bettazzi ruotano attorno ai paradigmi indiciali dell'impronta e dell'ombra. Sulla soglia della mostra *Collection* (2013), un singolare video che, come una sorta di diaporama, propone una sequenza di immagini statiche, ottenute posizionando degli oggetti di vetro o semitrasparenti, in gran parte di origine farmaceutica o chimica (ampolle, provette, bottiglie ecc.), appartenenti alla collezione dell'artista, sul vetro di una lavagna luminosa: ogni composizione è documentata tramite foto. L'azione resta ostinatamente confinata fuori campo, ad essere registrata dunque non è la performance o il farsi dell'immagine ma, ogni volta, unicamente, il risultato, immortalato nella sua fotografica staticità. A rigore, dunque, non c'è alcun video: tutto ciò che è movimento/azione è posto fuori campo. A far film, per una durata di circa 40 minuti, è solo il susseguirsi di pose statiche, lo scivolare (il passaggio, il concatenamento) da un'immagine all'altra, che occasionalmente incorpora delle pause bianche. Il video che ne scaturisce non mostra gli oggetti sul vetro della lavagna luminosa ma unicamente la loro ombra proiettata su parete. "Il risultato visivo -sottolinea Bettazzi- rimane nell'ambiguità, restando in bilico fra l'apparizione dell'oggetto e il suo fantasma... Partendo dall'ambiguità di un'immagine e riproiettandolo... sul muro, l'oggetto mi regalava una nuova immagine che non era né una mera radiografia né un puro rayogramma¹⁰, ma si manifestava davanti a me come se fosse un disegno tracciato sul muro. Questa nuova visione mi ha fatto riflettere sulla parola grafia, e sul suo significato... originario, portandomi a considerare quest'immagine luminosa e il suo legame diretto con la scrittura e quindi con l'incisione". Scrittura di luce: *photographia* e scrittura d'ombra: *skiagraphia*, rimandano a Plinio ed al mito di Dibutade e all'origine mitica del disegno, inteso come sottolineatura dell'ombra e cattura di ciò che presto non sarà più presente.

Gli oggetti sono protagonisti anche della serie costituita da cinque impronte su vetro che, come le proiezioni, sono state ottenute in maniera indiretta e, almeno nel primo caso, del tutto involontaria. Non si tratta infatti di oggetti toccati dal colore e poi depositati volontariamente su un supporto ma di oggetti che, utilizzati in origine per un altro scopo, sono stati appoggiati

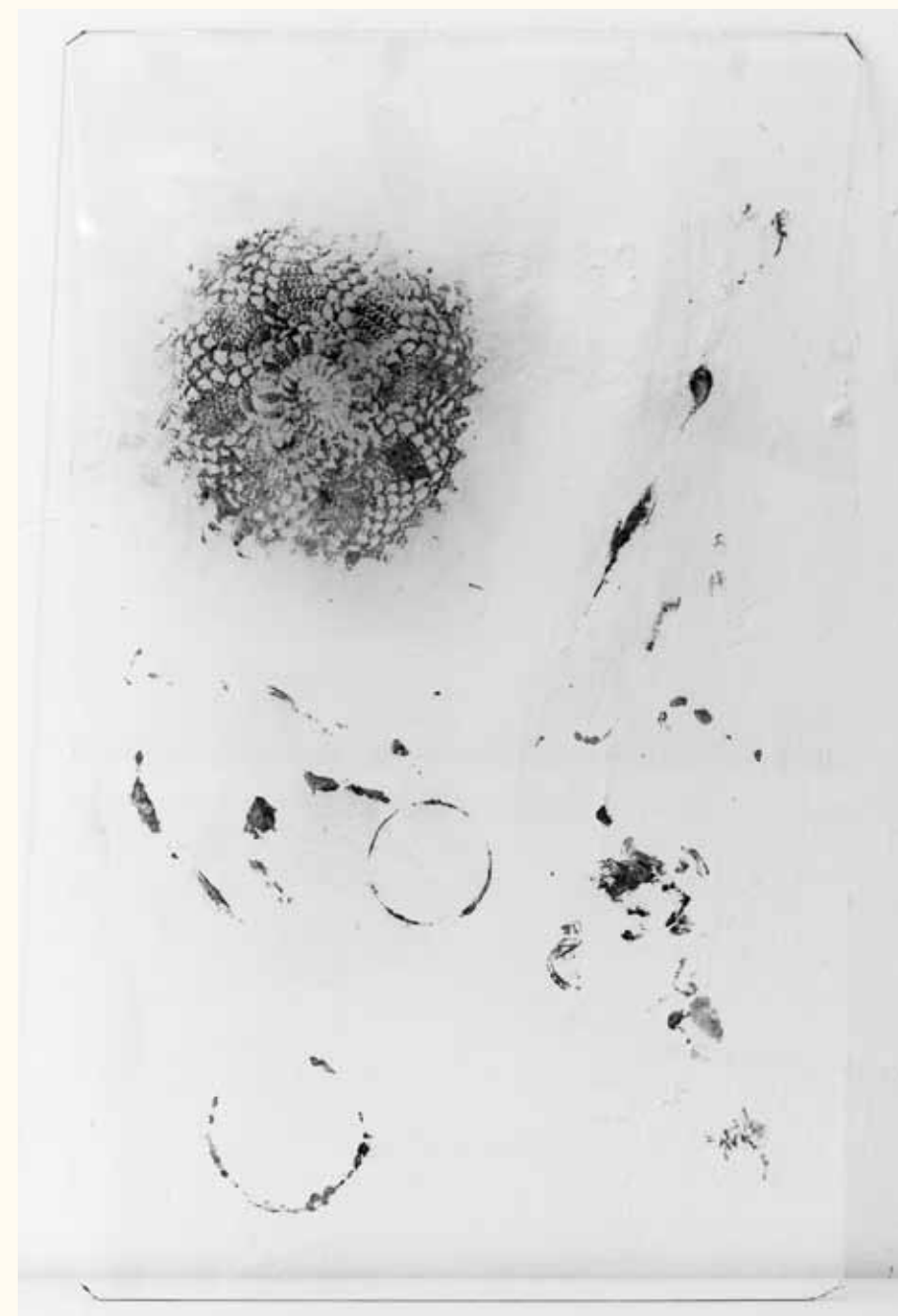


Chiara Bettazzi
Collection, 2013

¹⁰ Rayogramma secondo Man Ray o fotogramma, secondo Moholy-Nagy è un'impronta luminosa ottenuta per contatto, un'immagine fotochimica che non implica a priori né l'utilizzo di una macchina fotografica, né che l'immagine ottenuta somigli all'oggetto di cui essa è la traccia. Come sottolinea Rosalind Krauss "il fotogramma non fa che definire il limite o rendere esplicito ciò che è vero di ogni fotografia: ogni fotografia è il risultato di un'impronta fisica che è stata trasferita su una superficie sensibile mediante i riflessi della luce"



