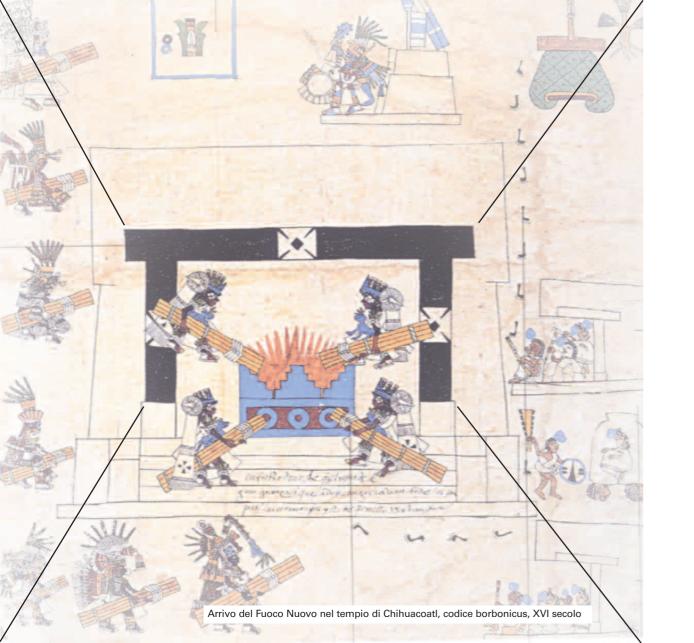
# Susana Serpas Soriano



museo laboratorio di arte contemporanea IVILA

l'ombra del tuono









proto-type arte contemporanea supplemento al periodico luxflux proto-type arte contemporanea www.luxflux.net

susana serpas soriano

wunderkammer: l'ombra del tuono

> testi di Simonetta Lux

Alan Jones

museo laboratorio di arte contemporanea sapienza univeristà di roma

1-29 aprile 2009

MI AC

direttore Simonetta Lux simonettalux@luxflux.net

direttore responsabile Pietro Barcellona

coordinamento editoriale Domenico Scudero

caporedattore Patrizia Mania

redazione Lucrezia Cippitelli, Elisabetta Cristallini, Fabrizio Lemme, Augusto Pieroni, Domenico Scudero redazione@luxflux.net

progetto grafico del numero fuori collana, ricerca iconografica Pierfrancesco Savona

editore Gangemi Editore piazza san Pantaleo 4, 00186 Roma telefono 06.687 27 75 fax 06.688 06 189 www.gangemieditore.it per conto di L.H.O.O.K. via Reggio Emilia 52 . 00198 Roma fax 0649910365

coordinamento nelle vendite e distribuzione messaggerie libri

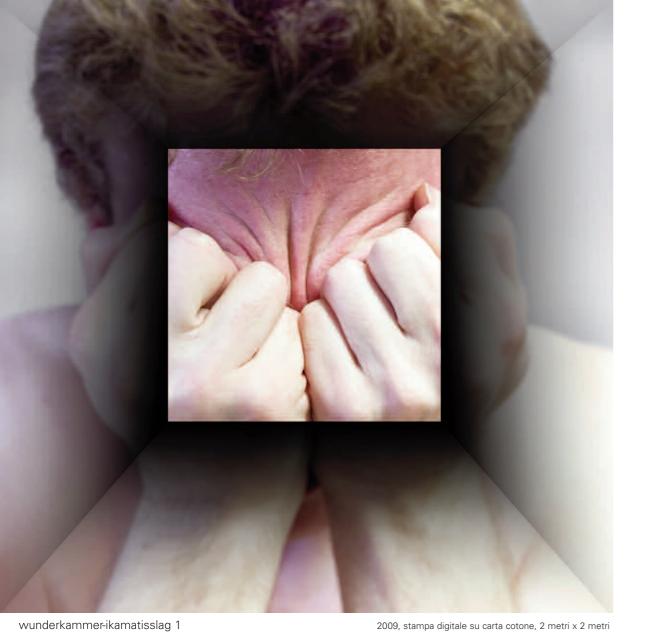
registrazione presso il tribunale di Roma n. 632 del 21/11/2002 supplemento numero ????

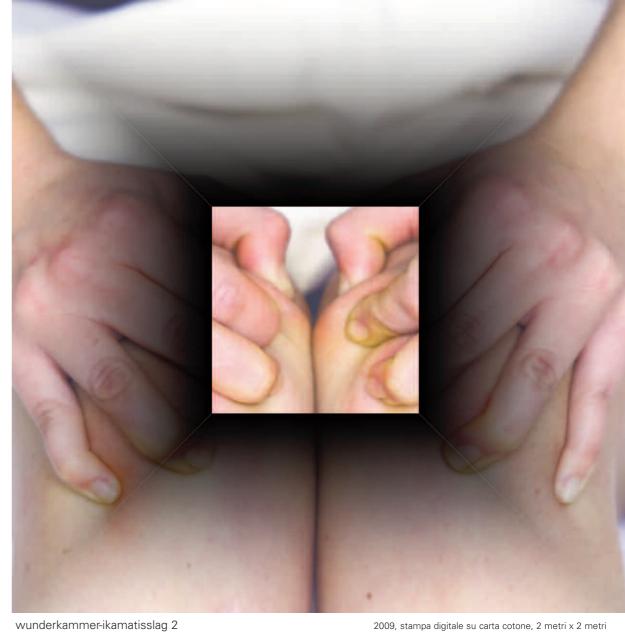
catalogo stampato in occasione della mostra Susana Serpas wunderkammer: l'ombra del tuono presso il MLAC - museo laboratorio di arte contemporanea della Sapienza Università di Roma, 1-29 aprile 2009 a cura di Simonetta Lux e Giorgia Calò

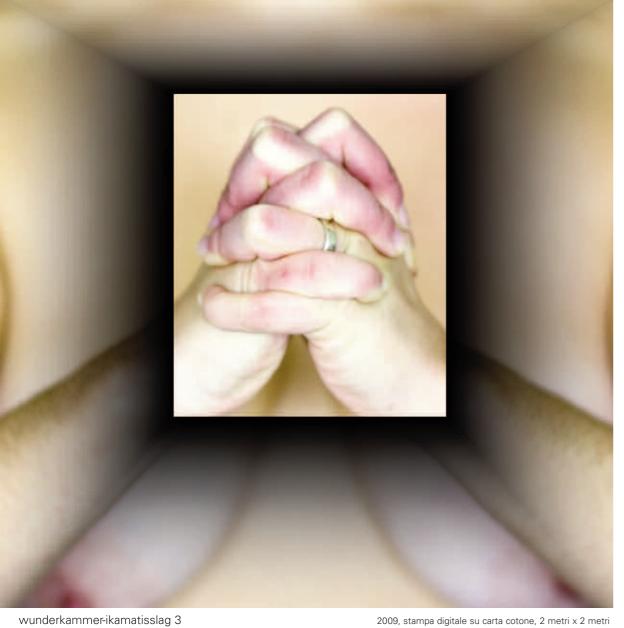
finito di stampare nel mese di marzo 2009 presso gli stabilimenti di Gangemi Editore

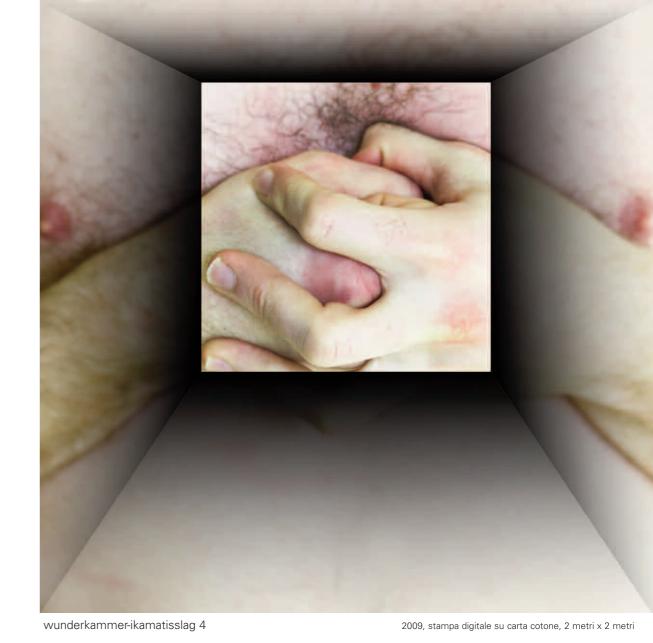
ISBN ?????????????????????

