

I video di Gábor Bódy

Conversation between East and West (Conversazione fra Est e Ovest)

Contributo a *Infermental I*

Produzione e regia: Gábor Bódy (con l'intervento del DAAD – Berliner Künstlerprogramm), 1978
Colore, 3'

Co-regia: Marcel Odenbach

Con: Gábor Bódy e Marcel Odenbach

Conversation between East and West, un video della durata di tre minuti, era già vecchio di tre anni quando, nel 1981, fu incluso nella prima edizione di *Infermental-Magazine*. Marcel Odenbach e Gábor Bódy (il primo aveva 25 anni, il secondo 32) sedevano uno accanto all'altro a un tavolo. Gli spettatori televisivi, abituati alla presenza dei cartellini con i nomi dei conferenzieri, non ebbero difficoltà a individuarli correttamente. La telecamera fissava i volti dei legittimi rappresentanti dell'Est e dell'Ovest, riprendendoli mentre si animavano via via che la discussione si accalorava. Odenbach (Ovest) aveva la schiuma alla bocca; non c'era bisogno della traduzione simultanea. Il linguaggio è universale. Subentrò il suono di uno strumento a fiato. Il linguaggio delle immagini, tanto all'Est quanto all'Ovest, è comprensibile ovunque. Ciò che si doveva capire non era il contenuto che si stava comunicando, ma piuttosto l'espressività degli artisti Odenbach e Bódy. Si doveva decifrare il meccanismo convenzionale del «palco-TV», la discussione non aveva che questa funzione: lasciare che il gioco dell'Espressione avesse luogo pubblicamente. I soliti modi televisivi per trasmettere dei contenuti e frammenti di discussione furono adattati a una conversazione fra artisti e fecero da sfondo a una performance. Odenbach e Bódy avevano ristrutturato i termini dati, per adeguarli a loro stessi. Il video è divertente perché — con l'uso dello straniamento — ci fa credere nelle capacità espressive di noi stessi. [...]

Dietrich Kuhlbrodt

Brano tratto da: *Infermental 1980-86*, Budapest-Köln 1986, pp. 12-14.

Die Geschwister (Fratello e sorella)

Progetto video per un film

Produzione e regia: Gábor Bódy (con l'intervento del DAAD – Berliner Künstlerprogramm), 1982

Colore, 27'

Musica: László Vidovszky

Editore: Gunther Gude

Con: Tabea Blumenstein, Udo Kier, Margie Ellgaard, Veruschka Bódy

Nella suite di un albergo fratello e sorella (Udo e Tabea) sono in attesa di un'eredità che è loro dovuta. Il loro rapporto è ambiguo: varia dalla tenerezza che sboccia in aperta sessualità, all'animosità che si sfoga in veri e propri assalti. Durante una lite, Udo getta sul letto sua sorella diverse

volte, la schiaffeggia, quindi l'abbraccia. Nel corso della scena egli cerca di estrarre il revolver, che avrà un tragico ruolo al termine della storia. [...] Evidentemente lo scopo del regista era di registrare in modo semplice, di fare un test su alcune situazioni drammatiche, piuttosto che elaborarle in un lavoro video autonomo. In *Die Geschwister* troviamo relativamente poche soluzioni che siano effettivamente legate alla tecnica del video: una dissolvenza elettronica, una scena di TV nella TV (scene di attualità estratte dai telegiornali come, ad esempio, la trasmissione di una messa papale, disordini nelle strade, la visita di Reagan a Berlino). La musica sottolinea la tensione drammatica con una crescente intensità; dopo una melodia che evoca *Narciso e Psiche*, si odono passaggi cromatici sul pianoforte che si intensificano. Nella scena del ristorante, per alcuni secondi, appare perfino la sagoma di Bódy mentre legge il giornale.

László Beke

Der Dämon in Berlin (Il demone a Berlino)

Video e Super 8

Produzione e regia: Gábor Bódy (con il concorso del DAAD – Berliner Künstlerprogramm), 1982

Colore, 28'

I Parte dell'*Antologia della Seduzione*, basata sul poema di Lermontov, *Il demone*

Personaggi e interpreti: Tamara (Andrea Hillen); Il Demone (Christoph Dreher); Il Conducente (Knuth Hoffmeister); La Fidanzata (Torsten Hillen); L'Ombra/Demone (Jacqueline Ronarde)

Festival e retrospettive:

1982, DAAD Gallery, Berlino Ovest (prima mondiale)

