

Che uno spazio dove si espone e vende arte sia anche qualcosa di fisicamente simile ad un ufficio e di un ufficio assorba e assolva anche alcune funzioni, è piuttosto ovvio. Così è stato in epoca moderna, quando alcune delle gallerie più note al mondo risiedevano anche in edifici popolati da altri uffici. Ugualmente lo spazio espositivo di BALENO è qualcosa di simile a un luogo abitativo trasformato in un ufficio-spazio per l'arte.

Forzando la mano a queste caratteristiche Andrea Bocca ha costruito questa sua mostra, distribuendo una serie di opere che funzionano come una sintetica scenografia di quello spazio come ufficio. Con uno sguardo proprio all'epoca modernista – momento di espansione del settore terziario e di conseguente incremento produttivo per soddisfarne i bisogni pratici ed estetici – Bocca “arreda” queste stanze con una serie di opere che sono come versioni disfunzionali e certamente non prive di ironia del culmine del design modernista, incarnato dal lavoro dei coniugi Charles e Ray Eames.

Così tre opere a parete nascono da alterazioni di due sedie (*Y Chair*, *M Chair*) e un tavolo (*CK Table*) degli stessi designer americani. Attraverso un processo di trasposizione dal tridimensionale verso il bidimensionale, questi oggetti sono stati ridisegnati, svuotandoli delle proprie funzioni originarie. Le gambe di alluminio sono state schiacciate e inchiodate al muro: se hanno perso la loro funzione iniziale, hanno assunto quello di operare come delle specie di fermacarte verticali, strumento per bloccare al muro delle sagome di carta. Queste sostituiscono la scocca della sedia o il piano del tavolo diventate ora come macchie di smalto o, più precisamente, riproduzioni fotografiche di macchie di colore stampate in serigrafia, in un transfer dal materiale alla sua riproduzione in immagine.

Un altro trittico di opere (*Charles*, *Ray*, *Jacques*) è accomunata alla serie precedente sia dalla conversione dalle tre alle due dimensioni, sia dall'evocazione a un riferimento tattile. Su tre pannelli in MDF nero colorato in pasta e dipinto con una gouache in tre colori diversi, sono state disegnate delle sagome di scarpe, ingrandite rispetto ai riferimenti iniziali. Tra queste ombre di calzature diventate ora linee sinuose fanno capolino – fresati direttamente dall'MDF per un paio di millimetri – due immagini di gatti, evocazione zuccherosa del contesto domestico.

Un'ultima opera (*Comanda coolooorrrr.....*) riprende, infine, un'altra icona del design degli Eames, il popolare attaccapanni *Hang it All* (1963). Anche in questo caso l'artista ha operato alcune alterazioni decisive: il materiale è ora l'acciaio corten, mentre la struttura è stata arrugginita e la forma ha subito come uno “schiacciamento” e un'inversione della sua direzione. I pomelli su cui normalmente venivano appesi i vestiti (ora in legno laccato) sono stati privati sia del colore che, in parte, della loro forma sferica. Installato a testa in giù, sembra che da questa struttura consunta dal tempo e priva della funzione originaria stiano cadendo delle grandi gocce di vernice bianca.

Ora che la casa-ufficio è stata “arredata” dalle opere di Bocca, dovremmo cercare di capire cosa si nasconde dietro queste forme e queste immagini, quali riferimenti storici e linguistici siano stati appesi al muro con così tanta libertà, e perché poi...

Le prime due serie di opere hanno come punto di partenza delle suggestioni visive, cinematografiche e pubblicitarie, indicate dall'artista stesso. La prima è quella di una serie di poster pubblicitari delle sedie degli Eames viste dal di sotto, a mostrare come punti forti di questi prodotti le gambe delle sedie e la loro qualità ingegneristica. Altro riferimento, seppur meno evidente, è una scena del film *Mon Oncle* di Jacques Tati (1958), in cui il regista e attore-protagonista che incarna la figura di Monsieur Hulot, calpesta inavvertitamente della vernice bianca prima di entrare nell'ufficio di una industria di materie plastiche per cui deve sostenere un colloquio di lavoro. Le sue impronte lasciate un po' ovunque, anche nel maldestro tentativo di sbarazzarsi di quella stessa vernice, diventano segno indelebile di un'alterazione del contesto di pulizia ed efficienza dell'ufficio. Attraverso una dimensione materica e tattile, segnano l'intrusione dell'umano in spazi come l'ufficio e la fabbrica modernista che vorrebbero incarnare la funzionalità di una macchina per abitare e lavorare.