gangemi editore

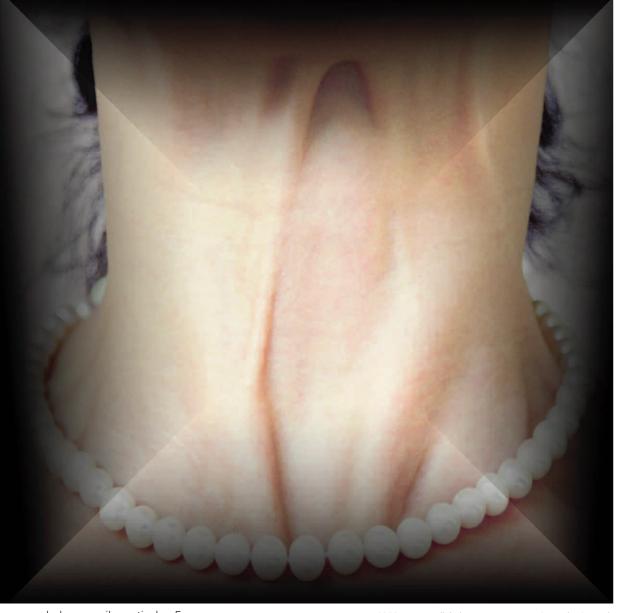


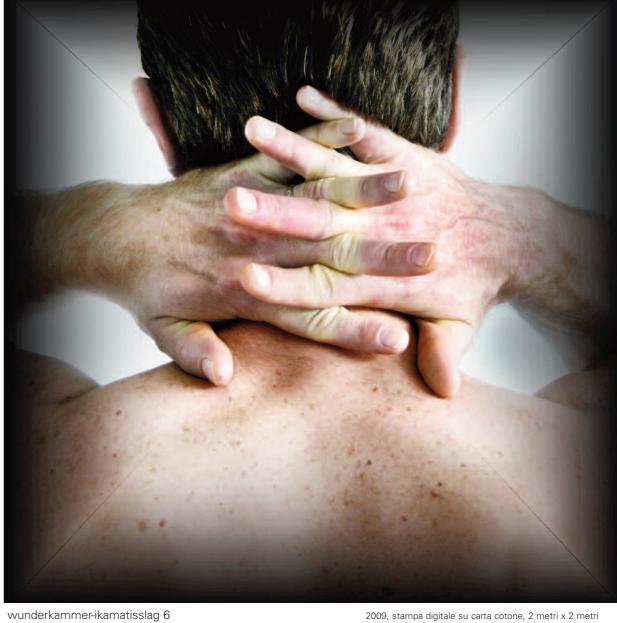






2009, stampa digitale su carta cotone, 2 metri x 2 metri



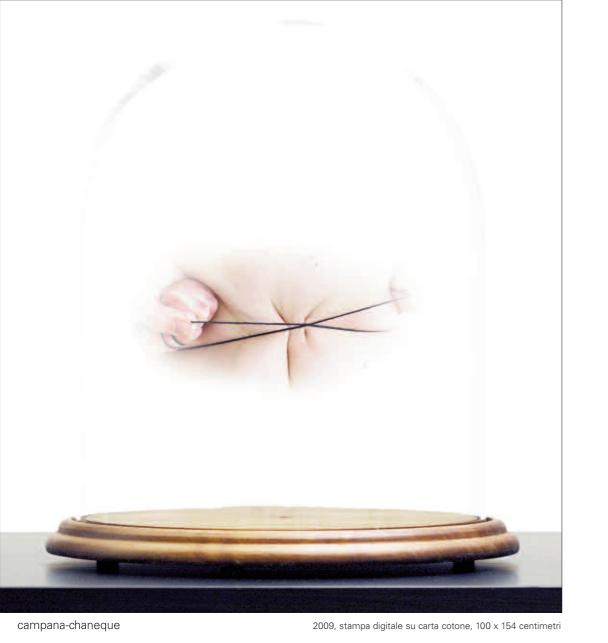


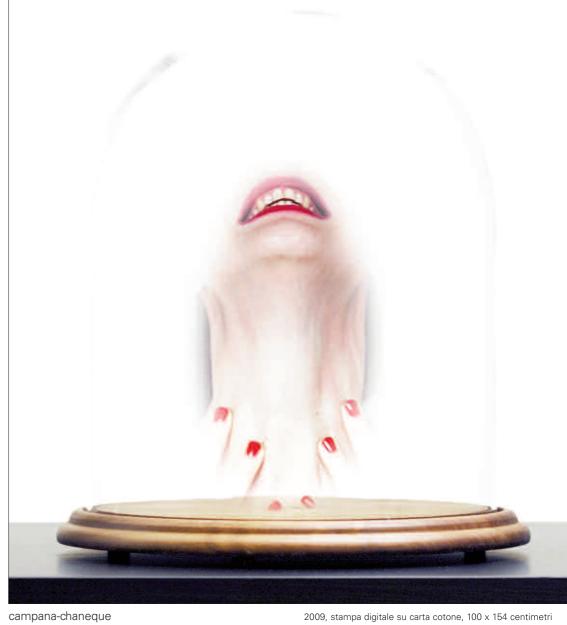
wunderkammer-ikamatisslag 5

2009, stampa digitale su carta cotone, 2 metri x 2 metri







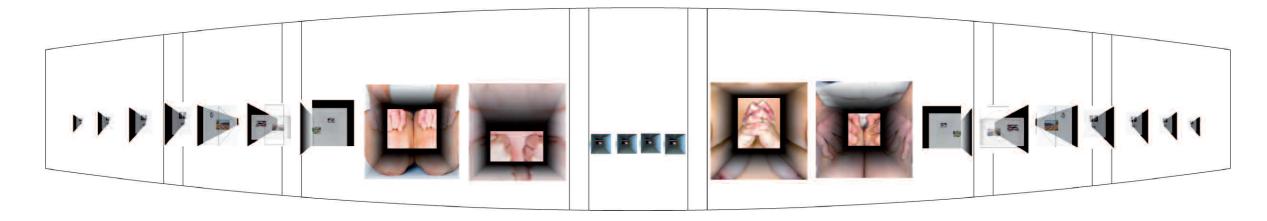












Schema installazione delle opere al museo laboratorio di arte contemporanea, aprile 2009 disegno di Susana Serpas Soriano



## Dell'arte della luce e dell'ombra di Susana Serpas Soriano

#### Simonetta Lux

Susana, inizia a farsi *artista* a metà dei suoi venti anni, quando, già fotografa, comincia a progettare e a interrogarsi su come sarà percepita la sua opera, le sue immagini. Prima di tutto cerca una soluzione su come cambiare il rapporto tra immagine e persona, tra oggetto, rappresentazione e visione.

Realizza dei particolari *collages*, che come vedremo chiama "*vedute multiple*". Nello stesso momento comincia a progettare i "*volumi prospettici*" e crea una struttura di metallo nera non riflettente, un tronco di piramide: "camera oscura" camera reflex sui generis, o "tunnel". In esso lo spettatore guardando ed addentrandosi verso il fondo vede un'immagine che non è reale, ma riflessa.

Lì, nel percorso verso il fondo, si materializza un frammento della altra serie che sta realizzando: quella dei "giganti".

In questa serie Susana fotografa e realizza una immagine composita a due o tre dimensioni, una combinatoria di "stati" che sono atti "richiesti" al soggetto ripreso e sono atti interpretativi del soggetto che "riprende".

La fotografa è diventata artista: va a lavorare sull'atto della visione, mentale, emotivo, fisico e nervoso.

Il suo lavoro sull'immagine diventa inevitabilmente una "architettura", un oggetto "plastico", incongruo e immaginifico.

La opera di Susana è una messa in scena della verità attraverso la attualità e la memoria, il lontano e il vicino, la sua condizione presente e la sua raccolta di "**immagini-tracce**" avvenuta nel tempo.

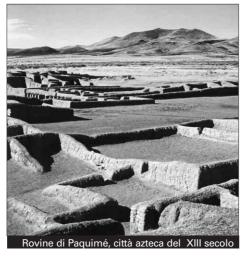
La "raccolta di tracce", ritagli, è un suo atto che intercorre con la vita fin dall'infanzia. A un certo punto diventa un "ordinamento", una raccolta fatta per campi, con definizioni che pervengono ai nomi delle cose e degli eventi così come ci vengono offerti nel flusso delle immagini o così come lei individualmente li indicizza li "iscrive":

SPAZIO (geografia, cartine-piante geografiche, pianeta terra, terra e vulcani, spazio extraterrestre, terra e vulcani, acqua cristallina, ghiacciai), MONTAGNE (montagne,

montagne-uomo-architetture), MONTI (monti, pianure, canyon), FIUMI (fiumi), LAGHI (laghi), SORGENTI (sorgenti saline), DESERTO (deserto, uomo e deserto), ACQUA (oceani, isole, mare, mare-terra, uomo-acqua, immersioni), PRATI VEGETA-ZIONE (alberi, piante, campi), SCIENZA (microrganismi, animali, vegetali, minerali), ANIMALI (pesci, volatili, felini, mammiferi, rettili, insetti), CONTROLLI TECNOLOGI-CI (uomini/monitor, torri di controllo), CIBO, OSSIGENO, SALUTE (sport), BABY (feti, bambini), FABBRICHE (tubi conduttori, satelliti, ciminiere, impianti energia solare), LUNA PARK, PROSPETTIVA, CITTA'-VIRTUALE-REALE, PAESAGGI URBANI, UFFICI dalla STRADA, CASA, LOCALI, ELEMENTI, CATASTROFI NATURALI, SEGNALETI-CA MEZZI DI TRASPORTO, PONTI, TEATRI (segni di arte primitiva, pittura dell'arte antica, scultura dell'arte classica, arte moderna contemporanea), FILM, PERSONAG-GI, MUSICA (personaggi, registi, matematici, ricercatori, cantanti), IMMAGINI SACRE (immagini dell'immaginario sacro, cattolicesimo: immagini di parti sacerdoti, preghiera/performance, rito matrimoniale), ARTE PRIMITIVA attiva, CARTOON (cartoon supereroi, video game), FEMME (femme stilizzate, femme manichino, femme art-ficio, femme moda), VIDEO, PUBBLICITA' (pubblicità), DESIGN (elementi d'arredo, design superfluo, elementi oggetti), EXTRA (straordinari vizi), SEX (immagini sexi), IDENTITà (identità), ETNIE, LUCE, FAMIGLIA, STATUS, OCCHI, LUOGO (luogo contesto, luogo persone, luoghi pubblici, luogo strada con gente che cammina), FOTO BIANCO E NERO (tempo), SVAGO (svago generale), GRANDI RADUNI, GUERRA, MASCHERA, ETNIA (occidentale persone, usanze-caratteristiche, dalle strade ai marciapiedi, tribunali, delitti, idea di giustizia, noia pensieri riflessioni), LAVO-RO (uomini al lavoro), STORIA (storia eventi storici, storia personaggi storici), POLITI-CA (personalità politiche, riunioni politiche, borsa di wall street).

Non si tratta di una tassonomia scientifica, ma di un ordinamento in varie raccolte determinato da una urgenza di orientarsi in un lungo percorso, autobiografico anche, di conoscenza e memorizzazione del mondo che ci circonda: l'universo della comunicazione di massa.

Lei non ha mai smesso di farsi sollecitare, colpire da immagini e gesti del mondo suo vissuto o - come tutti noi, dalla ficticious reality del mondo così come ci è propinato dal flusso di immagini cui sarebbe vano sottrarsi. Con le "vedute multiple" dei collages, immagini diverse ed incongrue, apparentemente, tra loro, sono collegate da un tracciato geometrico, con l'attribuzione di un senso- nonsenso surreale (collega un gesto di un'immagine - un direttore d'orchestra - a un ambiente o ad un altro oggetto lontano), talvolta assurdo (così come avviene quando all'immagine di tre leopardi che si abbeverano a una fonte viene viene associato/allontanato un primo piano di una telecamera urbana che registra ogni mossa del cittadino; o quando a danzatori rituali africani si contrappone la lontana immagine di una scena di caccia alla volpe nella campagna inglese; o quando alla ben



nota prospettiva di un cimitero di caduti americani – bare avvolte dalla bandiera a stelle e strisce sistemate come una estensione di *primary structures* si associa con un disegno prospettico l'icona di un *Superman*).

Vari livelli di profondità, varie proiezioni possibili di significato e non-significanza. Così sollecita gli altri, cui propone le sue opere, e sollecita se stessa.

Ecco che fa di questo flusso di immagini e memoria: un'ipotesi di funzionamento subliminale, che invece che associare dissocia.

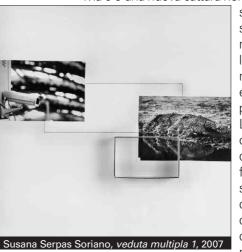
La struttura che lega le icone scelte nei collages non è solo di carattere geometrico, ma attraverso dei microrecinti in rilievo che ritagliano particolari di immagini è di carattere "urbanistico". Mura senza tetto viste dall'alto: una specie di *fondazioni* di antichi insediamenti, che sfogliando libri ritrovi nei resti di un antico insediamento maya. Sussulto archetipico. Un elemento ritrovato della sua origine etnica. Una archeologia della conoscenza.

Susana risale a partire dal farsi della sua opera, a partire dal realizzare e dal momen-

to in cui decide di stare *al di là della tecnica* che padroneggia (quella fotografica) e di mettersi in gioco.

E' a questo punto autolegittimazione.