1983, nel programma *The Second Link*, presentato a: Walter Phillips Gallery, Banff (Canada); Museum of Modern Art, New York; Stedelijk Museum, Amsterdam; A Space, Toronto; Long Beach Museum of Art, Long Beach, California;

Institute of Contemporary Arts (ICA), Londra

1984, selezione di *The Second Link* in Giappone: Fukuoda Art Museum; Hara Museum of Contemporary Art; Hokkaido Asahikawa Museum of Art; Education and Cultural City of Sapporo; Hyogo Prefectural Museum of Modern Art; The Museum of Modern Art, Saitama; I Film és Video Biennale, Rio de Janeiro

1985, XV Internationales Forum des jungen Films, Berlino

1986, Oberhausen; Melbourne Filmfestival (insieme con tutti i suoi video); Sidney Videofestival (insieme con tutti i suoi video).

Un'analisi severa non dovrebbe confrontare l'opera video o cinematografica con la fonte letteraria da cui è tratta. Tuttavia nel caso della «narrativa orientale» di Lermontov, *Il demone*, questo riferimento è inevitabile per diverse ragioni. Bódy voleva comporre *L'antologia della seduzione*, che avrebbe abbracciato diversi classici della letteratura, da *Don Giovanni* al *Diario di un seduttore* di Kierkegaard. Secondo Bódy « esiste in origine soltanto una storia di seduzione che è la conversione del sedotto in seduttore » (*Verwechslung*: termine che può anche essere tradotto con « ingannarsi sull'identità », come in questo caso). [...] Secondo la storia originale, giunge alla cerimonia nuziale soltanto il corpo senza vita dello sposo della bella Tamara — la principessa caucasica — ucciso dai banditi durante il viaggio. La giovane si ritira in un convento, ma non riesce a liberarsi del Demone che la tenta. Lo spirito del male che vaga senza posa, condannato a un'eterna solitudine, può sperare di essere salvato soltanto da un amore puro. Tuttavia, spinto da un cieco desiderio, egli la bacia causandone la morte. Alla fine, ella viene salvata dal suo angelo custode.

Nella versione video, il seduttore arriva in città alla guida di una Mercedes — il motivo dell'emblema della Mercedes, roteante con una luce al neon fredda e azzurrina, appare diverse volte durante il suo solitario girovagare notturno —, attraversa il parco, scorge la ragazza in fondo a un colonnato e la raggiunge con un incredibile balzo. Il loro primo incontro ha luogo in modo inusuale, davanti a dei video-game.

Vediamo un castello incantato, con delle luci rosse, circondato da un alone verde, che richiama la casa vicino al motel in *Psycho* di Hitchcock: è il castello sulle rocce del poema di Lermontov. La

cinepresa segue la pallina di metallo. Soltanto ora ci rendiamo conto di essere in una sala giochi. Il movimento delle bilie, il movimento degli occhi — gli occhi dei ragazzi, cioè gli occhi del demone tentatore e quelli della ragazza, che si incontrano per un momento significativo — e il movimento della cinepresa, vanno a coincidere. Quando Tamara esce dalla chiesa a fianco del suo giovane sposo, e lascia cadere il suo bouquet, l'uomo fa un balzo in avanti e nello stesso istante cade morto sul cofano della Mercedes mentre la donna cade piangendo su di lui. Da qui in poi immagini e sequenze balzano avanti e indietro nel tempo: Bódy inizia ad analizzare i fatti con l'aiuto dell'elettronica. Il pacchetto di Camel, proiettato sullo schermo come uno spot commerciale, si riferisce alle carovane di cammelli della sposa caucasica. Tamara giace priva di sensi e si agita nel letto: le immagini dell'incidente appaiono in forma di croce elaborata digitalmente, che cede, flessibile, sotto la pressione del dito indice (un riferimento alle *Négy bagatell* — Quattro bagatelle —, alla *Amerikai anxiot* — Cartolina Americana — e al sistema di coordinate dei *Motion Studies*, etc.). La trama si avvia allo scioglimento, continuamente interrotta da immagini del passato. Una figura avvolta in un velo bianco si accosta al letto di Tamara tenendo un fascio di piante verdi, prega, quindi frusta il corpo nudo della donna. Ma non è in grado di salvare la sua protetta dallo spirito del male, quando questi appare dall'altra sponda del letto: il volto della donna è sempre più distorto, è il seduttore, e con lui un'ombra esagerata sulla parete si avvicina sempre più...

