

Un'intervista virtuale con Gavin Hodge, Tim Morrison e Jon Dovey
di Valentina Valentini (1)



Gorilla Tapes 1984-1994
di Gavin Hodge

Gorilla Tapes è nato nel 1984, ma prima i membri del gruppo hanno lavorato individualmente in Community and Access video projects: in cosa consisteva, specificamente il vostro lavoro con il video negli anni Settanta: puoi descriverne le ipotesi e le modalità di realizzazione, i risultati raggiunti con i progetti Two Borough Project, Albany Video, Oval Video, Luton 33 Video, Lambeth Video...?

Da bambino, negli anni Sessanta, leggevo *MAD Magazine* e, anche se ero troppo giovane per capire la satira, la parte che preferivo era quella intitolata "Le scene che ci piacerebbe vedere", nella quale i politici e le celebrità erano poste in situazioni impossibili che dimostravano la loro vera natura, il più delle volte malvagia. Mi piacevano tantissimo anche le fotografie dei *VIP* a cui venivano aggiunte vignette con frasi che stravolgevano il modo in cui si poteva interpretare l'azione e il significato della foto: un libro di arte comica che mostrava il lato oscuro della vita, facendo ridere allo stesso tempo. Come uno *sketch* di cabaret satirico. Un'arte disponibile per un pubblico di massa.

Il doppio senso, il gioco di parole, le pitture *trompe l'oeil*, le geometrie impossibili di M.C. Escher, le cose che ti obbligano a ripensare a quello che credevi di aver già capito, mi hanno sempre affascinato: la creatività che comprende l'analisi della contraddizione e dell'illusione come parte del prodotto finale.

Con il rispetto dovuto a coloro che tengono un atteggiamento neutrale, uno studio di video è soltanto una stanza piena di giocattoli, una stanza per giocare. Credo che quasi tutti i video artisti abbiano questa propensione al gioco, indipendentemente da quanto il prodotto finale del loro lavoro risulti serio o sofisticato.

1974

Entrai all'Art School di Sheffield nel 1974 per studiare Belle Arti. Ero un pittore, ma scopersi il dipartimento di video nei primi quindici giorni e quasi subito smisi di dipingere. Mentre ero al college desideravo imparare il più possibile e, dal momento che sapevo già dipingere abbastanza bene, non c'era bisogno di perdere altro tempo dipingendo. Avevo sempre pensato che l'idea di creare singole opere d'arte, uniche, fosse essenzialmente un'idea elitaria. Non mi interessava il pubblico delle gallerie, mi interessavano i mass media. Disprezzavo anche l'arte enigmatica, dove l'artista può nascondere la sua mancanza di talento dietro l'abilità creativa del critico di percepire significati che non esistono.

Alla scuola d'arte si svolgevano dibattiti violenti circa il fatto che la fotografia, il documentario, il cinema o certe forme di TV potessero essere innalzate allo stato di Belle Arti. Questo problema per me non è mai esistito. Ci sono documentari che hanno successo perché funzionano a

livello dell'arte, che è un livello inconscio e emotivo al quale lo spettatore risponde senza essere consapevole delle tecniche di manipolazione psicologica utilizzate da chi fa propaganda, siano essi artisti o pubblicitari. Mi chiedevo perché mai tanti cosiddetti artisti non riuscivano a mettere insieme poche parole o poche immagini che avessero un significato chiaro.

Il mondo dell'arte era un campo di battaglia e io volevo imparare a maneggiare le armi. Appresi le tecniche fotografiche, la stampa, il video, le arti performative, la musica irlandese. Il video è diventato il mio mezzo preferito semplicemente perché dava la possibilità di utilizzare tutti gli altri media: era il medium più immediato e flessibile, ed era ancora troppo nuovo per aver sviluppato una cultura e una pratica.

Quando terminai gli studi nel 1978, per mantenermi lavorai come pittore, musicista, fotografo e organizzatore di festival di musica folk. Non c'erano molte carriere aperte per un artista dei media.

