

Est/Ovest. Aldilà/Aldilà

Intervista a Gusztáv Hámos

di Miklós Peternák

Iniziamo parlando della tua rassegna fotografica del 1976. Fu esposta nella cittadina ungherese di Hatvan, e le foto furono in seguito pubblicate nella rivista ungherese di arte fotografica Foto. Facevi fotografia sociale. Debbuttasti con la fotografia o fu un evento casuale?

Effettivamente cominciai la mia carriera "artistica" con la fotografia. Feci richiesta di ammissione al Circolo dei Giovani Artisti, al Dipartimento di fotografia, László Beke esaminò le mie foto e gli piacquero. Quello, dunque, fu l'inizio. In verità i miei primi passi furono interessanti. Ero in un circolo di registi non professionisti, un cosiddetto "circolo di cineamatori", il 10/22 in piazza Marcibány. Cominciai dunque a girare filmini in 8mm, a incontrare gente. Conobbi, per esempio, Tibor Hajas ed altri. Non erano necessariamente registi, ma intellettuali, artisti, sociologi. Mi parlarono del Circolo dei Giovani Artisti, sicché diedi loro delle foto che avevo. Il mio vero inizio fu con il cinema però, è anche vero che le foto furono le prime ad essere pubblicate, accettate, in un certo senso furono le foto ad offrirmi la possibilità di essere riconosciuto come artista.

Che genere di film si giravano in quel circolo?

Cinema sperimentale, cortometraggi. Sì, cinema sperimentale, divertente. Avevo 17 anni quando cominciai a frequentare il circolo... era nel... 1972 ... e fui sbattuto fuori nel '74. Nel '79 poi lasciai il paese.

Girasti qualche film o video prima di partire? Eri coinvolto in qualche progetto? Nell'ambito del Béla Balász Studio o altrove...

Ero preso dai film che si giravano al Circolo dei Giovani Artisti finché non ne fui sbattuto fuori. Poi realizzai qualche foto, foto insolite... molto insolite. Scrisi anche vari testi critici sul tema della foto sociale, era quello l'ambito in cui mi muovevo, per varie ragioni. Perché venni a frequentare dei sociologi, e dei fotografi, era come un confrontarmi con loro. Non avevo grande attitudini per le problematiche sociali, né per l'arte fotografica, per cui la coincidenza di queste situazioni mi portò a conoscere quella che allora veniva identificata come "foto sociale". Era qualcosa di diverso. Era come una visione estetica di diverse problematiche sociali.

Eri al corrente del movimento esistente in Ungheria negli anni Trenta?

Sì, certo, però non me ne interessavo particolarmente.

Queste problematiche sociali però si riscontrano più tardi, nei tuoi video, in Luck Smith per esempio. Lì si ritrovano, non in primo piano, però esistono dei forti legami...

Forse sì. C'è una specie di aspetto politico, questo video è molto simile ad una specie di satira del socialrealismo, e comunque ha un certo rapporto con la società e con l'immagine.

È questo tipo di rapporto che mi interessa, anche se mi appare un po' confuso. È il motivo per cui ti ho rivolto queste prime domande sulle tue prime opere e sul tuo background ungherese. Quale importanza ha per te la storia ungherese?

È una domanda difficile. Certo ha una sua importanza, la storia ungherese merita la stessa attenzione del cinema ungherese, ma quel che è più importante sono i miei amici in Ungheria e la loro storia. Insomma, la storia politica ha molta importanza per me, per il mio lavoro, ma ho capito a cosa vuoi arrivare... Apprezzo molto, certo, *Cartolina Americana* di Gábor Bódy, e credo mi piacciono un paio di cose di Jancsó, *Szegénylegények* per esempio, poi Godard, nel periodo di militanza politica, e poi Pasolini, anche lui è egualmente importante, come del resto Tarkovskij. È importante capire un certo genere di cinema: il cinema dell'avanguardia ungherese, o ancora di più i film di Miklós Erdely, anche se non si può dire che questa sia la storia dell'avanguardia ungherese, perché i film di Miklós erano in realtà quasi clandestini. Non c'erano proiezioni pubbliche, il tutto era considerato più come... il frutto del peccato.

