

Martin Uitvlugt
Avanti e indietro a Dutch Moves

Il sospetto è qui giustificato.

Prima di realizzare *Dutch Moves*, Dalibor Martinis veniva considerato un artista video che non faceva opere televisive bensì video, video-arte o video-tape. È possibile che un artista che affronti i termini della narrazione in maniera più esplicita che nei suoi precedenti lavori, improvvisamente non sia più un artista video?

Certamente no. È video-arte che, per 55 minuti, indossa il mantello – riccamente ricamato di convenzioni – dell'opera televisiva.

E allora: realtà e fantasia.

Il sospetto qui è ancor più giustificato.

Sin dai tempi in cui la gente disegnava, graffiando sulla pietra, la fantasia dà forma alla realtà. In questo modo compensa un'altra forma di fantasia (spesso, giustamente, chiamata mancanza di fantasia), che è più banale e zuccherosa, ma che (quindi proprio per questo) tenta con egual forza di controllare questa stessa realtà.

L'arte ha sempre a che fare con la fantasia e la realtà, sia essa narrativa o esclusivamente fine a se stessa – non ci sono altre possibilità. La fantasia è realtà, l'arte è realtà, la verità è tutta un'altra faccenda.

1983

Dalibor Martinis ha appena realizzato il suo nastro *Image is Virus*, in collaborazione con la casa di produzione Meatball ('Non esiste una realtà reale. La realtà è un modello più o meno costante d'analisi').

Adesso vuole vedere dei mulini.

Stompwijk (Olanda del Sud): Martinis gira intorno ad un mulino che rimane invece dov'è con le pale immobili.

Si ferma di fronte al mulino con un apparecchio fotografico davanti al proprio viso. Poi scatta otto fotografie. Ogni volta girando la macchina fotografica di 45 gradi.

'Con queste ci farò qualcosa a casa', dice.

Rimane sorpreso che in questo posto, in direzione del terreno bonificato, l'orizzonte sia così basso.

'È da un po' di tempo che lavoro su un'idea per la televisione, con una storia ambientata in Olanda. A dire la verità ci sto pensando da quando ero a The Hague, per la produzione di *Image is a Virus*.

'Come vedrai, sto tentando di fare un'analisi della televisione e dell'immagine in generale (le sue dimensioni estetiche, strutturali ed ideologiche) nella forma di una storia da quattro soldi e un film di serie B. Ha diversi strati di significato, forma e struttura (ne indicherò alcuni) ma sono tutti in relazione alla trama che deve essere molto intrigante'.

(Frammenti di una lettera, 20.6.1984)

È il momento di convincersi che Dalibor Martinis esiste veramente, e che non è solo il prodotto dell'interesse estetico di un furbo produttore-video olandese che pensava, 'Inventiamoci un... vediamo un po'... un artista-video jugoslavo – notevolmente interessante, questa combinazione di Jugoslavia e video – e nel cognome qualche ingrediente deve inavverti-

tamente riferirsi al suo lavoro: Arte, Arti, e Martini.

(Successo garantito).

Image is a Virus è un successo internazionale. Vince dei premi e viene trasmesso alle tv di numerosi paesi. Viene venduto a musei e gallerie.

1986

Da un balcone che dà su una delle tante piazze di Amsterdam, un uomo calvo entra dentro una stanza per alzare un ricevitore telefonico. Sembra che un informatore non identificato chiami la sua attenzione sull'inizio di un certo programma televisivo. Qualunque il messaggio sia, l'uomo siede davanti alla televisione, prende il telecomando e l'accende. Oltre le sue spalle abbiamo una buona visione dello schermo. I canali televisivi scorrono velocemente come se stesse cercando qualcosa di specifico. Poi un canale viene scelto e vediamo i corpi nudi di un uomo e di una donna, apparentemente morti. Sembra siano stati uccisi mentre facevano l'amore. Potrebbe essere il canale giusto... ma invece, c'è un altro cambio di canale e ci si ritrova nel Sedicesimo secolo. Gli Ambasciatori di due regni concorrenti stanno discutendo a proposito di un qualche incidente diplomatico.

E la cosa continua in quest'ordine – appena stiamo finalmente per afferrare qualcosa della narrazione, l'uomo preme un pulsante sul telecomando e, noi veniamo catapultati in un mondo di immagini completamente differenti. Per quale motivo sta facendo così? Non cerca un po' d'ordine all'interno del disordine? Possibile che gli agenti segreti in onda sul canale 12 abbiano qualcosa a che fare con la giovane coppia in onda sul canale 7? Essi, sono collegati in qualche modo con le strane visioni di paesaggi olandesi che continuano ad apparire sul canale 15?