È raccapricciante, e commovente al tempo stesso, il modo in cui si risolvono i primi piani del volto della donna che riprende i colori naturali dopo « l'estasi elettronica », prima dell'ultima sequenza. Secondo le intenzioni di Bódy, ella si è trasformata in un'« altra » donna, indicando così che il meccanismo della seduzione si ripete fino all'eternità per virtù di un continuo scambio di ruoli. [...]

László Beke

[...] Bódy nasce come regista di cinema; ha realizzato diversi brevi videotape prima di quest'ultimo video (*Der Dämon in Berlin*) e tre adattamenti televisivi di opere teatrali. Per questa ragione egli utilizza ovviamente alcuni elementi prettamente teatrali e cinematografici, insieme alle tecniche di visualizzazione che sono tipiche del video.

Le prime inquadrature mostrano immagini tranquille che danno allo spettatore la possibilità di abituarsi al ruolo complementare che hanno il suono e l'immagine in quest'opera. Le immagini giocano intorno al testo, che è stato ridotto a circa un quarto della lunghezza originale. Nel tempo stesso in cui si attua questa trasposizione da linguaggio verbale a linguaggio visuale, si verifica anche un passaggio temporale, ed è questa doppia stratificazione che produce tensione nell'opera: il tema archetipico della seduzione è, da una parte, espresso con le parole di un poeta russo appartenente al movimento romantico e, dall'altra, visualizzato da un « romantico » ungherese trapiantato a Berlino nel 1982.

Il passaggio da verbale a visuale avviene a vari livelli. Il primo consiste in una visualizzazione letterale, dove l'immagine rimane strettamente connessa al testo: come, per esempio, il personaggio di Tamara, una donna di mirabile bellezza, dai capelli intrecciati che il Demone si immagina di sciogliere durante un incontro notturno; oppure, di nuovo, la scena in cui vediamo Tamara distesa sul letto che piange mentre il Demone le si avvicina e le sussurra all'orecchio le parole più dolci. Il secondo livello consiste nel trovare immagini che alludano alle parole del testo: come, ad esempio, l'emblema della Mercedes per i diamanti; una foto nuziale, a significare l'orgoglio e la tristezza di un padre che dà in sposa sua figlia; un pacchetto di sigarette Camel, per la carovana di cammelli con la quale lo sposo è in viaggio verso la sposa; un paio di occhiali da sole scuri al posto dell'ala sotto cui il Demone cela il suo volto; oppure, infine, una casa incantata dentro un flipper in luogo del castello sulla scogliera.

Il terzo livello consiste in lunghe metafore che strutturano visualmente la storia, in modo tale che intere parti del testo acquistino forma in serie di immagini, come la tranquilla metafora iniziale di un uomo che, in un primo momento, attraversa la città guidando la macchina e, più tardi, passeggia in un parco: una sequenza che corrisponde alla lunga descrizione del Demone, che è condannato ad un eterno errare senza senso. Oppure la metafora dell'uomo che sta giocando al flipper e si eccita a causa di una donna, che rappresenta il Demone che sente battere il suo cuore alla vista della dolce Tamara. Vi è, inoltre, nella seconda parte dell'opera, tutta una serie di metafore in cui i sogni sensuali di Tamara e l'arrivo del Demone sono rappresentati utilizzando sovraesposizioni ed altri espedienti tecnici, cui segue il momento della delusione, visualizzata con luci verdi e bianche.

Mentre questi tre differenti livelli sono tutti caratterizzati da una diretta relazione fra testo e immagine, vi sono anche immagini cui non corrispondono dei versi, e che vengono invece accompagnate soltanto da una musica che enfatizza i momenti culminanti dell'opera: come, per esempio, quando il protagonista appare sotto il colonnato, o quando un uomo e una donna si rendono conto l'uno della presenza dell'altra vicino a un flipper, o durante la splendida serie d'immagini del Demone che si inginocchia.

Accanto a questa riduzione a silenzio del testo, via via che l'immagine svanisce, vi è un'occasione in cui si verifica qualcosa di diverso, nel momento in cui si raggiunge l'essenza del poema: mentre il testo svanisce, l'immagine viene ripetuta.

Il carattere complementare del suono e dell'immagine, così come si manifesta nei migliori momenti di quest'opera di Bódy, appartiene anche alle potenzialità specifiche del video. Nel video-documentario, questa possibilità è utilizzata in modo naturale, ma nella video-arte essa è ancora all'inizio del suo sviluppo. [...]

Dorine Mignot

Brano tratto da: *The Second Link, Viewpoints on Video in the Eighties*, catalogo della mostra, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre School of Fine Arts (Canada), 1983, pp. 25-26.