Non volevo lavorare in televisione perché a quell'epoca - avevo circa venticinque anni - la TV era semplicemente troppo conservatrice per permettermi di realizzare quel tipo di documentari che volevo fare (ammesso pure che fossi riuscito a entrare in televisione, a quel tempo dominata dal nepotismo dei vecchi compagni di scuola e dai sindacati che tendevano a essere protezionisti).

Ma non ero sicuro di quello che volevo fare; volevo fare una televisione alternativa, ma non ero sicuro di sapere cosa fosse.

- 1 Gorilla Tapes, *Death Valley Days*, 1984
 - 2 Gorilla Tapes, *Death Valley Days*, 1984
 - 3 Gorilla Tapes, *Till Death to Apartheid*, 1985.
 - 4 Gorilla Tapes, *Till Death to Apartheid*, 1985.
- Foto: Tynan

(1) Questo testo nasce da una serie di domande-questioni che ho posto per iscritto ai tre esponenti di Gorilla Tapes, in previsione di una conversazione dal vivo che in realtà non è mai avvenuta, per cui ne è scaturito un pezzo composito, fatto a metà di scrittura solitaria e di trascrizione di conversazioni. (N.d.C.)

Agli inizi, la cultura del video era determinata da un'esigua minoranza che aveva accesso alle tecnologie. Dopo aver lasciato la scuola d'arte anche io avevo bisogno di accedere agli strumenti e il modo più semplice fu per me quello di creare e sviluppare una serie di laboratori per il video aperti a tutti all'interno delle nascenti reti di *Community Arts* (2). Questo campo mi sembrava anche che offrisse l'opportunità di verificare la mia tesi che tutti siano potenzialmente artisti e che quasi tutti possono raggiungere lo status professionale di artista: quello di cui c'è bisogno è un allenamento efficace, un sacco di esperienza pratica e le proprie motivazioni interne.

1979 - Telford Community Arts.

Ebbi l'occasione di verificare le mie teorie per la prima volta nel 1979, quando iniziai a lavorare alla Telford Community Arts in qualità di "ricercatore", sponsorizzato dalla West Midlands Arts Association. Ebbi subito dei grossi problemi.

La direzione del progetto era affidata a professori medio borghesi che sventolavano grandi bandiere rosse e che soffrivano di una serie di malattie da stress. Avevo l'impressione che fosse la comunità ad adeguarsi al progetto, invece di essere il progetto ad aiutare a capire o a far sviluppare la comunità. Il ruolo di "catalizzatore creativo" che mi ero aspettato di svolgere come *community artist* fu annullato da un dogmatismo politico e culturale che avrebbe messo in imbarazzo anche Stalin e Trotsky.

Mi venne l'ulcera dopo tre mesi e il mio gatto fu investito da un'automobile dopo essere stato erroneamente dipinto di verde dal mio vicino. Questa era Telford.

Forse era la guerra della media borghesia, ma il nemico di classe erano i rivoluzionari rinnegati e la classe lavoratrice era troppo delusa dalla politica per aver voglia di sedersi per delle ore a incoraggiare "l'analisi" socio politica che era implicita nel "Processo". Credo che tutto sia politica, non credo che sia necessario produrre un'opera in un contesto politico, oppure fare affermazioni politiche dirette, perché questo avviene in modo naturale.

Community Arts significa: Processo contro Prodotto.

I *community artists* amavano il teatro di marionette - la "comunità" si divertiva a progettare, realizzare e far muovere marionette di grandezza naturale - ma gli artisti erano i burattinai e la "comunità" era costituita da burattini.

Credo che la maggior parte dei *community artists* che ho incontrato avessero una paura folle di avere successo: se essi realmente fossero riusciti a portare l'Uomo della Strada a un livello professionale, e se avessero permesso all'Uomo della Strada di sviluppare il suo proprio talento critico e creativo in quanto individuo, questo sarebbe diventato il Nemico. Avrebbe cominciato a entrare in competizione con i maestri in merito al pubblico, alle sovvenzioni e ai fondi pubblici.

