

Ra di Martino

Dov'è la realtà

Chiara Bertola

Chiara Bertola: *Hai appena inaugurato a Roma, presso la Galleria Monitor, un'importante personale, "La Controfigura/Stand In", dedicata alle rovine di set cinematografici – come il lavoro che avevi esposto all'Hangar Bicocca. Questo sembra legarsi a un concetto di "fondale" che troviamo fin dall'inizio del tuo lavoro.*

Rä di Martino: Effettivamente in tutti i miei video il background, anche se è un paesaggio esterno, è usato come un fondale di teatro, un luogo stilizzato su cui i personaggi vengono appoggiati. Nella mostra di Roma il fondale, quello che c'è dietro la scena, diventa protagonista: presento infatti una serie di lavori su alcuni set abbandonati nel sud del Marocco e sulla kasbah di Ait Ben Haddou. Quest'ultimo paesaggio veniva usato come sfondo per rappresentare di volta in volta luoghi diversi: Nazareth, l'antica Roma, l'antico Egitto, l'Afghanistan, la Persia, il Tibet... Anziché essere una controfigura umana è un paesaggio-controfigura.



No More Stars (landscape) #6 (dettaglio). Visore per diapositive, legno, carta, grafite. Courtesy Monitor, Roma.

CB: *Mi sembra che anche la riflessione sulla grammatica dell'immagine abbia un ruolo fondamentale in questi lavori. Sembra che tu proceda per errori, come se non volessi mai affermare la giustezza di un linguaggio rispetto a un altro: i colori, un'immagine non ben inquadrata, la sovraesposizione ti allontanano dal cinema e ti avvicinano al linguaggio della pittura.*

RdM: Infatti proprio il medium (la proiezione, la diapositiva) è protagonista di questo lavoro. Non ci sono personaggi, non c'è dialogo, non c'è la dimensione psicologica, ma c'è una concentrazione sul materiale con cui l'immagine viene creata. È come un quadro, ma l'immagine è costruita utilizzando i materiali propri del cinema: la diapositiva su pellicola, il proiettore, la lampadina e altro.

CB: *Come è nato questo interesse per la rovina, questo lavorare sui resti?*

RdM: Un leitmotiv del mio lavoro è cosa rimane dentro di noi dei film, dei media e di tutte le storie che ingurgitiamo. In questi ultimi lavori all'Hangar Bicocca e alla Galleria Monitor ho spostato la riflessione su quello che rimane nel mondo esterno e non solo dentro di noi. Questo è anche il motivo per cui non ci sono più personaggi. Ho trovato molto interessante che ci fossero dei resti reali di qualcosa che è servito a costruire il nostro immaginario, di qualcosa che è come un sogno.

CB: *Mi sembra che tu stia facendo un passaggio importante dall'immagine in movimento — il video — all'immagine fissa: la fotografia, le diapositive, i visori. I due lavori che hai presentato all'Hangar sono interessanti rispetto a questo passaggio: il video che hai fatto nella casa di Yona Friedman a Parigi per "Terre Vulnerabili" già presenta una sequenza di fermo immagine molto più astratta. E anche l'installazione successiva, sempre all'Hangar, è di nuovo una proiezione fissa di cinque diapositive con dettagli delle rovine dei set abbandonati in Marocco, un po' come nella mostra di Roma.*

RdM: In effetti l'ultimo video che ho fatto è stato proprio quello per l'Hangar la scorsa estate, *If You See the Object, the Object Sees You*. È strano, ma dopo quel lavoro non ho avuto più interesse per il linguaggio, per il dialogo. Avevo voglia di trovare media diversi dal video per mettermi un po' in crisi e aprirmi a delle nuove riflessioni. Nel mio lavoro, che non è lungo decenni, è facile cristallizzarsi in certe abitudini e per questo è fondamentale aprirsi, per poi tornare a una ricerca che già facevi prima.



If You See the Object, the Object Sees You, 2010. Still da video. Courtesy Monitor, Roma.

CB: *Tutta l'opera di Friedman è in fondo una grandissima lezione di riciclaggio e di architettura povera. Mi sembra che il tuo interesse a lavorare sui resti dell'architettura della finzione possa avere un legame con questa esperienza.*

RdM: Non so quanto sia stato un passaggio cosciente, però i modellini accatastati a casa di Yona sicuramente mi hanno colpito molto. In qualche modo sono piccoli edifici immaginari, così come lo sono gli edifici dei set che ho cercato.