Die Geisel (L'ostaggio)

Video-dramma

Produzione e direzione: Gábor Bódy (con il concorso del DAAD-Berliner Künstlerprogramm), 1983

Colore, 22'

Con: Shaun Lawton

Proiezioni: 1984, Prima Biennale di Film e Video, Rio de Janeiro

Questo video è stato girato nell'appartamento di Gábor Bódy, borsista al DAAD di Berlino Ovest. È una tipica storia di terroristi: una banda tiene in ostaggio un uomo di mezza età, presumibilmente americano e, come succede in questi casi, fa di tutto per spaventarlo. È imprigionato in una stanza deserta, legato a una sedia, mentre i carcerieri si limitano a soddisfare soltanto i suoi minimi bisogni psicologici e, com'è consuetudine, lo fotografano mentre tiene fra le mani una copia dell'ultimo giornale, etc.

Quando viene lasciato da solo per un po' di tempo, l'ostaggio si trascina verso un chiodo che spunta dal muro, riuscendo così a procurare uno strappo nella benda che gli copre gli occhi, correndo il rischio di ferirsi. Esordisce poi in un lento monologo in presenza dei suoi carcerieri (si sente una musica d'organo malinconica in sottofondo), mentre è seduto vicino a una scacchiera, con un revolver posto alla sua portata.

Guardando gli inserti tratti da un filmato Super 8 in bianco e nero, di tono documentaristico, con panoramiche su strade caratteristiche di Berlino e l'immagine ricorrente di un dettaglio — la porta di un autobus che si apre — diventa gradualmente chiaro che l'ostaggio è già morto.

László Beke

De Occulta Philosophia

Philo-clip

Ispirato all'opera di Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim

Produzione: DFFB, TU Berlin e Gábor Bódy, 1983

Colore, 1'30" (prima versione); 3'15" (seconda versione); 7'10" (terza versione)

Assistenza: Llurex (Egon Bunne, Volkmar Hein)

Festival e retrospettive:

1984, Videonale Berlin (prima mondiale); *Blickfang-Deutschland*, Ferrara; Prima Biennale di Film e Video, Rio de Janeiro.

1985; « Talking back to the Media »; Amsterdam; Videon, Francoforte
1986, Melbourne Filmfestival (insieme con tutti i suoi video); Sidney Videofestival (insieme con tutti i suoi video); Kölner Filmfestival; World-wide Video Festival, Kijkhuis, L'Aia.

La prima versione di questo video è stata inserita in *Infermental III* (cassetta II: *Hard e Software: Jön-Jön!*)

Questo video possiede una struttura relativamente semplice. Si tratta di un adattamento in video di alcuni ideogrammi tratti dal libro di Agrippa von Nettesheim, un filosofo e alchimista vissuto nel XVI secolo. Figure umane inscritte in quadrati magici, cerchi e pentagoni alternati con ostinata successione, per oltre dieci minuti, in un contorno di effetti laser fissi o dinamici.

Le linee formate dal laser, bianche o giallo-verdastre, su uno sfondo nero, corrispondono alla geometria bluastra della luce al neon degli ideogrammi. L'effetto di frammentazione provocato dalle sequenze ripetute in modo monotono cresce spaventosamente a causa del « rintocco » elettronico che assomiglia al martellare del maglio. Guardando indietro, il profilo scuro di Bódy, che emerge all'improvviso dalla luce verdastra scomparendo ripetutamente dal quadro, acquista definitivamente un significato sinistro. Forse avevamo un'altra idea dell'occultismo e della magia prima di aver visto questo video, severo e brutale, ma è bene meditare sull'adattamento che Bódy ha fatto del testo di Agrippa, che appartiene ad un più ampio sistema di pensiero. I *cross-hairs*, sistemi coordinati caratteristici dei suoi primi film, come *Nárcisz és Psyché*, sono speculazioni antropometriche, perché parlano di incanti magici, del fascino delle geometrie, della meccanica (i computer, la tecnologia): motivi, questi, che già affascinarono gli artisti del Bauhaus a suo tempo — e Bódy raccoglie proprio l'eredità di queste tematiche del Bauhaus. Agrippa von Nettesheim è anche uno dei protagonisti di *Angeli ribelli*, che è rimasto una sceneggiatura. In fin dei conti, questa tentazione verso la magia è ciò che rinvigorisce la « cinematografia » (« ciò che la anima! »), i film e i video, così come « ri-anima » l'uomo [...].

László Beke

Agrippa elenca nella sua opera in tutto sette tavole simili, rispettivamente di 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 colonne.