Chiara Bettazzi
Collection, 2013



Chiara Bettazzi
Vetri, 2014

casualmente su un vetro, imprimendovi una leggera impronta, rivelatasi al momento della rimozione. L'artista ha cercato di catturare fotograficamente questa traccia oleosa, ma la sua trasparenza sommandosi a quella del supporto rendeva difficilmente percepibile la loro restituzione fotografica. Bettazzi ha aiutato quindi l'epifania di questa sorta di immagine ready-made attraverso uno spolvero di carbone che, andando a depositarsi sulle parti umide e scivolando su quelle asciutte ha 'rivelato' l'immagine latente, permettendone così la cattura. Non sfuggirà il parallelo che si instaura tra questa procedura di rivelazione dell'immagine latente tramite spolvero e quella del bagno chimico della carta impressionata in camera oscura o in modo ancora più preciso, con quella della cattura delle impronte digitali.

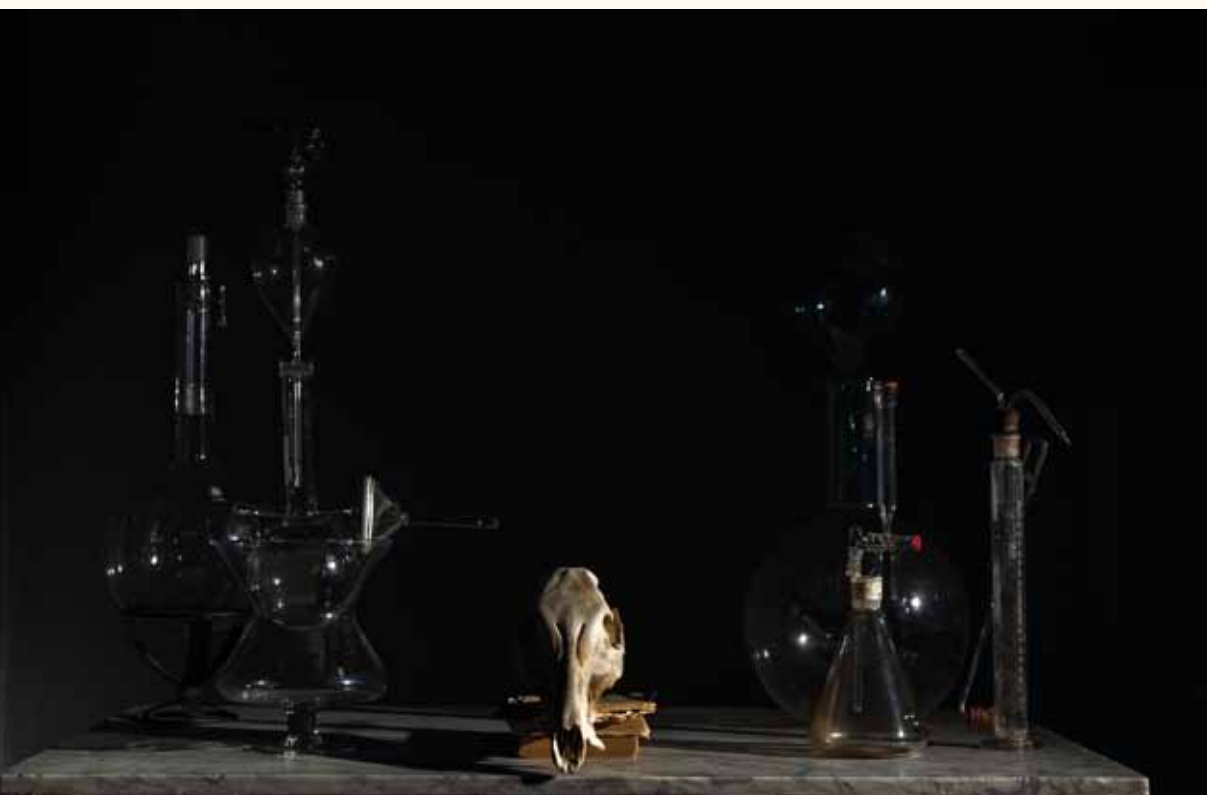
Sia nel 'video' *Collection* che in questa serie, il processo indiretto di cattura dell'immagine mostra l'interesse di Bettazzi non tanto per la qualità del risultato (la restituzione mimetica dell'oggetto, la sua somiglianza) quanto per l'evidenza del contatto, per la cattura dell'è stato, non tanto per impronta quanto per ciò che e-viene manifestandosi come impronta, il vestigio, la traccia di ciò che non c'è più: a questo riguardo torna quanto mai utile la precisazione di George Didi-Huberman tra *processo* e *risultato* dell'impronta: "Pour qu'une empreinte de pas se produise en tant que processus, il faut que le pied s'enfonce dans la sable, que le marcheur soit là, au lieu même de la marque à laisser. Mais pour que l'empreinte apparaisse en tant que résultat, il faut aussi que le pied se soulève, se sépare du sable et s'éloigne vers d'autres empreintes à produire ailleurs; de lors, bien sûr, le marcheur n'est plus là". Accanto ad alcune restituzioni mimetiche inequivocabili, per quanto smangiate, un centro tavola o una borsa per l'acqua calda, una bottiglia di plastica, una tazzina, un ventaglio... sui vetri di Bettazzi sussistono numerose altre tracce incerte, che a causa della volumetria dell'oggetto di partenza che rende lacunare e discontinuo il contatto con la superficie del vetro finiscono per risultare irriconoscibili. Testimoniano comunque di un avvenuto contatto e fanno comunque immagine, anche se non sappiamo di cosa: tracce-di-un-non (più presente) segni di un passaggio fantasma.