A questo punto bisogna menzionare Yvette Biro, che ci ha aiutato a capire il cinema e la cinematografia sin dall'inizio, e anche lei ha avuto un ruolo egualmente importante...

Cosa ti spinse a lasciare il paese, anche se è un termine inesatto e poiché non lo hai mai veramente lasciato? Parlami delle tue motivazioni: se erano principalmente di natura personale o sociale.

Non saprei. È molto difficile dirlo; cambio perennemente idea sul tema. Al momento della partenza ero convinto fosse giunta l'ora di scoprire qualcosa di diverso, in un secondo tempo mi dissi che era stato importante partire per raggiungere un altro livello di coscienza, poi ancora cominciai a pensare fosse stato il mio destino...

Per cui non partisti per realizzare una certa opera artistica, o qualcosa di simile.

No, nulla di simile. Volevo muovermi, in un certo senso era una sfida; non una sfida nel senso intellettuale o artistico, non ero particolarmente interessato a una particolare forma di espressione artistica, né a incontrare potenziali autori.

Non pensavo assolutamente a questo.

L'espressione artistica aveva importanza per te?

Allora non ne ero conscio, ma penso di sì. Adesso penso che abbia avuto importanza, ora ne ha molta. Che io sappia comportarmi da artista... ho appena scoperto che questo è per me l'unico modo di sopravvivere. Ma a suo tempo non lo sapevo.

Quando sei giunto al video?

Sono rimasto realmente colpito dal video. Il semplice fatto che sia un mezzo magnetico di registrazione delle immagini mi fece pensare che ci fosse qualcosa d'insolito nel medium; tradurre le immagini in qualcos'altro, e, nel farlo, tradurre, creare qualcosa di nuovo, non semplicemente filmare e montare...

Quando incontrasti Gábor Bódy per la prima volta?

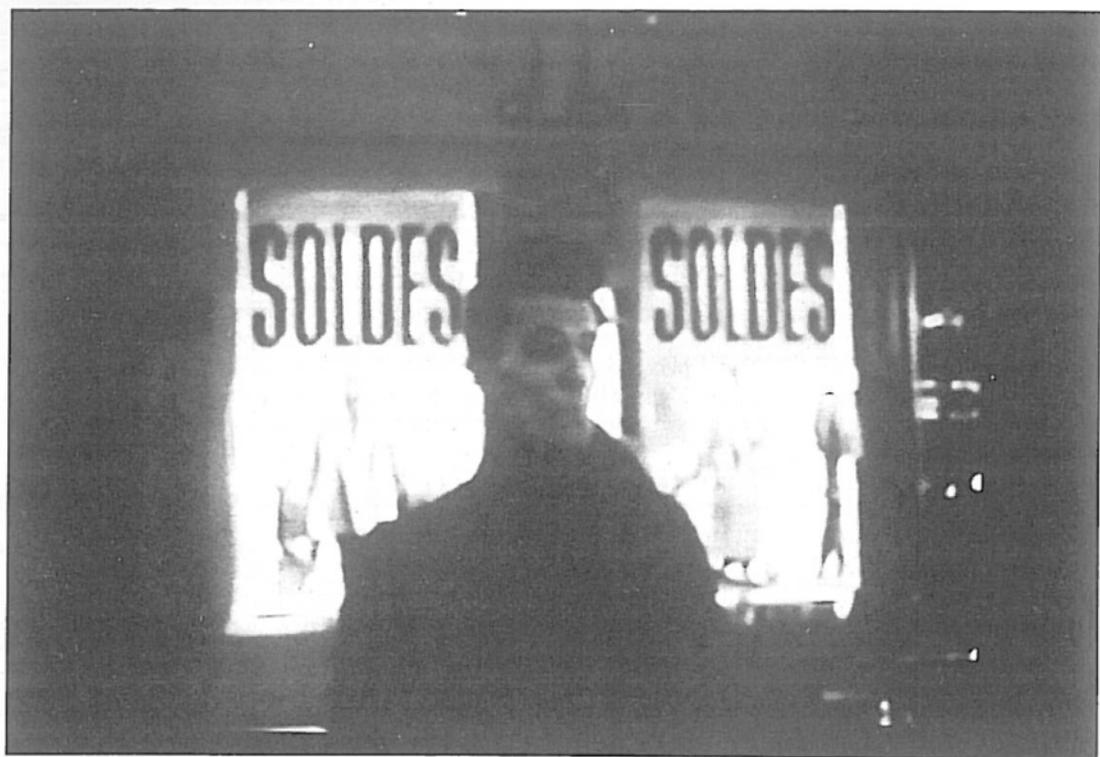
Lo conobbi prima di partire, ma la cosa non ebbe allora particolare importanza, c'incontrammo per caso a casa di amici. Non lo conoscevo bene, ma apprezzavo la sua opera.