Ogni numero ha il suo pendant nell'alfabeto ebraico, il che dimostra la connessione tra questa sapienza e la Kabbala. Ad ogni tavola corrisponde un pianeta e i suoi rispettivi segni dell'intelligenza angelica e dei demoni.

La relazione tra i numeri viene intesa come uno spartito musicale o un organismo visivo. Ciò significa che si può trasferire questa relazione a qualsiasi processo che si svolga nel tempo (*time based*, divisibile numericamente) e applicarla con diversa profondità o criterio compositivo.

Dall'invenzione del film sonoro, ritorna sempre la tentazione di disporre un lavoro visivo o musicale in maniera analoga o come un'unità organica. Soprattutto i creativi del Bauhaus conoscevano i tentativi teorici e pratici fatti in questa direzione. Negli anni '30 e '40 questi sforzi furono ripetuti negli USA. I risultati di questa operazione particolarmente laboriosa si limitarono esclusivamente all'animazione tradizionale.

Il video, in quanto mezzo elettronico, consente la interazione con altri mezzi tecnologici e può rispondere ad ordini provenienti da un computer. Oggi, già le attrezzature semiprofessionali in *High-Band* dispongono di una piccola memoria e di una entrata per collegarvi un'unità computer esterna. In tal modo è possibile immettere ordini e relazioni numeriche complesse. Queste relazioni si riferiscono al *time code*, e con un dispositivo di sincronizzazione si possono anche collegare ad un sintetizzatore del suono.

Un vecchio sogno è vicino alla sua realizzazione, grazie alla possibilità di avere uno spartito-codice che organizza sia il suono che l'immagine.

Gene Youngblood analizza nel suo saggio sul video degli anni '80, in un capitolo separato, le possibilità del montaggio controllato dal computer (*Computer Controlled Editing*). Tra l'altro scrive: « Il montaggio con il computer offre la possibilità di usare l'*Edit Decision List*, comparabile ad uno

Either/Or in Chinatown (Aut Aut a Chinatown)

Produzione: Video Inn (Vancouver) e Tag/Traum (Colonia), 1984-85

Colore, 37'

Parte II de *L'antologia della Seduzione*.

Scritto da Gábor Bódy, basato su *Aut Aut* (ultimo capitolo della prima parte de *Il diario di un seduttore* di Sören Kierkegaard).

Personaggi e interpreti: Kierkegaard (Zoltan Lipics). Cordelio (Deborah Frog); Plato r.v. annunciatore (Emmet Williams); Società Filosofica di Vancouver (Hank Bull, Eric Metcalfe, Kate Graig e altri).

Festival e retrospettive:

1985, Berlinale (prima mondiale); Festival di Salsomaggiore; Iowa University; Videofestival, l'Aia
1986, Goethe Institut, *Videokunst Deutschland bis 1986*: selezione itinerante dei migliori video tedeschi: Francoforte/M., Melbourne, Osaka, New York, Oberhausen (in una retrospettiva), Montbéliard Videofestival, Melbourne Filmfestival (insieme con tutti i suoi video), Sidney Videofestival (insieme con tutti i suoi video), Kölner Filmfestival. San Francisco Videofestival.

Theory of Cosmetics (Teoria dei cosmetici)

Video

Colore, 12'

Versione ridotta di *Either/Or in Chinatown*

Con il contributo di Thomas Schmitt, Der Plan

Proiezioni:

1985, XV Internationales Forum des Jungen Films, Berlino; I Videofestival, Stoccolma, Kulturhuset
1986, Aspekte, ZDT; Melbourne Filmfestival (insieme con tutti i suoi video); Sidney Videofestival (insieme con tutti i suoi video)

Premi:

2. Marler Videopreis (Gran Premio della città di Marl), maggio 1986.

Selezionato per l'edizione invernale di *Infermental Extra-Ausgabe Nordrhein-Westfalen*, 1984-85 (cassetta III).

