

Divagazioni sul tema

LESSON FIVE: BITTERSWEET SYMPHONY

Ciclo di approfondimenti tematici sottesi ai progetti espositivi di Viafarini

Parole chiave: potere / autorità, controllo politico, dignità umana, disagio sociale, deriva mediatica, cultura / subcultura, realtà / finzione, evasione, messa in scena.

Artisti: Yoshua Okón, Francis Alÿs, Allora & Calzadilla, Minerva Cuevas, Christian Jankowski, Pipilotti Rist, Marinella Senatore, Santiago Sierra, Sislej Xhafa

È possibile scaricare questo dossier da www.viafarini.org/italiano/education.html



Yoshua Okón (nato nel 1970 a Città del Messico; vive e lavora tra Città del Messico e Los Angeles)

“Nello spirito delle riflessioni del filosofo francese Michel Foucault, la pratica artistica di Okón esplora la vasta rete di connessioni fra etica, morale e le negoziazioni politiche all'interno della società contemporanea”

Ursula Davila-Villa

“Yoshua Okón affronta i temi del politicamente e culturalmente corretto e dei meccanismi di dissoluzione delle norme socio comportamentali. [...] Rovesciando i meccanismi alla base di concetti quali potere, classe, etnia, genere e affiliazione istituzionale, Okón ci sfida a considerare la nostra posizione etica rispetto alle nozioni preconcepite di normatività e di trasgressione”

Sergio Edelsztein

“Yoshua Okón si considera un artista performativo, benché gran parte del suo lavoro consista in video che documentano scenari inventati, allestiti dall'artista in collaborazione con i partecipanti stessi. [...] il significato risiede nel modo in cui i ruoli sociali sono assunti e usati, a prescindere dall'intenzionalità. [...] la finzione scenica di Okón drammatizza la realtà, persuadendoci ad affrontare ciò che altrimenti avremmo preferito lasciarci dietro le spalle, dietro una porta chiusa”

Claire Gilman



Canned Laughter, 2008, video installazione (still), materiali vari, dimensioni variabili



Coyoteria, 2003, performance e videoinstallazione



Cockfight, 1998, stampa cromogenica lightjet, 101,6 x 152,4 cm

Christian Jankowski (nato a Gottinga nel 1968, vive e lavora tra Berlino e New York)

deriva mediatica, realtà / finzione, alienazione, cultura / subcultura, messa in scena

“Federico Fellini definì un regista come ‘uno showman: un misto di mago, prestigiatore, clown e profeta, venditore porta a porta e predicatore’. In quanto artista concettuale che dirige personalmente la maggior parte dei propri progetti, Christian Jankowski non potrebbe trovare una sintesi migliore della propria opera multimediale, così intenzionalmente amatoriale e deliberatamente assurda”

Sydney Pokorny

L'opera di Christian Jankowski sfrutta un ampio spettro di mezzi espressivi diversi: dalla fotografia alla performance, all'installazione, ma trova certamente nel film, o meglio nella video documentazione, il suo esito più fertile e ricco di implicazioni semantiche.

I film di Jankowski possono essere considerati come ricognizioni borderline sull'alterazione della percezione del mondo circostante, basate sullo spiazzamento dello spettatore con scene paradossali che scandagliano i labili confini tra realtà e finzione.

Nell'opera *Telemistica*, presentata in occasione della Biennale di Arti Visive di Venezia del 1999, l'artista documenta la crisi di idee che l'ha assalito a pochi giorni dall'inaugurazione, e il suo imbattersi nelle trasmissioni televisive notturne della più reativa TV locale italiana, popolata da cartomanti paragnosti. L'artista dispiega il suo gusto per il paradosso telefonando in diretta e fingendosi un qualunque cliente, affidando ai sensitivi i suoi dubbi e le sue paure, documentando il dialogo paradossale con gli ignari imbonitori e l'apporto totalmente insensato delle loro generiche ammonizioni.

Jankowski mescola in quest'opera registro popolare e registro colto, evidenzia la valenza performativa e meta-artistica dell'intervento (l'artista che fa del proprio processo creativo l'essenza della propria opera) e si immerge nel circuito mediatico offrendone una lettura diretta, immediata, fanciullescamente spiazzante.