La seconda serie di opere trova invece dei riferimenti iconografici in due fonti diverse: da una parte alcune ricerche fotografiche degli Eames che analizzavano i modi in cui venivano appoggiate le scarpe tra sedie e poltrone nelle abitazioni dell'epoca, dall'altra delle pubblicità degli anni '50 e '60 dell'Ikea in cui gatti facevano capolino tra i mobili per farne comprendere la scala.

Pur senza dilungarci su informazioni ulteriori sembra ormai chiaro come queste fonti, insieme al riferimento già citato dell'attaccapanni degli Eames, portino tutte nella stessa direzione, già suggerita d'altronde dal titolo della mostra. La simulazione-mostra di Bocca, insomma, si svolge intorno all'idea di una serie di atti di alterazione, se non di vandalismo, delle superfici e forme del design modernista e del contesto abitativo per cui erano prodotte. Tutte le opere parlano non solo di un'alterazione in senso disfunzionale della loro forma originaria, ma di un'alterazione del contesto abitativo in cui dovrebbero agire come attori ben consapevoli del loro ruolo. Alterazione che passa almeno attraverso due direttive. Da una parte, attraverso delle forzature e distorsioni di forme tridimensionali verso la bidimensionalità e la trasformazione di immagini documentarie in iconografie certamente più astratte. Così avviene, per quelle che originariamente erano le sedie, i tavoli e gli attaccapanni dei designers americani, ma anche per le immagini che intendevano illustrare la vita domestica. Schiacciate ai muri, trasformate in scheletri arrugginiti, diventate silhouette quasi astratte, queste forme e queste immagini parlano di una funzionalità trasformata in illustrazione, fumetto, forse parodia.

Dall'altra parte, l'alterazione si esprime soprattutto attraverso la presenza della dimensione tattile e materica sotto forma di corpi, umani o animali, della loro presenza rintracciata soprattutto da impronte e macchie. Tutte le opere di questa mostra parlano di intrusioni e passaggi che scompaginano l'ordine impeccabile di queste scene d'interni, di presenze “aliene” nella perfetta organizzazione degli spazi domestici. Se già le sedie viste da sotto sembrano alludere a un rimando corporeo, se non sessuale, la presenza della vernice e quella dei gatti, le silhouette delle scarpe, la minaccia di altre macchie che potrebbero cadere dall'attaccapanni, parlano di una serie di corpi e di tracce che percorrono il teatro immacolato di questi interni.

In questo senso il riferimento al film di Tati è rivelatore e apre ad una ulteriore serie di visioni cinematografiche indirizzate ad un commento critico alla realtà della vita moderna, percorso dalla vena sarcastica e comica del regista francese. *Mon Oncle* è, d'altronde, il primo di una trilogia che ha come centro la vita nell'epoca moderna che proseguirà con *Playtime* (1967) e *Trafic* (1971). Con il suo fare goffo, ironico e disincantato, il signor Hulot incarna l'estraneità verso i valori della incalzante modernità, anche attraverso il suo rapporto con le nuove forme dell'abitare. Più precisamente “in *Mon Oncle* non esiste soluzione di continuità tra il mondo umano e il mondo delle cose”<sup>1</sup> e Hulot ingaggia una serie di duelli con gli oggetti del nuovo abitare moderno e la tecnologia che li anima. Sebbene non sia armato di nessuna spinta iconoclastica o chiaramente ribelle, e faccia del suo meglio per gestire il mondo moderno degli oggetti, degli spazi abitativi e lavorativi, Hulot non può evitare di lasciare tracce del suo corpo in questi incontri troppo ravvicinati. Se, infatti, “more than in any other Tati film, *Mon Oncle* is filled with references to the dirty and the clean”<sup>2</sup>, Hulot è quell'intruso che non riesce ad adattarsi a quella realtà e lascia impronte del suo passaggio; resistenza di quel regime del vivente e dell'organico che la modernità vorrebbe rimuovere<sup>3</sup>.