Nel 1985 Bódy terminò la seconda parte di *A csábítás antológiájához* (Antologia della seduzione), girata durante l'anno precedente, di cui esistevano una versione lunga ed una breve. Come ammise egli stesso, era rimasto affascinato dalla cultura cinese, e più precisamente dalla Chinatown di Vancouver. Ma se questa spiegazione sembra essere un puro gioco di parole, si deve anche aggiungere che ciò che lo attrasse non fu l'esotismo delle sue strade, ma piuttosto il modo in cui la loro immagine appariva sullo schermo televisivo. Perché Bódy pensava che « l'immagine delle strade non esista nella realtà », in quanto a ognuno essa appare soltanto per frammenti di realtà. È l'immagine che induce maggiormente in tentazione, e non la realtà. Questo ha origine nel dilemma basilare se il piacere ci derivi unicamente dalla pura contemplazione di qualcosa, oppure se sia preferibile un'immersione totale nella realtà; la qualità estetica e la vita non possono mai coincidere. Il seduttore insegue il desiderio e non cerca la soddisfazione, e il meccanismo del desiderio non si manifesta nell'azione ma nella vista, nell'immaginazione, nell'arte. Ecco perché è evidente che Bódy si rivolga a Kierkegaard. Un narratore legge delle citazioni, integrandole con il testo e con i dialoghi scritti da Bódy stesso, e in questo modo il pensiero del filosofo danese viene leggermente ridicolizzato. Qui, l'eroe di Kierkegaard cerca di ammaliare la ragazza cinese, la segue, non visto, lungo le strade e sulla riva mentre lei si reca a far spese. Lascia che un giovane alto e biondo, piuttosto timido, si innamori di lei e si insinui nelle grazie di sua madre mostrandole una copia del *National Geographic* e, ciò che è peggio, si fida con lei. Nel frattempo, ritorna periodicamente nella sua stanza d'albergo, dove, in TV, la Philosophic Society di

Vancouver tiene un dibattito su Kierkegaard, sulla filosofia dei capelli e delle unghie... Tuttavia, la ragazza potrebbe essere sua. Mentre prosegue il dibattito in TV, egli giace sul letto solo (morto?) e soltanto un fazzoletto copre il suo corpo nudo.

Mi sento incline ad affermare, anche se piuttosto avventatamente, che Bódy tentò di riassumere tutto ciò che pensava sul mondo, l'amore, la morte, la religione, la filosofia, l'estetica e la cinematografia, in questo video bizzarramente eclettico, « neo-narrativo », intellettuale, sensuale, stravagante e bello. Per quanto riguarda soltanto la visualizzazione, le scene, fantasticamente elaborate, si susseguono l'una all'altra: come il duetto fra la madre cinese e il tentatore, con la giovane seduta alla macchina per cucire e il ragazzo biondo nello sfondo (che fa il gesto di salutare con il braccio alzato, imitando in tal modo i gesti dei pionieri cinesi ritratti nei manifesti che si vedono appesi alle pareti). Ci sono dei tagli, come per esempio lo scivolare veloce delle immagini dall'inquadratura del vassoio che cade dalle mani della donna, membro della « scientific society », giù fino ai piedi della ragazza cinese sulla riva, quindi fino ai passi del ragazzo quando questi si avvia all'albergo: e tutto si svolge in meno di due secondi. Ci sono inoltre degli effetti elettronici utilizzati in modo molto preciso, come la moltiplicazione di immagini che ricordano i trucchi con le carte, nel caso della spilla con il volto di Cristo, o in quello della donna nuda distesa sul pavimento mentre gioca con una bambola di legno. Tuttavia, forse questi simboli sono quelli maggiormente ricchi di significato, in quanto esemplificano la tesi fondamentale di Bódy sulla tentazione: « La chiave: è bella, vero? Ti piacerebbe averla per poterla usare? Il gigantesco apribottiglie: è carino, vero? Ti piacerebbe averlo? Uno sguardo sull'albergo: è un'immagine graziosa. Che ne pensi di andarci a vivere? Un idrovolante che scende sull'acqua: ne godiamo lo spettacolo, ma è del tutto differente se ci poniamo al posto del pilota. Teste mozzate di pesci in contenitori di vetro disposti su un nastro per misurare: la testa di un pesce è bella, ma tu puoi anche scegliere di vivere nelle profondità degli oceani ».

László Beke

[...] Negli anni Settanta c'è stata una fitta discussione sulla rappresentazione fotografica della realtà, che ha segnato l'inizio dei miei esperimenti teorici sulla cinematografia. È stato, per me, un periodo analitico; oggi non penso più in termini così analitici, ma più creativamente ed espressivamente: uso il linguaggio in modo libero. È chiaro per me che le immagini sono altro dalla realtà. Ne sono indici, ma non sono la stessa cosa: l'inquadratura è selezionata e montata, e si può parlare di queste cose come se fossero reali, ma non è lo stesso. È un problema che fa parte della natura della seduzione in *Either/Or in Chinatown*.

