

I film e i video della Galleria Castelli-Sonnabend

I film e i video di cui si parla in questa sezione appartengono alla collezione *Castelli - Sonnabend Tapes & Films* di New York. Le gallerie Leo Castelli e Ileana Sonnabend, collegate fra loro, avevano organizzato, fra gli anni '60 e gli anni '70, una struttura di produzione e di distribuzione dei lavori in video e in pellicola degli artisti che lavoravano con loro. La videoteca, tra le più ricche e documentate nel settore della videoarte e del film d'artista, nel 1985 è stata ceduta parzialmente alla Video Data Bank, della School of Art Institute di Chicago.

Vito Acconci

Pryings, 1971

video; b/n; 20'; non sonoro

con Kathy Dillon e Vito Acconci

Pryings è un video che documenta una performance che ha avuto luogo alla New York University. La telecamera è puntata sul volto di Kathy Dillon, mentre Vito Acconci tenta di aprirle gli occhi. Ella si protegge il viso quando l'artista le spinge indietro la testa e cerca di arrivare ai suoi occhi. L'azione diventa una lotta in cui si intrecciano violenza e tenerezza. Per Acconci questo rappresenta un nuovo campo di applicazione delle performance interattive: « Qui la performer non cede, si chiude, il mio tentativo è di costringerla ad adeguarsi al ruolo di performer, di uscire allo scoperto » (in: « *Avalanche* », autunno 1972).

Vito Acconci

Open Book, 1974

video; b/n; 10'; sonoro

con Vito Acconci

In *Open Book*, l'immagine della bocca aperta di Vito Acconci occupa interamente l'inquadratura. Egli cerca di dirci quanto sia « aperto », tentando disperatamente di tenere aperta la bocca perché, al contrario, chiuderla rappresenterebbe la rottura della promessa. L'artista ripete, in modo incomprensibile: « Non sono chiuso, sono aperto. Vieni... Puoi fare qualsiasi cosa con me. Vieni. Non ti fermerò... Non ti posso chiudere fuori... Non ti respingerò. Non ti chiuderò dentro. Non ti intrappolerò. Non è una trappola ». Quando chiude la bocca per sbaglio, cedendo alla stanchezza, chiede perdono: « È stato un errore. Non chiuderò. Non ti chiuderò fuori. Non ti chiuderò dentro. Sono aperto a tutto... ».

John Baldessari

I Am Making Art, 1971

video; b/n; 15'; sonoro

con John Baldessari

I Am Making Art è una parodia della *Body Art* e dell'idea che ogni azione, movimento e intenzione sia potenzialmente un atto artistico. Baldessari sta in piedi di fronte alla telecamera, in uno spazio vuoto. Fa dei movimenti impercettibili: le mani, insieme oppure una alla volta, cambiano legger-

mente posizione, mentre egli ripete la frase « I am making art » (« sto facendo arte ») a ogni variazione. I suoi gesti sono attenuati e inespressivi, talvolta ieratici, talvolta simili a una danza maldestra, quando tocca le diverse parti del suo corpo come se fossero impregnate d'arte. Egli esplora il perimetro dell'inquadratura, uscendo dal campo visivo della telecamera dal basso, lasciando dentro le braccia, oppure dai lati, in questo caso lasciandone in vista soltanto uno. La sintassi della frase varia durante il video. Nella frase « I am making art », qualche volta l'enfasi cade sulla parola « art », altre volte su « making »: la prima sottolinea l'oggettivazione del gesto, la seconda ironizza sugli aspetti transitivi della *Process Art*. La frase viene pronunciata quasi per autoconvincersi — o convincere il personaggio che sta interpretando — che egli è un artista.

John Baldessari
I Will Not Make Any More Boring Art, 1971
video; b/n; 30'; sonoro
con John Baldessari

Baldessari scrive su un quaderno a righe una frase che è anche un'esortazione a se stesso: « I will not make any more boring art » (« non farò più arte noiosa »), come se fosse la punizione di uno scolaro. La lezione è un insuccesso, perché l'esperienza del videotape rappresenta esattamente ciò che voleva negare. Baldessari riempie una pagina dopo l'altra, mentre si sentono soltanto il rumore della penna sulla carta e alcuni colpi di tosse. Il video dimostra un approccio perverso al problema.