Il film *The Holy Artwork*, del 2001, documenta un intervento performativo dell'artista durante uno spettacolo televisivo del pastore Peter Spencer, esponente della setta statunitense Harvest Fellowship Church. L'artista, invitato dal telepredicatore con il quale aveva precedentemente concordato l'intervento, sale sul palco con una videocamera portatile e sviene poco dopo essere stato presentato al pubblico in studio. Mentre l'artista giace sul palco apparentemente privo di conoscenza, il predicatore inizia un intervento sull'arte come espressione della grandezza di Dio e sul perché Dio debba essere considerato l'artista ultimativo.

Jankowski qui innesca un nuovo cortocircuito spiazzante, richiamando l'estasi mistica in un contesto mediaticamente kitsch e fidelisticamente conservatore, coinvolgendo come co-protagonista un pastore conservatore in una performance sì concordata, ma in ultima analisi involontaria e corrosiva.

Il sermone sull'arte e la fede si presta a uno sdoppiamento semantico: da un lato la sua ricezione da parte degli spettatori nello studio (largamente ignari del valore performativo e dotati di una propensione maggiore all'esegesi biblica) e quella degli spettatori finali dell'opera (largamente in grado di coglierne gli aspetti ironici e le forzature ediatriche).

In questa opera il rapporto tra arte e fede si fa pretesto per una mera rappresentazione scenica. Il pathos calcolato del pastore texano, il suo ricorrere a ogni pie' sospinto a citazioni evangeliche, gli applausi a comando, i canti registrati, i numeri di telefono del call center in sovraimpressione, l'arredamento di gozzaniano pessimo gusto: tutti questi elementi diventano grazie a Jankowski uno spot grossolano e grottesco, una riflessione sul potere manipolatorio dei mezzi di comunicazione, sulla mercificazione della fede e sui limiti intrinseci del discorso contemporaneo sull'arte.



Telemistica, 1999, video proiezione, 22', colore, suono



The Holy Artwork, 2001, video proiezione, 15' 52", colore, suono

Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla (nati rispettivamente nel 1974 a Philadelphia e nel 1971 all'Havana. Vivono e lavorano tra Cambridge e San Juan, Puerto Rico) potere / autorità, evasione, messa in scena

“Le opere di Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla prendono spunto da giochi di parole e dalla risata come atto intellettuale ed estetico radicale. Esplorando le geografie psicologiche, politiche, sociali e culturali della cultura contemporanea globalizzata, gli artisti sviluppano le loro investigazioni teoriche e la loro pratica artistica in video, installazioni e azioni che, non esenti da note ironiche, mostrano détournements di oggetti e situazioni di memoria dadaista.”

Ruggero Penone

L'opera di Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla dal 1995 si confronta con gli odierni processi di globalizzazione e omogeneizzazione dei processi produttivi, da intendersi sia come espressione economico-produttiva che come elaborazione del relativo portato simbolico. Il termine “globalizzazione”, spesso abusato nel dibattito culturale, assume in questa poetica un nuovo slancio, perché non si ferma alla prassi produttiva, ma si estende alle forme di sapere e agli stili comunicativi imposti dai mass media. L'attenzione degli artisti si concentra in particolare sui riflessi che questo processo di omologazione innesca, sia sullo scenario geopolitico internazionale che sui rapporti interpersonali, anche nelle piccole comunità.

Allora & Calzadilla sono particolarmente interessati all' “ambiente in cui si genera ogni scambio fra le persone... intendendolo sia come spazio fisico che come terreno mentale e psicologico”. In questa ricerca si esprime una schietta fiducia nel valore catalizzatore dell'arte per il progresso del dialogo tra le forme del potere (governi, istituzioni, agenzie per lo sviluppo, multinazionali) e la società civile. Le opere si presentano come crasi e ibridi di forme diverse, dalla performance alla scultura, dall'installazione ambientale alle azioni site specific che spesso coinvolgono il pubblico e i passanti.