Gli aspetti più importanti della nostra vita non si possono fotografare; per esempio, fare la foto di una risata o riprodurre un atto sessuale è del tutto differente dal fatto di essere presenti e partecipi. Passeggiare in una strada povera di Vancouver non è la stessa cosa per me che giungo qui dall'Europa, per la prima volta, e per voi che ci venite tutti i giorni a lavorare, ed è ancora differente per i « putzen », gli spazzini, e per la polizia.

Rappresentano tutti delle realtà diverse, e l'immagine della strada non esiste nella realtà; esiste soltanto nel film, ed è molto seducente.

Una foto che ci ritrae seduti, in questa stanza, è diversa da ciò che la situazione rappresenta in questo momento per me e per lei. Questo, è un problema teorico molto importante, in special modo oggi, con la televisione e gli altri media. Viviamo in un'epoca in cui si producono immagini di vita comune in misura maggiore che in ogni altra civiltà. Molte religioni si sono opposte all'uso delle immagini, a causa del loro potere di seduzione, e all'illusione di realtà che esse creano. Tutte le culture crollano per questa illusione. Credo che nei rapporti umani essa giochi un ruolo enorme, influenzando il nostro modo di vestire, i nostri gesti, tutto. Io non sono religioso e non seguo un'etica precisa, ma mi rendo conto che il problema è la digitalizzazione della vita, a causa della quale molte persone non vivranno pienamente la loro esperienza ma, piuttosto, si fotograferanno le une con le altre.

È una questione teorica importante per me, regista di cinema. *Either/Or in Chinatown* si occupa di questo problema; gioco con le immagini anche in modo ironico ma, allo stesso tempo, prendo tutto molto sul serio. Qualche volta penso che sto giocando con l'idea di definire una nuova « censura » visuale, che difenda gli artisti da se stessi; una censura nel senso positivo, piuttosto una consapevolezza di ciò che si mostra, ma non in maniera limitante, perché non avrebbe senso.

Ottenere la perfezione nell'unione con l'altro non è lo scopo della seduzione. La seduzione funziona soltanto come indagine sul sorgere del desiderio nell'altro. Il seduttore deve provocare un risveglio d'interesse nell'altro, risvegliandolo parzialmente in se stesso. Tale desiderio, per definizione, deve restare insoddisfatto, altrimenti egli rischia di distruggere quella distanza attraverso la quale si definisce questa forma di piacere ».

Gábor Bódy

Brano tratto da: *Video Guide*, Vancouver New Year 1985, issue 31, Vol. 7, Nr. 1. pp. 14-15.

Dancing Eurynome (Eurynome danzante)

Mito-clip

Produzione: Tag-Traum (Colonia), 1985

Colore, 3'

Sceneggiatura: Gábor Bódy e Thomas Schmitt

Musica: Der Plan

Con: Loretta Harth

Proiezioni:

1985, Prima Video-Biennale, Tokyo (prima mondiale); Music Video Festival, Monaco; Primo Videofestival, Kulturhuset, Stoccolma; « Taking back to the media », Amsterdam; Prima Settimana Internazionale del Video, Ginevra; Video C.D., Lubiana

1986, Melbourne Filmfestival (insieme con tutti i suoi video); Sidney Videofestival (insieme con tutti i suoi video); Kölner Filmfestival; Photokina, Colonia; World-wide Video Festival, Kijkhuis, l'Aia; Nouveau Cinéma, Montreal

Selezionato per l'edizione di Berlino Ovest di E.M.A.N. (European Media Art Network), 1985.

Questo video è tratto dall'installazione che Bódy realizzò alla prima edizione della Videobiennale di Tokyo nel 1985.

Nella elaborazione del soggetto, Bódy segue l'adattamento di Robert Graves: « I Pelasgi immaginavano che l'universo fosse stato creato dalla danza di una donna: Eurynome. Prima di tutto il cielo fu separato dal mare. Eurynome danzava sulle onde. La sua danza fece alzare il vento del Nord [...]. Volteggiando, Eurynome afferrò il vento del Nord e cavalcò il serpente che usciva dalle sue spire: la sua danza eccitò il serpente. Dopo le loro nozze, Eurynome prese la forma di una colomba e depose l'Uovo Universale. L'uovo fu covato dal serpente. Ne nacquero le stelle, i pianeti, la terra con le piante e gli esseri viventi [...] ».*