Anche in questo caso all'impronta del contatto materiale fa riscontro il suo trasporto per mezzo della luce: l'opacità del segno e la trasparenza del supporto sono impliciti messaggeri di un ulteriore raddoppiamento, quello dell'ombra: la luce attraversando la trasparenza del vetro ma trovando un ostacolo nell'opacizzazione del segno del contatto finisce per ribadire a parete, attraverso una leggera sfasatura i profili opachi lasciati dall'oggetto che, pur assente continua dunque a ossessionare la scena con la sua letterale ob-scenità.¹¹

I vetri e la presenza/assenza di qualcosa sono al centro anche di *Still Life*, 2014 complessa installazione che si presenta come una sorta di *vanitas*, misurandosi, sia pur con altri mezzi, con un genere pittorico storicizzato qual è quello della *natura morta*, al quale rimandano innumerevoli riferimenti impliciti. L'opera è il risultato di una specie di stratigrafia che si compone di vari passaggi: 1) una composizione di vari oggetti vitrei, un libro ed un teschio animale che si stagliano da un fondo oscuro e riposano su un piano di marmo; 2) una foto digitale della composizione, di grande qualità pittorica, assimilabile ad una natura morta seicentesca; 3) una proiezione della foto sulla stessa composizione che l'ha originata con il conseguente gioco d'ombre portate che scaturiscono dalla sovrapposizione, introducendovi una leggera sfasatura e maggiorazione di scala. Il risultato dà vita a una sorta di *palinsesto*, in cui campeggia un'assenza: il teschio animale che, presente in proiezione, manca al suo posto, sul tavolo accanto agli oggetti; 4) Un candeliere con tre candele accese, un violino con il suo archetto e un'ulteriore ampolla in vetro, disposti a pavimento, ai piedi del tavolo che ospita la *natura morta*, fuori campo rispetto al dispositivo dell'immagine, ma non dello spazio dell'installazione, di cui indicano il limite, un'ulteriore soglia che separa e mette in comunicazione lo spazio dell'immagine e quello reale in cui si muove lo spettatore, configurandosi come una sorta di supplemento dell'immagine, o come un'ulteriore ipotesi di composizione in attesa di essere realizzata. Infine un'ultima immagine, costituita dal semplice gioco delle ombre portate dagli oggetti in vetro della *natura morta*, è proiettata sul retro della parete che ospita l'installazione, in cui continua ad essere assente il teschio: tanto è calda e avvolta dalle ombre la foto di partenza, tanto è secca e cristallina l'ultima a tal punto da configurarsi come il rovescio della sua pittoricità, il suo disegno, una sorta di rayogramma, l'ombra come scheletro della composizione. Possiamo pensare alla inusuale collocazione di quest'ultima proiezione come ad un rimando e un'allusione alla sofferta storia della nascita del genere *natura morta* che, come ci ricorda Victor Stoichita, si afferma appunto come rovescio di un quadro a carattere storico o religioso.

Offrendo inaspettatamente alla visione il "retro" di una proiezione bidimensionale, tradizionalmente priva di "verso", mostrando le ombre di oggetti cristallini che in quanto trasparenti non dispongono di una parte celata allo sguardo. L'artista realizza una sorta di dittico implicito, che invece di essere formato da proiezioni accostate spazialmente, si offrono l'una come il rovescio dell'altra. Un dittico che pare dunque riposare su una dimensione temporale più che spaziale, una temporalità che richiede una compresenza che tuttavia esclude la possibilità di una visione simultanea. E' proprio questa impossibile contemplazione simultanea che risuona come un implicito invito allo spettatore a tornare sui propri passi per reiterare la visione del *recto* dell'opera e verificare che si tratti proprio della stessa composizione, ma anche per suggerire la complessa stratificazione e l'infinità dei punti di vista che una stessa immagine può suscitare.