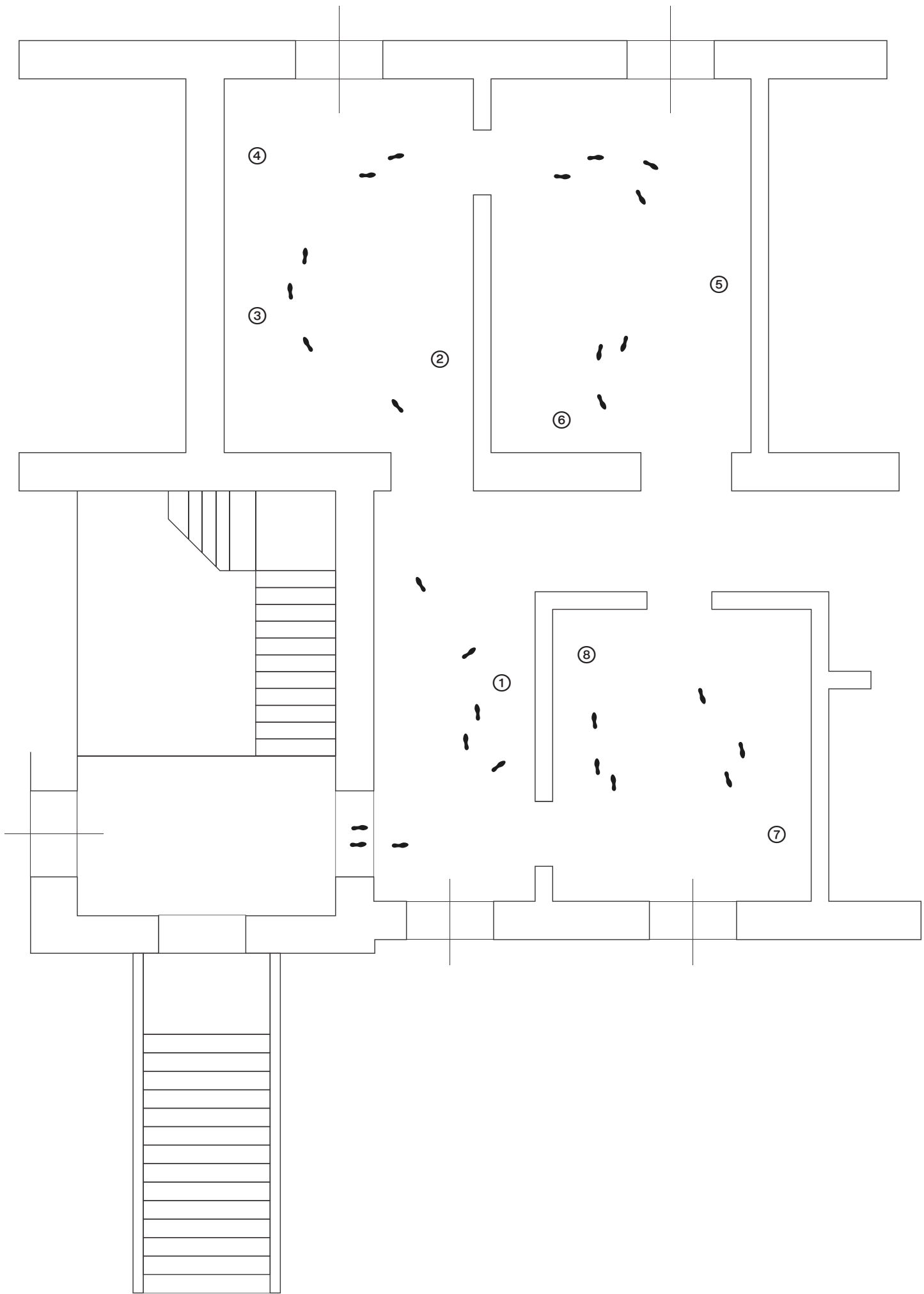
Se, allora, questi interni e gli oggetti che li abitano sono percorsi dalla presenza di diversi “intrusi” che lasciano tracce, si potrebbe avanzare l'ipotesi che il vero intruso di questa messa in scena sia proprio l'artista. Attraverso una sorta di transfer, Bocca è la vernice che lascia macchie, l'uomo che abbandona le scarpe, il gatto che si acquatta tra i mobili, le materie insomma che penetrano nelle scenografie domestiche. D'altro canto è lo stesso artista che si prende la libertà di fare quello che Hulot o forse il gatto sono troppo timidi ed educati per fare: modificare, schiacciare, appiattire, appendere al muro quegli oggetti normalmente circondati da un alone di sacralità. Se poi pensiamo all'importanza culturale ed economica che ha, e soprattutto ha avuto, il design nella società italiana principalmente nel nord Italia da cui Bocca proviene, verrebbe da pensare che i transfer operati dall'artista siano stati almeno due... Attraverso questi processi, insomma, Bocca mette in scena la sostanza di un rapporto ambiguo e conflittuale verso quegli interni-scenografie e gli oggetti che li popolano, per cui l'unico modo di intrattenere un rapporto con l'oggetto amato passa attraverso il flirt della parodia.

