

La testa è un nastro magnetico
intervista a Dalibor Martinis di Valentina Valentini

Per quale strada sei arrivato al video?

Quando ho finito l'Istituto di Belle Arti, nei primi anni '70, nel movimento artistico, sia in pittura che in scultura, c'era una grande voglia di sperimentare dei media che fossero al di fuori dello stabilito. E così, anch'io volli interessarmi ad un mezzo che avesse meno storia alle spalle, qualcosa che fosse libero dalla storia e dalle tradizioni. Così cominciai a lavorare con il video.

Qual è stata la tua «via negativa»? Consideravi il tuo lavoro separato e differente rispetto alla televisione, o in rapporto, seppure antagonista?

In quel periodo mi piaceva molto il lavoro di Bill Vegman, molto divertente, molto umoristico. A quel tempo il mio lavoro era molto legato alla mia relazione con il mezzo televisivo in generale, al mio modo di vedere la televisione, anche nei suoi limiti tecnici. Il mio lavoro era basato sull'uso specifico del dispositivo televisivo perché volevo che risultasse differente rispetto a chi si limitava solo a puntare una telecamera su un soggetto.

Nei primi anni '70 in Europa e ancor più negli Stati Uniti, a Los Angeles, artisti come Vito Acconci, Chris Burden, diedero vita a quel fenomeno che ha caratterizzato il decennio appena trascorso: la performance art nel cui ambito sono nate anche le prime video-performance. In che misura hai partecipato a questo movimento?

Ho iniziato a lavorare in quelle che ora vengono chiamate installazioni. Non video puro, ma arte visiva. A quell'epoca il mio lavoro si avvicinava all'arte concettuale e post concettuale. Era più un'azione che non una rappresentazione. A quei tempi i videoregistratori non avevano ancora la cassetta, ma usavano le bobine, bobine di nastro magnetico.

Da una bobina carica, il nastro passa in una vuota. Invece di usare la seconda bobina, io usai la mia testa. Ero seduto su di un piano girevole e la mia testa girava e il nastro si riarrotolava intorno al mio viso. La cosa per me aveva un certo senso: sul nastro hai delle immagini registrate, ma se copri il viso con quel nastro, non sei più in grado di vedere. Il viso è coperto di immagini, ma sparisce dalla vista. Questa è per sommi capi l'idea di quell'esperienza di allora. Poi, nel 1973 con Sanja Ivekovic', abbiamo accettato di fare il nostro primo video. Era per una Mostra Internazionale in Austria. Quella è stata la nostra prima possibilità. Avremmo voluto farlo prima, ma era mancata l'occasione.

Come è avvenuto il passaggio dall'uso del video come performance e «arte degli ambienti» al video come opera audiovisuale? Dalla decostruzione del mezzo alla costruzione di un nuovo linguaggio?

All'interno della scena video internazionale (io ho lavorato molto all'estero: a Venezia, in Canada e negli Stati Uniti) dopo un iniziale entusiasmo generale, nella metà degli anni '70, l'interesse verso il video calò. Prima il video veniva considerato parte del panorama dell'arte visiva, ma poi il sistema delle gallerie, scoprì che non c'erano soldi da fare, che non era una cosa prestigiosa come la scultura, che era una piccola cosa dove non esisteva un *originale* ma, erano tutte copie. Il che non era compatibile con il mercato dell'arte.

Così le Gallerie si ritirarono, e il mondo video si ritrovò isolato. Fu allora che decidem-

mo – o almeno io decisi ma, come me penso anche altri – che bisognava trovare un altro contesto per il nostro lavoro, per sopravvivere a questa situazione critica. E questo probabilmente ha influito sui lavori che cominciai a fare verso la fine degli anni '70 e in quelli degli anni '80: divennero più orientati verso la televisione e il film.

Per me non è stato un compromesso, perché mi resi conto che non c'era più motivo di spingere verso quel tipo di arte, visto che per noi non era rimasto più spazio, per cui, dato anche il mio interesse per il film, decisi di cominciare ad usare certi elementi del linguaggio filmico.

Qual'erano i soggetti sui quali hai lavorato con le tue prime produzioni video?