Frank Gillette
Muse, 1973
video; b/n; 26'; sonoro
Assistenti audio e video: Andy Mann e Guanfri Lamadrid

Muse è un video diviso in tre parti, una trilogia e anche un'invocazione in cui una moltitudine di immagini, molte di fenomeni naturali, ripetono, scambiano e implicano l'una il significato dell'altra. Sono usati diversi obiettivi, e c'è spesso una zoomata da dentro a fuori, così che si abbia la sensazione di allontanarsi dall'oggetto. La prima parte, *Pherein*, comincia con singole inquadrature di alberi, pozzanghere, fiori, conchiglie, un pesce, una tartaruga, l'oceano, vetrine di negozi, viste talvolta attraverso il guizzo di un lampo di luce. La colonna sonora cambia frequentemente: dal rumore della pioggia alla risata, alla musica di una chitarra, all'oceano, al silenzio. Una scelta di testi di William Blake e dello stesso Gillette, viene letta da Harvey Simmons. Per esempio: « Questo è insensato. Dovrò produrre senso o dire la verità? Scegli, non posso essere entrambi... ». Nella seconda parte, *Pherein II*, alcune inquadrature sono identiche o simili alle prime, e a queste se ne aggiungono di nuove (riflessioni in specchi, fili d'erba, una scena da un film in TV). Anche la colonna sonora ha un contenuto simile: il suono di una chitarra, il canto di più persone, il suono della pioggia, il silenzio, e ancora la lettura di brani poetici. « Potrò uscire un giorno dalla fosca conoscenza, cedere al giubilo e adorare gli angeli... ». L'afflato verso il divino o l'eterno che è nella poesia di Blake assorbe la terza parte, *Phors*: « E l'uomo divenne un angelo... ». Viene qui ripetuto il testo letto nella prima sezione: « Questo è insensato. Dovrò produrre senso o dire la verità? Scegli, non posso essere entrambi... Essere interamente significa essere in errore... ».

Robert Morris
Mirror, 1969
film; b/n; 9'; non sonoro
con Robert Morris

Morris cammina in un paesaggio, descrivendo un cerchio con i suoi passi, rivolgendosi verso la macchina da presa un grande specchio che riflette gli alberi circostanti, la neve e il cielo. Appare un dettaglio dell'operatore che non è che un'immagine riflessa dallo specchio. Alla fine la macchina da presa non si vede più riflessa in lontananza; in realtà lo specchio ha compiuto una rotazione di 180°, mentre la camera riprende direttamente Morris che si allontana sullo sfondo. A questo punto lo specchio non agisce più come una superficie riflettente e funziona unicamente come dispositivo che rimanda luci, ma non immagini.

Il film è diviso in due parti distinte ma correlate. Nella prima, l'ambiente è « scomposto » dalle

immagini riflesse, e lo specchio si pone come cornice ulteriore all'inquadratura della macchina da presa. Nella seconda parte, in principio la macchina da presa riprende all'interno dello specchio, per spostarsi poi su Morris che si muove nello stesso paesaggio innevato che si vedeva riflesso all'inizio.

Robert Morris
Wisconsin, 1970
film; b/n; 15'; non sonoro

Nel 1965 Morris curò la coreografia di un lavoro chiamato *Check*, che coinvolse quaranta performer. Il soggetto di *Wisconsin* deriva da questo e da altre coreografie realizzate dall'artista. Il film è girato con tre macchine da presa, e una di esse è sistemata per effettuare una ripresa dall'alto. Dopo una breve sequenza di apertura impostata su immagini riflesse, un gruppo di persone inizia a muoversi in vario modo, secondo configurazioni precise o casuali. Talvolta *Wisconsin* ha l'aria di essere un pezzo sullo sparpagliarsi umano, con gli attori che si alternano in ruoli attivi e passivi: vengono diretti a correre a caso per il campo spingendosi a vicenda, a fermarsi e cadere a tempo, o ad ammucchiarsi, strisciando e arrampicandosi l'uno sull'altro. A un tratto l'inquadratura si riempie di fumo e se ne vedono emergere delle persone. Queste ed altre azioni casuali sono intercalate, nel montaggio, a raggruppamenti rigidamente costruiti: i partecipanti, disposti a formare delle linee, camminano in orizzontale e in diagonale attraverso lo schermo. Le tre cineprese riprendono le formazioni in campo lungo, medio, o in primo piano. Il film finisce con l'immagine di Morris, un operatore e un gruppo di persone che reggono uno specchio, ripresi mentre si allontanano scendendo da una collina.