Testo di Luca Cerizza

<sup>1</sup>Roberto Nepoti, *Jacques Tati*, Il castoro cinema, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 58.

<sup>2</sup>Michel Chion, *The Films of Jacques Tati*, Guernica, Toronto New York Lancaster 1997, p.120.

<sup>3</sup>Altro anti-eroe del rapporto disfunzionale con la casa moderna è sicuramente Hrundi V. Bakshi interpretato da Peter Sellers e protagonista di *The Party* di Blake Edwards (1968). Il personaggio e il film stesso traggono sicura fonte di ispirazione dal personaggio di Hulot ma soprattutto dai film *Mon Oncle* e *Playtime*. Vedi il mio “Playtime. Yona Friedman, Monsieur Hulot, Hrundi V. Bakshi: alcune storie di liberazione”, in *Yona Friedman*, a cura di Luca Cerizza e Anna Daneri, Charta, Milano 2008.



① Comanda coolooooorrrr.....  
2021  
Acciaio corten, legno laccato  
55x10x19 cm

③ Y Chair  
2021  
Serigrafia su carta di pietra,  
alluminio, schiuma  
86,5x122x4 cm

⑤ CK Table  
2021  
Serigrafia su carta di pietra,  
alluminio, schiuma  
235x106x3 cm

⑦ Ray  
2021  
Gouache e matita colorata  
su MDF  
50x70x2,5 cm

② Charles  
2021  
Gouache e matita colorata  
su MDF  
50x70x2,5 cm

④ M Chair  
2021  
Serigrafia su carta di pietra,  
alluminio, schiuma  
95x95x4 cm

⑥ Jacques  
2021  
Gouache e matita colorata  
su MDF  
50x70x2,5 cm

⑧ Maniglia  
2020  
Fusione in bronzo  
11x34,5x2,5 cm

B A L  
E  
N  
O



ANDREA BOCCA

Wet paint

05.06.2021 - 10.07.2021  
Open by appointment

O  
N  
E  
L  
A  
B

A space where art is exhibited and sold is certainly something physically similar to an office, absorbing and performing some of its functions. So it was in the modern era when some of the best-known galleries in the world were located in buildings populated by other offices. Equally, the exhibition space of BALENO is something like a living space transformed into an office-space for art.

Forcing his hand to these characteristics Andrea Bocca has built this exhibition, distributing a series of works that function as a synthetic scenography for the space as office. Especially looking at the modernist era — a moment of expansion of the tertiary sector and consequent increase in production to satisfy its practical and aesthetic needs — Bocca “furnishes” these rooms with a series of works that are like dysfunctional and ironical versions from the peak of modernist design, represented here by the work of Charles and Ray Eames.

