

# The quartz teeth of passion

di Pier Luigi Tazzi

## Sconnessioni

Qualche anno fa Thomas Schütte mi diceva: « Non so quanto continuerò così. Forse ancora un paio d'anni. Forse dieci. Poi mi ritirerò in casa, mi metterò di fronte alla televisione e dipingerò delle marine ». L'ho visitato di recente nella sua nuova casa in Fürstenplatz: pomeriggi chiari, stanze vuote, serenità primaria. « Quando sono a casa, guardo molta televisione. È pura *fiction* ».

Al piano inferiore della Nationalgalerie Nam June Paik aveva disposto un'intera *Family of Robot*, videosculture composte di vecchi televisori e apparecchi radio. C'erano la *nonna*, il *nonno*, la *madre*, il *padre*, la *zia*, lo *zio*, tre *bambini*, un *passage*, una *connection*, un *monumento*. Di sopra l'architettura di Mies van der Rohe veniva sfidata dall'interno dal più grande igloo di Mario Merz, *La goccia d'acqua*. Nella *Damnation of Faust* di Dara Birnbaum un monitor incorporato in una complessa struttura parietale (ingrandimenti fotografici e wall painting) riportava in *loop* microsequenze narrative. Ogni volta avresti voluto cogliere quel che non c'era e che non ci sarebbe mai stato se non nella forma in cui era stato e in cui ora ossessivamente si ripeteva. Per sempre nell'« imminenza di una rivelazione » — « La musica, gli stati di felicità, la mitologia, i volti scolpiti dal tempo, certi crepuscoli e certi luoghi, vogliono dirci qualcosa, o qualcosa dissero che non avremmo dovuto perdere, o stanno per dire qualcosa; quest'imminenza di una rivelazione, che non si produce, ... ».

Nella cupa sede della Sezione Combattenti e Reduci di Taormina con *L'alba, il giorno* — che diventerà qualche settimana dopo *Gli effeminati intellettuali* alla Scuola di Guerra Aerea di Firenze — Alfredo Pirri distacca in un angolo l'emittente di immagini (il traffico in una città giapponese, le varie fasi del suicidio di Yukio Mishima, l'attacco aereo a Pearl Harbor) che è solo elemento minimo, nucleo perduto d'attenzione, che non prevarica né le suggestioni ambientali né la performatività dell'attore presente e recitante.

Si tratta evidentemente di sconnessioni: la *fiction* di Schütte, il metamessaggio di Paik, la destrutturazione concettuale della Birnbaum che annuncia la nostalgia del « grande racconto » o anche solo del « *ce qui a été* », la segnaletica minima di Pirri che si perde — o c'è pallido — nell'antro poveramente glorioso di guerre ormai dimenticate.

È il mondo a prendere le distanze e a noi non resta che accettare con assoluto rispetto la sua risposta. Con un leggero malessere tuttavia, che è analogo a quello provocato dalla macchina delle riflessioni ritardate che Dan Graham aveva prodotto con il titolo di *Present Continuous Past(s)*. E questi sono i sintomi incerti che indicano estensione e spessori della penetrazione di un *mezzo* negli scenari della nostra vita culturale; e, a parte la passività angelica di Schütte, che rimane dalla parte del consumatore, gli altri mettono in mostra un campo di applicazioni, pur senza fissarne i contorni, del mezzo stesso, che, idealisticamente, ai suoi inizi l'artista pensava di dominare con la propria volontà assolutista e piegare alla propria ansia di indagine, o comunque di utilizzare per allargare la propria area di intervento. La nostra civiltà e la nostra cultura si sono sempre fideisticamente affidate all'incessante sviluppo delle protesi tecnologiche; e ogni scarto, ogni insuccesso, ogni metastasi, sono stati sempre visti come punizioni di un dio geloso, sempre pronto a rintuzzare l'orgoglio del primo della classe da lui stesso gestita. Ma non è già nel giocattolo nuovo

inserita la spoletta che darà luogo alla disgregazione? Non è il farmaco, dal tempo mitico del dio Teuth, medicina e veleno?