¹¹ Ob-sceno letteralmente significa fuori scena



Chiara Bettazzi
Still Life, 2014

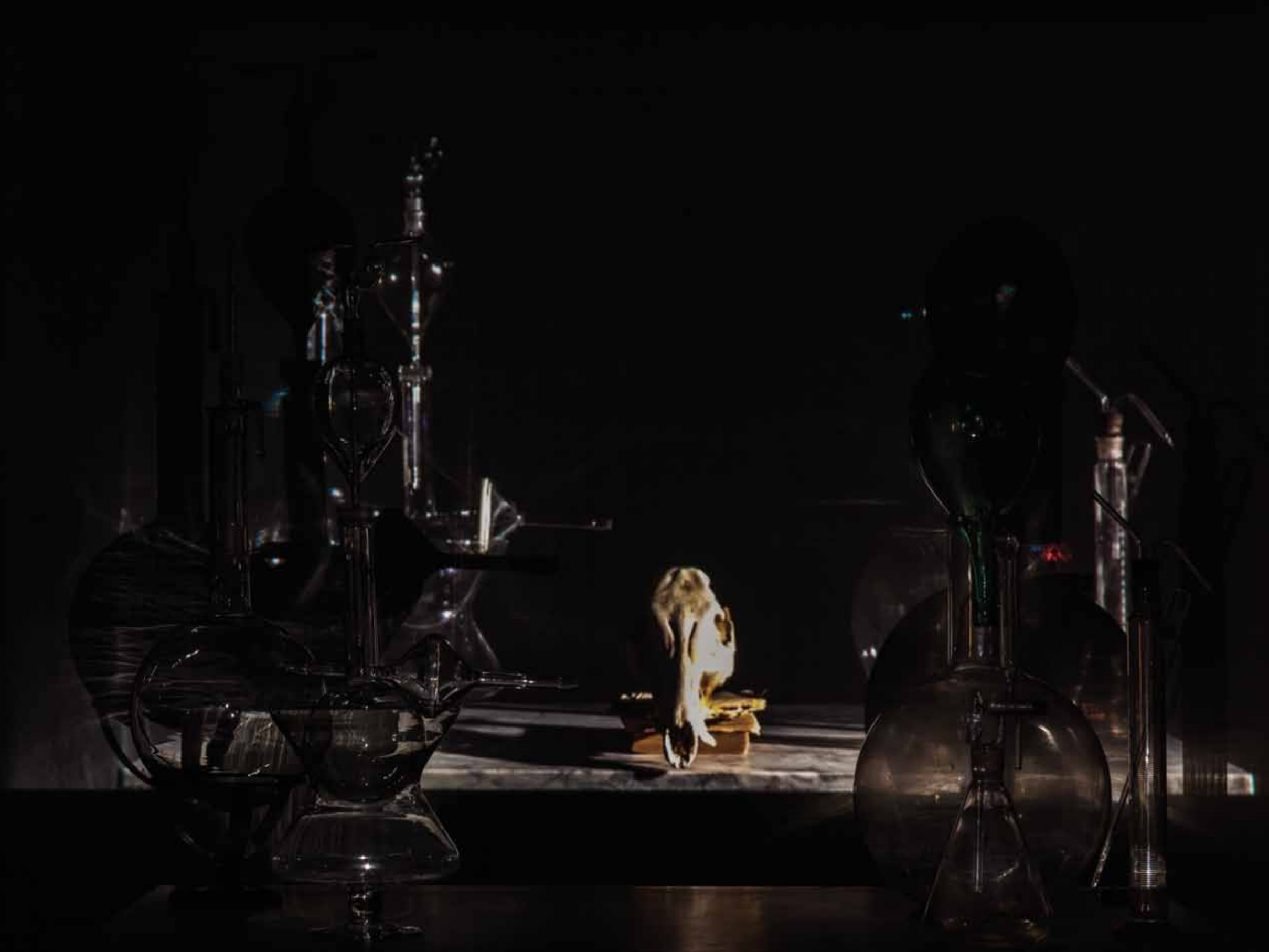


Figure del contrattempo

Alberto Mugnaini

Colte in controttempo dentro il loro stesso fluire, in equilibrio instabile fra un corpo di luce e un loro recondito cuore di tenebra, le immagini di questa mostra assumono ai miei occhi un sapore vagamente barocco: mi riportano a un'epoca di visioni, illusioni e macchinazioni, *Wunderkammern* e camere oscure. Il termine “neo-barocco”, sulla spinta degli studi di Omar Calabrese, è ormai entrato nell'uso per indicare peculiarità culturali e antropologiche proprie anche del tempo che stiamo vivendo, comprese quelle legate alla tecnologia e alla rivoluzione digitale. Le opere di Chiara Bettazzi, Vanni Meozzi e Anna Rose, nello sviscerare problemi e quesiti propri delle immagini al tempo del loro massimo proliferare, incarnano una sensibilità e ripropongono un'*imagerie* legata alle declinazioni della luce e alle insorgenze dell'ombra, all'esuberanza dei significati, alla *piega* degli oggetti. E ancora, non è difficile individuare nelle loro opere i connotati della sorpresa, dell'ambiguità, dell'*agudeza*.

La ricerca di Vanni Meozzi si sostanzia in sottili operazioni di *camouflage*, lgherminelle visive il cui interno meccanismo è però già programmato per sconfessare, a una visione più lenta, o più attenta, i suoi stessi tranelli. *Rear Window* ci offre una luce ipostatizzata, che ferma il tempo, che elude l'avvicinarsi delle ore e l'avvento della notte, catturata e congelata in una *light box* : scatola di luce, proprio in senso tautologico, forziere che custodisce il segreto del chiarore pomeridiano facendosene indice costante: simulacro attimale della finestra di fronte, ne fissa un aspetto transitorio incamerandolo nel regno della durata, in un non-tempo ossimorico dove la luce continua a fluire e a correre, ma quel che fluisce e corre non rappresenta altro che la sua velocità azzerata e la paralisi del suo espandersi attraverso lo spazio.



Vanni Meozzi
Shine, 2012
 Still da video



A proposito di *Shine* qualcuno, ricordando un famoso intervento di Andy Warhol in cui involucri dello stesso materiale, gonfiati con l'elio, volteggiavano nello spazio, potrà parlare di una citazione o di una coincidenza di intenti. In realtà le somiglianze consistono nell'uso di palloncini o cuscini di *mylar*, e qui si fermano. La differenza risulta tanto più evidente nelle foto che congelano per un attimo questa ridda di barlumi metallizzati e li trasformano in un firmamento sfilacciato, in un groviglio di comete. E' come un *dripping* di tracce luminose, un frullato di riflessi e di flussi, come una galleria di specchi frantumata in orbite impazzite, travagliata da un vento abbagliante, che la disperde in fosfori, in pollini incandescenti.

In *Same Fucking Video* il replicarsi ossessivo e meccanico di un gesto si traduce in un arabesco in moto nello spazio: un'azione, quella compiuta dalla triade di sterratori di cui l'uno è il clone dell'altro, volta a un fine negato: una coazione a ripetere, un gesto vanificato in una triangolazione viziosa, che si annulla nella sua circolarità caleidoscopica, che, nel suo triplicarsi, opera e subisce un sabotaggio sistematico che allude al mito di Sisifo, all'azione inconclusa sul nascere: un ritmo sincopato da capogiro, un'ingranatura implacabile di azioni incatenate secondo una logica molecolare, un unisono di rotazioni simultanee che fanno pensare alle immagini incastrate di Escher colte nel mezzo di un loro spasmo o crampo.



Vanni Meozzi
Same fucking video, 2013
Still da video



Anna Rose
Vanity Hair, 2013
Still da video

Nelle figure di Anna Rose percepiamo il senso di una nudità intima e sotterranea, di una vulnerabilità primordiale, di un nucleo indifeso che pulsa sotto lo spessore lanoso di una criniera-sarcofago che le fagocita: queste donne, in cui l'artista si rappresenta e incarna, fuoriescono da matasse lanose che simulano capigliature ipertrofiche, o che mimano le tinte sanguigne e livide dei visceri. Si tratta di presenze che abitano uno spazio, che prendono posizione in un interno o in un paesaggio, ma questo loro prendere luogo è instabile, precario, azzardato: si direbbe che aspettino la fine di un incantesimo e che sostino entro i confini dell'accuratissima composizione come al riparo di una nicchia rassicurante.

In *Theater* l'impalcatura corporea si fa schermo ma al contempo anche cornice e cartiglio, il mezzobusto dell'artista voltato di schiena accoglie l'immagine come uno scudo o un emblema. E l'immagine si fa tatuaggio, placca e finestra, in un letterale corpo a corpo, flusso da un'immagine di sé a un'altra immagine che l'incorpora in un altro se stesso. La figura che vediamo proiettata sul dorso e incapsulata fra le scapole presenta i consueti grovigli di fibre e crini (che qui assumono colorazioni carnee e paonazze e alludono a protrusioni viscerali), e incanala una sorta di corrente vertebrale, di brivido setoloso e solleticante.