In this way, the three wall works come from alterations of two chairs (*Y Chair*, *M Chair*) and a table (*CK Table*) by the aforementioned American designers. Through a process of transposition from three-dimensions to two-dimensions, these objects have been redesigned, being emptied of their original functions. The aluminum legs have been crushed and nailed to the wall: losing their initial purpose, they have gained that of operating as a kind of vertical paperweight, a tool for blocking paper cutouts to the wall. These forms replace the seat shells or the table top which have now been transformed into enamel stains or, more precisely, photographic reproductions of silk-screen printed colour stains, in a transposition from the material to its reproduction in image.

Another triptych of works (*Charles, Ray, Jacques*) is linked to the previous series both by the conversion from three to two dimensions and by the evocation of a tactile reference. On three panels in black MDF, painted with gouache in three different tones, Bocca draws silhouettes of shoes, oversized with comparison to the original reference. Among these shadows of shoes (or sinuous lines as they appear now), milled directly into the MDF for a couple of millimetres, two images of cats peep out, as a sugary evocation of the domestic context.

Finally, the last work (*Comanda coolooorrrr.....*) takes up another Eames design icon, the popular Hang it All coat rack (1963). In this case, the artist has made some decisive alterations: the material is now weathering steel, while the structure has been rusted and the shape was “crushed” and was overturned from its original direction. The knobs, which clothes were normally hung on (now in lacquered wood), have been deprived of both colour and, in part, their spherical shape. Installed upside down, it seems as if large drops of white paint were falling from this time-worn structure, deprived of its original function.

Now that the home-office has been “furnished” with the works of Bocca, we should try to understand what lies behind these shapes and these images, which historical and linguistic references have been hung on the walls with so much freedom, and why...

The first two series of works have as their starting point visual, cinematographic and advertising suggestions indicated by the artist himself. A first reference is a number of advertising posters of the Eames chairs photographed

from below in order to show the legs and their engineering structure as a quality of the products. Although less evident, another reference is a scene from Jacques Tati’s film *Mon Oncle* (1958), where the director and main actor, who plays the role of Monsieur Hulot, inadvertently steps on white paint before he enters the office of a plastics industry for a job interview. His footprints are left almost everywhere, and even in the clumsy attempt to get rid of the paint, they become an indelible sign of an alteration in the cleanliness and efficiency of the office. Through a material and tactile dimension, they mark the intrusion of the human in spaces such as the office and the modernist factory that would like to represent the functionality of a machine made for living and working.

Furthermore, the second series of works finds iconographic references in two different sources: on the one hand, some research photographs by the Eames who analysed the position of shoes placed between chairs and armchairs in the homes of the time; on the other hand, ‘50s and ‘60s Ikea advertising where cats peeped out from among the furniture to make the viewer understand the scale.

Without going into further details, it now seems clear that these sources, together with the aforementioned reference to the Eames coat stand, all lead in the same direction, which was already suggested by the title of the exhibition. In short, Bocca’s simulation-exhibition takes place around the idea of a series of acts of alteration, if not vandalism, of the surfaces and forms of modernist design and the living environment for which they were produced. All the works speak not only of an alteration in a dysfunctional sense of their original form, but of an alteration of the living environment in which they should act as actors well aware of their role. Alteration that passes through at least two directives. One is through the forcing and distortions of three-dimensional forms towards two-dimensionality and the transformation of documentary images into certainly more abstract iconographies. This is the case for what originally were the chairs, tables and hangers of the two American designers, but also for the images that were intended to illustrate domestic life. Crushed to the walls, transformed into rusty skeletons, they become almost abstract silhouettes. These shapes and images speak of a functionality transformed into an illustration, a cartoon, perhaps a parody.