In un breve volgere d'anni tutto poi si modifica, si adatta al terreno, entra a far parte del paesaggio: quel che si prospettava come possibile strumento di soluzione, diventa esso stesso problema, quel che avrebbe dovuto unire, scinde; lo strumento di progressiva approssimazione diventa causa di divaricamento; il prodotto economicamente determinato si offre come sorgente di immaginario; ogni limite ha i propri limiti.

### *Inadempienze e giochi*

Uscir di casa la mattina presto vuol dire immergersi nell'aria vaporosa e fresca. Giù dal ponte le piante sulle opposte rive del fiume trattengono in cumuli di nebbia l'umidità della notte appena trascorsa. La città distesa si rivela appena come lontano orizzonte di brume. Ma le colline a nord e a sud sono già chiare e manterranno, con trascurabili variazioni, la propria forma fino all'estinguersi del giorno. Arnold Böcklin, guardando gli olmi e i canneti, vede la propria inadempienza e, insieme, l'insufficienza di ogni strumento di rappresentazione. Presto il traffico della strada aumenta, ma il clamore di tutta la giornata non spegne comunque l'eco silenziosa della siringa di Pan — che ritrovo ogni mattina quando mi alzo presto e esco di casa.

Eppure sono e sono stati molteplici i giochi possibili, di inganni e di micro-scoperte, di misurazioni e di illusioni, di costruzione e di analisi, che gli artisti con il video hanno prodotto e sono in via di produrre.

I pionieri ispirati e pasticcioni, Nam June Paik e Wolf Vostell, anarchici *conquistadores* che si spingono per amor d'avventura oltre i limiti del *global village* verso le dimensioni planetarie dei cieli e delle periferie in cui si celebra l'ambiguo connubio fra *junk* e elettronica.

Gli americani solleciti nell'identificazione di rapporti primari: Les Levine, Frank Gillette, Bruce Nauman, Peter Campus, Dennis Oppenheim; e, con loro, lo svizzero Jean Otth.

E, in posizione separata, Vito Acconci, ostinato Narciso in cerca dello specchio che trasformi il brutto anatrocchio in cigno meraviglioso.

La fantapolitica di Antonio Muntadas e la fantascienza di Joan Jonas.

Gli Scholoss di Marcel Odenbach la cui struttura decostruttiva non scalfisce la patina della Decadenza, e i labirinti di ludico terrore di Buky Schwartz. L'immobilità musicale di Brian Eno e lo zen d'importazione post-paikiana di Anna Winteler e di Christiaan Bastiaans.

Il costante perseguire la certezza di un'immagine che restituisca e crei la straordinarietà di un'esperienza vissuta, in Marina Abramović/Ulay.

Le grandi macchine sceniche di Klaus von Bruch e i tableaux-vivants *via-electronics* di Gary Hill.

E come non opporre al minimalismo di Alfredo Pirri, che domanda a compensazione la presenza dell'attore, il micro-macro di Giorgio Cattani, che presuppone uno spazio per la danza?