Robert Morris
Neo-Classic, 1971
film; b/n; 15'; non sonoro

Nel 1970 Robert Morris tenne una mostra retrospettiva alla Tate Gallery di Londra. *Neo-Classic* venne girato in quell'occasione, prima dell'inaugurazione, usando degli oggetti che egli aveva esposto. Talvolta gli oggetti vengono inquadrati come pezzi isolati, talvolta tre performer interagiscono con essi per mostrare differenti aspetti del movimento. Questi « arredi di scena » sono un cilindro in legno, una palla, assi inclinate, corde, una tavola. Si vede, ripreso singolarmente, il cilindro mentre rotola lentamente in senso orizzontale attraverso lo schermo, dentro e fuori campo, venire avanti dal muro sullo sfondo e tornare indietro, e infine con una persona che lo preme o che si muove dentro di esso. Morris gioca su cambi di scala e distorsioni percettive, ottenuti variando gli obiettivi della macchina da presa e la loro distanza dagli oggetti.

Bruce Nauman
Revolving Upside Down, 1968
video; b/n; 60'; sonoro
con Bruce Nauman

La telecamera rimane fissa lungamente su una ripresa dello studio, che appare capovolto. Nauman, con le mani strette dietro la schiena, si regge su una gamba mentre l'altra è sollevata in avanti (verso l'estremità inferiore dello schermo) a formare un angolo di 45° con il resto del corpo. Egli ruota lentamente di un quarto di cerchio in senso antiorario, girando sul tallone. Poi abbassa il piede che era alzato, tendendo l'altra gamba dietro di sé, e compie un altro quarto di giro, si rad-drizza e, rimanendo ancora sullo stesso piede, scalcia in avanti nella direzione opposta, muovendosi in senso obliquo mentre ruota avvicinandosi alla telecamera. Per tutta la durata del nastro egli ripete questa complessa sequenza di movimenti delle gambe, alternativamente, spostandosi verso la telecamera e tornando quindi al punto di partenza.

Per un po' la tensione iniziale che è nel progetto di Nauman riesce a sostenersi ma in seguito cala e porta a immedesimarsi nel ritmo dell'azione; l'inversione della figura — che intendeva spersonalizzare il performer — disorienta meno, e il carattere ripetitivo della sequenza suscita, come risposta, lievi variazioni percettive. Il cambiamento di posizioni corporee, che, messe insieme, provocano azioni emozionalmente neutre, produce inaspettatamente delle reazioni emotive: anche a causa del fatto che molte di queste inquadrature sono dettagli che mostrano la testa e parte del corpo.

Bruce Nauman

Bouncing in the Corner, No. 1, 1968

video; b/n; 60'; sonoro

con Bruce Nauman

La telecamera, girata lateralmente, fissa un angolo dello studio. Entra Nauman e si mette ritto in piedi dando la schiena all'angolo, occupando il campo della telecamera dal collo alle caviglie. Con le braccia penzoloni, si allontana dall'angolo con il corpo, dondolandosi in avanti fino a raggiungere un punto di squilibrio, poi, lasciandosi cadere indietro, ripete lo stesso movimento senza mutamenti percettibili per circa dieci minuti. Dopo questo intervallo, inizia a variare la posizione delle braccia. Usa le palme delle mani per darsi delle spinte dal muro verso l'esterno, rimbalzando alcune volte, determinando un allargamento o un rimpicciolimento dell'angolo che si trova tra le sue braccia e il suo corpo. Con i pugni stretti, flette le mani, ma il rimbalzo continua costantemente. Queste variazioni talvolta sembrano alludere allo sforzo e alla tensione verso l'equilibrio, talvolta assomigliano più a una danza. Il sonoro, costituito dal rumore sordo e continuo del corpo che batte contro il muro, continua per quaranta secondi dopo la brusca scomparsa dell'immagine. Il nastro finisce con il « click » di una macchina che si spegne.

Il carattere spiazzante della serie di videotape sui *Bouncing* (Rimbalzi) è dovuto al fatto che un'azione standard viene estrapolata dal suo normale contesto: Nauman sottopone se stesso a una serie di movimenti che di solito vengono associati a uno scopo specifico.