Il terrore di ottenere dei risultati da parte dei *community artists* avrebbe raggiunto un livello costante di panico isterico se l'Uomo della Strada si fosse rivelato un artista di livello superiore a quello del suo stesso maestro, cosa che avrebbe prodotto un profondo sentimento di vergogna, frustrazione, fallimento personale, paranoia, tradimento e incertezza della propria carriera. Tanto è vero che talvolta si arrivava all'esclusione e all'allontanamento fisico di alcuni partecipanti dai gruppi di lavoro per il fatto di essere (a mio avviso) troppo creativi e analitici.

A Telford la "politica" era quella di non lavorare individualmente, ma soltanto in gruppi. Il mio punto di vista era (e lo è ancora) che le esperienze collettive sono un miraggio: soltanto gli individui fanno l'esperienza, ed ognuno avrà una reazione all'evento leggermente diversa. La distillazione delle esperienze individuali e collettive all'interno di un gruppo non avrà alcun senso se gli individui non sono in grado di identificarsi personalmente con la mentalità collettiva. L'arte che viene prodotta dalle riunioni di comitato e dalle interrogazioni politiche ha molto più a che fare con i processi spettacolari di Stalin che con il Teatro del Popolo.

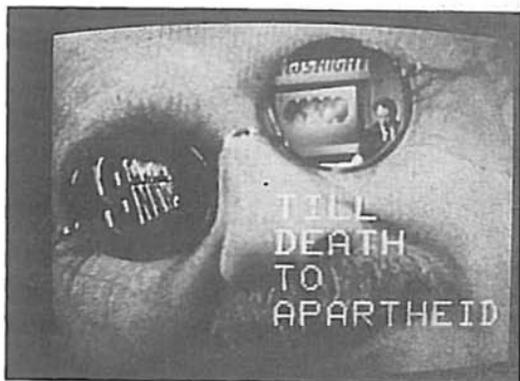
Bertolt Brecht faceva un teatro *agit-prop* decisamente smaccato, ma la sua poesia mi commuove: credo che si debba essere capaci di amare per essere un vero socialista, o un artista.

Ero così arrabbiato con la Telford Community Arts che rimasi a Telford anche dopo la scadenza del mio contratto e continuai a lavorare indipendentemente sui miei progetti video con la comunità.

Luton 33

Nel 1981 mi fu affidata l'organizzazione e la direzione di un workshop sul video nella *Community Arts* di Luton, un centro ospitato in una vecchia fabbrica di cappelli al nu-

(2) Per *Community Arts* e *Community Artists* si intendono quelle esperienze di decentramento culturale, ideativo e produttivo che sono scaturite dai movimenti di contestazione studenteschi e operai a partire dal maggio francese e che hanno portato artisti e gruppi ad abbandonare i tradizionali canali (musei, gallerie) istituzionali per mettere a disposizione le proprie competenze in contesti sociali allo scopo di promuovere processi di alfabetizzazione e di espressione collettiva. (N.d.T.)



5 Gorilla Tapes, *Death Valley Days*, 1991

6 Gorilla Tapes, *Till Death to Apartheid*, 1985.

7 Gorilla Tapes, *Death Valley Days*, 1991

8 Gorilla Tapes, *Death Valley Days*, 1991

Foto: Tynan

mero 33 di Guilford Street. "33" rappresentò per molti versi l'antitesi della Telford Community Arts e fu fondamentale per la mia formazione personale.

Luton 33 offriva laboratori aperti a chiunque volesse parteciparvi, di teatro, arti performative, mimo, film in 8mm e 16mm, fotografia, video, musica, stampa, poesia e scrittura drammaturgica. In un certo senso si trattava di una scuola d'arte non ufficiale, condotta con la giusta miscela di direzione professionale e attendibilità democratica.

Vi lavoravano con uno stipendio artisti professionisti che rimanevano attivi (e rispettati) nei loro rispettivi campi creativi. All'interno di Luton 33 funzionavano più come catalizzatori di energia e animatori per cui non potevano essere identificati con gli ufficiali del KGB. Dopo l'esperienza di Telford, fu a dir poco rinfrescante.

Luton 33 aveva già creato una sua comunità di partecipanti attivi quando vi cominciai a lavorare nel 1981; si dava rilievo soprattutto all'improvvisazione e alla sperimentazione e il Prodotto era importante tanto quanto il Processo. Luton 33 era anarchico, stimolante, flessibile, imperfetto e divertente.