Si potrebbe, ed è stato anche fatto, riunirli tutti e creare una sorta di Parco delle Meraviglie, o, se vogliamo, una Svizzera in Miniatura della *Video-art-into-the-World*. Nell'ipotesi che dovessi essere io ad allestire uno di questi giardini, porrei agli opposti estremi Bill Viola e Marie-Jo Lafontaine: la maggior immersione da parte dell'artista americano dentro la visione che il video restituisce (la video-camera come *scanner*) e la maggior emersione da parte dell'artista belga per la quale l'immagine video è superficie mobile, tessera vibratile di una *texture* che si vorrebbe emozional-monumentale. E, se la narratività sincopata della Lafontaine sfiora la banalità di una retorica sentimentale, a volte corriva, (a cui spesso, devo confessare, non posso fare a meno di cedere), non è che il bisturi di Viola, spingendo troppo a fondo, non rischi di trovarsi di nuovo fuori dall'altra parte, avendo oltrepassato senza colpo ferire l'oggetto della propria indagine? (Ma sappiamo che il semplice e il complesso sono le due facce della stessa medaglia — o dobbiamo chiamarla moneta?). Fra l'uno e l'altra il dispiegarsi continuo delle innumerevoli prove con differenti direzioni e riflessi, non tutti e non esclusivamente riconducibili alle sostanze componenziali dei due poli qui considerati emblematici per gusto di gioco. Meriterebbe forse maggior attenzione il riconoscimento di due modelli che si sono contrapposti con alterne vicende nel corso degli ultimi tre decenni: l'analisi effettuale dei linguaggi da un lato e la spettacolarità di massa dall'altro. Se la prima istanza (riferimento esemplare l'Arte Concettuale), accentuando gli aspetti metalinguistici e tautologici, non impone più di parlare del mondo bensì dei suoi modi di apparire, la seconda

(riferimenti plurimi, dalla Pop Art a Andy Warhol, dai Neo-espressionismi nazionali alla multinazionale post-modernista) cede al mondo, come se fosse il diavolo, la propria anima per assicurarsi l'amaro calice della *popularity*. («I, who thought only of survival, had no interest in philosophical questions »).

Comunque è il mondo a prendere le distanze e a noi non resta che rispettare la sua ritrosia. Con un leggero malessere: analogo oggi a quello, di ascendenza magrittiana, suscitato dall'immagine che scorre nello sguardo fisso dell'altro già lì nella scatola in effigie, come in *Arthur* di Alexander Hahn.

### *Due tavoli e una muraglia*

#### Un tavolo

Il negozio era vicino alla piazza principale del paese. Lo gestì per molto tempo un'amica di gioventù di mia nonna. Fra l'infanzia e la prima adolescenza lo frequentai molto e per ragioni via via differenti. Aveva di tutto: dalle suppellettili per la casa ai giornali, dalla cancelleria e dai quaderni per le scuole alle trappole per i topi, libri, cartoline, fotoromanzi, giocattoli, bottoni, nastri, fili colorati, maschere di carnevale, scherzi. Là dentro gli oggetti si sposavano alle immagini, quelli più quotidiani a quelle più fantastiche: cose impatinate dal tempo e sgargiante lucentezza delle novità, un lumeggiare continuo su uno sfondo opaco di passato. Posti così negli anni Quaranta e Cinquanta ce n'erano dovunque, nelle città come nei più sperduti centri di provincia. In certi quartieri di certe grandi metropoli ho continuato a trovarli fino ad una decina di anni fa. Ma da allora in poi non mi ci sono più imbattuto e presumo che siano scomparsi. Può darsi che i commessi viaggiatori li abbiano dimenticati, che i loro proprietari si siano estinti.

Ogni immagine, con qualsiasi tecnica sia stata realizzata, è immagine del mondo, per quanto parziale, per quanto eccentrica, e come tale riflette la sua complessità e la sua storia. Mai nessuna immagine riflette il futuro; se mai, come su uno schermo che non sia stato ancora alzato, tenta di proiettarvisi. A volte in questo senso si ottengono dei risultati discreti.

Alcune immagini sono più buone delle altre. Alcune sono decisamente cattive, ma si potrà sempre pensare ad utilizzarle in un modo o nell'altro.

Ogni immagine può essere combinata con una o più altre. Non sempre si ottengono buoni risultati, per quanto siano buoni i componenti. Ogni immagine ha una propria forza e una propria qualità. Il grado di forza non va di pari passo con la buona qualità. La combinazione di due o più immagini di pari forza non è detto che abbia forza doppia o pari a quella dei suoi componenti. Questo può dipendere dalla qualità delle immagini, ma non sempre.