Bruce Nauman

Bouncing in the Corner, No. 2 (Upside Down), 1969

video; b/n; 60'; sonoro

con Bruce Nauman

La telecamera è capovolta, focalizzata su un angolo dello studio. Nauman è in piedi sul piccolo triangolo di pavimento visibile in cima allo schermo, occupa l'inquadratura dal torace alle caviglie e lascia penzolare mollemente le braccia ai lati del corpo. Si spinge dal muro finché cade in avanti, quindi si lascia rimbalzare indietro e si spinge di nuovo in fuori. Quando si sposta in avanti, le sue gambe appaiono in netto scorcio prospettico, il suo torace, più vicino alla telecamera, sembra gonfiarsi e a volte appare la metà inferiore del suo volto. Il corpo dell'artista sembra ondulare quando egli si inclina. L'inversione e l'estrema distorsione della figura provocano nello spettatore una reazione opposta a quella riscontrabile nella visione di *Bouncing in the Corner No. 1*. L'immagine percepita, sebbene biomorfa, è troppo distante dalla comune apparenza del corpo umano per provocare una sia pur minima identificazione con essa. Il movimento ripetitivo, a cui corrisponde nel sonoro un continuo rumore sordo, inizia a sembrare inevitabile: ci si lascia prendere dal ritmo dell'azione. Più che alla misurazione di un breve lasso di tempo — da identificare nella durata del nastro — questo rimbalzare reiterato allude al divenire continuo dei fenomeni naturali.

Bruce Nauman

Art Make-Up (No. 1, White; No. 2, Pink; No. 3, Green; No. 4, Black), 1969

film; colore; ognuno 11'; non sonoro

con Bruce Nauman

Sebbene questi quattro film della serie *Art Make-Up* siano stati concepiti originariamente per una visione simultanea (con una proiezione allargata a tutto l'ambiente, per cui su ogni parete della stessa stanza appare un film), possono anche essere visti uno dopo l'altro, in successione, oppure separatamente.

Nauman applica sul suo viso, sulle braccia, sul torace, rispettivamente del bianco, del rosa, del verde e del nero, comportandosi come un attore che controlli il proprio trucco allo specchio. Dopo aver terminato di stendere il trucco, rimane fermo per un po', si sfrega le mani, si distende, si mette in posa, ritocca il maquillage. L'inquadratura è identica per ogni film: si vedono il viso e il busto di Nauman contro uno sfondo giallo. Le tinture bianca, rosa e verde sono lievi e trasparenti, il trucco nero lo fa invece assomigliare a un cioccolatino scuro.

Nel suo saggio in catalogo in occasione della mostra retrospettiva di Nauman, al Whitney Museum of American Art di New York e al Los Angeles County Museum, Jane Livingston ha scritto: « I film della serie *Art Make-Up* sembrano appartenere chiaramente a quel periodo, o a

quello stato mentale, che ho definito come di radicale messa in questione del procedimento artistico. In questi film Nauman presenta se stesso come attore, non travestendosi oppure interpretando un ruolo, ma preparandosi simbolicamente a farlo. Non è altro che « indossare i panni dell'artista » — con un gesto intenzionalmente ovvio e non caratterizzato — concentrandosi in un'azione allo stesso tempo rituale e impersonale ».

Richard Serra

Hand Catching Lead, 1968

film; b/n; 3'30"; non sonoro

operatore: Robert Fiore

con Richard Serra

In *Hand Catching Lead*, il primo film di Serra, viene inquadrata la mano destra dell'artista mentre tenta di afferrare dei frammenti di piombo che vengono lasciati cadere all'interno del campo di ripresa. La mano si apre e si chiude per cercare di prendere il piombo che cade, stancandosi sempre più in tentativi ripetuti: la tensione diviene più evidente man mano che il film procede. Sebbene l'azione sia sequenziale, non diventa mai troppo ripetitiva, perché appare come una successione di immagini fisse: ogni volta che Serra tenta di prendere il piombo la sua mano si trova in una posizione leggermente diversa. L'inquadratura è molto serrata, e, a causa di ciò, sembra che la mano, con il suo movimento, cerchi di afferrarne i bordi; la stretta, infine, accentua l'orizzontalità dei singoli fotogrammi in contrapposizione alla sequenza verticale del film.

Richard Serra

Hands Tied, 1968

film; b/n; 3'30"; non sonoro

operatore: Robert Fiore

con Richard Serra

Hands Tied, più che registrare uno sforzo, è la performance di un'impresa, e la sua durata è il lasso di tempo che Serra impiega per sciogliere la corda annodata che gli lega le mani. Il film si basa sul rapporto dialettico che si instaura tra le mani e il materiale, quando le mani si muovono, tese nello sforzo di slegare la corda. Come in *Hand Catching Lead* e in *Hands Scraping*, le mani diventano le performer e acquistano un'espressività fisica che è simile a quella del ladro in *Pickpocket* di Bresson.