Quali film? Quattro Bagatelle?

Mi piacque, ma mi piacque ancora più *Come il mondo riprese a combattere dopo la lotta tra Japke e Do Escobar*. Poi c'è quel film in cui recitò Baksa Soos Jancsi — mi sfugge il titolo. Sono film interessanti, in un certo senso divertenti; *Cartolina Americana* è fantastico.

Quando fu la svolta decisiva, quando decidesti di iscriverti a una scuola di cinema, di arte?

A scuola di cinema ci andai praticamente per caso, difatti non sapevo nulla del video; fu un mio amico a suggerirmi di fare domanda d'ammissione presso la Scuola di Cinema di Berlino (DFFB); mi ammisero e perciò andai lì. Mi resi conto che girare un film a Berlino era completamente diverso da quel che era in Ungheria, cioè, da un lato si era più indipendenti, dall'altro bisognava rasse-



74-75. Gusztáv Hámos, *Le dernier jour* 1984, 1985.

gnarsi ai finanziamenti più modesti: hai tanta libertà, ma la produzione di un film è molto costosa, e questo diventa vincolante. Era dunque molto facile pensare al video come a un mezzo per imparare a fare del cinema. Quello fu il mio primo approccio.

Ma, dopo un primo contatto con il video, mi accorsi delle enormi possibilità di questo medium. Il poter spostare un'immagine, il semplice fatto di avere un monitor, di poter collocare questo ovunque tu voglia in una stanza, esattamente dove vuoi, quest'ultimo aspetto mi affascinò. Poterlo piazzare in diversi contesti, mettere insieme diverse immagini o diversi monitor, aumentando dunque le possibilità di esprimere relazione, idee, etc. Per cui, per il mio primo video usai due monitor: erano accesi simultaneamente ed il tutto si riassumeva nel dialogo fra loro due. A quel punto seppi di essere in presenza di qualcosa di eccezionale.

In quel periodo frequentavo il primo anno dell'accademia.

A proposito dell'accademia, cosa cambiò nel tuo rapporto con Gábor Bódy quando venne a Berlino?

Fu un periodo particolare quando venne Gábor, ci incontrammo più volte. Un mio amico ed io eravamo iscritti ad un seminario, ma non avevano ancora trovato un professore: l'accademia funzionava così, uno poteva invitare il proprio professore, per cui ne stavamo cercando uno. Fu allora che arrivò Gábor, era di buon umore, stava lavorando a delle cose interessanti, per cui l'invitammo. Tenne un seminario diviso in due parti. La prima, teorica, fu interessante e stimolante, ma molto difficile da seguire, anche se non per me.