Ma c'è una nuova cattura nel pensiero di Susana Serpas, nel suo procedimento rifles-



sivo ed esplorativo: un precedente illustre, Kircher e il suo Museo del Mondo, quella speciale wunderkammer, nel panorama del collezionismo europeo del XVII secolo. Kircher che non a caso Susana Serpas trova o ri-trova nella comunicazione selvaggia a stampa tramite tabloid e rotocalchi e nel web, che possiamo chiamare vera e propria wunderkammer di fine millennio.

La raccolta di tracce del divino disegno dell'Universo operata da Kircher con il Museo del Collegio Romano, distrutto con la fine della Compagnia di Gesù e con l'affermarsi di una concezione Museale a inizi dell'800 tutta scientificizzata e settorializzata, destinata alla morte della conoscenza, è in effetti il primo elemento che sembra collegarla (con la sua collezione di segni/immagini della comunicazione moderna) al grande docente di matematica del Collegio dei Gesuiti: il quale infatti nel suo

Museo/Wunderkammer aveva raccolto meraviglie della natura e della tecnica (una collezione di etnografia, scienze naturali, opere dell'ingegno e curiosità di ogni genere), allargando una collezione originaria di sculture antiche e ritratti in marmo (lasciate in eredità ai padri gesuiti da Alfonso Donnini).

Non ci inganni il basso livello, il livello pop e talvolta kitsch delle **Sezioni** con cui Susana Serpas ha raccolto e ordinato le immagini: la verità è che proprio in questa casualità orientata però da un soggetto intelligente e interrogativo (sulla possibilità di ritrovare un centro , una tua coscienza) passa sia la modernità di Kircher che il collegamento con il grande maestro gesuita. Cioè il fatto che Kircher "operasse nell'assenza assoluta di un interesse artistico ed estetico" (Rita Paris, pag. 327 sgg.), con una attenzione invece, per esempio, alla rappresentazione al vivo delle espressioni delle passioni umane che egli - per bocca di Giorgio de Sepi di Valois incaricato dal Kircher stesso di descrivere il suo Museo - attribuisce alle statue e ritratti in marmo antichi.

La Susana Serpas Soriano – come alcuni altri artisti di oggi – non è interessata

all'estetica, ma alla possibilità di una lettura del Mondo che faccia perno su una soggettività consapevole –anche se turbata (il soggetto traumatico): *chance* estrema di interpretare questo contesto diffusamente disarticolato e residuo, destrutturato.

Il lavoro della Susana Serpas Soriano a questo punto, ampliandosi alle architetture

tronco piramidali dei "volumi prospettici", avviene nel confine tra immagini del mondo ed esperienza vissuta (inconscio culturale: la costruzione della a lei ben nota camera reflex), ponendosi / -ci nella loro zona di confine, oscura e interrogativa: l'immagine che ci invita a raggiungere non è che una **immagine riflessa**, immagine di un gesto che ella stessa ha progettato, ripreso e che rovescia in questo allestimento "scenico": un "tunnel".

Nei "volumi prospettici" c'è l'immagine concepita come immagine riflessa magica, l'immagine che - vera o falsa che sia- ha per solo oggetto la persuasione dei sensi.

Come avviene - vedremo - nelle *machine* ottiche secentesche, dove si dà la trasformazione del fenomeno in effetto scenico, spettacolarizzazione.

Susana Serpas Soriano, volume prospettico, 2007

Ma che immagini vediamo?

Si tratta di particolari inquietanti, indubbiamente, delle enormi immagini della serie che stava realizzando, nello stesso tempo, che lei chiama "i giganti": *IKAMATISSLAG 1, 2, 3, 4*.

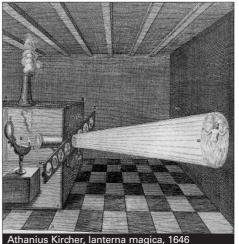
Di enormi dimensioni, si tratta di foto elaborate bipolarmente da un'unica ripresa di un gesto di *tensione*.

Tra primo piano e sfondamento, tra interno ed esterno, attraverso una introflessione od estroflessione del piano principale di visione, si vive *percettivamente* il senso di ambiguità e falsità del gesto: torcersi le mani, stringersi mordersi le labbra; premere le cosce; legare o comprimere gli aggetti delle membra del corpo.

L'interno si configura come luogo oscuro, prospetticamente ma imprecisamente individuato: si configura cioè come un interno di piramide tronca, come un luogo in cui immettersi con lo **sguardo**. L'artista pratica una differenza di scala che è anche un rapporto di inclusione/esclusione tra microcosmo - il gesto in primo piano il gesto

compresso, il **gesto** di repressa tensione interiore, il gesto di nascondimento dell' intimo pensiero - e macrocosmo, che è l'uomo intero, l'uomo in generale, la sua presenza fisica che non ha identità: una prospettiva che va oltre quel primo piano di un particolare irriconoscibile.

La foto - la immagine - è una sola:



la percezione è moltiplicata.

L' Ikamatisslag – dice Susana - è il modo in cui i maya chiamano i bianchi e significa: "coloro che mentono". Lei collega il gesto ossessivo come gesto di nascondimento dell'interiore sentimento emotivo, ma anche come contrapposizione del uomo bianco all'uomo non bianco (il nativo, come si definiscono le etnie precoloniali), con tutto quello che ciò implica di riflessione sull'atteggiamento coloniale e poi post-coloniale, tuttora in questione e tuttora sotto osservazione nelle "narrative" occidentali post - ma anche neo-coloniali, in quanto si va ripercorrendo da opposti punti di vista tutto il processo tuttora in corso di combinazioni , intrecci e stratificazioni svoltosi nella società della comunicazione mass mediale e ora globale , con brutalità, menzogne, fraintendimenti, volute ambiguità, strumentali ibridazioni.

D'altronde questo dato del dibattito ormai transnazionale nelle culture occidentali postcoloniali (occidente di cui lei ormai fa parte) si presentava nel corso della sua crescita come la questione continuamente evocata di un colore di *pelle* diversa, come la questione dei modi e delle forme della *accettabilità*.

La filosofia di Susana è una stata una filosofia di osservazione e riflessione continua dello spettacolo di queste ridicole ma emotive tensioni: una filosofia di *attesa* questo *spettacolo finisse*, mentre lei si armava di sapere e conoscenze.

L'ars magna lucis et umbrae di Susana Serpas Soriano si appunta sull'arco della sua esperienza vissuta di nomadismo da una cultura all'altra, osservata ad occhi spalancati, interrogativi sin dai tempi della primissima infanzia ed attraversa i luoghi degli affetti e delle crudeltà, i luoghi della perdita e dell'incontro con strutture istituzionalizzate di reclusione/riparo, il viaggio nomadico da un continente (Centro America: El Salvador) a un altro (Europa: Italia), la costruzione di un sapere e di abilità culturali

e tecnologiche avanzate, la pratica nomadica della conoscenza con l'attraversamento sempre consapevole di esperienze e luoghi della comunicazione di massa, l'esplorazione dell'universo attuale delle immagini, la messa in moto di un processo di intepretazione e di risalimento (in verità impossibile) alla origine.

Desiderio di risalire il proprio essere *nativa* di un altrove da cui è stata *separata*, desiderio di conoscenza del modo in cui i caratteri della *originarietà* si intrecciano e si possono districare dai caratteri di *culturalità* della altra, presente, residenzialità.

Come in questo punto del *viaggio* Susana Serpas incontra Kircher? che è la sua speciale *wunderkammer*, cioè il suo Museo del Mondo?

Come è e che cosa significa la sua ars magna lucis et umbrae, poiché proprio così voglio chiamare la sua arte, dal nome dell'opera - tra le 32 di Kircher - forse la più conosciuta e meravigliosa? Quella nella quale appunto si dà la Scienza della luce e dell'ombra.

Non è casuale che ancora una volta il ritrovamento di Kircher avvenga nel fluido processo conoscitivo, casuale ed entropico, che caratterizza il diffuso modo di esplorazione dell'Universo navigando *on line*.

Abbiamo già accennato a quanto appaia di analogo tra la "raccolta" di "tracce", il loro ordinamento (progettuale, ipotetico, universalistico oppure individualizzato), di padre Athanasius e della artista di oggi.

Ma è proprio nella filosofia della creazione dei tunnel dei "volumi prospettici" e dei "giganti" che Susana ha (intuitivamente e culturalmente) evocato il *luogo* della conoscenza possibile (che lei desidera raggiungere, risalendo alla luce): il luogo della grotta o camera oscura.

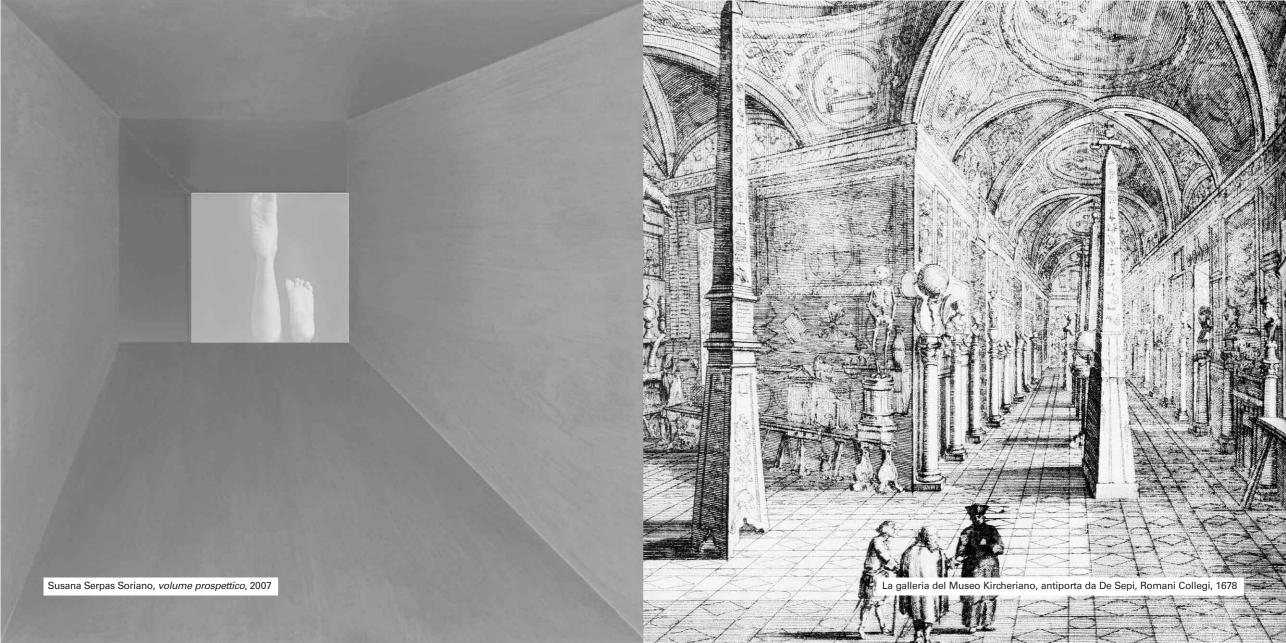
Ed è qui, nelle simultanee opere "giganti", che Susana mette in gioco - a freddo - il "soggetto", il proprio corpo, mente, psiche, inconscio: pensiero ossessivo non emozionato.