Le opere di Allora & Calzadilla sono macchinazioni sceniche con un alto valore performativo, sociale e partecipativo, volte alla sollecitazione di una risposta immediata da parte del visitatore, e spesso alla documentazione diretta, mediante video e fotografia, dell'interazione umana che l'opera è riesce a innescare. La risposta del pubblico, qualunque sia, rientra nel gioco linguistico delle opere, che sfruttano anche i sensi del tatto, dell'udito e la stessa interazione fisica tra il pubblico e lo spazio percettivo.

Un esempio efficace di questa strategia è l'opera *Clamor*, del 2006. L'opera, realizzata con diversi materiali, riprende l'abbozzo volumetrico di un bunker in cemento armato che pare emergere da un recente passato. Le grandi dimensioni, unite alla resa efficace della freddezza dell'architettura bellica, catalizzano immediatamente lo sguardo del visitatore/spettatore, spingendolo ad avvicinarsi con un misto di curiosità e timore.

L'intervento performativo che completa l'opera, significandola, è costituito dalla presenza all'interno del bunker di una vera orchestra di ottoni, appena visibili attraverso le sottili feritoie della struttura. I musicisti per tutta la durata dell'allestimento suonano diverse marce militari e inni nazionali, mostrando come la musica sia stata (e continui ad essere) strumento dell'affermazione simbolica del potere, arma tra le armi, simbolo universale dell'autoaffermazione dei popoli ma anche orpello retorico nelle spietate logiche di conquista. A queste rumorose esecuzioni si alternano momenti di silenzio, quando i musicisti attendono che il visitatore si avvicini al bunker per “sparare” letteralmente una cacofonia di note assordanti, proiettili di una ipotetica battaglia contro qualche imprecisato nemico immaginario.



Clamor, 2006, polistirolo espanso, acciaio, vetroresina, resina

Pipilotti Rist (nata nel 1962 a Grabs, Svizzera; vive e lavora tra Zurigo e Los Angeles)

potere / autorità, realtà / finzione, evasione, messa in scena

“Conosco la sensazione di non riuscire più a distinguere la differenza fra ciò che ho vissuto durante una passeggiata pomeridiana in un bosco e quello che ho visto subito dopo in televisione. [...] Quando appaio nei miei video come figura, non interpreto me stessa, ma soltanto il mero prototipo di una donna.”

Pipilotti Rist

Pipilotti Rist è oggi considerata una delle più visionarie interpreti del linguaggio filmico contemporaneo. Al centro dell'interrogazione poetica dell'artista si percepisce da subito la centralità del corpo, in particolare di quello femminile, sottolineato dal fatto che l'artista è quasi sempre protagonista delle sue messe in scena, rese efficaci anche attraverso un magistrale e peculiare uso delle tecniche di ripresa (rallentamento, saturazione del colore, distorsioni, presa diretta, multiproiezione, sinestesia, narrazione non lineare).

L'universo simbolico di Pipilotti Rist può essere considerato come un inno alla liberazione dalle logiche servili del potere, una sorta di fuga dalla crudeltà del quotidiano e un ripiegamento verso il registro surreale. L'attenzione al femminile non rimanda però a una ricerca anti-storicamente femminista, quanto piuttosto di una matura critica del principio fallocentrico e del sistema di potere che da questo diktat occidentale ne è derivato. In altri termini si può sostenere che Pipilotti richiama l'attenzione dello spettatore sull'urgenza del linguaggio corporeo primitivo, sulla polarità maschile/femminile non leggenda più (e solo) come lotta di liberazione, ma come principio generativo universale, arcaico e sacrale, da opporre all'odierna spettacolarizzazione mediatica del corpo.

La forza immaginifica con cui Pipilotti si è approcciata al medium filmico, a partire dagli anni novanta, può essere quindi accostata a un'intera costellazione di ricerche artistiche di frontiera, attive soprattutto negli anni settanta del secolo scorso, annoverando figure quali Valie Export, Marina Abramović e Gina Pane, solo per citare le più note. A queste ricerche visuali e performative estreme dalla forte impronta politica, che partirono dal corpo femminile per farne simbolo di una più ampia lotta di liberazione dalle sovrastrutture, l'artista ha preferito un proprio personale percorso di sperimentazione, più intimistico, trasognato, surreale, infantilistico, caleidoscopico, meno schiettamente “politico” forse, ma non meno ricco di interrogazioni critiche sulla società contemporanea.