Richard Serra

Hands Scraping, 1968

film; b/n; 4'30"; non sonoro

operatore: Robert Fiore

con Richard Serra e Philip Glass

Hands Scraping, *Hand Catching Lead*, *Hand Lead Fulcrum* e *Hands Tied* sono stati realizzati con Philip Glass. *Hands Scraping* riduce l'inquadratura a una struttura sequenziale nella quale l'azione descrive una « reductio ad absurdum », poiché alla fine risulta che si è consumata più energia per fare apparentemente meno lavoro. Il film è condotto come se fosse una sorta di danza per mani: le mani di Serra e di Glass sono diverse fisicamente e interagiscono naturalmente, adattandosi l'una ai movimenti dell'altra. Entrambe sono impegnate nella semplice azione di ripulire accuratamente e metodicamente il pavimento da una pila di limatura d'acciaio. Il ritmo che si sviluppa dal movimento delle due mani trasmette un senso di naturalità alla performance che trascende la semplicità della trovata.

Richard Serra

Hand Lead Fulcrum, 1968

film; b/n; 3'; non sonoro

operatore: Robert Fiore

con Richard Serra

Come gli altri film della serie sulle « mani », *Hand Lead Fulcrum* si basa sulla rappresentazione in tempo reale dello sforzo e pone l'accento sulla tensione che deriva da tale inserimento all'interno di un'inquadratura filmica.

In *Hand Lead Fulcrum* il braccio di Serra funge da fulcro, mentre la sua mano sostiene un pezzo di piombo arrotolato nel settore superiore dello schermo. Il peso del piombo gli fa tremare la mano, finché quasi non lo lascia cadere.

Serra muove molto lentamente il suo braccio a partire dal vertice dell'inquadratura e il film termina quando ne raggiunge l'estremità inferiore.

Richard Serra

Anxious Automation, 1971

video; b/n; 4'30"; sonoro

colonna sonora: Philip Glass

con Joan Jonas

In *Anxious Automation*, registrato presso lo Windsor Total Video, due cameramen riprendono Joan Jonas, che è distesa sulla schiena, con frequenti zoomate dal dettaglio al campo lungo e viceversa. La performer esegue una serie di quattro movimenti con variazioni di velocità, passando ripetutamente dalla lentezza alla rapidità. Si può assistere a sei diversi tipi di ripresa da parte delle due telecamere: l'obiettivo viene tenuto alla massima chiusura e alla massima apertura, le telecamere lavorano una in opposizione all'altra, oppure variano simultaneamente la distanza focale dal minimo al massimo. Richard Serra, controllandole entrambe, si aiuta con un generatore di effetti speciali per smistare e « spingere » rapidamente le immagini ottenute con queste. La colonna sonora, di Philip Glass, è tutta giocata sulla mancanza di sincronia tra il suono e il movimento. Quando quest'ultimo è lento, l'audio è veloce e viceversa. Così, le relazioni tra suono e movimento sono di 1-4, 4-1, 2-3 e 3-2. L'intero nastro dura due minuti, ma viene interrotto alla fine e replicato dall'inizio. L'unica traccia di montaggio è in questa giunta tra la prima registrazione e la sua immediata ripetizione. L'effetto del nastro è simile al muoversi brusco da un occhio all'altro, in quanto l'immagine viene fatta sobbalzare da una parte all'altra, avanti e indietro. Questo si può realizzare soltanto con il video, che permette un'alterazione immediata delle immagini, mentre in pellicola si potrebbe ottenere soltanto con la *pixillation*, un processo che richiede un complesso montaggio e che eliminerebbe la spontaneità perforante del video. L'ansietà della « automazione » è tutta giocata sulla meccanizzazione coerente e omogenea, per cui i cambiamenti di posizione di Joan Jonas appaiono quasi brutali, come se lei fosse davvero spostata fisicamente da una parte all'altra.

Richard Serra

Surprise Attack, 1973

video; b/n; 2'; sonoro

operatore: Babette Mangolte

colonna sonora: Kurt Munkacsi

produzione: Carlota Schoolman

con Richard Serra

In *Surprise Attack* la telecamera inquadra le estremità inferiori delle braccia di Richard Serra, riprese mentre egli lancia un pezzo di piombo da una mano all'altra e legge un brano tratto dalla *Strategia del Conflitto* di Schilling. Il ritmo del lancio è sincronizzato all'accentuazione della lettura, che mette in rilievo le implicazioni della teoria del gioco. L'uso del piombo è una citazione dal primo film di Serra, *Hand Catching Lead*.