La combinazione di due o più immagini, anche realizzate con tecniche diverse, dà luogo ad un'altra o altre immagini, la cui forza e le cui qualità non dipendono da quelle rispettive dei componenti, ma dai modi in cui si è attuata la combinazione.

La frase precedente copre in parte il significato di quella che a sua volta la precede, in parte lo contraddice, in parte ad esso aggiunge dell'altro. Qualcosa di simile avviene anche quando si combinano le immagini tra loro. Può avvenire tuttavia molto altro ancora.

Silvie & Chérif Defraoui tentano oroscopi, allestiscono quadri di profezie; ma amano chiamare tutto questo « mises en scènes de la perte ». Al tentativo scaramantico, che segna i limiti dell'ideogramma e delle sue combinazioni possibili, alla struttura compositiva analogica e concettuale, risponde un'immersione nello stato presente attuata mediante la puntualizzazione sostanzialmente a-sistematica di immagini « trovate », depositate ai margini del Villaggio Globale. Su quelle gioca la nostra sopravvivenza.

Della persona scomparsa della *clairvoyant* restano solo le mani in effigie elettronica.

E un tavolo, una sedia vuota, una sfera di cristallo.

#### Una muraglia

È stato così fin dall'inizio. Si è trattato di camminare sul ciglio di un rilievo scosceso. Il procedere è pericoloso, ci sono innumerevoli inciampi, distrazioni, inganni. Bisogna soprattutto impiegare la

forza del proprio corpo. Lo scopo non è tanto quello di raggiungere attraverso il suo uso il risultato desiderato e dimostrare così di possedere uno strumento in grado di piegarsi ad ogni nostra esigenza. Si tratta invece di sentire come quello che una tradizione culturale ha voluto farci considerare come strumento separato da noi stessi, dal nostro vero essere, sia in effetti quel che noi siamo. Sentire la fatica significa allora riconoscervi, sentire i limiti del corpo e insieme la sua potenza, sentire debolezza e bellezza congiuntamente, scoprire nell'esaurirsi della forza un'altra energia e l'unità che lega ogni cessione al piacere più alto.

Ho camminato per giorni e giorni sulle colline e nei boschi, su strade invase dalla luce del sole e oscurate dalle tinte della notte, percorso città giardini deserti spiagge. Ho attraversato scenari diversi e ho sentito solo la mia fatica. Ho aggiunto il mio tracciato al labirinto che l'uomo ha costruito nei secoli e insieme a lui le numerose altre specie e materie e stati, e questo tracciato è il mio percorso.

Nel lavoro di Marina Abramović, e di Ulay, che la muraglia che avrebbe dovuto unirli oggi ha diviso, il tracciato ha un segno teso, ma di una materia fine che riflette a volte e lascia trasparire, e mai, se non per brevi tratti, copre, quanto attraversa.

L'opera è allora inafferrabile e effimera come una performance, scarsa di oggetti, il cui più sicuro destino sarà sempre di ingombro e di inquinamento, eppure nondimeno pervasiva, e girovaga fino alla spericolatezza. E loro, ambedue, ebbri di mondo. (Ora che sono divisi, la loro ultima mostra assieme ha per titolo *The Lovers*).

E qui, mentre Marina camminerà ancora una volta da sola su quella stessa muraglia che ha l'abitudine di smentire ogni progetto sia stato formulato a partire da essa, ai due lati, in un tempo che diventa, per via di ripetizione, rituale, i serpenti penetrano nella bocca e sono accostati a coprire gli occhi. Il rischio e la fatica per lasciare il labile « record » di un proprio segno.