La grandezza dell'artista svizzera, e la sua geniale intuizione poetica, è consistita quindi proprio nel rompere apparentemente con l'urgenza “femminista” senza rinnegarla, ma radicalizzandola facendone il perno del suo sentire estetico. Pipilotti (nome d'arte ispirato all'icona femminista ante litteram di Pippi Calzelunghe) ha definitivamente ricondotto la specificità di genere al ruolo che oggi forse le compete: quello di farsi nota, colore, chiave armonica, rumore di fondo in un disegno più ampio, in un quadro che all'ideologia totemica sessantottina ha sostituito un politeismo valoriale di marca postmoderna.

Questa scelta è evidente nella quasi interezza della sua produzione, ma assume un particolare valore in opere quali *Blutraum* (1992-1998), dove l'artista gioca con il simbolismo del sangue mestruale, leggendolo come dato naturale legato all'immersione panica del corpo femminile nel flusso della vita e osservando la nudità del corpo come una delle tante espressioni dell'*élan vital*.

Nell'opera *Ever is Over All*, l'artista propone due proiezioni sovrapposte su muri adiacenti, sulla destra un close up di steli di fiori rossi delicatamente mossi da una brezza primaverile, mentre sulla parte sinistra la camera riprende la passeggiata di una giovane donna sorridente per una via cittadina mentre tiene fra le mani un fiore della stessa foggia. Mentre la donna usa il fiore come mazza per sbriciolare i vetri delle macchine parcheggiate ai lati della strada, incontra una poliziotta che la saluta amichevolmente con la mano, rispondendo al suo sorriso come nulla fosse. Violenza e bellezza, realtà e finzione, libertà e potere.



Ever is Over All, 1997, video installazione, due proiezioni sovrapposte, colore, suono, dimensioni variabili



Francis Alÿs (nato nel 1959 ad Antwerp, Belgio; vive e lavora a Città del Messico) disagio sociale, dignità umana, messa in scena.

“I miei dipinti, le mie immagini, cercano solamente di illustrare le situazioni che affronto, provo, o “metto in scena” a un livello più pubblico, generalmente urbano ed effimero.”

Francis Alÿs

La poetica di Francis Alÿs parte dall'analisi delle piccole e apparentemente innocue odissee della vita di ogni giorno. L'attenzione per il quotidiano affaccendarsi è frutto dalla passione per l'osservazione della commedia umana. Alÿs, da attento camminatore, sfrutta per la sua ispirazione poetica proprio il vagare errabondo per lo spazio antropizzato, concentrando spesso il proprio sguardo sugli accadimenti apparentemente più irrilevanti che si consumano tra le pieghe della società. Belga di nascita ma messicano d'adozione, l'artista legge lo spazio urbano come una grande raccolta di frammenti esistenziali, una sorta di archivio di piccoli racconti tra emarginazione e redenzione, speranza e disincanto.

Le opere di Alÿs sfruttano una vasta gamma di media diversi, dalla performance all'installazione alla pittura, giocando spesso sul rapporto tra l'opera originale e la sua copia. Alÿs affida spesso la concreta produzione delle sue opere alla manodopera locale (compresi i *rotulistas* messicani, i pittori di cartellonistica ai quali commissiona riproduzioni in larga scala dei piccoli dipinti), spesso reclutata tra la stratificata popolazione delle periferie urbane, sottolineando in questo modo le implicazioni socioculturali e lo sfruttamento poetico delle tensioni politiche.

Nella formalizzazione dei suoi lavori l'artista ricorre a strategie legate all'arte concettuale e performativa, come nel progetto *When Faith Moves Mountains* del 2002, quando assoldò un esercito di 500 volontari per smuovere a palate una montagna di sabbia per spostarne il profilo di qualche centimetro, documentando l'atroce poesia sottesa a ogni fatica essenzialmente vana. Nell'installazione *The Last Clown* Alÿs riproduce sotto forma di animazione video una scena apparentemente semplice: un uomo passeggia in un parco e inciampa sulla coda di un cane. La colonna sonora di ispirazione jazz è interrotta da risate registrate quando l'uomo cade, che si interrompono quando il protagonista volge timidamente lo sguardo verso lo spettatore.