Assistendo a pezzi e pezzetti di quelli che sembrano programmi totalmente differenti, lentamente ci rendiamo conto che questi, hanno tutti qualcosa in comune. Tutti questi frammenti stanno tentando di essere osservatori non osservati. Ma, dal momento che viviamo in un mondo dove tutti guardano tutti, sono costretti a diventare quello che osservano.

Così lo sfortunato giovane, che è un artista-video, diviene vittima della propria curiosità. I due agenti restano intrappolati nel mirino della sua telecamera e, visto che questa è l'ultima situazione in cui loro dovrebbero apparire, decidono di ucciderlo insieme alla sua ragazza. I due Ambasciatori tentano di chiarire quest'incidente mentre posano per un pittore (Hans Holbein) che, come spettatore definitivo, li trasferirà nel dipinto *Gli ambasciatori* (1533). I due agenti finiranno vittime del loro capo, che potrebbe anche essere l'uomo che sta guardando questi programmi televisivi. Il che ci riporta a noi stessi, spettatori di *Dutch Moves...*

(Nota di Dalibor Martinis)

Come introduzione al copione

Ci sono tre linee narrative che singolarmente e collettivamente portano alla domanda: cosa è la fantasia, e cosa è la realtà? Ogni linea narrativa fa uso dei propri strumenti: una si adagia nel dialogo tra i due Ambasciatori, la seconda segue gli agenti segreti e la terza segue l'artista e la sua ragazza (questo è l'uomo che sta girando *Dutch Moves*).

Le linee narrative sono intrecciate e complementari. I ruoli secondari (Holbein, la donna) mettono l'accento necessario sopra l'intera cosa. Inoltre, attraverso l'aspetto formale il lavoro tira in ballo la questione realtà-finzione.

La funzione di 'L'Onnipresente' non è altro che quella di avere la possibilità di cambiare le aspettative che ha lo spettatore a proposito del tradizionale montaggio (cinematografico), in modo tale che ogni sequenza ricordi uno dei continui cambiamenti da un canale tv all'altro. Questa forma è rafforzata col dare ad ogni linea narrativa la propria immagine: gli Ambasciatori risultano come se stessero recitando in un lavoro in costume, l'artista e la sua ragazza ven-

gono rappresentati come la coppia romantica della situazione, e gli agenti segreti vengono "catturati" sullo schermo di un monitor, lasciando le loro voci esclusivamente fuori-campo.

I pensieri sulla realtà e la fantasia non vengono esaminati solo confrontandoli con le gentili distorsioni di una diplomazia assurda e l'alternarsi di scene, ma allo stesso tempo mettendoli a confronto con quelle che sono le aspettative nei confronti della televisione, del film e del video. La scelta del dipinto è importante perché sembra che, posizionando l'anamorfofi tra i due Ambasciatori, Holbein abbia voluto dichiarare che la morte non può essere considerata attraverso la ristretta e luminosa prospettiva del Rinascimento. La parola 'anamorfofi' è una combinazione delle nozioni greche nuovo e forma: lo spettatore deve di sua volontà prendere un'iniziativa, per essere in grado di "vedere" l'immagine.

È un gioco.

(1986, da un allegato ad una lettera del produttore indirizzata al direttore di un canale televisivo)

'Il fatto è: può un'azione politica avere un valore in termini estetici, può essere intrinsecamente magnifica?' Questo è quanto uno dei due Ambasciatori, sta dicendo all'altro.

Holbein, il pittore, perde la pazienza. Distrugge un bicchiere (pieno d'acqua, tè o trementina) e, con un colpo di pennello disegna una forma ovale, sghemba, sulle facce di entrambi i due Ambasciatori raffigurati sulla tela di canapa.

'È apparenza o realtà che uno cambia da un canale televisivo all'altro per tutto il tempo?'
(da un articolo di giornale, settembre 1986)

Apparenza, dannazione.

Martinis è realtà. E, *Dutch Moves*, il suo video lo è altrettanto. Sto guardando la videocassetta debbo premere due pulsanti – quello dell'azione e quello del monitor – per vedere un uomo calvo premere tanti, tanti pulsanti in *Dutch Moves*. Quest'uomo calvo è Dio; mette insieme una narrazione coerente. Qualunque cosa venga suggerita, assolutamente niente è stato lasciato al caso.

È apparenza: sto guardando un programma televisivo su un canale. Quest'uomo calvo, quest'Onnipotente, è in realtà Dalibor Martinis, intrappolato in un paradosso di arbitrarietà e ordine.

Il mio potere è maggiore del suo; quando alla fine è solidificato nella video-arte, lui è senza difesa: posso farlo sparire con una pressione sul pulsante. Nessuno mi sta osservando. Non lo faccio veramente, per far diventare questa fantasia, realtà. Dopo tutto io sono un telespettatore.

traduzione dall'inglese di Pierpaolo Sabbatini

Il testo è stato pubblicato come scheda di presentazione del video *Dutch Moves*, 1986.