Nella seconda parte producemmo dei videofilm insieme. Io realizzai due opere. La prima consisteva in un brano tratto da *Don Giovanni*: il duetto tra Zerlina e Don Giovanni, interpretato da una sola persona, e con l'apporto della luce. Cambiai la durata, usai diversi tipi d'immagini, cambiai le luci. La seconda prova era una elaborazione tratta da *Biancaneve*, in cui la luce giocava un ruolo fondamentale. Ambedue le parti del seminario furono molto interessanti, ma la seconda in modo particolare. Impiegammo una moltitudine di tecniche semplici, ma divertenti. Lo chiamammo "il seminario sulla luce", poiché la nostra meta era l'espressione tramite la luce. Ero nel pieno della mia permanenza all'accademia. Gábor venne nel 1981. Fu allora che cominciò a dedicarsi a *Infermental*. Io partecipai all'organizzazione e curai la redazione per la prima edizione. Il nostro rapporto allora era molto buono, era piacevole lavorare con lui.

Quale fu il primo video che sentisti veramente tuo, e quando lo realizzasti?

La prima ed ultima volta, me ne resi conto, fu quando realizzai *Killer*. Forse perché ebbe uno sviluppo graduale, non nacque da un programma specifico. Quando filmavo le interviste e mi piacevano, lì per lì decidevo di avere bisogno di un'altra, poi lasciavo tutto da parte, giravo un film, ricominciavo; insomma, andai avanti così, il tutto si sviluppò in qualche modo, senza pianificazione. Quando fu finito dissi semplicemente « Questo è quanto », ma fu l'unica volta. Non vi è nulla da aggiungere, nulla potrebbe migliorarlo.

Quale rapporto c'è fra la crisi nel cinema, il video ed il potere della televisione nella tua opera? Qual è per te il futuro del video?

È una domanda complessa. Non penso ci sia una crisi del cinema. Il cinema di massa è probabilmente in crisi, ma non è una crisi del cinema, è qualcos'altro. Il suo aspetto commerciale è forse in crisi, ma il cinema non lo è affatto. Per quanto riguarda il potere della televisione, posso pensare due momenti in cui si è manifestato. Uno di questi, per me molto importante, è stato l'89. Il tutto è più teorico che reale — la televisione che registra gli avvenimenti, e mentre registra, dimostra il suo immenso potere, potere che nessuno sfrutta.

Durante la crisi nel Golfo Persico, l'esercito americano ristabilisce la censura sulle trasmissioni, questo significa che il potere della televisione rende probabilmente impossibile il combattere una guerra, le due cose sono incompatibili — il che è positivo. Quel che è negativo è proprio questa possibilità di censurare. Non conosciamo nessuno capace di utilizzare pienamente il potenziale della televisione; nessuno sa quale potrebbe essere. Penso che esistano aspetti interessanti. Conosciamo tutti alcuni politici che sfruttano il potere della televisione a proprio vantaggio, ma questo non è nuovo.

Il futuro? È la speranza che la coscienza della televisione si sviluppi, che la gente possa usare la televisione, la gente comune, non solo i politici.



78-79. Gusztáv Hámos, *Luck Smith*, 1987.

Parliamo delle tue opinioni riguardo alla storia del video. Tra parentesi, per me, il termine 'storia del video' non ha alcun significato. Il mezzo tecnico, certo, ha una sua storia: ci sono persone che ne fanno uso, esistono teorie in proposito. Forse questo crea l'impressione che il tutto abbia una storia che si possa separare da quella dell'arte. Quali sono le tue opinioni?

Penso sia errato prestare eccessiva attenzione al semplice mezzo elettromagnetico a nostra disposizione. Come tante altre cose, venne sviluppato durante la guerra. Furono i tedeschi infatti a metterlo a punto per poter localizzare i missili. Abbiamo visto ultimamente alcune di queste immagini, filmate durante l'ultima guerra — non erano mai riusciti, prima, a riprendere delle immagini così perfette. Come in altre cose, penso che Paik abbia delle idee molto chiare sull'uso di questo mezzo per scopi artistici; usa il video come un materiale, come ne potrebbe scegliere un altro: un sottoprodotto dell'artista, perché è quest'ultimo che rimane responsabile della propria coscienza. Penso che questo sia il punto principale da chiarire; non importa il mezzo di cui si fa uso: carta, video, o il semplice sedersi... Penso sia questo il tipo di sviluppo da ipotizzare; non è una storia in se stessa...