La medesima scena è riprodotta anche attraverso novanta disegni e sedici oli su tela di diverse dimensioni allineati su un sottile scaffale, concepiti ognuno come una lieve rielaborazione del filmato originale. Come lo stesso titolo suggerisce al centro dell'opera sta il nucleo minimo di comicità insito nella scena, sul quale si sovrascrive il portato psicologico della relazione fra l'osservatore e il protagonista.

L'attenzione dell'artista si focalizza sui diversi passaggi della sua messa in scena, che analizza quasi fotogramma per fotogramma attraverso una elaborata scomposizione formale. La dignità dell'uomo contrapposta alla profondità del suo disagio psicologico, la frammentaria sensatezza dell'operare quotidiano e la sua inesplicabile ripetitività, questi i cardini concettuali che significano la ricerca dell'artista.



The Last Clown, 1995-2000, materiali vari, misure variabili



When Faith Moves Mountains, 2002, video proiezione

Santiago Sierra (nato a Madrid nel 1966; vive e lavora a Città del Messico) potere / autorità, dignità umana, disagio sociale

“Io non faccio una caricatura del capitalismo, perché lo considero una sorta di 'eterna dannazione' inflitta all'umanità”

Santiago Sierra

Scultore di formazione, i suoi primi lavori sono di chiara impronta minimalista, un orientamento che assieme all'Arte Povera e alla Anti-form teorizzata da Robert Morris, compone la base del suo alfabeto formale e del suo approccio alla materia.

Partendo da queste basi la ricerca di Santiago Sierra si è posta come obiettivo la messa in discussione di alcune delle architravi dell'etica e della morale dell'età moderna e post illuminista: dall'uguaglianza universale degli uomini al valore centrale della dignità umana. L'artista si concentra soprattutto sul valore assoluto del denaro, capace di comprare la dignità altrui nel nome del profitto o dell'esercizio dei privilegi gerarchici del sistema capitalista.

Sulle basi di un'estetica riduzionista e minimale, Sierra costruisce una ricerca personalissima e in parte inedita, a metà tra scultura e performance, usando i corpi umani come materia e manodopera delle sue stesse composizioni.

Un termine chiave per comprendere la ricerca di Sierra è quello di remunerazione.

L'artista infatti “utilizza” per le proprie installazioni/performance uomini e donne ridotti in povertà dalle vaste risacche della disperazione urbana (mendicanti, rifugiati, clochard, tossicodipendenti), regolarmente assoldati per compiere o subire delle azioni generalmente umilianti dietro un compenso simbolico, pari alla paga base del luogo (generalmente pochi dollari o in alcuni casi una dose di droga).

Per meglio cogliere la centralità del concetto di remunerazione nella poetica di Sierra basti ricordare il titolo alternativo proposto dall'artista per la celeberrima Monna Lisa: “Una persona pagata un tanto all'ora per x giorni di lavoro per rimanere ferma di fronte a un pittore”.

La spietata riduzione della stessa pratica artistica ai meccanismi basilari dell'esercizio di potere è allo stesso tempo il vertice e la criticità dell'edificio poetico di Sierra, che ormai rappresenta nella storia dell'arte del ventesimo secolo una peculiarità di indubbio ed emblematico interesse.

Nella video-documentazione della performance *Linea di 250 cm tatuata sulla pelle di sei persone remunerate*, avvenuta a l'Havana nel 1999, emerge chiaramente la radicalità

dell'intervento dell'artista: segnare a vita la schiena di sei persone così disperate da accettare questa forma di sfregio simbolico pur di ottenere un compenso pari a trenta dollari.

Sierra paga i gruppi di “interpreti” materiali della sua arte per compiere azioni che difficilmente un borghese occidentale accetterebbe: masturbarsi di fronte a una telecamera, farsi murare vivi in una galleria per quattro settimane alimentati attraverso una feritoia, reggere il muro divelto di una galleria a una inclinazione di sessanta gradi per quattro ore al giorno nell'arco di cinque giorni, pronunciare una frase di cui si ignora il significato in una lingua che non si conosce (la frase era: “Vengo pagato per dirti qualcosa di cui ignoro il significato”), farsi rasare il cranio per una dose di eroina e così via.

