

Dal cinema sperimentale all'arte video

di Vittorio Fagone

Rubricazioni

Le indicazioni *cinema sperimentale* (*experimental film*), *cinema d'avanguardia* (*avant-garde film*) e *cinema d'artista* (*artist's film*), spesso usate come sinonimi, hanno in realtà valore e connotazioni, anche dal punto di vista storico, diversi. L'indicazione cinema sperimentale tocca con maggiore pertinenza alle ricerche compiute nei primi anni Venti da Hans Richter e Wiking Eggeling, ma anche da Marcel Duchamp, che seppero utilmente esplorare le possibilità del cinema di dinamizzare serie di immagini astratte. L'indicazione cinema d'avanguardia tocca, quasi nello stesso periodo e per tutto il decennio successivo, alla esperienza di Man Ray, Francis Picabia, Marcel L'Herbier, Luis Buñuel, entro e oltre il cinema surrealista, ma anche alla visione rigorosa e lucida di Dziga Vertov e Walter Ruttmann, fuori dalle compiacenze del cinema d'intrattenimento, e poi negli anni Quaranta e Cinquanta, in un filone di continuità dichiarata, all'opera di Maya Deren, e quindi al New American Cinema, a Stan Brakhage e Gregory Markopoulos. Cinema d'artista ha, infine, un uso e una connotazione precisa solo nella seconda metà degli anni Sessanta quando gli artisti visuali tornano a rivolgersi al cinema non solo come strumento di registrazione della nuova dimensione metalinguistica, performativa e concettuale, della ricerca ma anche per l'impulso a continuare a esplorare le risorse, temporali e di costituzione d'immagine, del mezzo cinematografico. I nomi di Andy Warhol e Michael Snow sono, in tale prospettiva, in modo esemplare significativi. I confini tra questi ambiti sono però difficili da stabilire, anche se le caratterizzazioni possono risultare chiare. Interessante è registrare la serie progressiva di conferme e di rinforzi. Si consideri infatti come si è potuto chiamare *cubista* (Standish D. Lawder) il cinema degli anni Venti che è impegnato a stabilire una dimensione nuova del tempo di narrazione e delle associazioni visive che costituiscono termini essenziali della nuova visione cinematografica. Il trapasso dalle forme cubiste alle forme surrealiste è, nel cinema, consequenziale. Non si tratta infatti di stabilire poetiche diverse quanto di affinare gli scarti linguistici produttivi di senso, nelle strategie veloci degli automatismi dello sguardo prima che della vista. A questo cinema surrealista fanno direttamente appello le prove del cinema d'avanguardia dell'immediato dopoguerra, soprattutto nella sollecitazione di una espressività primaria, non convenzionale, e diretta. È anche interessante sottolineare le analogie di quello che si è potuto definire *cinema strutturale* (Michael Snow) e le ostinate perlustrazioni della relazione spazio-tempo del cinema cubista. Ovviamente consapevolezza e *freddezza* del cinema strutturale hanno una diversa cultura del mezzo cinematografico. Tra le due polarità, una fortemente espressiva, o destrutturante e una freddamente retinica, o strutturante, vive la sua straordinaria stagione, tra gli anni Sessanta e i primi anni Settanta, il *cinema d'artista* alla cui configurazione teorica ho cercato di dare, in sede internazionale, un contributo. Cinema d'artista e video convivono per un certo periodo nella pratica degli artisti. La scelta di un mezzo linguistico o dell'altro, è determinata dalla consapevolezza delle risorse del mezzo stesso. Progressivamente però, a partire dalla fine degli anni Sessanta, si ha un assorbimento nel video di molte pulsioni che sono state tipiche del cinema sperimentale e d'avanguardia. Il progressivo affermarsi del video ha due chiare ragioni: la maggiore agibilità e immediatezza del nuovo mezzo, e la particolare dimensione che in esso assumono la luce (nella quale è possibile *inscrivere* un'immagine) e il tempo (con la sin-

golare dimensione di continuità di riproduzione della realtà nel *tempo reale*). La curiosità degli artisti verso il video riproduce condizioni e atteggiamenti come alla nascita del cinema.