In *Ecloga* vediamo il tempo lentamente scorrere portandosi via anche lo spazio, e, come a un istante ne succede un altro, qui è il quadrante del luogo che lascia apparire non lo scorrimento delle lancette bensì il trascolorare dello sfondo, come se il tempo trasudasse nello svanire di un'immagine e nel corrispettivo apparire di un'altra. La figura in primo piano, ninfa silvestre immobilizzata in un groviglio di filamenti, in un bozzolo di liane, mantiene invece i suoi contorni, mentre il tempo e lo spazio si dissolvono e si ricreano in quell'oltranza che la sfiora soltanto, come se la sua chioma-scafandro le consentisse di sostare in una sorta di blindatura spaziale e formale e in una bolla temporale di ritmo diverso.



Anna Rose
The Dunes, 2013



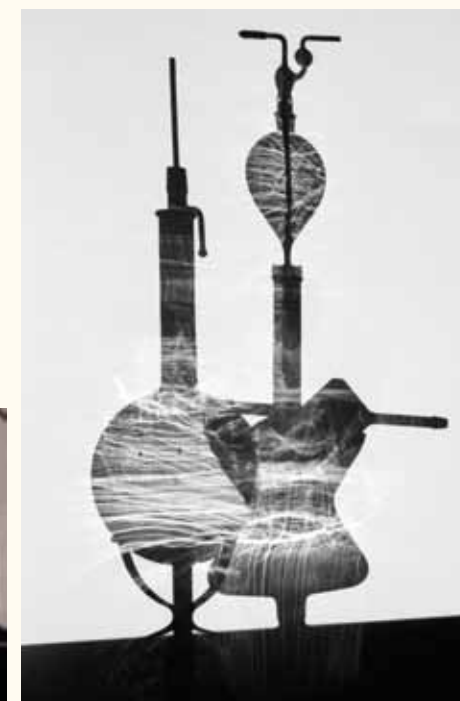
Anna Rose
The Street, 2013



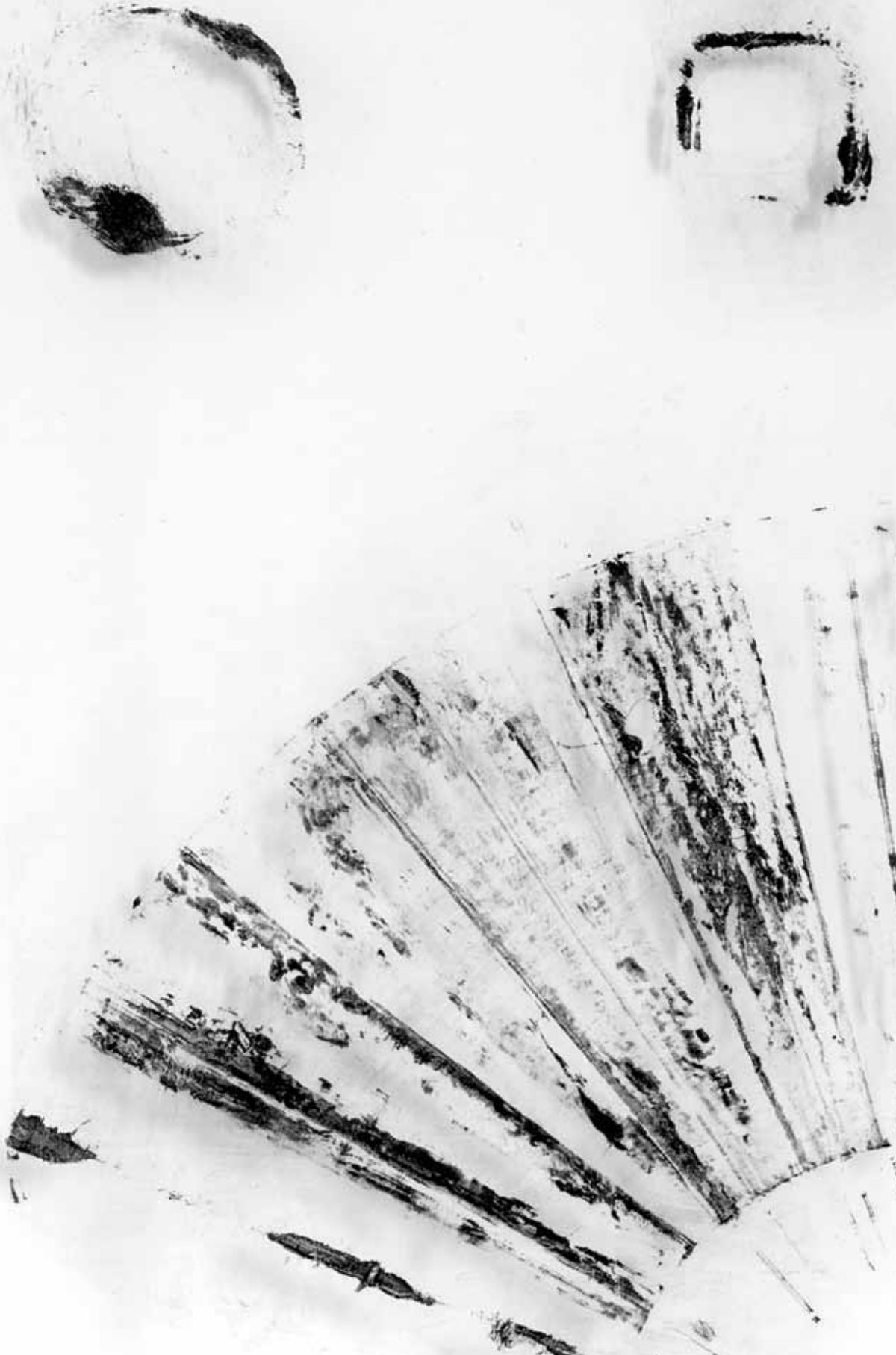
Chiara Bettazzi ci accompagna in una realtà complessa e misteriosa, indagata secondo le direttive di una sua personale *ars magna lucis et umbrae*, fatta di trasparenze, riflessi, specularità, abbagli, gibigiane, fantasmi. La visione diventa una peripezia dell'occhio, un vedere anzi attraverso l'interporsi di una retina intrusa, di una lente parassitaria che filtra la realtà in un gioco di specchi, in un interfacciarsi di spettri. Questa anfibologia della vista emerge in tutta la sua ricchezza nell'installazione intitolata *Still life: camera obscura* e studio alchemico, il dispositivo allestito da Chiara Bettazzi evoca una scena che si sovrappone a se stessa raddoppiandosi in modo lacunoso, con sempre alcunché di deficitario nelle sue sovrapposizioni simulacrali, come se, potendo magicamente duplicare la visione sul retro dell'occhio, qualcosa venisse dimenticato per strada.