Oltre lo sterminato dibattito che l'opera di Sierra, come quella di qualsiasi artista, può innescare nella mente dello spettatore è utile soffermarsi sulla sinistra consonanza di questa poetica con le teorizzazioni marxiste sul valore di scambio dell'impiego di un lavoratore, che può essere reso universale solo convertendolo in termini monetari.

Come giustamente evidenziato dal curatore brasiliano Adriano Pedrosa: “Il lavoro di Sierra si è spinto oltre i limiti di ciò che è considerato legale, democratico, sociale, umanitario. Ciò che è crudelmente radicale qui non è tanto l'opera in sé, quanto i sistemi e i modelli che l'opera dolorosamente rappresenta”.



Linea di 250 cm tatuata sopra sei persone pagate, 1999, fotografia da performance presso lo spazio Aglutinador, L'Havana, Cuba dicembre 1999

Minerva Cuevas (nata a Città del Messico nel 1975; dove vive e lavora) potere / autorità, controllo politico, dignità umana, disagio sociale

“I progetti militanti hanno qualcosa da comunicare e qualcosa da difendere sul piano pubblico, la loro momentanea presenza in seno alle istituzioni non compromette lo sviluppo del loro progetto politico, la loro libertà d’azione prevarrà perché la loro energia creativa li rende incontentibili – come bambini di sette anni in un’aula scolastica.”

Minerva Cuevas

“Cuevas intende la propria ricerca come attivismo sociale più che come forma d’arte politica, dato che quest’ultima esprime un commento solo su uno specifico contesto sociale. L’artista imita e occupa anche fisicamente la struttura delle corporazioni per creare opere che siano, per dirla con le sue parole “utile in termini sociali”. Si tratta di un modello sovversivo capace di offrire inaspettatamente ai visitatori sia ironia che speranza.”

Nancy Spector

La ricerca artistica di Minerva Cuevas si caratterizza per il forte valore critico sul piano socio-politico, affrontando da diverse angolazioni e con tecniche diverse le aporie del processo di globalizzazione culturale che ha investito lo scenario contemporaneo, certamente influenzata dalla storia delle battaglie sociali del continente sudamericano.

L’artista sfrutta soprattutto la performance e le sperimentazioni/interventi di arte pubblica, oltre al video e alla fotografia. Nel 1998 Cuevas fonda una fittizia organizzazione non profit, chiamata “Mejor Vida Corp.”, basata sulla promozione di una migliore interazione tra essere umani e sull’evasione dai rigidi protocolli sociali che il sistema capitalista impone. Alla definizione di una immagine coordinata e alla scelta di una sede legale a Città del Messico e di un portale (www.irational.org) l’artista struttura gli interventi come vere e proprie campagne pubblicitarie, volte a sensibilizzare l’opinione pubblica sulle implicazioni sociali delle scelte compiute dalle multinazionali.

Nell’installazione *Dodgem*, del 2002, l’artista allestì in un parco di divertimenti di Città del Messico un autoscontro le cui vetture riportavano in bella evidenza i loghi delle compagnie petrolifere e delle multinazionali dell’energia (Petrol, Shell, BP, Esso ecc.), un’occasione per far riflettere, non senza una certa ironia, sulle macchinazioni messe in atto dalle imprese per appropriarsi e sfruttare le risorse naturali del pianeta in un clima di sostanziale impunità.

Un’altra installazione, *Egalité*, del 2004, rappresenta un efficace esempio della strategia di sabotaggio dell’identità delle corporation più note. Prodotta per il centro d’arte contemporanea Saint-Nazaire, l’opera consiste in un intervento di pittura acrilica su muro che riprende (nel logo, nella disposizione, nel lettering e nella cromia) il celeberrimo profilo alpino dell’acqua Evian, sostituendo al brand il termine francese per uguaglianza.

L’originale Eau Mineral Naturelle diventa Une Condition Naturelle. Così sabotata l’immagine del brand non veicola la più mediatica acqua minerale naturale al mondo, quanto piuttosto la sua negazione semantica, un implicito richiamo necessità di liberare l’umanità nello spirito del motto rivoluzionario “liberté, égalité, fraternité”.



Dodgem, 2002, installazione, materiali vari.