Per una ecologia del cinema (e del video) « differente »

Nel 1972 Jean-François Lyotard ha scritto, su la « *Revue d'esthétique* », un elogio motivato del cinema *differente* (sperimentale, d'avanguardia, d'artista o *selvaggio*) definito con lucida perspicacia l'*acinema*. Contro l'ordine che immobilizza il movimento senza arresti del cinema dentro uno schema rigido, dentro un « valore » che è, alla fine, economico, l'*acinema* sa liberare stupore, terrore, collera, godimento; mobilitare l'emozione e, nello stesso tempo, fissarla. Il cinema *differente* è un cinema che si dà « altrimenti »: produzione economica di valore e produzione di senso possono vivere insieme raggiungendo e sfidando « intensità paradossali ».

La definizione di tale cinema « differente » è stata tentata da Dominique Noguez, il più assiduo frequentatore di produzioni cinematografiche non convenzionali, nella grande rassegna organizzata per il Centre Pompidou di Parigi nel 1981. Per Noguez in questo spazio va considerato il « cinema che non si cura delle regole o delle funzioni dominanti della comunicazione: meno preoccupato quindi del destinatario che dell'autore, del referente che del messaggio stesso, del principio di realtà che del principio del piacere, del simbolico che dell'iconico, in breve, meno preoccupato del senso che della forma » e ancora più radicalmente « un film largamente personale, che si rapporta principalmente, nella sua concezione, nella sua realizzazione e nella sua diffusione all'arte e all'artigianato (non al commercio e all'industria) ».

Secondo le due definizioni che qui si sono volute citare, il cinema *differente* si caratterizza per due aspetti: la determinazione linguistica molto più libera, diretta e, in definitiva, efficace; l'autonomia e l'indipendenza dalle strutture condizionanti della produzione industriale. I due termini sono, ad evidenza, correlati.

Questo tentativo di inquadramento può largamente essere giustificato. Chi volesse leggere in tale chiave le vicende del New American Cinema di John Mekas, le cinque edizioni del festival del cinema sperimentale di Knokke-le-Zoute in Belgio tra il 1958 e il 1975, i trent'anni del cinema sperimentale francese dallo *Chant d'amour* di Jean Genet al *Cinématon* con i suoi cinquecento ritratti di tre minuti, di Gerard Courant, le esperienze del Cinema Indipendente italiano negli anni Sessanta e Settanta e quelli del « Cinema d'artista » europeo dello stesso periodo, potrebbe ricavarne prospettive coerenti e, per qualche verso, confortanti.

Ma oggi con quale utilità si può ancora far riferimento a « definizioni » o approssimazioni di questo tipo?

Percorsi

Nel 1966 il Movimento Fluxus realizza un programma cinematografico *Fluxfilm Program* con dei filmati di Eric Andersen, Chicko Shiomi, John Cavanaugh, George Brecht, John Cale, Albert Fine, Robert Watts, Pieter Vanderbeck, Wolf Vostell, George Landow, Yoko Ono. Caratteristica di questo programma — senza sonoro, in bianco e nero e a colori, di 93 minuti — è una violenza straordinaria di immagini, banali e eccessive, che, secondo le formulazioni teoriche del movimento, vogliono sconvolgere le abitudini della comunicazione quotidiana, sbarrare o deviare il flusso immobilizzante della visione convenzionale.

Si è potuto notare (D. Noguez) che questa violenza di immagini è l'elemento che più distingue il cinema sperimentale europeo e americano, alla metà degli anni Sessanta. I procedimenti che il cinema *differente* utilizza, in questa prospettiva, sono di due tipi: mette insieme delle immagini quotidiane per sequenze non obbligate a uno svolgimento narrativo, e le deforma nel tempo accelerandone o rallentandone, sino a sfidare la soglia percettiva del movimento, ogni dinamismo. Le immagini deformate e violentemente accelerate, ricondotte a una temporalità artificiale, inducono una nuova visione che colpisce lo spettatore.