Abbiamo accennato a un'aria alchemica che qui si respira: ma attraverso i colli delle ampolle e le altre ramificazioni trasparenti di questa boscaglia vetrosa non si distilla, cuoce o raffina altra essenza se non la luce stessa: di volta in volta deviata, filtrata, stirata, respinta, esaltata, negata.

Lo schermo si biforca come i *sentieri* di Borges, e ciò che appare sul davanti si ripercuote sul retro, colto però come in contro-tempo e in contro-luce, in una sfasatura irrisolvibile tra oggetto e simulacro, tra differenza e ripetizione, tra realtà e illusione. Ma queste che vediamo, presenti o evocate, non sono semplici comparse oggettuali, cose di una specie qualunque; il loro significato non si limita alla funzione formale che assolvono nell'economia dell'installazione. Sono, come in altre occasioni l'artista li chiama, *wonder objects*, fanno parte della sua collezione privata, sono evocatori di stati d'animo, si fregiano di una patina sentimentale che li investe di un potere quasi sciamanico; per cui questi *juegos de luz*, queste *umbrae silentes* che vediamo interloquire tra bagliori di vetro e isole d'oscurità si caricano di risonanze affettive e si fanno testimoni di un viaggio agli estremi limiti della memoria.



Chiara Bettazzi
Still Life, 2014



Focus sugli artisti

Chiara Bettazzi



1\ Il tuo studio vive della presenza degli innumerevoli oggetti che hai accumulato nel corso del tempo. Traccia di un percorso esistenziale, ancor prima che artistico, essi costituiscono il dato grezzo, la materia di cui ti servi per le tue creazioni. Possiamo dire che il tuo fare arte è una poiesis, un “dare forma”, che sottrae gli oggetti alla loro amorfa unità, “fa presa” su di essi (frazionandoli, accorpendoli, disgiungendoli, selezionandoli e scartandoli), per attualizzarli infine nella dimensione artistica?

Mi sono avvicinata al mondo degli oggetti inizialmente tramite la passione per l'arredo e il design, ma il mio lavoro da qualche anno si è trasformato in una riflessione più approfondita sull'oggetto di uso quotidiano all'interno di spazi industriali. Tutti i miei lavori infatti hanno origine nel mio studio, un ex capannone industriale ove trascorro la maggior parte del mio tempo, quasi un luogo sacro in cui in modo rituale vengono appoggiati gli oggetti nel momento in vi cui arrivano. Posso dire che il mio operare nasce da una ricerca ossessiva di oggetti usati, trovati, ereditati e personali, che spesso appartengono anche alla mia famiglia o che ricerco in tutte le periferie della mia città, tra mercatini, negozi di usato e spesso vecchie abitazioni da svuotare. Gli ampi spazi del mio studio mi hanno consentito così di accumulare e collezionare oggetti, elementi che oggi sono diventati la grammatica del mio operare. I primi lavori erano sculture di oggetti, una sorta di accumulazione di cose a cui cercavo di cambiare identità attraverso l'uso sperimentale di svariati materiali e linguaggi. Piano piano sono nate delle installazioni o semplicemente delle immagini, con oggetti che possiedono una memoria, una propria

biografia data dalla stratificazione del tempo, fino ad arrivare poi ad inserire l'oggetto stesso all'interno di nuovi contesti, cercandone una nuova percezione visiva attraverso assonanze e associazioni.

2\ Questa “presa” con cui catturi gli oggetti e li introietti nella tua arte, è necessaria affinché la forma artistica si muti in evento, in qualcosa che accade o, al contrario, essa è la traccia di un evento, di qualcosa che è accaduto? È l'arte a fare traccia, o è la traccia a fare arte?

Entrambe le cose, incatenate in maniera stretta.

Come ti dicevo, mi trascino dietro da sempre un retaggio di ricordi legati agli oggetti, agli accumuli di cose di dubbia utilità, sono cresciuta cercando una sistemazione continua di oggetti all'interno di spazi che mi restituissero regolarmente una nuova visione. Tutto il mio procedere si muove su questa sottile linea che sta tra il riordinare e il gettare, l'accumulare e il selezionare per liberare lo spazio, e così spesso si producono degli incidenti, o si compiono degli errori di percorso, da cui in maniera inattesa nascono delle cose. Il mio studio è il luogo in cui tutto questo accade quotidianamente, in cui tutto subisce una registrazione ossessiva, lasciando e divenendo una traccia ininterrotta.

Fa parte tutto di un unico processo, che cerco sempre di fermare in ogni sua manifestazione, e per questo motivo spesso sono costretta ad arrestarmi sulla soglia, nell'istante immediatamente precedente a quello in cui si produce lo scarto. La traccia è la continua impronta di quello che risulta incessantemente da un passaggio successivo, il lavoro porta



Veduta dello studio

costantemente con sé ciò che un attimo prima è accaduto, ciò che un secondo prima si è composto, una linea che si trasforma per divenire altro rispetto a ciò che era, ma che deriva da un'unica matrice, che genera e si rigenera dall'interno. Un unico processo in cui forse arriverò alla scomparsa dell'oggetto stesso, mettendo in crisi continuamente ciò che ho già prodotto e gli elementi contraddittori che sempre ne fanno parte, tentando una sorta di pulizia all'interno del gesto, il desiderio di arrivare in futuro probabilmente a una semplice intuizione.

3\ Il modo in cui hai riempito di oggetti il tuo atelier ricorda la *trouvaille* surrealista, la ricerca di oggetti -reali, usuali o insoliti- intesi come

agenti metonimici capaci di riattivare nel mondo quotidiano lo spazio onirico e di produrre nello spettatore la gratuità della sorpresa. Potresti chiarirci se anche per te l'appropriazione della materia implica la possibilità di accesso ad una dimensione simbolica che, metaforicamente, si lega ad istanze profonde della tua vita privata?