Egalité, 2004, installazione, pittura acrilica su muro e stock di bottiglie con etichette alterate, dimensioni variabili.

Marinella Senatore (nata nel 1977 a Cava dei Tirreni, (SA); vive e lavora tra Roma e Madrid) realtà/finzione, dignità umana, messa in scena

“L’autobiografia è legata al fatto che ricostruisco ‘letteralmente’ la luce di particolari giorni della mia vita. Gli elementi apparentemente scenografici (tintura delle pareti, mensole, mobili...) sono sempre elementi della memoria che ricorda... o crede di ricordare. Sono io che scelgo che cosa inquadrare e cosa tagliare fuori, così quando monto diverse inquadrature metto in gioco una percezione emozionale delle cose. La storia è nella relazione che c’è tra le immagini, tra le parole, tra le cose. Non sono le parole a narrare, ma ciò che c’è tra di loro. [...] Ciò che è importante per me è il confine tra ciò che è naturale e ciò che non lo è.”

Marinella Senatore

“Il lavoro di Marinella Senatore è indubbiamente uno dei più poetici all’interno del panorama della giovane arte italiana, perché riesce a lavorare sulla suggestione creata dai particolari. Sia la sua ricerca video che quella installativa focalizzano sul ‘montaggio’ di oggetti e immagini, che [...] svelano la loro tesatura, alludendo a una trama interna.”

Francesco Ventrella

La formazione di Marinella Senatore contempla un diploma all’Accademia di Belle Arti di Napoli e alla Scuola Nazionale del Cinema di Roma; attualmente vive e lavora in Spagna dove insegna sceneggiatura e video all’università di Cuenca.

L’artista sfrutta il medium filmico, i suoi codici espressivi e le potenzialità tecniche, per dare vita a complesse messe in scena ricche di sostrati simbolici e di afflitti esistenziali. La sua poetica è incardinata nell’analisi del dipanarsi di una fitta costellazione di eventi diversi, liminali, talvolta volutamente frammentari, sussunti come spunti narrativi, come tappe di una più ampia narrazione che ingloba elementi della propria stessa vita e di quella dei suoi cari.

Oltre al video Senatore sfrutta anche fotografia, disegni e installazioni per ricostruire storie di ordinaria poesia, raccontate con sfumature toccanti e intimiste, sempre vagamente familiari. Le raccolte di piccoli eventi con cui Senatore tesse la trama dei suoi film, si scaldano di una intensa coloritura emotiva, ergendosi come voci di una sinfonia corale, ricca di rimandi simbolici tra gli eventi narrati e le manifestazioni naturali e meteorologiche, spesso giocate sulle coincidenze significative.

Nel progetto *Horizonte de Sucesos*, l’artista ha collaborato con gli studenti della facoltà di Belle Arti della Università de Castilla-La Mancha nella realizzazione di un lungometraggio a soggetto. L’esito è da considerarsi come tappa finale di un processo più ampio di scrittura e messa in scena collettiva, basata su uno scambio reale e significativo tra l’artista, gli studenti e la comunità locale di Cuenca, la cittadina della Mancha che ha ospitato le riprese. Il film è stato reso possibile grazie a una sottoscrizione pubblica di un euro a persona. Le tappe hanno previsto quindi un casting “popolare” che ha coinvolto 500 cittadini della comunità locale nella raccolta fondi.

La troupe di oltre sessanta studenti ha potuto contare sulla collaborazione a vario titolo di oltre 900 cittadini, tra autisti improvvisati, parrucchieri ed estetisti; il progetto ha coinvolto anche i media locali nella segnalazione delle location. Gli studenti si sono avvicendati in tutti i ruoli e il titolo dell’opera è stato scelto dai produttori. Questa opera, come altre di Senatore (es. *Manuale per viaggiatori*, film ripreso e allestito al Museo MADRE di Napoli), mostra l’attenzione dell’artista per le logiche e le dinamiche della produzione artistica, l’accento per la dinamica partecipativa dell’organizzazione della *mise en scène*, che diviene essa stessa un messaggio da sovrascrivere alla trama.