La narrazione negata è recuperata, attraverso dei piani ellittici che legano delle isole (fantasmi) di immagini-ricordo, da alcuni artisti che utilizzano con efficacia i movimenti di una soggettività eccitata. All'interno di questo tipo di cinema sono però gli artisti che spingono anche alle analisi e

alle scansioni delle possibilità di una costituzione e strutturazione inedita delle immagini. Non c'è dubbio che la nascita delle prime esperienze del video d'artista, o d'autore, tiene conto della realtà del cinema sperimentale, con una direzione di ricerca che è più orientata, e per qualche verso obbligata, all'esplorazione del tempo. Il video segue, può seguire, il tempo reale che nei progetti di Fernand Léger e nelle ricerche di Andy Warhol poteva sembrare un tempo-paradosso. Hermine Freed ha giustamente osservato, nel 1975, che la questione del tempo è di una importanza capitale per la comprensione del significato delle ricerche video, e corrisponde esattamente alla straordinaria e generale mutazione sopravvenuta negli ultimi vent'anni della percezione del tempo (e, attraverso la comunicazione telematica, della distanza). Non c'è dubbio che questa modificazione è oggi così forte che è quasi impossibile separare la sensazione visuale dalla componente temporale. Giustamente si è potuto osservare che la nozione di tempo, memoria, simultaneità costituisce la materia sulla quale, con « maggiore costanza », opera il video. D'altra parte ogni video utilizza in questa operazione caratteristiche che sono proprie del nuovo mezzo — l'istantaneità che deriva dalla possibilità di poter presentare un video senza sottoporlo a nessun tipo di trattamento, il ritardo del tempo di proiezione, la condizione di utilizzare contemporaneamente più camere o più monitor per una scomposizione o ricomposizione della visione — e che tutte contribuiscono a una dilatazione, o più esattamente a una temporalizzazione dell'immagine.

Questo carattere oppone con forza le pratiche del video orientate a una espansione topologica del tempo, alla televisione vincolata al canone di una temporalità e di una spazialità unidimensionali. Da qui, anche, l'opposizione tante volte dichiarata dai videoartisti *contro* la televisione. Alla fine degli anni Ottanta, però, questo scenario subisce una mutazione.

Prospettiva

Mai come oggi la ricerca video si è trovata obbligata a dichiarare i propri obiettivi: confrontarsi con la televisione per affermare il primato degli elementi linguistici specifici del mezzo elettronico rispetto alla dilatazione dell'audience come parametro fondamentale di crescita e affermazione; proseguire in una propria accertata autonomia definitoria, messa a paragone — di continuo — con ogni possibile immagine figurale; oppure tentare una inedita e reattiva disposizione dello spazio-tempo vincolata alla durata e all'evidenza tipiche dell'immagine elettronica.

Queste scelte sono, per altro, tutte costrette a misurarsi con una inedita *regola* o relazione: il dimensionamento dell'immagine video sull'ordine, dedotto o provocato, dell'evoluzione dei nuovi computer grafici. È dentro questo campo di tensioni che va ricondotta ogni rilevazione panoramica, ogni ragionata prospettiva sul video degli anni Ottanta. Di questo, due caratteri possono essere subito indicati: l'apertura internazionale, registrata su un circuito tanto attivo quanto libero da condizionamenti mercantili, o solo sciovinistici, e la vivace dialettica interna alle diverse pulsioni che, all'avvio, si son volute delineare e che determinano storia e attualità di questa vivace area di una ridefinitoria e produttiva « differenza ».

Giugno 1989



16. Robert Morris, *Mirror*, 1969.

17. Keith Sonnier, *Positive-Negative*, 1970.