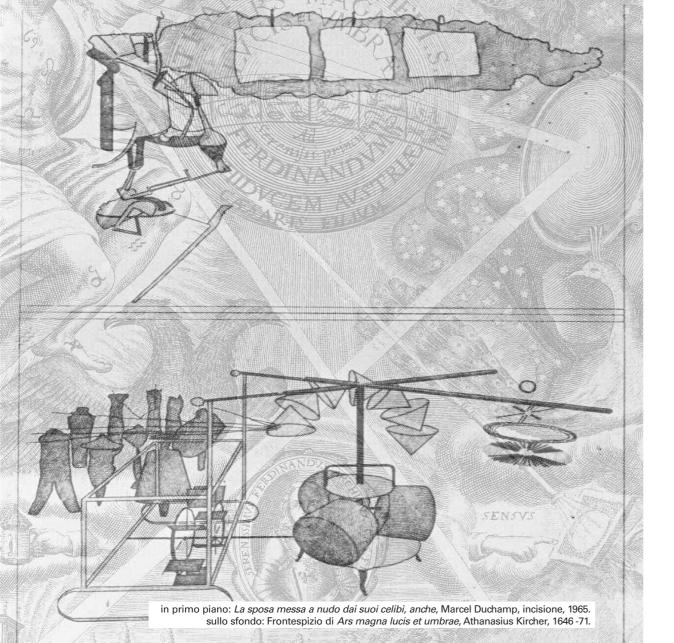
La sua arte della luce e dell'ombra, e le opere che ne deduce, sono tappe sceniche di un processo conoscitivo.

Come per Kircher, le cui macchine ed applicazioni non erano esperimenti scientifici veri e propri (come quelli di Galileo) ma "modelli semantici da esibire all'interno di un disegno conoscitivo universale" (Filippo Cammarota, pag. 239 sgg).

Il disegno conoscitivo di Kircher - è illustrato proprio nel Frontespizio primo della sua *Ars magna lucis et umbrae*, tripartito in 3 livelli di rappresentazione come nel Grande







Vetro di Duchamp (La sposa messa a nudo dai suoi celibi, anche).

Angela Deutsch, nel suo saggio Iconographia Kircheriana (*Il Museo del Mondo*, pag. 355 sgg), illustra il funzionamento della rappresentazione, premessa al lettore appunto da Kircher in tale Frontespizio: rappresentazione della possibilità per l'uomo di conoscere.

Solo gli angeli si trovano nell'area della luce (lumen). L'uomo invece può aver parte a questa luce solo attraverso l'"autorità santa" e il mezzo con cui gli viene comunicata, la Scrittura. L'area dell'ombra, l'ombra, o meglio la luce spezzata, "inquinata", simboleggia la conoscenza umana, basata su *ratio* e *sensus*. (...) L'uomo comprende le cose solo per immagini, come attraverso uno specchio: le sue deduzioni sono deduzioni analogiche, paragonabili alla luce spezzata (*umbra*)". Kircher rappresenta i tre modi in cui può essere percepita la "luce", l'inferiore dei quali modi - "probabilmente con un'allusione al principio della "*camera obscura*", ovvero al mito platonico della caverna" - è il raggio che attraversa la parete di una grotta e viene riflesso da uno specchio verso un altro punto della stessa parete.

"Il frontespizio ci mostra appunto - scrive la Deutsch - la possibile ascesa dell'uomo dalla conoscenza sensuale e profana alla conoscenza divina, legata alla ragione. Nel senso della dottrina neoplatonica dell'emanazione, l'uomo può in parte (ri-)salire la scala che conduce dalla luce spezzata alla luce divina e salvar la propria anima nell' "illuminazione divina" attraverso una fusione sostanzialmente mistica della *creatura* con il suo *creatore*".

Questa fusione, è allegoria del fine supremo della concezione kircheriana della scienza (ars), concezione dunque metafisica, ma allegoria anche del valore dei nuovi secenteschi metodi della esplorazione scientifica.

Ma perché oggi questa concezione metafisica della scienza non dovrebbe essere metamorfizzata da religiosa (pretesa universalistica) ad individuale e laica, e la fusione di *creatore-creatura* perché non in *madre-figlia*?

Simonetta Lux Roma, 16 marzo 2009

Tutte le citazioni sono tratte dal libro e catalogo della mostra **Athanasius Kircher S.J. Il Museo del Mondo**, Roma, De Luca 2001, mostra a c. di Eugenio Lo Sardo, 28 febbraio-22 aprile 2001, Museo di Palazzo Venezia a Roma.



## Susana Serpas Soriano: l'ombra del tuono

#### Alan Jones

Lontano lontano Come un cieco M'hanno portato per mano Giuseppe Ungaretti

Il percorso di Susana Serpas Soriano comincia da un punto di partenza ben lontano. Ma dicendo questo va ricordato che le distanze non giacciono esclusivamente nel regno dello spaesamento geografico, ma anche nei terminali spirituali dell'esperienza vitale intima.

Lo shock culturale è il fuso orario dell'estetica, è la frattura tra le nostre esperienze passate e le nostre percezioni immediate.

Oggi è inevitabile che l'artista si rivolga al mezzo della fotografia come veicolo principale d'espressione. Almeno dagli anni '60 l'immagine di derivazione fotografica è stata lo strumento di codifica degli artisti più significativi di quest'epoca, stimolando un urgente e continuo dibattito filosofico che porta in questione i fondamenti della pratica visiva stessa. L'occhio della macchina fotografica ha ormai superato ogni altro mezzo espressivo, grazie anche alla velocità dei mezzi elettronici per trasmettere l'immagine (e il suono), e, dando così ordine all'arbitrario, la sua corsa la ha portata ad eccellere su tutte le altre.

Perciò quando parliamo di fondatori dell'estetica contemporanea, inventori come Edison devono essere citati accanto a Picasso, De Chirico e Duchamp.

È soltanto adesso, dopo lunga meditazione, che l'opera di Susana Serpas Soriano viene messa sotto scrutinio dell'occhio pubblico. Nel gioco dell'arte, l'approccio alle opere ancora non conosciute, prima e soprattutto, richiede una sospensione dei pregiudizi anteriori, e soltanto dopo questo, attraverso una riflessione, si lascia spazio al processo investigativo di paragoni e di combinazioni che queste opere hanno evocato in modo esemplare.

Già nel '900 l'impatto della fotografia è stato sentito dagli artisti appena dopo la nascita del nuovo medium, come si vede non soltanto nell'inquadratura e nei modi

del ritagliare l'immagine nei dipinti di Edgar Degas, e in modo altrettanto interessante da scultori come Rodin e Brancusi che hanno preso da subito la macchina fotografica come utensile da lavoro, così come artisti di oggi hanno abbracciato i programmi di computer come una nuova modalità di lavoro.

Malgrado tutte le profezie che fotografia, cinema e televisione ci avrebbero portato all'estinzione dell'oggetto prodotto manualmente, rimpiazzando il teatro e portandoci all'abbandono del romanzo, siamo invece stati testimoni dell'innegabile prova della resilienza ostinata dei mezzi tradizionali.



Perciò l'immagine fotografica ha subìto un'oggettivazione in continuo aumento, come si vede con una certa ironia negli anni '70 quando Land Art e Body Art (da Bruce Nauman e Luigi Ontani, da Cindy Sherman e Robert Longo), superando le pratiche tradizionali della scultura si sono impegnati nell'ambiziosa missione di espandere frontiere fisiche in modo che l'arte arrivi a essere parte integrante del mondo naturale stesso.

Però ben presto queste opere erano interamente inglobate da ciò che sembrava il medium immateriale della fotografia. Con l'arte concettuale, l'immagine fotografica è stata solidificata da pittura in oggetto. La vecchia battaglia tra figurativo e astratto è stata superata da quella del rimpiazzamento del pitturare o materializzare.

Se Leopardi ha vissuto in una cultura che assomigliava di più a quella di Orazio che a quella di Andy Warhol, cioè una cultura di lentezza e intimità meditativa, l'idealismo di questo concetto del sublime è stato sempre presentato tramite lo stesso rapporto con l'oggetto in tutta la sua materialità: Canova, dedicando tutte le sue energie creative ai più rarificati ideali filosofici, l'ha fatto con martello scalpello e pietra.

Quando Duchamp parlava di cose come la verbalità che è colore e il colore che è verbalità, e lanciava un appello per "un'arte al servizio della mente" invece che

al servizio dell'occhio, lui stava de-materializzando l'arte in modo di portarla così vicino alla condizione di ciò che da sempre è stata la condizione della poesia.

"I giochi di parole come la poesia" "Les jeux de mots comme la poésie," Arturo Schwarz ha scritto in modo esemplare, "erodono la base della supposizione statica

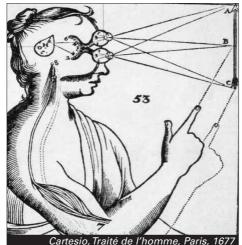
e immutabile perché cercano di stabilire un rapporto di uguaglianza tra due realtà diverse." "sapent à la base la supposition d'une réalité statique et inchangeable car ils cherchent à établir un rapport d'égalité entre deux realités différentes". Così la mente dello spettatore è trasportata aldilà dell'immagine, oggetto, parola. "essere poeta è per Duchamp almeno ugualmente importante che essere artista." "Etre poète est pour Duchamp au moins aussi important qu'etre un artiste".

Mentre l'alba del XX secolo ha visto la nascita delle avanguardie sotto una stella goliardica, come nello spirito caustico di Alfred Jarry, con il Dada ben presto il modernismo è stato rivoluzionato da una collera ancor più viscerale.

Ai nostri tempi, ben dopo la rinascita dell'idealismo eroico al cuore dell'Espressionismo Astratto, coloro che erano gli immediati antenati della sedicente arte contemporanea – Arte Pop, Minimalismo, Concettualismo, l'impulso teatrale della Body-Art – hanno portato al cuore del discorso estetico un intellettualismo di prim'ordine che trasformava gallerie e musei in laboratori filosofici. In tale modo stavano allargando le frontiere **con l'effetto collaterale** che da un giorno all'altro stavamo rischiando la totale e definitiva de materializzazione dell'arte una volta per sempre: un *Los Alamos* dell'*estetica*.

È curioso che dove c'è una macchina fotografica ci sarà sempre un corpo umano nelle vicinanze.

È quasi come se la solitudine meccanica di questa attrezzatura porti con sè un continuo cercare segni vitali, come un viaggiatore nel deserto cerca un'oasi. Susana Serpas Soriano ha avuto la fortuna di poter imparare l'arte della tecnica fotografica da un maestro consumato come Claudio Abate. Allo stesso tempo è altamente significativo che abbia ricevuto quest'insegnamento in un'epoca antece-



dente ai nuovi processi di digitalizzazione, prima che questi eliminassero l'aspetto alchemico che costituiva l'essenza stessa della fotografia.