CB: *Facciamo un passo indietro. Mi raccontavi che all'inizio del tuo periodo di formazione eri indecisa se rimanere nel cinema o spingerti verso l'arte. Nel tuo lavoro continuo a vedere una interessante commistione in cui, non solo il cinema, ma anche il teatro e la musica hanno un ruolo importante. D'altra parte, tuo padre è un musicista e tua madre è stata una attrice di teatro per moltissimo tempo.*

RdM: Sono cresciuta con il teatro. Io stessa ho fatto un corso di recitazione e il teatro è sempre stato parte della mia infanzia e della mia vita. Nei miei lavori viene subito in mente la grammatica del cinema perché uso spesso il video e la pellicola, però penso che l'influenza del teatro e della performance sia quasi più forte. La modalità che uso è più teatrale: gli attori ripetono le battute in modo un po' finto, il paesaggio è come un fondale... C'è anche un forte elemento performativo perché spesso i video sono girati dal vivo.

CB: *Sì, sono d'accordo. Da questo legame con il teatro forse deriva la dimensione di sospensione temporale che caratterizza il tuo linguaggio. I personaggi sono sempre come fuori dal tempo. In fondo questo spaesamento in cui si trovano molti dei tuoi attori lo definisci fin dall'inizio nel video *Between* (2001) dove un ragazzo inglese si trova perso nel paesaggio romano dell'Eur e continua a parlare la propria lingua con un italiano che non lo capisce. E poi in *not 360* (2002) i personaggi sono spaesati di fronte all'impossibilità di improvvisare una scena, di uscire dal copione che li costringe.*

RdM: Sì, sono persone vive che nel video però sembrano delle marionette o dei pupazzi, come se l'aspetto formale del video li costringesse a essere meno umani. In *not 360*, che è un'unica sequenza circolare, gli attori devono recitare in una posizione scomoda, in salita, e sono costretti a inseguire lo spostamento della videocamera. Il suo movimento meccanico crea una specie di dittatura, ritmata da vari "elementi di disturbo" che inserisco via via.

CB: *L'arte in fondo è il tentativo di andare ogni volta al di fuori di una costrizione linguistica, concettuale, di visione. È un fuori-fuoco costante. Mi sembra che anche la televisione sia stata un buon archivio dal quale hai attinto molto e a cui ti sei ispirata.*

RdM: Sì, assolutamente. La mia generazione ha la caratteristica di essere nata con la televisione e quindi le memorie dell'infanzia sono sempre legate a qualcosa di televisivo: i bambini di oggi hanno già Internet, mentre per la generazione di mia madre la televisione era un passatempo sporadico. Nel video *La Camera* (2006) le memorie televisive di persone della mia età vengono ri-recitate in sincrono da due attori usando gli accenti e i toni di voce del parlato e creando così un effetto straniante. Essendo abituati alla televisione, siamo un po' come lobotomizzati: usando queste tecniche tento di ravvivare l'attenzione dello spettatore.



Movie-Skins, 2011. Diaproiettori, legno, ferro. Veduta dell'installazione per Terre Vulnerabili presso l'Hangar Bicocca, Milano 2010. Courtesy Monitor, Roma. Foto: Agostino Osio.

CB: *Mi sto accorgendo che nel tuo lavoro la dimensione temporale è fondamentale: la sospensione, la deviazione, l'allontanamento o l'avvicinamento sono così evidenti da pervadere tutto l'andamento delle immagini. C'è un'idea dominante e a cui ritorni sempre?*

RdM: Forse l'idea di un loop tra l'immaginario e la realtà, in cui l'immaginario cambia la realtà, e la realtà cambia a sua volta l'immaginario in un ping-pong continuo. E inoltre l'idea che per dire qualcosa bisogna sempre passare attraverso qualcosa che già si conosce. Mi sento in colpa a creare immagini nuove da consumare perché c'è già troppo. Per esempio in *The Dancing Kid* (2005), un progetto sulle nuove frontiere, vediamo il protagonista recitare o ridere qualcosa che già conosciamo, che abbiamo già visto, che ricorda un film di fantascienza oppure un western. Non invento mai frasi nuove, ma prendo sempre qualcosa che già appartiene al nostro immaginario collettivo agganciandolo al tema che m'interessa. In questo caso l'analogia tra la pubblicità della Mars Society — una enorme società sponsorizzata anche dalla Nasa che raccoglie tutte le persone ossessionate dall'idea di andare a vivere su Marte — e le campagne usate alla fine del secolo scorso per convincere la popolazione dell'Est ad andare a ovest per colonizzare la California.

CB: *Tutto questo trasformare, questo entrare e uscire dall'immaginario e dalla realtà, è in fondo un modo per tenere lontana la realtà, per esorcizzarla. E allora mi viene da chiedere: dov'è la realtà? Interessa ancora?*

RdM: Secondo me oggi la realtà è un misto tra le due cose. Bisogna trovare la propria strada in mezzo a cose vere e cose non vere, che poi in realtà sono tutte vere. Come le rovine della mostra di Roma: sono finte però ci sono, e a volte sono più ammirate dei monumenti veri. n

Chiara Bertola è critica d'arte, curatrice e Direttore Artistico dell'Hangar Bicocca, Milano.

Rä di Martino è nata a Roma nel 1975. Vive e lavora a Torino.