« Se io scendo le scale per cercare di capire da dove proviene un rumore notturno, con il fucile tra le mani, e mi trovo faccia a faccia con un ladro, c'è il pericolo di conseguenze che nessuno di noi due desidererebbe. Perfino se egli preferisse abbandonare tranquillamente l'appartamento e anch'io desiderassi questo per lui, ci sarebbe sempre il pericolo che pensasse che io lo volessi uccidere, e sparerebbe per primo. Peggio, ci sarebbe il pericolo che possa immaginare che io pensi che sia *lui* a volermi sparare... L'autodifesa è ambigua quando una persona tenta soltanto di evitare di farsi uccidere per legittima difesa. È una questione di attacco a sorpresa. Se la sorpresa porta un vantaggio, vale la pena di sviarlo per colpirlo per primo. Il timore che l'altro possa essere impressionato dalla convinzione sbagliata che stiamo per batterci, ci dà in realtà motivo per batterci davvero, e giustifica il suo convincimento. Ma se si preferisce addirittura non combattere affatto, piuttosto che tendere alla riuscita del gioco a sorpresa, non c'è ragione che parta un attacco da nes-

suna parte. Tuttavia, sembra comunque che ci sia la tentazione, da parte di ognuno, di insinuarsi al primo soffio. Una tentazione troppo debole per se stessa da motivare un attacco, con le motivazioni ulteriori che un attacco può prodursi in seguito a cicli successivi di 'egli pensa che noi pensiamo, noi pensiamo che egli pensa, egli pensa che noi pensiamo che egli pensa, noi pensiamo che egli pensa che noi pensiamo che attaccheremo, così dovremo così vorremo così dobbiamo' ».

Richard Serra

Television Delivers People, 1973

video; colore; 6'; sonoro

produzione: Carlota Schoolman

Television Delivers People si concentra sul peso politico assunto dal *broadcasting* come monopolio corporativo e imperialistico. Il contenuto è presentato ironicamente, poiché il messaggio critica il suo medium rimanendone all'interno: fornisce a se stesso un esempio della seduzione pubblicitaria. Suona una musicchetta mentre le frasi che Serra ha estrapolato da conferenze televisive scorrono, a caratteri bianchi, su un fondo blu. Per esempio:

« L'effetto della televisione, della televisione commerciale, è l'*audience* ». « La televisione consegna la gente ai pubblicitari ». « È il consumatore ad essere consumato ». « Tu sei il prodotto della TV ». « Ciò che la televisione insegna attraverso il commercialismo è il consumismo materialistico ». « L'intrattenimento popolare è fondamentalmente propaganda per lo *status quo* », « Il controllo sul *broadcasting* è un esercizio di controllo sulla società », « Le *corporations* che possiedono le reti televisive le controllano », « Le *corporations* non sono responsabili », « Le *corporations* non sono responsabili del governo », « Le *corporations* non sono responsabili dei loro impiegati », « Le *corporations* non sono responsabili dei propri azionisti », « Tu sei il prodotto della televisione ». « La televisione libera la gente ».¹

¹ Quest'ultima frase (*Television delivers people*) ha un'ambiguità di fondo, perché *to deliver* vuol dire « liberare », « salvare », ma anche « consegnare » (*n.d.t.*).

Richard Serra

Boomerang, 1974

video; colore; 10'; sonoro

con Nancy Holt

Richard Serra ha scritto: « *Boomerang* è un nastro che analizza il proprio discorso e procede nel modo in cui questo viene formulato. Il linguaggio di *Boomerang* e la relazione tra la descrizione e ciò che viene descritto non sono arbitrari. Il linguaggio e l'immagine sono stati disposti e trasmessi così come vengono organizzati ». È stato possibile concentrarsi sui processi mentali e sulla loro percezione e verbalizzazione grazie ai dispositivi tecnici utilizzati nello studio di una stazione televisiva ad Amarillo, nel Texas. Si è lavorato con un sistema di risposta audio ritardata collegato a due registratori e a due cuffie. Nancy Holt aveva una cuffia che le lasciava ascoltare la sua voce nel momento stesso in cui parlava, e anche pochi secondi dopo, attraverso i trasmettitori inseriti nella cuffia e collegati al sistema di audio ritardato.