The other alteration is expressed above all through the presence of the tactile and material dimension in the form of bodies, human or animal, and in their presence, which is mostly marked by footprints and stains. The works in this exhibition speak of intrusions and passages that disrupt the impeccable order of interior scenes, they speak of an “alien” presence in the perfect organisation of domestic space. The chairs seen from below seem to allude to a bodily, if not sexual, reference, while paint, cats, silhouettes of the shoes and the threat of other stains dropping from the coatrack speak of a series of bodies and traces that go through the immaculate theatre of these interiors.

In this sense, the reference to Tati’s film is revealing and opens to a further series of cinematic visions aimed at a critical commentary on the reality of modern life, traversed by the sarcastic and comic vein of the French director. After all, *Mon Oncle* is the first of a trilogy centred on life in the modern era that will continue with *Playtime* (1967) and *Traffic* (1971). With his clumsy, ironic and disenchanted manner, Hulot embodies the extraneousness towards the

values of pressing modernity, even through his relationship with these new forms of living. More precisely, “in *Mon Oncle* there is no solution of continuity between the human world and the world of things”<sup>1</sup> and Hulot engages in a number of duels with the objects of the new modern living and the technology that animates it. Although he is not armed with any iconoclastic or clearly rebellious drive, and does his best to manage the modern world of objects, of living and of working spaces, Hulot cannot avoid leaving traces of his body in these close-up encounters. If, in fact, “more than in any other Tati film, *Mon Oncle* is filled with references to the dirty and the clean”<sup>2</sup>, Hulot is that intruder who is unable to adapt to that reality and leaves footprints of his journey; a resistance of that regime of the living and the organic that modernity would like to remove<sup>3</sup>.

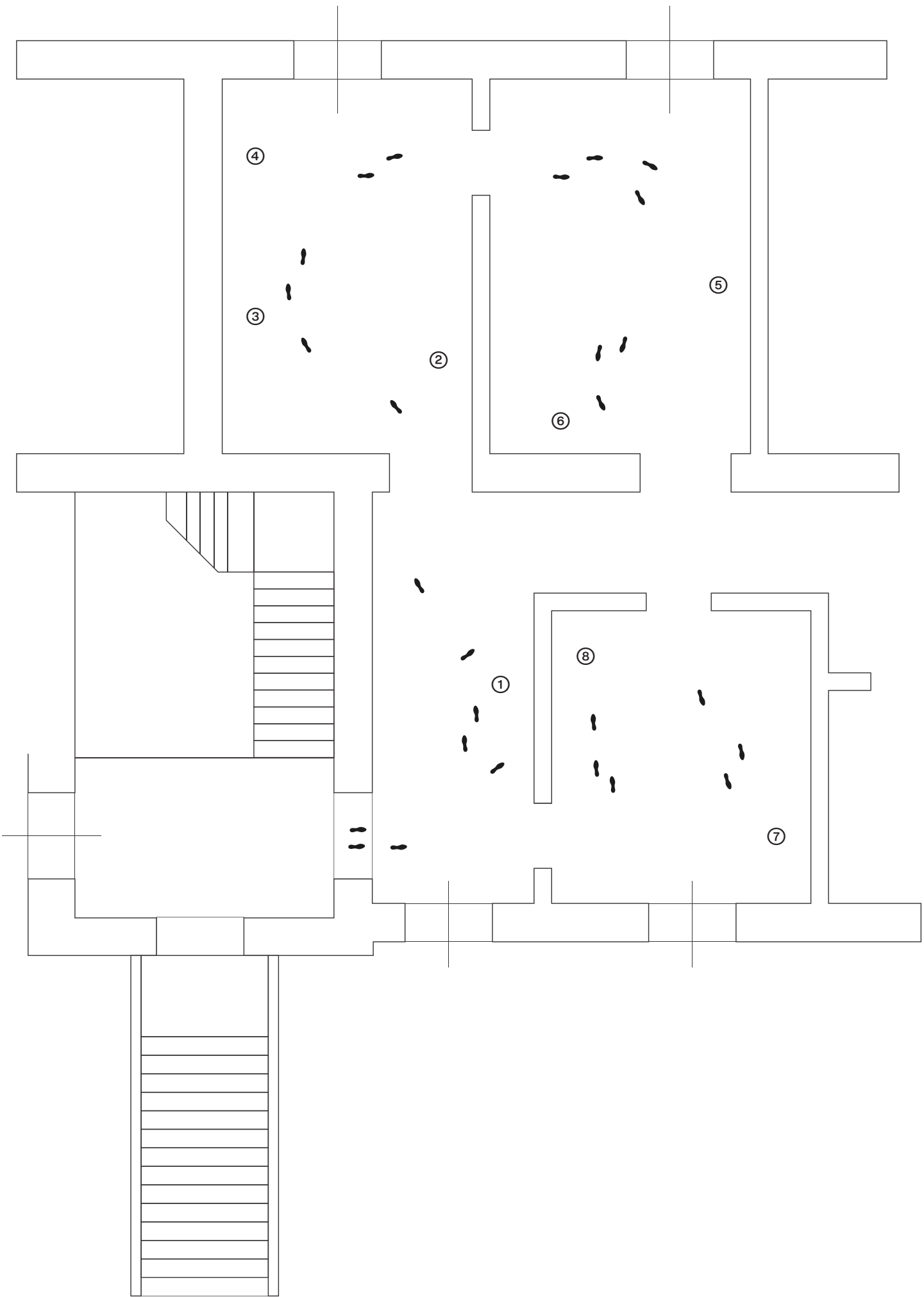
If then, the interiors and the objects that inhabit them are crossed by the presence of various “intruders” who leave traces, it could be suggested that the real intruder of this staging is the artist. Through a sort of transfer, Bocca is the paint that leaves stains, the man who abandons his shoes, the cat that crouches among the furniture; in short, he is the materials that penetrate the domestic scenography. Nevertheless, it is the artist himself who takes the liberty of doing what Hulot or perhaps the cat are too shy and polite to do: modify, crush, flatten, hang on the wall those objects normally surrounded by an aura of sacredness. If we then think of the cultural and economic importance that design has, and above all has had, in Italian society, mainly in northern Italy where Bocca comes from, one would think that the artist’s transfers were at least two. In short, through these processes, Bocca stages the substance of an ambiguous and conflictual relationship towards those interior sets and the objects that populate them, and the only way to entertain a relationship with the loved object is through the flirtation of the parody.