Agli individui era permesso sviluppare la propria arte, produrla, e ottenere credito per le proprie idee. Fu creata una comunità di artisti e fui in grado di portare diverse persone ad un alto livello professionale e a creare per loro occasioni di lavoro.

Channel Four ci fornì delle attrezzature di base e perfino una certa quantità di denaro; essi erano più interessati al prodotto che al Processo, ma avevano rispetto dell'impegno che ponevamo nella fase processuale che, dopo tutto, dava come risultato il tipo di lavoro che volevano, anche se allora ancora non se ne rendevano conto.

Si trattava di interventi di controinformazione, o di alfabetizzazione, nel senso che insegnavate a gruppi di base a usare il videotape come strumento di socializzazione delle proprie esperienze e di rafforzamento della propria identità?

Durante i dieci anni che ho trascorso nel campo delle *Community Arts* ho seguito tre regole basilari, tre linee di riferimento per il mio lavoro: a) ascoltare quello che le persone hanno da dire; b) scoprire quello che intendono dire veramente; c) lavorare con loro per trovare il modo migliore di dirlo. Applico le stesse regole al mio lavoro commerciale.

Non mi ha mai veramente interessato l'"Eroe della Classe Lavoratrice", un marchio dato dal lavoro nelle *Community Arts* e nei laboratori di video dove i poveri lavoratori, svantaggiati, brutalizzati e privi di potere, venivano incoraggiati a mostrarsi attraverso il video, il cinema o il teatro, in quanto poveri, svantaggiati, brutalizzati, senza potere ma, soprattutto, Lavoratori e Eroi.

Mentre dirigevo il laboratorio di video a Luton 33 lasciavo essenzialmente che la gente facesse quello che voleva, perché le persone che venivano da noi non avevano bisogno di un'educazione politica - la Thatcher lo stava facendo meglio di quanto lo potessimo fare noi - essi avevano bisogno di munizioni per i fucili elettronici nei tubi catodici delle loro TV.

Quando lasciai Luton 33 nel 1989, esausto e profondamente frustrato dalla lotta per le sovvenzioni pubbliche, Jon Dovey mi disse: "Tu non stavi dirigendo un laboratorio Gavin, lo stavi alimentando". Era come dire a un soldato che è "carne da macello". Jon aveva ragione, io non l'avevo mai vista in quel modo, ma quella era la vera natura del lavoro che avevo svolto.

1984 Gorilla Tapes

In Inghilterra nel 1984 eravamo veramente a livello della *Airstrip One (Pista n. 1)* di George Orwell. Un'enorme pista di atterraggio a disposizione degli Stati Uniti. E non soltanto, la Thatcher si era già assicurata la rielezione intraprendendo una piccola guerra da qualche parte Molto Lontano senza far vedere mai dei veri reportage televisivi dei combattimenti, perché si trattava di questioni di sicurezza nazionale.

Il 1984 coincise con l'inizio del nostro declino di *community artists*.

E' importante ricordare che, quando Jon Dovey e Tim Morrison si presentarono per la prima volta nel mio ufficio a Luton 33, essi erano i miei clienti ed io li stavo aiutando. Io ero il loro *community artist* e loro erano la mia comunità, ma erano anche professionisti nel campo delle *Community Arts*. Erano quindi più colleghi che clienti.

Nessuno di noi aveva un'idea chiara di quello che avremmo prodotto, ma tutti avevamo abbastanza esperienza del "processo di lavoro" per sapere come iniziare. Eravamo anche tutti esperti dei metodi per incoraggiare la gente. In altre parole: ci demmo reciprocamente una dose della nostra stessa medicina.

Gavin Hodge, Jean McClements, Jon Dovey e Tim Morrison, volevamo tutti divertirci ma tutti comprendemmo quanto eravamo impotenti all'interno di un medium così schiacciante. *Death Valley Days* rappresentò un esercizio di libertà per noi in quanto gruppo di individui, volevamo soltanto tagliar corto e dire le cose come stavano.