Inoltre lavorare con Claudio Abate implicava nell'apprendere il "mestiere" della fotografia, il farlo attraverso un'impagabile veduta sui molteplici paesaggi dell'arte



delle avanguardie che lui aveva documentato nel suo lavoro attraversando i momenti cruciali dell'arte contemporanea dagli anni '50 ai giorni nostri. Mentre ogni artista nell'adolescenza è introspettivo, lavorando con Claudio Abate, Susana Serpas ha aperto la sua prospettiva sul mondo dell'arte, e quello della fotografia in particolare, come un mezzo di comunicazione che non guarda al suo interno ma si proietta aldilà di sé stesso.

Moderno o post-moderno che sia, in fotografia l'alienazione trova consolazione, il più possibile dei rifugi immediati, nella ricerca ancora una volta di possedere un'identità connettiva, una comunità, una continuità, un senso alla vita.

Già dalla sua origine la fotografia è servita come veicolo per ritrarre, un sostituto del dipinto, imitando la pittu-

ra così come il cinema un tempo usava copiare le convenzioni del palcoscenico teatrale.

La fotografia è poi da subito ibridizzata con altre specie, e già nell'Ottocento è stata innestata su altri media riproduttivi, tradotta in xilografia, incisione su rame e più tardi litografia che poi diverrà foto-litografia, per prestare veridicità, come Walter Benjamin ha postulato nel suo ampiamente citato saggio sulla riproduzione delle immagini.

Era quasi inevitabile che Susana Serpas Soriano trovasse il suo *modus operandi* nel vaso di Pandora del mezzo fotografico; il medium che è in sé stesso oggetto ma allo stesso tempo lascia aperta l'intera dimensione di contenuto emotivo. Nessun'altra arte potrebbe averle offerto lo stesso spettro, la stessa simultaneità di oggettivo e soggettivo, con il quale dare espressione a stati emotivi e spirituali.

Per Susana Serpas Soriano, il disegnare però non è mai assente dalla pratica

lavorativa. Apparentemente partendo da un'impronta rigorosamente minimalista, il formato pittorico assume le proporzioni della pittura eroica attraverso le sue opere di grandi dimensioni, con una raffinatezza che si avvicina alla possessione sublime della superficie che ricorda la sperimentazione cromatica dei *pointillistes* da George

Seurat a Alain Jacquet.

Ma l'impressione dominante è un innalzamento dell'impatto emotivo simile alle esplorazioni di Robert Morris ei confini fra corpo e oggetto inanimato. L'enigma del corpo è sempre presente e l'artista ha anche espresso che considera le figure come giganti imprigionati.

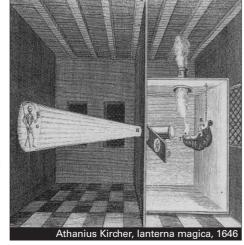
Queste opere dimostrano la fissazione di Susana Serpas Soriano per la prospettiva, una strada a doppio senso che porta il micro e il macrocosmico con la stessa monumentalità intima.

Un meccanismo d'incorniciatura incorporato dentro la dimensione pittorica stessa costringe l'occhio ad entrare dentro la composizione come in un tunnel. L'uso di una geometria personale di prospettiva forza l'occhio

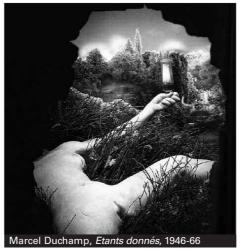
dentro lo spazio visivo, una tecnica che risulta anche dalla frequentazione assidua da parte dell'artista dei classici del cinema d'avanguardia, da Werner Herzog o David Lynch, che invitano lo spettatore ad entrare nel paradosso della complicità. Allo stesso tempo non è un caso che l'artista cita frequentemente Paolo Uccello come una fonte d'ispirazione.

Il discorso sulla prospettiva che Susana Serpas Soriano piazza al centro della sua opera è anche più pronunciato con aggressivo vigore suprematista attraverso i misteriosi visori-contenitori metallici, scatole monoculari che richiamano le scatole di Robert Smithson o una specie di altoparlante futurista, che proiettandosi fuori dal muro invitano l'innocente testimone oculare ad avvicinare lo sguardo verso l'apertura che lo attrae, così come un topo ha una complicità con l'esca. L'imboscata visiva ci riporta alle prime dimostrazioni cinematografiche del Luna

Park di cent'anni fa o quei *flaneurs* che si fermavano sul marciapiede per spiare in un cantiere attraverso un buco nella recinzione in tavole di legno.



Ma alla fine ciò che queste opere ricordano è la più grande trappola di tutte, il diorama che costituisce l'ultimo capolavoro di Duchamp (*Etants donnés*), dove il visitatore si trova ingannato vittima di un voyeurismo involontario nel quale è contemporaneamente autore del crimine e l'innocente vittima.



Aldilà della ricerca visiva di Susana Serpas Soriano dentro queste scatole/volumi prospettici, riprendendo la strategia classicamente Duchampiana, costruisce l'accumulare di centinaia e centinaia di documenti fotografici aleatori da una miriade di fonti, estrapolati dai quattro angoli del mondo; aleatori ma ben presto messi in classifica di categorie rigorosamente aristoteliche, una specie di enciclopedia del caos, che somiglia a quello di una grande agenzia fotografica commerciale. Questo archivio è una meraviglia enigmatica in sé stesso, nonostante il fatto che possieda una dimensione Universale e nondimeno di carattere estremamente personale, e serve come materia prima per dei collage agit-prop giustapposizione con i quali Susana Serpas Soriano porta contrastanti forze culturali a un alto profilo.

Qui è ubicata la *Wunderkammer*, quella bottega di curiosità eteroclite che ha colpito l'immaginazione dell'artista come metafora dei nostri tempi.

L'artista stessa ha annunciato con chiarezza la missione da lei intrapresa: interpretazioni dei fatti e dei luoghi, del tempo passato, presente o futuro, di religioni, politiche, tendenze o mode che racchiudono la storia attraverso una rappresentazione schematica/geometrica. Le opere risultanti potrebbero essere chiamate strumenti utopici verso una filosofia dell'educare.

La biografia stessa dell'artista è uno studio in contrasto e giustapposizione, una sorta di **vita-collage**. Fuggendo in giovane età da una nazione nel mezzo della guerra civile, El Salvador, uno spiazzamento dell'America centrale all'Europa che apre una cornucopia di contaminazioni, ibridazioni, contraddizioni; una prova ma anche un cammino verso il rinnovamento interiore.

Come eloquentemente Guillaume Apollinaire ha scritto: "perdere, ma perdere vera-

mente, in modo di lasciar spazio per la scoperta." E con uguale eloquenza Blaise Cendrars: "e rimanere ancora innamorati con il mondo."

"La sensazione di svegliarsi in una casa vuota." La possessione di un'identità duale è centrale all'opera dell'artista, il fenomeno di perdita, déplacement, identità culturale, così come la questione del colonialismo culturale, che ha attratto il

romanziere D. H. Lawrence allo studio degli Etruschi e il poeta Charles Olson a quello dei Maya. "L'ombra del tuono" eco di memorie smarrite, attraverso il cui recupero si getta luce ben oltre i dilemmi dell'odierno globale.

Attraverso la sua esperienza di vita Susana Serpas Soriano ha ben presto sviluppato una rara capacità di questionare, e una rara e potente fonte d'impressione che costituisce una ricchezza che scaturisce dalla perdita, un'elevata coscienza della precarietà della vita, la complessità e la non-linearità del mondo reale, la distinzione tra rituale e mera usanza: un'aspirazione alla coscienza.

Il suo lavoro è uno specchio in ribellione contro l'affresco di Tiepolo "la scoperta dell'America", che ri-flette, rovesciandolo. La sua è un'investigazione particolarmente illuminante sul dibattito che riguarda Occidente e l'Alterità, America-come-Occidente, la poetica dell'antropologia, Eurocentrismo e concetti del Primitivo. Una lunga serie di paradossi prima pensati e poi ritrovati dall'artista nei suoi viaggi e leggendo Maria Luisa Ciminelli nel suo libro "D'incanto in incanto" che lucidamente ricostruisce i meccanismi di appropriazione degli artefatti esotici in occidente.

Le associazioni dell'immaginazione innescate da Susana Serpas Soriano arrivano come ad una specie d'esorcismo del pittoresco.

L'occupazione fondamentale dell'artista è di coltivare la sua virtù, scriveva Ezra Pound. Questo per dire levigare e perfezionare, amplificare e ardire proprio ai limiti delle capacità dei mestieri dell'arte a cui mette mano.



Dietro questa disciplina bolle l'impulso di comunicare attraverso le forme. Ciò che l'antropologo tedesco Leo Frobenius, chiamava *Sagtrieb*: l'urgenza di raccontare. Il segno segue il significato e non l'inverso.

Per colui che viene incontro, l'impatto emotivo o intellettuale, l'incremento della comprensione tra ciò che viene offerto e ciò che viene capito, può essere giudicato in termini di quantità spaziale ma anche nella qualità emotiva, il concreto cargo visivo o sensazione intuitiva.

Davanti all'opera di Susana Serpas Soriano io riconosco lo stesso timbro di emotività che ho trovato nell'opera della poetessa messicana Pura López Colomé:

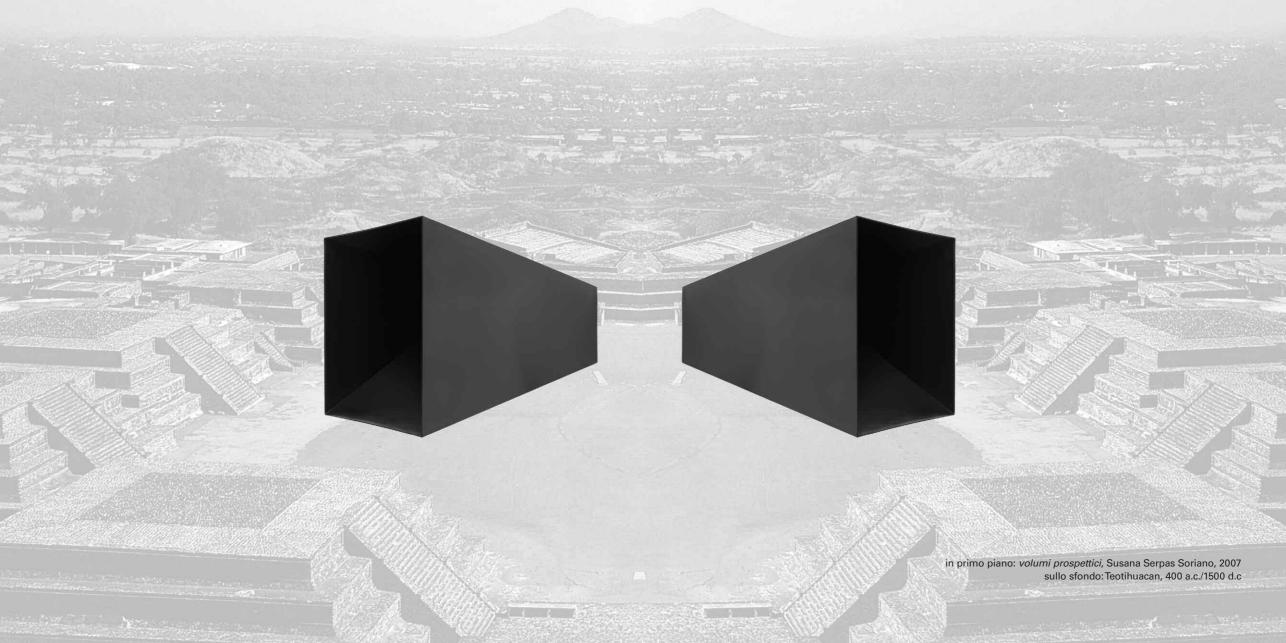
"Eter Es," Tu sei etere.