Il video nacque come alternativa alla TV. Le cose adesso sono cambiate, questo perché i tre mezzi — cinema, video e televisione — si sono confusi, per esempio, con il videoclip. Dal punto di vista del potere, la TV non ha rivali: il suo potere ha un'altra dimensione...

Non ha nulla a che vedere con il video, è il potere della TV che, come abbiamo potuto constatare con l'esecuzione di Ceausescu, non ha nemmeno bisogno di immagini spettacolari. L'unica cosa di cui si ha bisogno è un avvenimento che tenga la TV accesa, e quindi delle riprese filmate — abbiamo visto, per esempio, quelle della rivoluzione rumena; eravamo consci che qualcosa di importante stesse accadendo, avevamo semplicemente bisogno di poche riprese per mantenere tesa l'atmosfera, di fatti, meno ne vedevamo, meglio era. Non ha importanza che si presentino come qualcosa di finito, è importante che suggeriscano e ci lascino immaginare. In quel senso l'immediatezza della TV è uguale a quella del video; basta avere una telecamera a buon mercato.

Potresti parlare più ampiamente del tuo ultimo videotape, The Power of TV?

L'ho appena finito. Ho voluto fare un compendio di tutti i miei ricordi su quel che è stata per me la TV, di com'era prima che partissi — se proviamo a ricordare avvenimenti del lontano passato, le nostre reminiscenze delle cose sono sempre diverse — tratta di esperienze vissute, di cos'era la TV allora. Cercavo prevalentemente gli aspetti politici... sono stato spinto a girare questo film dagli avvenimenti nell'Europa orientale nell'89. Volevo registrare alcuni passaggi salienti dell'89: gli avvenimenti in Cina, quelli in Ungheria, la caduta del muro, immagini viste in Germania Ovest che in seguito sono tornate indietro in Germania Orientale con una specie di *feedback*. Insomma, l'effetto della TV. Poi ancora, quando gli ungheresi andarono a Praga e si poté assistere a quelle divertenti interazioni in TV, allora era percepibile, era interessante da vedere...

Gli avvenimenti in Cina hanno reso ovvie alcune cose. Se uno vuole mantenere il potere politico e le cose stanno andando male, è necessario che controlli la televisione; per questo abbiamo potuto assistere alla soppressione, alla distruzione delle videocamere. È stato importante assistere a quella violenza. Poi fu il turno della Germania Orientale: ancora violenza... e finalmente crollò il muro. Quel muro che era stato il simbolo dell'Europa orientale... Poi fu il turno dei cechi che poche settimane dopo cacciarono via i comunisti, i tedeschi orientali la fecero finita con il loro sistema, poi i rumeni... Adesso il tutto sembra avere una logica e pare importante aver potuto apprezzare quegli avvenimenti — erigerne un monumento... Per cui li ho semplicemente ripresi, sovrappo-
nendo immagini di mia nonna ripresa nello svolgimento delle sue mansioni quotidiane; lei non aveva nulla a che vedere con quegli avvenimenti, eppure ne era coinvolta, partecipe se non altro per il semplice fatto di esser viva mentre accadevano.

Un'ultima domanda: il futuro?

Ho deciso di cambiare approccio: sono adesso molto più interessato al processo artistico che non al prodotto finito.

Budapest, maggio 1991

Traduzione dall'inglese di Fabio Bagnara.



80. Gusztáv Hámos. Ritratto.



81. Gusztáv Hámos all'età di dieci anni.