## Altro tavolo

« Il mio lavoro con il video è cominciato in maniera del tutto casuale. Stavo mixando in studio *Fear of Music* quando un *roadie* è entrato domandando se qualcuno voleva comprare un videoregistratore con la telecamera. Prima di quel preciso istante non avevo mai avuto il minimo desiderio di interessarmi di video. Comunque, siccome il materiale era a buon prezzo, l'ho comprato. Si trattava di un VHS Panasonic Omnivision e di una telecamera PX200. Appena arrivato a casa ho montato il tutto per lavorare. In quel periodo non avevo nemmeno un cavalletto, quindi ho semplicemente appoggiato la telecamera sul davanzale di una finestra. Si vedeva l'immagine dei tetti delle case dall'altra parte della strada e del cielo. Le nuvole si muovevano rapidamente: ogni tanto un piccione le attraversava. Sono rimasto a lungo ad osservare queste immagini. E ho pensato: "È la cosa più bella che abbia visto su uno schermo televisivo". Solo allora ho capito che avrei potuto fare qualcosa con il video. Non che mi sentissi limitato dalle immagini musicali: semplicemente avevo trovato un nuovo campo di esplorazione che mi attraeva ».

I limiti della riflessione e delle capacità narrative, una volta che si sia stati sedotti dal « mezzo » che per non altro era nato — attualità di riflessione e di narrazione —, vengono superati a favore delle potenzialità autonome dello strumento. Da un lato a diventare fondamentale è quel che si vede indipendentemente dalla « realtà » a cui rimanda, dall'altro è la concretezza materiale che sottrae all'illusione dell'immagine la propria energia espansiva e che diventa essa stessa stimolazione di immaginario.

« Se è troppo complesso perdo la cognizione di quello che sto facendo. Se ci sono troppe possibilità la scelta diventa difficile e il lavoro si riduce ad una scelta delle risorse tecniche ». Si costruiscono allora ambienti come un dio creerebbe paesaggi. Paesaggi perlopiù denotati dalla presenza degli effetti video, la luce soprattutto e le sue continue e pressoché impercettibili variazioni, come la linea di un suono si fa strada fra altri fino ad un livello di percezione chiaro per poi essere riassorbita dal flusso sonoro e dar luogo ad altri eventi. E come il suono si concentra in un punto e si disperde poi scorrendo attraverso altri, i punti video sono zone irradianti di attrazione e di emanazione al tempo stesso.

Tutto appare giocato nella struttura fluida che la tecnologia elettronica offre *smoothing down* le asperità di qualsiasi altro materiale di produzione e di elaborazione. L'universo dell'elettronica è

utopico solo nel senso che non ha un luogo: si astrae dalla specificità sostanziale del luogo, dalla sua peculiarità, per affermare la propria energia leggera, e smooth, very smooth, e far sorgere, nel migliore dei casi, e in Brian Eno in particolare, « una specie delicata di sorpresa ».

Giugno 1989

### Riferimenti bibliografici

Edmund White, *A Boy's Own Story*, London, 1985.

*Positionen heutiger Kunst*, catalogo della mostra, Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 23.6-18.9.1988.

*Non in codice*, catalogo della mostra, Accademia Americana/Centro Culturale Canadese/Galleria Pieroni, Roma, ottobre-novembre 1987.

Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni*, Milano, 1976.

Pier Luigi Tazzi, *Alfredo Pirri*, in « Artforum », March 1989.

Wulf Herzogenrath, Edith Decker (a cura di), *Video-Skulptur retrospektiv und aktuell 1963-1989*, Köln, 1989.