Nel nastro Nancy Holt esplora la relazione che si intrattiene tra la generazione dei pensieri e la reazione a questi una volta che, assunta la forma di parole, tornano indietro e si ripresentano ai suoi processi di pensiero e di verbalizzazione. Le sue speculazioni all'interno di questa situazione e sul suo significato riflettono la struttura del sistema. « Questo procedimento stabilisce una distanza tra le parole e la loro apprensione, la loro comprensione ... Le parole non sembrano avere la stessa forza che avevano quando le ho emesse... mi fa pensare più lentamente ... mi infastidisce fare connessioni tra i pensieri. Penso che le parole che si formano nella mia mente siano qualcosa di separato dai miei normali processi mentali... Le parole continuano a uscire fuori perché io voglio sentirle. Voglio ascoltare le mie parole ritornare indietro verso di me... Sto riversando delle cose nel mondo e queste mi ritornano indietro... ». Nancy Holt pronuncia la parola *boomeranging* ('ricaduta', 'ritorno indietro') molte volte, ripetendo la sillaba 'ang' come se questa cogliesse e facesse rimbalzare avanti e indietro l'evidenza della parola nella sua concretezza tattile, grazie a questo sistema di risposta ritardata. La scoperta di questo e il suo giocare con la parola propongono un paradigma dell'intera situazione. Dopo aver atteso un minuto a causa di un disturbo audio, ella

continua: « Ho dovuto aspettare 60 secondi per poter ricominciare, e questo mi fa pensare alla differenza che esiste tra il tempo istantaneo dell'emissione della parola e il tempo ritardato. Il tempo istantaneo ha una percezione immediata, mentre il tempo ritardato somiglia più a una riflessione in uno specchio ». Ancora, Holt ripete la parola *mirror* (specchio), saggiando la ridondanza delle « r », come a paragonarla all'esperienza appena fatta sul ritardo, « così che io vengo circondata da me stessa e la mia mente mi circonda... non c'è via di uscita. È un'esperienza che gira e si avvolge continuamente su se stessa. Talvolta trovo che non riesco a pronunciare del tutto una parola perché sento tornarne indietro la prima parte e ne dimentico la seconda, oppure il mio cervello viene stimolato in nuove direzioni attraverso questa prima metà della parola... State ascoltando e vedendo un mondo di doppia riflessione e rifrazione. Il tempo, in questa capsula isolata rappresentata dall'esperienza televisiva, è tagliato fuori dal tempo reale ».

Keith Sonnier

Positive-Negative, 1970

film; b/n; 12'; non sonoro

con Tina Girouard

Positive-Negative è stato realizzato nello studio video della Medical School dell'Università di San Diego in California, e proiettato durante una performance presso il locale Art Department. È stato il primo nastro girato in uno studio televisivo con l'aiuto di tecnici e di una sofisticata attrezzatura di missaggio. Sono stati utilizzati due grandi telecamere da studio e un registratore da un pollice, e le luci e le facilitazioni tecniche a disposizione hanno reso meno necessario il ricorso a più obiettivi, che, al contrario, nei primi nastri « situazionali » avevano la funzione di modificatori delle luci o di sostegno alla performance.

In questo lavoro, piuttosto che lasciare la telecamera fissa e far dipendere l'azione da un solo obiettivo, si è scelto di far rimanere fisso il set e di far mutare istantaneamente le immagini riprese dalle due camere, mixandole bene. In *Positive-Negative* le due telecamere inquadrano il capo della performer mentre ruota su se stesso, in modo tale da mostrare simultaneamente punti di vista fra loro complementari: ciascuna delle due metà del suo volto su una finestra aperta sullo schermo, una in positivo e l'altra in negativo. Quando la performer gira, le camere riprendono, senza dipendere una dall'altra, il suo viso o la sua testa da dietro, oppure il suo profilo sinistro e quello destro, così da mantenere costante una relazione binaria tra le immagini sullo schermo. Solarizzazione (che causa una disintegrazione dell'immagine), cancellazioni, dissolvenze e, alla fine della registrazione, sovraimpressioni, alterano le relazioni figura-sfondo.

Keith Sonnier

T-Hybrid-V-I, 1971

film; colore e b/n; 13'; sonoro

La serie di immagini televisive *Hybrid* fa derivare il suo titolo dalla giustapposizione di brani di televisione commerciale con materiale narrativo girato in studio.

In *T-Hybrid-V-I* più finestre si aprono su un monitor, dove vengono riversati sei o sette differenti nastri girati in bianco e nero in studio, montati con frammenti della durata di tre minuti ciascuno, tratti dalla programmazione televisiva giornaliera. Questi ultimi sono stati ripresi da una metà di un monitor televisivo, dopo aver coperto l'altra metà, e nello spazio vuoto sono stati poi montati i pezzi registrati in studio. Il film quindi scorreva indietro e tutto questo si ripeteva sull'altra metà del monitor.