Nel 1983 ho fatto in Olanda un video con lo stesso produttore di *Dutch Moves*; il titolo è *Image is Virus*. A quel tempo mi interessava molto la relazione tra l'immagine come è recepita dallo spettatore e l'immagine televisiva, tutto quello che c'è dietro l'immagine televisiva così com'è. Non solo l'aspetto estetico o formale, ma gli altri significati dell'immagine televisiva, così come li riceviamo da un programma.

Presi alcuni immagini dalla tv, e attraverso un'analisi formale e un'analisi del significato di alcuni tipi di immagini, procedetti a rimixarle, ma più in termini di analisi. Per esempio ho preso una sequenza da un video porno, l'ho mostrata per un po', poi l'ho ripetuta in avanti e poi all'indietro per un certo tempo, mostrando che la cosa non cambiava e che sarebbe anche potuta andare avanti all'infinito. E questo è il tipo di cose che fanno vedere in televisione. Era un video molto ideologico. In seguito decisi che non sarei stato più così coinvolto verso la televisione, perché mi resi conto che la televisione stessa, nel bene o nel male, è televisione, puoi odiarla od amarla ma è così, comunque tu la metta.

I video che hai realizzato in seguito con Sanja Ivekovic' mostrano una attenzione notevole all'aspetto della costruzione dell'immagine e dei rapporti sintattici, compositivi. Mi vuoi parlare del lavoro che sta fra Image is a Virus e Dutch Moves?

Ho fatto varie cose insieme a Sanja. Il primo video che abbiamo fatto insieme è stato *Chanoyu*, che vuol dire *La cerimonia del tè*. Non volevamo imitare la cultura giapponese. Abbiamo preso gli elementi del tè, così come vengono usati invece nella società occidentale. C'è una piccola storia di una coppia. Una coppia che fa colazione, che prende il tè, ma non c'è nulla di cerimoniale. Prendono il tè, seduti davanti alla televisione e poi succede che incominciano a discutere, sempre più animatamente. Abbiamo provato a trattare questa storia alla maniera giapponese. Il modo in cui è girato e poi montato le dà un grazioso tocco di cerimonia. Quindi il contesto è molto nervoso, il trattamento dell'immagine invece è molto estetico. C'è una particolare attenzione all'oggetto e all'emozione. E' molto formale.

Poi abbiamo fatto un altro nastro insieme intitolato *No End*, dove un personaggio, una donna, ricorda continuamente delle cose, troppe cose, che cerca di dimenticare. Visivamente è molto formale. Questa donna continua ad indossare indumenti che poi si toglie. È molto confusa perché non riesce a ricordare se ha già fatto una certa cosa. La sequenza l'abbiamo presa da un libro americano. Per ricordare se hai già fatto una certa azione devi farla di nuovo. Il testo presente nel video, è formato dal parlato di questa donna che ripete a se stessa una frase, tratta da una poesia che dice: 'non ci sarà nessuna fine perché ho dimenticato l'inizio'.

Poi abbiamo fatto un'altra esperienza legata ancora al modo di pensare orientale, chiamata *Black and white* e legata al gioco degli scacchi. È un video che usa, ancora una volta, il rapporto uomo-donna, che viene giocato sulla scacchiera. Vediamo i movimenti delle pedine e, intramezzato, un testo racconta due storie: una raccontata dall'uomo parla di due sacerdoti, uno Indù e l'altro Buddista, e l'altra dalla donna, invece racconta del suo rapporto con quest'uomo. Poi, l'immagine della scacchiera si tramuta nell'immagine del pavimento della cucina – avevo bisogno di più spazio –, e questa grande scacchiera diventa il campo per la loro battaglia.

Dopo è venuto *Dutch Moves* che è stato il primo grande progetto dove ho avuto la possibilità di lavorare con la televisione tedesca, per cui c'erano più soldi a disposizione. Tutti i

video precedenti sono state produzioni molto più piccole, girati in pochi giorni. *Dutch Moves* è stato il primo ad avere avuto tempo e soldi in termini professionali'.

Con Dutch Moves racconti una storia rocambolesca, densa di colpi di scena, di storie parallele che si intrecciano: cosa pensi della nuova fiction video?