Mi sentivo ancora un *community artist* ed ero geloso di Jon e di Tim - sentivo che stavo dando loro una libertà che io stesso non avevo - gli stavo dando la possibilità di accede-



9-10 Gorilla Tapes, *Invisible TV*, 1987
Foto: Tynan

re alle attrezzature e inoltre stavo fungendo da cassa di risonanza delle loro idee. Ma essere una cassa di risonanza non è un ruolo passivo.

Divenni impaziente. Avevamo trascorso settimane di lavoro intensivo filmando la Thatcher e Reagan durante il Summit economico di Londra; le nostre telecamere erano state danneggiate mentre riprendevamo le manifestazioni di protesta dei minatori e quelle contro l'apartheid di fronte alla South Africa House a Trafalgar Square. Di ritorno alla base a Luton, Jean McClements registrava e diligentemente archiviava centinaia di ore di notizie televisive e di trasmissioni sulla politica interna. C'era anche una grande squadra di volontari non ufficiali che lavorava a un prodotto che non era ancora definito.

Non ero arrabbiato con Jon e Tim, per il loro progetto sfacciatamente semplice, stravagante e faticoso che aveva finito per dominare la nostra vita sia a Luton 33 che a casa; ero a disagio per la mia incapacità a capire quello che volevano veramente fare con tutto il materiale che stavamo raccogliendo. Capivo il processo, le dichiarazioni che volevamo fare ma non riuscivo a immaginare a cosa potesse somigliare il Prodotto finale.

Una notte trascorsi molte ore da solo nella sala di montaggio, montando alcuni brani dei discorsi di Reagan, senza neanche pensare veramente a quello che stavo facendo. Si trattava di un puro esercizio tecnico, volevo vedere cosa sarebbe successo se avessi potuto capovolgere il significato delle affermazioni di Reagan scambiando piccole parole inoffensive come "essi" e "noi".

Fui totalmente sorpreso dal risultato. Quando feci dire a Reagan: "Noi abbiamo il diritto di mentire, di barare, mettetelo bene in testa!", non smisi di ridere per circa cinque minuti. Era buffo, ma ancora di più perché non avevo mai visto questo genere di TV. Era anche illuminante e preoccupante ascoltare la verità rivelata dalla distorsione del materiale originale. Capii a cosa sarebbe potuto assomigliare il Prodotto finale.

Non stavamo soltanto sottoponendo i politici e i mass media a una critica, credo che stessimo annunciando la morte del movimento delle *Community Arts*, dichiarando ridondante la sua "correttezza" socio-politica.

Gorilla Tapes non sarebbe mai esistito senza quel movimento, ma non saremmo esistiti neppure senza Reagan e la Thatcher.

Le persone che sono sopravvissute a un disastro aereo sviluppano un particolare tipo di legame, un senso speciale di impegno verso il Gruppo, una curiosa miscela di senso dell'euforia e di felicità perché sono sopravvissuti, ma anche sentimenti di colpa e di rabbia per la morte degli altri, amici e parenti, distrutti senza motivo. La storia di Gorilla Tapes è essenzialmente quella di un tale gruppo di sopravvissuti e non sono sicuro ancora di essere stato messo in . Mi sembra ancora che ci sia un disperato bisogno di conquistare il campo e di prendere il controllo del velivolo prima che precipiti, anche se non ho mai imparato a volare.

Berlino: Art+Com

Ho iniziato a lavorare per Art+Com come videomaker indipendente dopo poco tempo che mi ero stabilito a Berlino, nel 1988-89, come ricercatore interdisciplinare in un progetto di sviluppo sulle possibilità offerte dai nuovi strumenti digitali: dalle reti di teleco-

municazione al computer design, alla visualizzazione e alle comunicazioni multimediali.

Art+Com ci permise di produrre *Zygosis* utilizzando durante la notte le loro attrezzature e, in cambio, ci eravamo impegnati a realizzare per loro, durante il giorno, dei cortometraggi.