Certo, come già ti ho detto, ciò che cerco e che poi trovo inevitabilmente, è semplicemente ciò che mi capita, e che fa parte di un mio mondo che già mi appartiene, o che in qualche misura, è appartenuto alla mia infanzia e alla mia memoria, a un ricordo che sta lì in attesa di trasformarsi in immagine nitida e successivamente in opera.

Il mio lavoro credo sia un'insistente

recupero del tempo passato, per poi fondersi con ciò che sono adesso, raccontando semplicemente un rapporto empatico che di volta in volta stabilisco con gli oggetti e con il mio studio. Metto in evidenza l'interiorità dell'oggetto, la sua natura ambigua, evidenziando il divenire stesso della cosa. Cerco di ricucire un rapporto esistenziale che ho con essi e che si è intensificato con il tempo nel momento in cui ho capito che era in stretta connessione con me, il mio corpo e la mia memoria, quindi cerco di ricreare una mappatura di me stessa attraverso quelle che chiamo verifiche incerte sull'ambiguità dell'essere. In altre parole tutto nasce da una visione sensuale dell'oggetto, e dalla relazione identitaria che ne deriva.

4 \ Nelle Nature morte con il tema della Vanitas
il loro significato profondo, la caducità della

condizione umana, è affidato alla presenza del teschio, vero soggetto accentratore intorno al quale ruota un ampio corollario di oggetti, emblemi del piacere dei sensi e della corruttibilità dell'organico. L'apparato scenico della tua *Still Life* si ispira indubbiamente alla tradizione dell'iconografia macabra, eppure possiede un afflato che sembra risiedere nella sua dimensione precipuamente visiva. Possiamo dire che, al di là dell'allegoria, il soggetto della tua opera è l'opera stessa, o meglio, che si tratta di una immagine e non di un soggetto?

L'immagine all'interno del mio lavoro assume il ruolo principale, un ruolo generativo per quello che accade poi in un momento successivo.

Spesso essa, soprattutto nella fase iniziale dell'opera, è legata ad un ricordo, che fino a quel momento vive in uno stato di dimenticanza, di sospensione e di latenza.



Chiara Bettazzi
Diary 02, 2013



Il ricordo/immagine/visione, diventa ossessivo e acquista sempre più nitidezza nel momento in cui il lavoro comincia a prendere forma, liberandosi dalle regioni del pensiero e del sentimento per emergere come immagine dalla mia memoria, per strutturarsi attraverso gli oggetti e la loro combinazione affinché quel dato evento si componga.

In Still Life, il fermo immagine è dato da un tentativo di arresto della visione, da un momento di pausa sugli oggetti che scelgo all'interno di una collezione o nell'insieme delle immagini

che compongono i mie libri/diario. Rappresenta un tentativo di pausa visiva, cercando di far posare l'attenzione e lo sguardo dello spettatore, proprio come avviene in teatro attraverso l'occhio di bue, che isola i soggetti mettendoli in evidenza. In questo caso la scelta di una natura morta e quindi di oggetti inanimati, bloccati ancora una volta nello scorrere del tempo, sottolinea gli attributi più importanti e simbolici dell'oggetto stesso, restituendo una visione costruita nei dettagli e volutamente composta.



Chiara Bettazzi
Wonder Objects, 2013
 Spazio M00, Prato



Chiara Bettazzi
Collection, 2011/2013



Chiara Bettazzi
Fusti, 2011

Vanni Meozzi



Vanni Meozzi
David, 2010
Installazione

**1 ** Le tue opere sono spesso installazioni *site specific*. Mi riferisco ovviamente a *Rear Window* ma anche all'installazione *View point* o anche a *Shine*. Pensi che esse conservino la loro identità originaria anche se dislocate in altri contesti?

Ritieni che una loro ricollocazione produca in esse un indebolimento o pensi possa darsi una ridistribuzione semantica in virtù della quale l'opera vive una seconda epifania? Sia per *View point* che per *Shine* hai realizzato, a partire dall'opera di partenza anche foto e video, consideri questi ultimi come lavori autonomi o come semplice documentazione?

L'identità rimane invariata. La percezione che si ha di essa cambia totalmente. Per me non esiste trascurare il contesto. Il sito. Un'opera viene concepita, progettata e realizzata in un luogo ben preciso. Diverso da qualsiasi altro. Quindi lì è dove nasce, dove prende vita e dove muore.

In qualsiasi altro sito, qualsiasi altra nuova re-installazione sarà sempre documentazione e memoria. La mia vita e il mio lavoro d'architetto mi portano a dare tanta importanza all'opera quanto al contesto. L'uno non esiste senza l'altro. L'opera nasce sempre dal rapporto con il contesto.

**2 ** In *Rear Window* materializzi in un paradossale percorso aporetico il rapporto tra la temporalità dell'immagine digitale, incarnata nel light box, e la temporalità dell'immagine del mondo naturale incarnata nel rettangolo della finestra. Nel light box la durata si confonde quasi con l'atemporalità, nella finestra "reale" la durata si avverte secondo il prima e il poi. È il nostro sguardo a percepire una forma temporale diversa, oppure è la congruenza del tempo dell'immagine e del tempo dello sguardo che qui subisce uno strappo?
Aporetico. Esattamente. Un dialogo che

non vuole giungere ad alcuna teoria. È solo il gusto del dialogo. Dell'esperienza che facciamo.

Il mio privilegio è quello di creare le condizioni affinché questo dialogo tra contesto, opera e spettatore, sia possibile. È quando non si trova la soluzione che tutto inizia ad essere divertente.

**3 ** In *Same fucking video* la ripetizione introduce la durata nella percezione. La ripetizione qui è il ritorno dell'identico, di un gesto che attraverso il montaggio condensa il tempo con effetti ellittici. Credi sia precipuo della video arte la capacità di comunicare ciò che per definizione sta già scomparendo mentre lo si percepisce, cioè il presente?

Il filmato è come uno specchio. Riflette ciò che ha di fronte.

Spesso ci passiamo davanti senza accorgersi, altre volte ci soffermiamo a guardare i dettagli. Lo specchio esiste solo per chi lo osserva con una domanda, come la realtà che ci circonda.