Riprendendo le parole stesse dell'artista: "Il corpo e la pelle racchiudono la parte espressiva delle nostre pulsioni ed entrare attraverso la fotografia nelle inquietudini e nella zona "interna" che li racchiude è l'obiettivo della mia ricerca."

L'artista americano Barnett Newman finisce il suo saggio "Il Sublime è Adesso" "The Sublime is Now" con le seguenti parole: "La pittura che noi creiamo è la pittura della Rivelazione, una a-realistica e vivida pittura che può essere capita da chiunque."

Il Sublime di cui Susana Serpas ci offre è uno scorcio che noi accogliamo al volo, che possiede sangue pulsante sotto il suo polso ardente. La sua opera con l'impresa di mostrare una veduta globale nei più intimi termini, dà voce con una lucidità visionaria al "futuro interno" del suo viaggio, ma anche del nostro.

Alan Jones Roma, Marzo 2009



## About the light and shadows art of Susana Serpas Soriano

#### Simonetta Lux

Susana finds her voice as an *artist* in her mid-twenties, when, being already a professional photographer, she began to ask herself how her opus, her images, would be perceived.

First of all, she looked for a way to change the relationship between the *image* and the *persona*, between object, representation and vision.

She created a series of special collages, which she calls "multiple views".

At the same time she started designing her "perspective volumes" and created a black, non-reflecting metal structure, a truncated pyramid: a "darkroom" (camera obscura)— a reflex camera sui generis — or "tunnel". In it, the spectator looks ahead and proceeds towards the end, seeing an image that is not real but reflected. There, along the path towards the end, there materializes a fragment from the other series she will start to realize departing from this point and that she will call the "giants".

In this series Susana photographs as a first step and then gives form to a composite image, pursuing an ambiguity of two- or three-dimensionality. The entire process is a combinatory art that begins with acts demanded to the interpreting subject, whom is being captured in front of the camera, and at the same time interpreted acts by the subject who is capturing them behind the camera.

The photographer has thus become an artist. She works on the act of vision: mental, emotional, physical and nervous. Her work on the image inevitably becomes an "architecture", a "plastic" object, incongruous yet immensely figurative.

Susana's opus is the staging of the truth through presence and memory, the remote and the nearby, the present condition and her collection of "**trace images**" that have occurred over time. The "collection of traces," clippings, is an act that has been part of her life since childhood.

At a certain point this act becomes an "ordering," a collection divided into fields, with definitions assigned to the names of the things and the events just as they come

before us in the flow of images or as she indexes them singly, "registers" them:

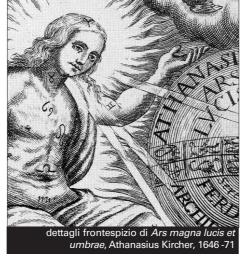
SPACE (geography, geographical maps, planet earth, earth and volcanoes, extra-terrestrial space, crystal-clear water, glaciers), MOUNTAINS (mountains, mountainsman-architecture), HILLS (mounts, flatlands, canyons), RIVERS (rivers), LAKES (lakes), SPRINGS (salt-water sources), DESERT (desert, man-desert), WATER (oceans, islands, sea, sea-land, man-earth, man-water, deep-diving), MEADOWS VEGE-TATION (trees, plants, fields), SCIENCE (microorganisms, animals, vegetable, minerals), ANIMALS (fishes, volatiles, felines, mammals, reptiles, insects), TECHNOLO-GICAL CONTROLS (man-monitors, control towers), FOOD, OXYGEN, HEALTH (sport), BABY (fetuses, children), FACTORIES (pipelines, satellites, smokestacks, solar energy plants). AMUSEMENT PARK. PERSPECTIVE. CITY-VIRTUAL-REAL. URBAN LANDSCAPES, OFFICES from STREET, HOUSE, BARS, ELEMENTS, NATU-RAL DISASTERS. SIGNAGE-MEANS-OF-TRANSPORTATION. BRIDGES. THEATERS (primitive art signs, ancient art paintings, classical art sculptures, contemporary modern art), FILM, CHARACTERS, MUSIC (characters, directors, mathematicians, researchers, singers), SACRED IMAGES (images from sacred imagery, catholicism: images of parts of priests, prayer-performance, marriage-rite), PRIMITIVE ART (active), CARTOONS (super-hero cartoon, video-game), FEMME (femme stylized, femme mannequin, femme art-ficious, femme fashion), VIDEO, ADVERTISING (advertising), DESIGN (furnishing elements, superfluous design, objects-elements), EXTRA (extraordinary vices), SEX (sexy images), IDENTITY (identities), ETHNIC GROUPS, LIGHT, FAMILY, STATUS, EYES, SITE (context-site, person-site, public site, street site with people walking), BLACK AND WHITE PHOTOS (time), ENTERTAIN-MENT (general entertainment), MASS MEETNGS, WAR, MASK, ETHNIC GROUP (western peoples, habits-characteristics, from streets to sidewalks, tribunals, crimes, justice-concept, boredom thoughts reflections), WORK (man at work), HISTORY (history-cal events, history-cal characters), POLITICS (political personalities, political gatherings, wall street stock exchange).

All this isn't a scientific taxonomy, but an ordering act of various gatherings determined by an urgency to find coordinates for a long journey. An urgency wich springs from an autobiographical root, but develops into a journey of knowledge and memorization aiming to encompass the whole world around us venturing in the mass communication universe with a personal map.

She has never ceased to be stimulated, struck by images and experiences from the world she has actually lived through or – like all of us – from the fictitious reality of the world as it is suggested to us by the flow of images, which it would be vain to try to escape.

So, while unravelling all these threads, through her collages she gives form to the "multiple views", connecting distant and profoundly diverse images with a geometrical path, developing a surreal sense-nonsense.

The "multiple views" of her collages are floating structures of these apparently incongruous images, juxtapositions of a gesture being made in one image – an orchestra conductor – with a far distant environment or another object), sometimes absurd (as when the picture of three leopards drinking at a waterhole is associated with/distanced from a closeup of an urban videosurveil-



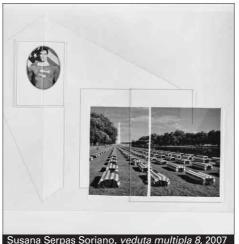
lance camera that records the citizen's every movement; or when African ritual dancers are counterposed to the far-off image of fox hunting in the English country-side; or when the familiar perspective of an American war cemetery – stars-and-striped-draped coffins laid out as the extension of *primary structures* – is linked, in a perspective drawing, with the icon of a *Superman*).

Different levels of depth, various possible projections of meaning and meaninglessness.

In this way Susana stimulates other people, to whom she proposes her works, and stimulates herself.

That is what she makes of this flood of images and memory: a theory of subliminal functioning that does not associate but dissociates.

The structure linking the icons selected for the collages is not merely geometrical but, through tiny bounded areas in relief that cut across details of images, it is "urbanistic." Walls without roofs, seen from above: a sort of *foundation* of ancient settlements, which one finds, perusing books, to be the remains of an ancient Mayan settlement.



An archetypal upheaval. A rediscovered element of her ethnic origin.

An archeology of knowledge.

Susana finds her real self in the process of her work, she goes back to the original concept of *realizing* and decides then to go beyond the techniques of photography-making she already masters, and to put herself into a different play.

At this point, this is self-legitimation.

But something new is captured in the thought of Susan Serpas, in her reflective and explorative advance: an illustrious precursor, Athanasius Kircher and his "Museum of the World", that very special Wunderkammer that forms part of the world of collec-

tors in 17<sup>th</sup>-century Europe. It is no accident that Susana Serpas finds, or rediscovers, Kircher in the unbridled jungle of today's media, the tabloids, the gossip magazines, the World Wide Web – what we might well call the *Wunderkammer* of the new millennium.

Kircher's *gathering of traces* of the Divine design of the Universe at the Museo del Collegio Romano, which was destroyed with the disbanding of the Society of Jesus and with the establishment, in the early 19<sup>th</sup> century, of a totally scientific, sectoralized concept of the museum whose natural outcome is the *death* of true knowledge, is the prime element linking Susana (with her collection of signs/images from modern media) with that great teacher of mathematics at the College of the Jesuits. In fact, in his museum/*Wunderkammer* Kircher gathered together the marvels of nature and of technology (ethnography, natural sciences, inventions, all sorts of curiosities), enlarging the original collection of ancient sculptures and marble portrait

busts (which Alfonso Donnini had left to the Jesuit fathers)

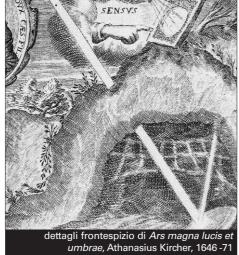
The developments of his traces gathering methods are indeed a first step towards nowadays digital communication methods of signs/images collectings.

We shouldn't be misleaded by the low-pop-level, sometimes bordering kitsch char-

acter of the Sections by which Susana Serpas Soriano has gathered and ordinated the images: the truth is indeed in this casuality within which an intelligent and interrogative subject finds a possibility of tracing his way back to a center and then a new consciousness.

This represent the great modernity and actuality of the great Jesuit master.

The key point lies in the fact that Kircher "operated in the total absence of artistical and esthetical interest" (Rita Paris, pag. 327 sgg.), focusing instead on the representational quality of human passions expressions from real life, as he considered the statues and the marble portraiture of ancient times in the Jesuits originary collection, and as stated in the records by Giorgio de Sepi di Valois, whom was chosen by Kircher himself to describe his Museum.



Like a number of other artists today, Susan Serpas Soriano is not interested in esthetics but in the possibility of a reading of the World hinging on a self-conscious subjectivity although disturbed (the traumatic subject). As a last chance to interpret this broadly disarticulated, residual, destructured context.

At this point Serpas's work, broadening out to the truncated-pyramid architecture of the "perspective volumes," is located at the border between image of the world and personally lived experience (the cultural unconscious: the construction of an enormous reflex camera, so familiar to her), placing herself – and us – in a border zone, obscure and interrogative. The image that beckons is only a reflection, the image of a gesture that she herself has planned, photographed and inverted in this "stage set": a tunnel.