Text by **Luca Cerizza**

<sup>1</sup>Roberto Nepoti, *Jacques Tati*, Il castoro cinema, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 58.  
<sup>2</sup>Michel Chion, *The Films of Jacques Tati*, Guernica, Toronto New York Lancaster 1997, p.120.  
<sup>3</sup>Another anti-hero of the dysfunctional relationship with the modern home is certainly Hrundi V. Bakshi played by Peter Sellers and protagonist of Blake Edwards’ *The Party* (1968). The character and the film itself draw a sure source of inspiration from the character of Hulot, but above all from the films *Mon Oncle* and *Playtime*. See my contribution “Playtime. Yona Friedman, Monsieur Hulot, Hrundi V. Bakshi: alcune storie di liberazione”, in Yona Friedman, curated by Luca Cerizza and Anna Daneri, Charta, Milano 2008.



O  
N  
E  
L A B



① Comanda coolooooorrrr.....  
2021  
Weathering steel, lacquered  
wood  
55x10x19 cm

② Charles  
2021  
Gouache and coloured pencil  
on MDF  
50x70x2,5 cm

③ Y Chair  
2021  
Serigraphy on stone paper,  
aluminium, foam  
86,5x122x4 cm

④ M Chair  
2021  
Serigraphy on stone paper,  
aluminium, foam  
95x95x4 cm

⑤ CK Table  
2021  
Serigraphy on stone paper,  
aluminium, foam  
235x106x3 cm

⑥ Jacques  
2021  
Gouache and coloured pencil  
on MDF  
50x70x2,5 cm

⑦ Ray  
2021  
Gouache and coloured pencil  
on MDF  
50x70x2,5 cm

⑧ Maniglia  
2020  
Bronze cast  
11x34,5x2,5 cm

B A L  
E  
N  
O