Special public project horizonte de sucesos, 2007 Film HD, 01:20':00''

Sislej Xhafa (nato nel 1970 a Peja, Provincia autonoma del Kosovo, Serbia / Repubblica indipendente del Kosovo; vive e lavora a New York) potere / autorità, disagio sociale, dignità umana, evasione, messa in scena

“La conduzione di un’esistenza nomade (condizione non sempre scelta), e le aspettative che ne conseguono giocano un ruolo importante nell’opera di Xhafa. [...] il tema dell’attività clandestina ricorre in molte delle opere dell’artista, per essendo pur essendo trasformato negli anni in un richiamo via via più sfumato e allegorico.”

Giorgio Verzotti

“Nell’opera di Sislej Xhafa il contatto con la dimensione politica e sociale è colto sempre trasversalmente, attraverso processi marginali che si riflettono sulle condizioni di vita, oppure attraverso la messa in luce di una ‘illegalità forzata’.”

Guido Molinari

Sislej Xhafa innesta la propria poetica nell’analisi della devianza nomadica, della fuga dalla norma, della rivendicazione socio politica che non rinuncia a ricorrere alle armi dell’ironia e dell’irrisione mai cinica verso il potere costituito e delle sue logiche spesso spietate. La poetica di Xhafa trae linfa dalle idiosincrasie della contemporaneità, mostrando l’urgenza di tematiche quali la coesistenza e l’incontro dei popoli, il riconoscimento speculare del Sé nell’Altro-da-sé, lo stereotipo, il valore sacrale dell’arte che si giustappone alle contingenze della vita quotidiana.

L’artista, anche nelle sue opere più accesamente polemiche e provocatorie, non perde mai la fiducia nel valore liberatorio della poesia e della fiducia nel valore della dignità di tutti gli esseri umani, spesso legandolo alle piccole odissee della quotidianità di chi vive ai margini del benessere occidentale, dei nomadi, degli apolidi.

Xhafa si esprime con un ampio spettro di tecniche diverse: dalla performance alla fotografia, al video all’installazione, tutte accumulate da una resa formale ironica e trasognata giocata spesso per contrasti semantici e simbolici (realtà / simulazione, colto / popolare, inquietante / rassicurante, poetico / triviale, levità / intensità, macro / micro).

Un esempio dell’approccio spiazzante e ironico dell’artista è l’intervento per la Biennale di Arti Visive di Venezia del 2005, *Ceremonial Crying System PV*, una struttura metallica rivestita in PVC con la stessa foggia del cappuccio del Ku Klux Klan ma con la particolarità di piangere dalle piccole aperture a forma di occhio. L’opera s’impone come implicito richiamo non solo alla strisciante xenofobia (non a caso rievocata tramite un’organizzazione terroristica che molti erroneamente reputano sciolta) ma anche una provocazione relativa alla considerazione che il paese, alla prima rappresentanza ufficiale alla Biennale, riveste nello scacchiere internazionale dell’arte. Il curatore Edi Muka non ha caso ha evocato il termine “insurrezionale” per descrivere l’approccio di Xhafa a queste tematiche, un approccio sempre sospeso tra delicatezza e violenza.

A riprova della disinvoltura con cui Xhafa si avvicina Nell’opera *Again, Again* del 2000, Xhafa ha coinvolto una intera orchestra, la Royal Philharmonic Orchestra of Flanders, che ha suonato alcuni brani di musica classica indossando un minaccioso passamontagna, simbolo associabile sia al terrorismo che ai guerriglieri dei movimenti di liberazione.



Ceremonial Crying System PV, 2004, ferro, PVC, acqua; diametro 8 mt, altezza 23,8 mt, veduta dell'allestimento presso i Giardini della Biennale di Arti visive di Venezia, 2005



Again and Again, 2000, c-print, 180 x 450 cm



Links

Allora & Calzadilla
www.alloracalzadilla.com

Francis Alÿs
www.postmedia.net/alys/alys.htm

Minerva Cuevas
www.irational.org/minerva/resume.html

Christian Jankowski
www.klosterfelde.de

Yoshua Okón
www.yoshuaokon.com

Gabriel Orozco
www.gabrielorozco.net
www.whitecube.com

Pipilotti Rist
www.pipilottirist.net

Marinella Senatore
www.marinella-senatore.com
www.italianarea.it

Santiago Sierra
www.santiago-sierra.com