The "perspective volumes" present the image conceived as a magical reflection, the image which - true or false makes no difference - has pure sensory persuasion as its sole object.

This is exactly what happens – as we shall see – in the 17<sup>th</sup>-century optical machines,

where the phenomenon under observation is transformed into a stage effect - made into a spectacle.

But what images are we seeing?

Unquestionably, we are faced with disquieting details, enormous images from the series Susana was realizing at the same time, which she calls "the giants":

IKAMATISSLAG 1, 2, 3, 4.

The series constitutes in an enormous, larger-than-life dimensions prints, elaborations on a bi-polar level of a single shot of a gesture of tension.

Between foreground and breakthrough, between internal and external, via introflection or extroflection of the main visual plane, we experience, by perception, the sense of ambiguity and falseness: twisting one's hands,

compressing and biting one's lips, pressing one's thighs, binding or tautening one's limbs.

The internal is an obscure place, in perspective but imprecisely determined. That is, it is the inside of a truncated pyramid, a place to get inside of with one's gaze. The artist works a difference of scale, which is also a relationship of inclusion/exclusion between the microcosm – the gesture depicted in close-up, the compressed gesture, the gesture of repressed inner tension, the gesture of concealment of one's inner thought - and macrocosm, which is the whole man, man in general, his physical presence which has no identity: a perspective that goes beyond the foreground close-up of an unrecognizable detail.

There is only one photograph, one image – but the perception is multiple.

Ikamatisslag, says Susana Serpas, is what the Mayans called the white man.



It means "those who lie". She links the obsessive gesture with that of concealing one's inner emotional state but also sees it as the opposition between the white man and the non-white. The debate, now transnational, in the Western post-colonial cultures (Susana is herself a part of the West, now) was framed, in Susana's child-hood and youth, constantly as a question of different *skin* color, and as the styles and forms of *acceptability*.

Susana's philosophy was one of observation and constant reflection on the spectacle of these ridiculous but moving tensions. The philosophy of *waiting* for this *show to end,* while she armed herself with knowledge and understanding.

Susana Serpas's ars magna lucis et umbrae is embroidered upon her entire life as nomad from culture to culture, observing wide-eyed, questioning from her earliest childhood. Light and shadow run through the places of affection and of cruelty, the places of loss and of encounter with institutional structures of confinement/shelter, the nomadic voyage from one continent (the Americas: El Salvador) to another (Europe: Italy), the construction of knowledge and of advanced intellectual and technological capabilities, the nomadic practice of learning, the ever-self-aware journey through the experiences and places of mass communication.

This process triggers a capability of reinterpreting consciously the characteristics of contemporary mass communication images into an unpredictable osmotic fusion point with her origins and its imagery.

Ars magna lucis et umbrae – the great art of light and shadow. We must ask what it is, what it means: For that is how I should like to call the art of Susana Serpas Soriano, after what is perhaps the best known and most marvellous of Kircher's thirty-two works, namely "The science of light and shadow".

Her art of light and shadow and the works that derive from it are successive stages in a process of inquiry and learning.

Just like Kircher, whose machines and applications were not true scientific experiments like Galileo's but "semantic models for display within a universal investigative design" (Filippo Cammarota, p. 239).

Kircher's plan for learning is set forth on the first frontispiece to his *Ars magna lucis et umbrae*, represented in a tripartite division into three levels, like Duchamps' *Large* 

Glass (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even).

Angela Deutsch, in her "Kircher Iconography" (*II Museo del Mondo*, p. 355) describes the workings of the representation that Kircher premises to the reader in his frontispiece: the representation of man's possibility of knowing.

Only the angels are in the area of light (lumen). Man, by contrast, can share in this light only through the "holy authority" and the medium whereby it is communicated, Scripture. The area of shadow, or rather broken, "polluted" light, symbolizes human knowledge based on *ratio* and *sensus* ... Man understands things only by images, as through a glass. His deductions are analogical deductions, comparable to broken light (*umbra*). Kircher represents the three ways in which "light" can be perceived, the lowest of which – "probably an allusion to the principle of the 'camera obscura' or the Platonic myth of the cave" – is the ray that shines through the wall of a cave and is reflected by a mirror towards another point on the same wall.

"The frontispiece shows us," writes Angela Deutsch, "man's possible elevation from sensual, profane knowledge to divine knowledge, bound to reason. As in the neo-platonic doctrine of emanation, in part man can go (back) up the stairway that leads from the broken light to the divine light and save his soul in the "divine illumination" through an essentially mystical fusion of *creature with creator*."

This fusion is an allegory of the supreme end of Kircher's conception of science (ars), a conception that is therefore metaphysical; and it is also an allegory of the value of the new methods of scientific inquiry of the 17<sup>th</sup> century. Today, why shouldn't this metaphysical conception of science be metamorphosized from the religious (with its universalist pretensions) to the individual and the secular? and the fusion from creator-creature to mother-daughter?

#### Simonetta Lux

Rome, 16 March 2009-03-27

All quotations from the catalogue to the exhibition *Athanasius Kircher S.J. II Museo del Mondo*, Rome, Palazzo Venezia, 28 February-22 April 2001 (Rome, 2001). Curator Eugenio Lo Sardo.

## Susana Serpas Soriano: The shadow of thunder

Come far and going farther like a blindman a hand taken by the hand Giuseppe Ungaretti

Susana Serpas Soriano has come from far away. But in saying that, it must be recalled that distances do not lie exclusively in the realm of geographical estrangement, but also in the spiritual terminals of intimate life experiences. Culture shock is the jet-lag of aesthetics, the chasm between our past experiences and our immediate perceptions.

Today it is all but inevitable that an artist turn to the means of photography as primary vehicle of expression. Since at least the Sixties, the photo-derived image has been the central outlet of the most significant artists of the era, stimulating an urgent and ongoing philosophical debate bringing into question the fundamentals of visual practice itself. The camera eye has outstripped all other expressive mediums, given the basic fact that electronic means of transmitting picture (and sound), and thereby giving order to the arbitrary, excels all others. Therefore, when speaking of the founders of contemporary aesthetics, those of inventors such as Edison must be recalled along with Picasso, De Chirico and Duchamp.

It is only now, after long mediation, that the work of Susana Serpas comes under the public eye. In the game of art, to approach unknown work requires, first and foremost, taking it up on its own terms and only then, upon reflexion, to give play to the test of comparison and exemplary associations which it evokes. Already in the Nineteenth Century the impact of photography was felt by artists almost from the outstart, as seen not only in the compositional framing and image-cropping of Edgar Degas' paintings, but equally interesting, in the practice of sculptors from Rodin to Brancusi who took up the camera as a work tool, as artists today may employ a computer program as adjunct to drawing.

But despite all prophesies that photography, cinema and television would bring about the extinction of the handmade art object, replace the theater, and lead to the demise of the novel, instead we have witnessed the undeniable proof of the stubborn resilience of traditional means. While communication technology advanced, almost in such a way as to overwhelm human consciousness, the icon with its physical presence reaffirmed itself as a basic human need.

Thus the photographic image has become increasingly objectified, as seen ironically in the Seventies when Land Art and Body Art (from Bruce Nauman and Luigi Ontani to Cindy Sherman and Robert Longo), superseding traditional sculptural practices, undertook the ambitious mission of expanding the physical boundaries of art to become a part of the natural world itself. These works were utterly subsumed by the seemingly immaterial medium of photography. With conceptual art, the photograph was solidified from image to object. The old battle between the figurative and the abstract was overtaken by that deplacement of picturing or materializing.

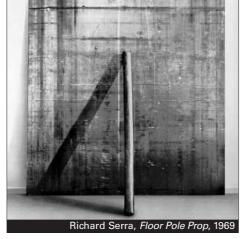
Increasingly, during times more recent, we have witnessed the birth of new hybrids, offspring of the union of the physical object and the idealized image. If Leopardi lived in a culture that was in certain aspects closer to that of Horace than to that of Andy Warhol, a culture of slowness and meditative intimacy, the idealism of the sublime was conveyed through close rapport with the object in all its materiality: Canova may have dedicated all his creative powers to the most rarified of philosophical ideals, but these were expressed with hammer, chisel and stone.

When Duchamp spoke of such things as verbality that is color, and color, verbality, and called for an art that was "in the service of the mind" rather than of the eye, he was dematerializing art to bring it as close as possible to the condition of what had been all along the traditional state of poetry. "Les jeux de mots comme la poésie," Arturo Schwarz has admirably written, "sapent à la base la supposition d'une réalité statique et inchangeable car ils cherchent à établir un rapport d'égalité entre deux realités différentes." Thus the mind of the onlooker is transported into a new realm beyond image, object, word. "Etre poète est pour Duchamp au moins aussi important qu'etre un artiste."

While the dawn of the Twentieth Century witnessed the birth of avantgardes under a golliardic star, in the caustic spirit of Alfred Jarry to cite a fundamental example, modernism was soon revolutionized by an even more visceral strain of anger with Dada. In our own times, long after the revival of heroic idealism in Abstract Expressionism, those who are the most immediate ancestors of so-called contemporary art – Pop Art, Minimalism, Conceptualism, the theatrical impulse of Body Art

- brought to the heart of the aesthetic discourse an intellectualism of great urgency which turned galleries and museums into philosophical laboratories, so that these artists were pushing out the frontiers to the point that from one day to the next they risked the total definitive dematerialization of art once and for all: an aesthetic Los Alamos.

It is curious that where there is a camera, there will always be a human body nearby. It is almost as if the mechanical solitude searches for vital signs, like a voyager in the desert seeks an oasis. Susana Serpas Soriano was highly fortunate to learn the practice of photography from a consumate master of the craft, Claudio Abate. It is also significant that she underwent this training at a time when digital processing had not yet ellimated, the alchemical appear which was appear to



mated the alchemical aspect which was once the essence of photography. Moreover, working with Claudio Abate meant not only learning the art of photography, but also entailed acquiring an invaluable view of the landscapes of avantgarde art which he has documented in his work in crucial moments from the Fifties until nowadays. While all artists in adolescence are introspective, working with Claudio Abate opened up her perspective of the world of art, and of photography in particular, as a means of communication projecting outward.

Modern or post modern as it may be, alienation finds in photography a solace, the most accessible immediate refuge, in the search once more to grasp a connective identity, community, continuity, a sense of life. From its inception, photography served as a vehicle for portraiture, a substitute for depiction, mimicking painting as cinema once copied the conventions of the theater stage. Photography is readily hybri-

dized with other species, and even in the Nineteenth Century it was grafted to other reproductive mediums, translated into xylography, copper plate etching, and later lithography, which was soon to become photo-litho, to lend these mediums an increased veracity, as Walter Benjamin has expostulated in his widely cited essay on image reproduction.



It was almost inevitable that Susana Serpas finds her *modus operandi* in the Pandora's box of the photographic medium; the medium that is object but at the same time leaves open the entire dimension of emotive content. No other art could have offered her the same spectrum, the same simultaneity of the objective and the subjective, with which to give expression to emotive and spiritual states.