Eurynome è un video che Bódy ha basato essenzialmente sull'elaborazione elettronica delle immagini. Inizia con un vortice caotico di luci, quindi lo schermo viene diviso in una parte superiore dove sembra nevicare ed in una parte inferiore che segna la superficie dell'acqua. Il cielo è pieno di spire di nebbia. L'immagine della danzatrice appare diverse volte con tagli veloci, per poi perdurare sullo schermo (qui è stata usata la tecnica del « blue box »). È solarizzata. I contorni delle figure di Eurynome danzante e del serpente sono pieni di lampi luminosi; l'uovo deposto dalla colomba ruota nello spazio. Il serpente emerge dalle macchie scure che appaiono sul guscio dell'uovo. Tappeti di isole fluttuano sulla superficie dell'acqua nelle sequenze finali; sopra di loro dei simboli di stampo orientale scorrono lungo un arco. La musica di « Der Plan », che mixa ritmi della disco-music con una base elettronica, imita i frammenti inarticolati del linguaggio che lentamente sono organizzati in una pulsazione musicale.

László Beke

* Robert Graves, *Les Mythes Grecs*, Paris, 1968 (trad. it.: *I miti greci*, Milano, 1973).

Walzer

Clip lirico

Produzione: WDR (Colonia), Lichtblick, 1985

Colore, 3'

Telecamera: Joachim Ortmans

Montaggio: Martin Potthoff

Musica: Beethoven (15 walzer, n° 1); Detlev Kühne; Tom Dokoupil

Effetti: H. U. Werner

Con: Dani Schneider-Wessling, Hari Hoffman, Nina von Kreisler

Festival e retrospettive:

1985, WDR, Il programma delle « liriche » (prima: 24 ottobre); Prima Biennale di Film e Video, Rio de Janeiro; « Talking back to the Media », Amsterdam; Videon, Francoforte

1986, Melbourne Filmfestival (insieme con tutti i suoi video); Sidney Videofestival (insieme con tutti i suoi video); II Videonale, Bonn; Kölner Filmfestival; Photokina, Colonia; World-wide Video Festival, Kijkhuis, L'Aia; Nouveau Cinéma, Montreal.

È anche incluso nella quinta edizione di *Infermental* (cassetta II: *Il desiderio*).

Due stanze tratte dal poema di Novalis e il suono della raganella in un tempo di tre quarti, costruiscono l'allegro vortice della danza di questo video della durata di circa tre minuti. L'atmosfera è accresciuta inoltre dalla melodia di un walzer di Beethoven. Ma la morte attraversa questa allegria, e possono sorgere dubbi su chi sia il vero protagonista di questa danza macabra. Sullo schermo ruota una spirale di carta sulla quale sono scritti alcuni versi del poema; quindi, dietro di essa, appaiono alcune coppie di innamorati che danzano sulla riva. Per un attimo uno scheletro rotola fra di loro comicamente. In luogo del cielo si vede una fitta nebbia, ormai familiare dopo aver visto *Eurynome*; poi cade la notte. Vediamo dal basso gli orli delle gonne, quindi, allo stesso modo, appare lo scheletro e l'intera volta celeste cosparsa di stelle vi ruota intorno. Poi, di nuovo, le ragazze che volteggiano, viste dall'alto: inclinano il collo in modo leggermente grottesco, cercano di incontrare con lo sguardo l'occhio della telecamera e cantano. Le loro immagini si irrigidiscono in poche ultime inquadrature e la danza ha termine.

Non è verosimile che l'effetto comico della morte sia provocato dall'incapacità del regista. Lo scheletro tirato da fili è controllato dall'alto nello stesso modo in cui il volteggiare delle ragazze è controllato dall'occhio tentatore della telecamera. Il più alto livello di organizzazione del movimento meccanico è la danza — la danza come terreno di caccia per eccellenza da parte del tentatore. Ma chi è il vero tentatore e chi il vero tentato?

László Beke

Gli scritti di László Beke sono tratti da: *Bódy Gábor videóinak elemzése helyett*, in *Bódy Gábor 1956-1985*, catalogo, Budapest 1987, pp. 31-37.

Traduzione dall'inglese di Michela Giovannelli.

Videografia

- | | |
|------|---|
| 1972 | <i>Cselédek</i> , adattamento de <i>Le serve</i> di Jean Genet. |
| 1973 | <i>Az állatforgalminál</i> , adattamento di <i>Trasporto di bestiame</i> di Miklós Mészöly. |
| 1974 | <i>Apa és fiú</i> , adattamento di <i>Padre e figlio</i> di Géza Csáth. |
| 1977 | <i>Katonák. Komédia</i> , 1776 (Soldati. Una commedia, 1776), adattamento televisivo del testo di Jakob Michael Reinhold Lenz, 90'. |