Vanni Meozzi
Viewpoint, 2011
Installazione Rocca di Carmignano, Prato





Vanni Meozzi
Shine, 2012
Spazio K, Prato



Vanni Meozzi
Silence, 2011
Spazio Moretti, Carmignano

Anna Rose



Anna Rose
Figure 1, 2011

1 \ La dialettica tra corpo mostrato/corpo occultato attraversa in maniera direi quasi performativa buona parte dei tuoi lavori. Ritieni che problematizzare la superficie sia un modo per ripensare la profondità? Ciò che mostri/occulti, è la rappresentazione di un corpo ridotto ad immagine, o l'esposizione della tua idea di soggettività?

Questa domanda è proprio il centro del mio lavoro, o almeno di come adesso lo concepisco. Il mostrare e l'occultare è un modo di costruire una soggettività di queste figure, di cui la location temporale, fisica e psicologica è sia esposta che nascosta dai "costumi", dalla composizione e dagli aspetti tecnici del medium. Interpretando le figure e dando loro una forma, faccio sì che queste sculture indossabili diventino abitazioni che sono allo stesso tempo nascondigli e "snascondigli"¹ Come dici, c'è una riduzione del corpo e delle caratteristiche fisiche in un appiattimento della figura in superficie, comprimendo il materiale tattile attraverso il meccanismo dell'ottica. Nel frattempo si apre una profondità attraverso un gioco di schermi, trasferendo la figura in un piano a cui possiamo accedere solo attraverso la superficie della proiezione o della foto. Penso alla figura come ad una sorta di cariatide, una figura anonima incorporata in un struttura che la solidifica e la sostiene. Possiede un'immobilità per niente passiva, che rivela una soggettività che mantiene un controllo sullo spettatore.

2 \ Le tue opere hanno un innegabile "carattere estetico", che traspare da alcuni elementi formali, quali ad esempio la cura della compo-

sizione, l'uso del colore, una certa tendenza ad un procedimento di astrazione e di stilizzazione della forma. Eppure la presenza di questi caratteri non compensa lo straniamento percettivo che si avverte osservando i tuoi video. Credi che ciò sia dovuto alla specificità del medium che utilizzi, o alla tua capacità di disattendere la riconoscibilità e la stabilità percettiva inserendo nello stile e nei modelli figurativi tradizionali un elemento perturbatore quale è l'immagine in movimento propria del video?

Nel mio lavoro è fondamentale la composizione, e quasi sempre inizio da lì, cercando una simmetria particolare nella location o ragionando su come aggiungere quel senso di compostezza attraverso le modifiche tecniche successive. L'apparente stabilità e stilizzazione che risultano da questa ricerca sono al centro del lavoro. Credo sia proprio quella compostezza, insieme alla quasi immobilità di Theater o Ecloga o al movimento metodologico e rituale di Braided, che contribuiscono dello straniamento percettivo. Inoltre, lo strumento video (inteso come mezzo) permette una manipolazione della distanza impermeabile creata dallo schermo (come spostamento temporale e spaziale dell'atto, nel momento della ripresa) fra la figura e lo spettatore, e un ripensamento dello spazio fisico e psichico in cui esistono e agiscono le figure.

3 \ Il tuo approccio al dispositivo mediale mi ricorda quello di Francesca Woodman, un'artista che utilizzando prevalentemente la fotografia, colloca la sua opera a metà strada tra performance e autorappresentazione, trasformando dunque la foto in performance e riportando ogni significato all'espressione e autorappresentazione corporea quale medium privilegiato. È corretta questa mia impressione, e concordi con me se dico che anche



Anna Rose
Freight, 2013

1\ Qui l'artista cerca di rendere in italiano il gioco di parole inglese tra "hiding spaces" e "unhiding spaces" coniando ad hoc il termine "snascondigli".

nella tua opera si tende alla perfetta coincidenza, nel corpo e tramite il corpo, di linguaggio e supporto?

Ho cominciato ad avvicinarmi a questa domanda nelle mie risposte precedenti. Il supporto, il medium del video o della fotografia, stabilisce una distanza meccanica fra la "performance" (anche se resisto all'uso della parola per descrivere il lavoro), in cui sono fisicamente presente davanti alla macchina e ciò che diventa il lavoro finale. Le immagini video che mostrano, in Ecloga, il momento in cui appaio nella boscaglia o all'incrocio di una strada urbana, o in Theater quando la mia schiena serve come schermo di proiezione, che potrebbero essere considerati momenti di auto-rappresentazione, non sono in realtà il lavoro. L'opera non è un documento di quel momento. Ci vuole l'intervento della macchina, della post-produzione e dello schermo per creare un nuovo evento, che non si può situare precisamente nello spazio o nel tempo. E' questa trasformazione della figura attraverso il supporto della macchina e il processo tecnico che la smuove che ci fa entrare nel linguaggio dello straniamento percettivo.

**4 ** «L'uomo è ossessionato dalla necessità di agire in funzione dell'altro, ossessionato dalla necessità di mostrarsi per poter essere» (Lea Vergine).

«Any picture of ourselves that does not take into consideration the fact that it is a picture, will be false» (Danto).

Credi che queste due citazioni esprimano delle posizioni inconciliabili, o l'arte secondo te potrebbe mediare la loro irriducibilità esprimendo un senso unico rivelato dalla semplice presenza?

Mi piace molto l'insieme di queste due frasi. Ci fanno tornare ancora alla questione di mostrare o occultare e alla potenzialità e ai limiti del medium, nonché alla ricerca della verità e della falsità. Siamo consapevoli dei trucchi tecnici, ma la foto (o il video) ci chiedono di entrare comunque in uno spazio artificiale che non esiste fuori dalla superficie sulla quale è esposto ma che sembra offrire prova di tempo, luogo, o intenzione. E' uno spazio reale per quanto riguarda la superficie, ma ciò che mostra è una prova complicata, costruita dalla macchina e dallo spettatore, sia vera che fittizia, uno spazio mitologico.



Anna Rose
L'attesa, 2011
Still da video





Anna Rose
Unbodied, 2012



Anna Rose
The Shore (Venere), 2012



Anna Rose
Theater, 2012
 Still da video

casa masaccio ARTE CONTEMPORANEA

Si ringraziano gli artisti e tutti coloro che a vario titolo hanno creduto in questo progetto e contribuito alla sua realizzazione.