Ci sono state molte mistificazioni a proposito del video. Non credo ci siano fondamentali differenze tra quelle che sono le linee narrative video e quelle filmiche. Specialmente nel modo in cui la narrazione viene usata. Penso dipenda più dalla persona che la sta usando. Forse, avrei potuto fare *Dutch Moves* cinematograficamente. Non credo ci sarebbero stati molti compromessi da parte mia. Probabilmente, non sarebbe venuto fuori molto differente da quello che è in video. Nella tradizione filmica che proviene dalla letteratura, la struttura narrativa è molto 'chiusa', definita, è come una strada a senso unico: inizia e finisce lì. La televisione, (non mi riferisco al programma ma al modo in cui tu lo stai guardando), cambiando canale da un programma ad un altro, da un film ad una partita di calcio, ad un telegiornale, ha bisogno di una struttura molto più aperta, libera, in cui degli elementi combinati formino un elemento narrativo, ma che come struttura sia qualcosa di molto differente. Ecco perché ho strutturato *Dutch Moves* nel modo come è fatto.

Che ruolo hanno il testo verbale e quello sonoro nei tuoi video? Usi degli attori?

Beh, ho fatto vari video dove usavo visivamente un testo verbale. Si trattava di un testo inserito elettronicamente sull'immagine. Questo procedimento l'ho trovato interessante per diverso tempo. Usare un testo non parlato ma scritto, perché si ha una visione diversa del testo se lo si ascolta o lo si legge. Così ho tentato di combinare le due cose: il testo e l'immagine. Ora preferisco una struttura narrativa dove il linguaggio entri a far parte dell'aspetto drammatico dell'intero lavoro. Nel mio ultimo video, grazie alla produzione, ho avuto un compositore che ha creato della musica originale. Prima abbiamo usato varie cose. In *Black and white* per esempio abbiamo usato Mozart, in *No end* c'era un testo pronunciato dalla voce di una donna che era mixato in modo da sembrare musica. Il suono era più importante del significato. E in *Chanoyu*, il suono era molto importante. Erano tutti suoni naturali, ottenuti dal movimento degli oggetti, per esempio sul tavolo, ma suonati al rallentatore, così da diventare simili alla musica giapponese.

In *Chanoyu* e in *Black and white*, abbiamo usato degli artisti visivi e gente comune, non attori, a cui io indicavo il da farsi. In quest'ultimo invece ho usato degli attori professionisti perché c'era molto dialogo.

Il tuo è un lavoro solitario o si avvicina di più al modo di produzione televisivo e cinematografico?

Negli anni '70 era un tipo di produzione molto più aperta, libera. Per *Dutch Moves*, visto che l'abbiamo realizzato con la televisione, ho scritto un copione e fatto uno story-board. E questo serve per economizzare il tempo di produzione in modo da avere tutto pronto per le riprese. Questo per me è molto positivo. In questo modo impari ad avere il 'tuo' video pronto nella tua testa, non come ancora molta gente continua a fare: riprendono tanto materiale e poi quando si siedono al montaggio lo rivedono un'infinità di volte, fino a quando, alla fine, qualcosa viene fuori. Ora lavoro in un modo più vicino ad una produzione cinematografica. Per esempio, per *Dutch Moves* ho avuto 5-6 copioni prima di quello definitivo. Poi ho programmato le riprese.

Ti piacerebbe girare un film?

Sì, penso che lo farò prima o poi. Amo il video, per tanti anni è stata anche una scelta ideologica, ma appena sarà possibile, mi piacerebbe fare un film'. Ho fatto anche numerose installazioni, ma in Jugoslavia non è possibile, mancano le strutture tecniche, quindi riesco a farle solo quando mi invitano da qualche parte, all'estero. È interessante, anche se il mio interesse per il video non è tanto per la struttura, quanto per gli elementi drammatici'.

In generale penso che il problema del video sia che partendo dal panorama dell'arte visiva, non solo gli artisti, ma anche i galleristi, i curatori dei musei, non hanno una grande conoscenza di cinema. Quindi tendono a spingere verso una linea indipendente, che è distante dal cinema e non si preoccupano di usare l'apparato critico del cinema che oltretutto esiste, è molto ricco, ricco di teoria e di pratica: non sapendone molto preferiscono costruire qualcosa che possa vivere di vita propria. Ora io penso sia sbagliato, in quanto se usi il tempo e le immagini, allora dovresti essere a conoscenza di quello che è stato fatto prima di te in quel campo, o col mezzo che è il più vicino al video – il cinema.

Io mi interessavo di cinema anche prima di fare video.

aprile 1987

traduzione di Pierpaolo Sabbatini