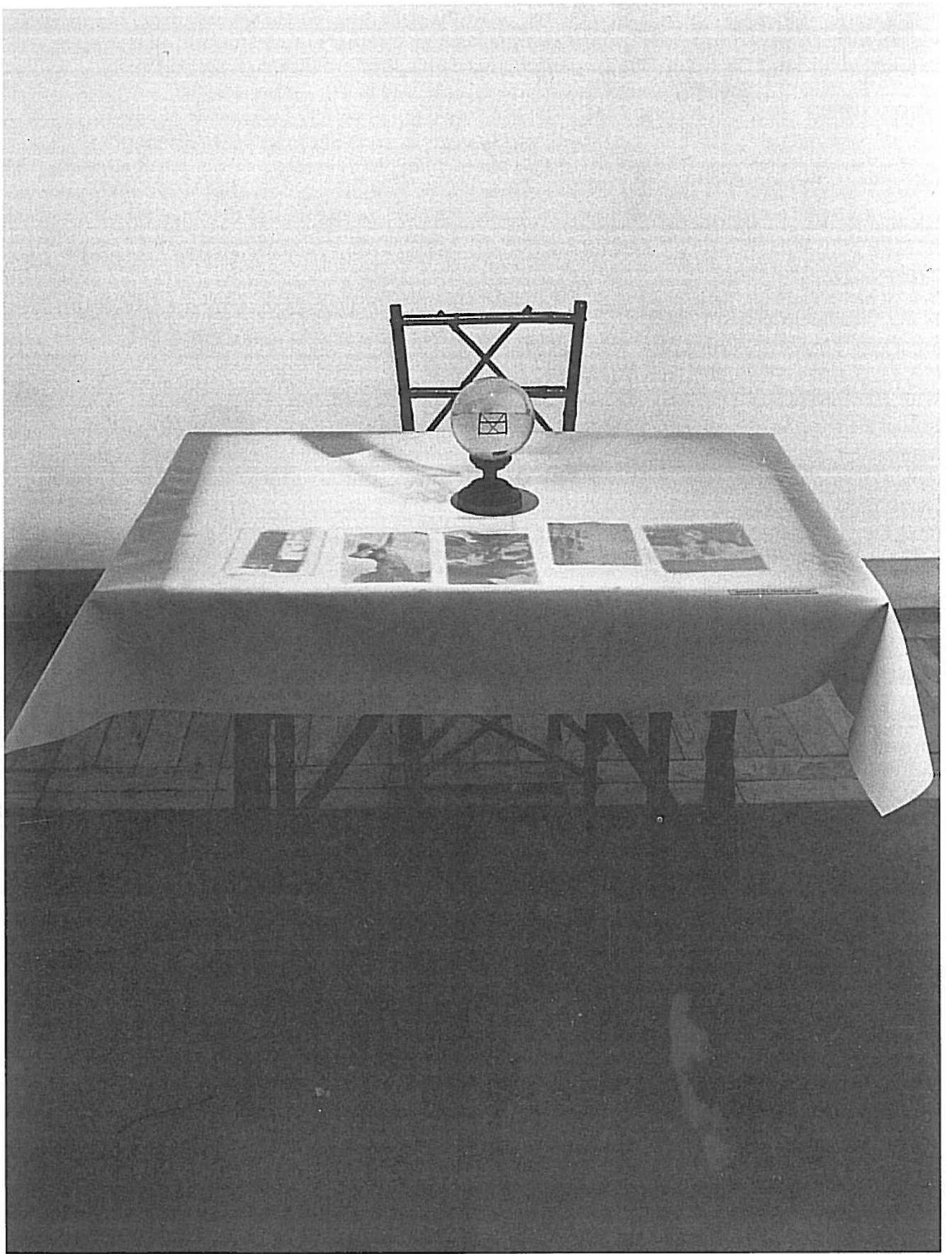
Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, 1980.

Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, 1972.

*Kunst. Seven Artists from Amsterdam*, catalogo della mostra (a cura di Tim Guest), Toronto, 1985.

*Giorgio Cattani. Tecnicamente dolce*, catalogo della mostra, Centro Video Arte, Ferrara, 1988.

*Brian Eno in Milano*, catalogo della mostra, Chiesa di S. Carpofo, Milano, 1984.



62

62, -65. Silvie & Chérif Defraoui, *Cartographie des contrées à venir*, 1979.