For Susana Serpas Soriano, drawing however is never absent from her working practice. Apparently departing from a minimalist imprint, while the picture format assumes the proportions of heroic painting, the works of large scale, with refinement approach the sublime possession of an autonomous surface that recall the chromatic experimentation of *Pointillistes* from Georges

Seurat to Alain Jacquet. Yet the over-riding impression is a heightening of emotive impact which evokes Robert Morris's explorations of the boundary between body and inanimate object, between body and spirit. The enigma of the body is always present, and the artist has stated that she considers the figures as emprisoned giants.

These works demonstrate the fixation of Susana Serpas on perspective, a two-way street which conveys the micro - and macrocosmic with the same intimate monumentality. A framing mechanism incorporated into the picture plane itself compels the eye into the composition as if into a tunnel. Her use of a personal geometrics of perspective forces the eye into the visual space, a techne which results from asiduous frequentation on the part of the artist of classic avantgarde cinema, whether Werner Herzog or David Lynch, who entices the spectator into the paradox of

complicity. At the same time it is no accident that the artist frequently cites that master of perspective, Paolo Uccello, as a constant source of inspiration.

The discourse on perspective which Susana Serpas places at the center of her endeavor is even more pronounced with aggressive Suprematist vigor in the mysterious metal viewing containers, monocular boxes recalling Robert Smithson cannisters or some sort of Futurist loudspeaker, that loom out from the wall and invite the

innocent eye witness to draw his gaze nearer the aperture which attracts him, like a mouse to the complicity of the trap. This visual ambush recalls the first cinematographic demonstrations of Luna Park one hundred years ago, or those *flaneurs* who amble along the sidewalk and stop to spy into a construction site through a peephole in a wooden fence.

Further these works recall the greatest trap of all, the diorama which constitutes the last masterpiece of Duchamp (*Etants donnés*), where the visitor finds himself taken in, victim of an involuntary voyeurism, in which he is at once the author of the crime but also its innocent victim.

What is more, the optical research of Susana Serpas,

inside these boxes taking up once more the Duchampian strain, constitutes an accumulating and an editing of hundreds and hundreds of random photographic documents from a myriad of sources, extrapolated from the four corners of the world; random, but soon rigorously sorted and classified into Aristotlean categories, a sort of encyclopedia of chaos, resembling the files of a commerical photo service. This archive, an enigmatical marvel in itself, although world-embracing in nature, is none-theless very personal in nature, and it serves as the raw material for the multi-juxta-positional agitprop collages in which Susana Serpas brings contrasting forces and clashing cultures into high profile. Here is located the Wunderkammer, that eteroclite curiosity shop which seized the imagination of the artist a metaphor for our time.

The artist herself has stated clearly the mission she has taken up: "Interpretations of facts and localities, of time past, present and future, of religions, politics, tenden-



cies or fashions that enclose history through a schematic/geometric outline." The resulting works could be termed Utopian instruments toward educational philosophy.

The artist's own biography is a study in contrast and juxtaposition, a sort of *life-collage*. Fleeing at an early age from a nation in the midst of civil war, El Salvador, and undergoing the displacement from Central America to Europe, a



voyage opening up a wide cornucopia of contaminations, hybridizations, contradictions; an ordeal but also a pathway to interior renewal. As Guillaume Apollinaire eloquently wrote, "to lose, but to truly lose, in order to leave place for discovery." And with equal eloquence Blaise Cendrars: "to still remain in love with the world."

### "The sensation of waking up in an empty house:"

The possession of a dual identity is central to the artist's work, the phenomenon of loss, déplacement, cultural identity, as well as the issue of cultural colonialism, which attracted the novelist D. H. Lawrence to the study of the Etruscans and the poet Charles Olson to that of the Mayans. "The shadow of thunder," conveyor of lost recollection, the recovery of which sheds light on far beyond today's global dilemma.

Her life experience, from an early age, has left Susana Serpas with the ability to question, and a rare and powerful font of impressions, a richness out of loss, a heightened awareness of the precarity and the fragility of life, the complexity and the non-linearity of the real world, the distinction between ritual and mere custom: an aspiration to awareness. Her work is the ribellious mirror image of Tiepolo's fresco "The Discovery of America" in reverse. Hers is a particularly illuminating investigation into the debate regarding Occident and Otherness, America-as-Occident, the poetics of anthropology, Eurocentricity and concepts of the Primitive. A long series of paradoxes thought and then found by the artist in his travelling, and then found again reading Maria Luisa Ciminelli's book "D'incanto in incanto" a vivid reconstruction of appropriation mechanisms of exotic artifacts in the western culture.

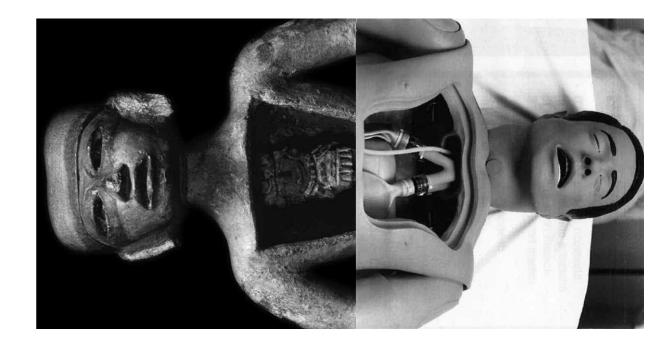
The associations of the imagination employed by Susana Serpas serve as some kind of an exorcism of the picturesque.

The fundamental occupation of the artist is to cultivate his virtue, wrote Ezra Pound. That is to say, to hone and perfect, the amplify and strain to the limit the efficacity of the craft to which he turns his hand. Behind this discipline broods the necessitous impulse to communicate through forms, what the German anthropologist, Leo Frobenius, termed *Sagtrieb*: the urge to tell. The means will follow meaning, not the other way around. For the onlooker, the emotive or intellectual impact, the increment of understanding between what is offered and what sinks in, the amount of what the artist desires to convey and what hits home, can be judged in terms of spatial quantity, but also in emotive quality, concrete visual cargo or intuitive feeling. Before the work of Susana Serpas, I recognize the same timbre of emotiveness found in the Mexican poetess Pura López Colomé: "Eter Es," you are aether.

"The body and the skin enclose the expressive part of our pulsions," the artist has written, "and to enter through photography into the disquieting 'internal' zones which they hold is the objective of my work." The American artist Barnett Newman ends his essay "The Sublime is Now" with the following words: "The picture we create is the natural picture of Revelation, a arealistic and vivid picture which can be understood by everyone."

The sublime of which Susana Serpas offers us a glimpse is a living one, with warm blood coursing under its ardent pulse. Her work, with its enterprise of conveying a world-view in the most intimate of terms, gives voice with visionary lucidity to the "internal future" of her voyage, and of ours.

Alan Jones Roma, March 2009



Susana Serpas Soriano, nata in El Salvador, vive e lavora a Roma e a New York. Ha studiato presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze e di Roma. Ha iniziato a lavorare nel campo dell'arte nello studio dell'artista e grande fotografo dell'arte contemporanea Claudio Abate. Dopo aver partecipato a diverse mostre collettive, questa è la sua prima esposizione personale.

Susana Serpas Soriano, born in El Salvador, lives and work in Rome and New York.
She has studied at Florence and Rome Fine Art Academy. She began working in the arts field at Claudio Abate's studio, artist and great photographer of italian contemporary art. After collective shows this is her first personal exhibition.

Simonetta Lux, critica e storica dell'arte contemporanea, è Professore Ordinario di storia dell'Arte Contemporanea e di Teoria e Storia del Design presso l'Università "la Sapienza" di Roma. Amica e interprete di alcuni dei maggiori artisti contemporanei, ha speso la sua vita di teorica e di studiosa per aprire il mondo accademico - e con grandi soddisfazioni, il mondo dei giovani - all'arte, e più in generale agli artisti contemporanei, ai poeti, agli scrittori, ai musicisti che ha invitato nell'università dal 1979, con il primo "convegno di comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei". Ha creato e dirige il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea (MLAC) dell'Università "la Sapienza" di Roma. Ha progettato e coordina il Curriculum di Laurea per Curatori di Arte Contemporanea presso la Facoltà di Scienze Umanistiche della stessa università e ha ideato diverse innovative strutture museali ed espositive, sia materiali che "immateriali", come il sito www.luxflux.net.

Simonetta Lux is full professor of History of Contemporary Art at the Sapienza University of Rome. Founder of the University MLAC-Laboratory Museum of Contemporary Art, she is a well known curator and art-historian, for her innovative theories and praxis concerning the unity of formative and creative processes. She also founded the net art magazine www.luxflux.net and directs various editorial lines. Her last book: Arte ipercontemporanea, Gangemi editore.

Alan Jones, scrittore newyorchese, è uno dei più importanti cronisti dell'arte della nostra epoca. Ha scritto per "Flash Art," "Galeries," "Il giornale dell'arte," "tema celeste," "Art Press" e altre riviste internazionali. Co-autore del libro "The Art Dealers," l'unico studio sulle gallerie d'arte newyorchesi dal dopoguerra ad oggi. Vive e lavora in Italia. Il suo ultimo libro pubblicato in Italia: "Leo Castelli - l'Italiano che inventò l'arte in America."

Alan Jones, a New York writer, is one of the most important art-chronicler of our times. He has been widely published on "Flash Art," Galeries," "Il giornale dell'arte," "tema celeste," "Art Press" and many others international magazines. He is co-author of the book "The Art Dealers," the only essay published on the New York art galleries system since the end of the second world war until nowadays. He lives and works in Italy. His last book published in Italy: "Leo Castelli - the Italian who invented art in America."

L'opera di Susana Serpas Soriano esplora il rapporto tra immagine e persona, tra oggetto, rappresentazione e visione.

Susana Serpas Soriano ci porta con i suoi lavori, attraverso un imprevedibile percorso, a risalire alla visione originaria del concetto stesso di fotografia, ipotizzando un suo archetipo.

Con le sue "vedute multiple", wunderkammer e "campane di vetro" ci accompagna attraverso la sua riflessione sul mondo, intrecciando la lunga storia della sua esperienza individuale con temi scottanti nella realtà contemporanea.

L'ombra del tuono è per l'artista la momentanea interruzione che attraverso l'opera sospende e solidifica questo flusso d'immagini e memorie: un'ipotesi di funzionamento subliminale di associazione/dissociazione degli elementi che lo generano. L'interpretazione dell'immagine e dei suoi riflessi passa attraverso il processo di analisi della prospettiva e dei suoi trompe l'oeil.

Nelle architetture tronco-piramidali dei suoi "volumi prospettici", l'artista ha visto affiorare geometrie dell'architettura maya e temi della wunderkammer secentesca. Le sue opere uniscono filosofie apparentemente distanti, ma nel suo lavoro portate ad una nuova polimorfica unitarietà della conoscenza della contemporaneità.

L'ombra del tuono getta così una luce oltre i dilemmi dell'odierno globale.