Un conteggio numerico scandisce la struttura narrativa della registrazione effettuata in studio: viene pronunciato prima da un uomo in spagnolo, poi da una donna in cinese, infine da un uomo in inglese. Mentre il conteggio ha luogo su una metà dello schermo, si vedono sul lato opposto frammenti di telefilm, così da provocare una tensione drammatica tra le due entrate visive. Tensione che viene accentuata dal sonoro che si muove bruscamente avanti e indietro, da una metà all'altra dello schermo, facendo così deviare l'attenzione dello spettatore da una parte all'altra. Le sezioni di nastro originalmente in bianco e nero vengono colorizzate di tanto in tanto grazie all'uso di lenti correttive colorate collocate sulla telecamera, così che la ricezione del colore al di fuori della reale trasmissione possa combinarsi con le tinte uniformi del monocromo.

Keith Sonnier

Animation I, 1973

video; colore; 14'; sonoro

Animation I è stato realizzato con un computer, lo « Scanimate », che riesce a controllare la scansione delle righe di un'immagine televisiva e a inserire informazioni all'interno di alcune di queste. Il computer è stato programmato per ottenere tre trasformazioni visuali indipendenti o tre canali differenti, come se fossero piste sonore. Un programma del nastro è stato realizzato utilizzando immagini televisive, in particolare un'intervista a Haldeman di Sam Dash, accompagnata dal sonoro. Un secondo tracciato è stato ottenuto con i « Kodolith », che somigliano ai negativi della pellicola filmica. Sono stati collocati di fronte a uno schermo acceso e ripresi insieme al film, così da lasciare un'impronta negativa. La terza pista inserisce numeri e lettere — 1, 2, 3, 4, e A. B. C. D. —, imprimendoli sul nastro per tutta la sua durata. Perciò, mostrare questi come immagini ha lo stesso significato di rivelare lo schéma di un copione, in cui ogni figura ne rappresenta una sezione. Il *playback* della macchina consiste nel dividere i movimenti in quattro parti, ognuna delle quali può essere animata in modo diverso. Poiché lo « Scanimate » non può immagazzinare informazioni o elaborarne più di una parte simultaneamente, si deve far scorrere seguendo tre cadenze separate nella realizzazione del nastro, diversamente da quanto accade in *Animation II*.

La colonna sonora si compone di brani tratti da giornali e riviste del luglio 1973, relativi alla morte di Robert Smithson in un incidente aereo ad Amarillo, nel Texas, e ad altri temi di « interesse umano ». Questi sono montati con interferenze pubblicitarie ed elettroniche. Il nastro ha un preciso significato politico, sia per i contenuti, sia per l'uso che vi si fa dei mass media.

Keith Sonnier

Animation II, 1974

video; colore; 25'; sonoro

Animation II, registrato al Computer Image di Denver, in Colorado, è stato realizzato elettronicamente con un computer chiamato « Caesar », che serve ad animare principalmente disegni e caratteri tipografici. Il nastro di Sonnier esplora le possibilità compositive del computer: il monitor del computer viene diviso in sette parti, dotate ciascuna di un *input*, ognuna su un asse che può essere ruotato, e ognuna con un tracciato indipendente. Ogni numero contenuto in queste sezioni può essere eliminato, e possono tutti essere sezionati, sovrainpressi, o deviati in senso topologico. Sonnier ha utilizzato tutte le sette piste per la sua animazione, in cui i limiti dell'informazione si trovano a determinare i parametri di quella che si può chiamare « l'opera d'arte » dei tecnici del computer. Le sezioni di questa configurazione sono catalogate e segnate numericamente. Altre immagini raffigurano *textures*, barre colorate, griglie, e la faccia del computer, somigliante a un radar. La colonna sonora è costituita dal dialogo tra Sonnier e i tecnici: l'autore li dirige nella manipolazione degli elementi, talvolta chiedendo loro di fermarsi e di tornare indietro, oppure di poter avere una visione totale dell'« opera d'arte ». Non ci sono sequenze predeterminate in questa animazione, i movimenti sono scelti estemporaneamente.

Mentre la narrazione si svolge nel tempo consueto del video, l'uso del computer introduce un diverso tipo di tempo. Al posto della trascrizione del tempo continuo, al computer è possibile animare e immagazzinare informazioni che possono essere richiamate e sistemate dove si desidera, come se questi dati fossero in circuito. Si differenzia così anche dal consueto montaggio di una registrazione, perché implica un più lungo lasso di tempo rispetto a quello che occorre per vedere il prodotto finito.

Le schede dei film di Richard Serra e di Keith Sonnier sono state scritte dagli autori.

In: *The Castelli - Sonnabend Tapes & Films*, New York, vol. I, n. 1, novembre 1974.

Traduzione di Alessandra Cigala