Attualmente sto progettando e installando a Art+Com una nuova moviola digitale betacam a e sono impiegato a tempo pieno come *freelance* con l'incarico di dirigere il laboratorio audio e video. In un certo senso è un sogno diventato realtà (avere la responsabilità di alcuni fra gli ultimi ritrovati tecnologici), ma credo che stiamo trascorrendo un altro periodo in cui la nostra cultura non va al passo con la tecnologia. La *Televisione interattiva* di Art+Com è la parola chiave del momento, ma non c'è una vera cultura concreta per la *ITV*.

Art+Com possiede in Germania alcune delle prime attrezzature per la realtà virtuale ed è andato sviluppando il *software* e le sue applicazioni per anni, ma la realtà virtuale, in quanto cultura, esiste soltanto nelle sale giochi e in ambito militare: è una cultura che sembra basata sul piacere che si può avere nel far saltare in aria i nemici facendoli a pezzi senza che sia necessario avvicinarsi troppo per vedere "il bianco dei loro denti", come avrebbe detto John Wayne. Un piacere sperimentato dall'Uomo della Strada e dai veterani dell'operazione Desert Storm nello stesso modo. Ad Art+Com stiamo sviluppando l'uso della realtà virtuale come strumento dell'elaborazione di progetti architettonici e per la chirurgia cerebrale, il che significa almeno guardare in avanti, dal momento che c'è sempre una grande domanda da parte di architetti e chirurghi dopo che l'esercito ha finito di giocare.

La democratizzazione delle reti, l'accesso pubblico al mondo del virtuale e gli archivi digitali stanno ormai diventando una realtà, e molte organizzazioni culturali sono consapevoli dell'importanza di essere presenti (occhi, orecchie e voce) nel flusso dei dati: i nuovi media della comunicazione artistica. Non so cosa succederà in questo campo. Esistono possibilità molto interessanti per una nuova generazione di banditi dei media. Io aspetto e sto a guardare con diffidenza.

Un decennio di decostruzione: Gorilla Tapes 1984-1994

Jon Dovey e Tim Morrison

Hai detto che Gorilla Tapes è nato nel 1984, ma prima i membri del gruppo hanno lavorato individualmente in Community and Access video projects: in cosa consisteva, specificamente, il vostro lavoro con il video negli anni Settanta: puoi descriverne le ipotesi e le modalità di realizzazione, i risultati raggiunti con i progetti Two Borough Project, Albany Video, Oval Video, Luton 33 Video, Lambeth Video...?

Si trattava di interventi di controinformazione, o di alfabetizzazione, nel senso che insegnavate a gruppi di base a usare il videotape come strumento di socializzazione delle proprie esperienze e di rafforzamento della propria identità?

Gli anni Settanta

TM: Ciondolavo indossando sgargianti pantaloni a zampa di elefante come facevano tutti...

JD: Io invece, mentre ero ancora all'Università, cominciamo a entrare nel mondo del video; in realtà studiavo letteratura inglese ma mi interessavo più alle immagini che al testo, prima alle immagini all'interno del testo, poi alle immagini in se stesse. Iniziai con la fotografia, passai poi ai film in Super 8 e infine scoprii il video. Preferivo il video alla pellicola, perché per me era più facile da capire. A quel tempo si girava in bianco e nero, con bobine di 1/2 pollice, con i Sony Portapak, i National Panasonic. Sia Gavin che io passammo direttamente a lavorare nelle *Community VideoArts* subito dopo il college. In Inghilterra dovettero passare cinque anni prima che queste organizzazioni iniziassero la loro attività e prima che ottenessero un qualsiasi tipo di sovvenzione. Non si trattava di video d'arte. La politica della videoarte era quel che era e nessuno di noi è approdato effettivamente al video passando per le Belle Arti: avevamo invece percorso la via delle *Community Arts* che considerava come fattore principale l'accesso e l'accessibilità; credo che questo sia un aspetto che in qualche modo ha sempre attraversato il nostro lavoro. Scoprire se questo sia o meno un processo accessibile e cercare di demistificare il processo stesso rendendo il lavoro aperto a tutti, cosa che le *Community Arts* in effetti non facevano.

TM: Posso dire che per me era quasi la stessa cosa, si metteva su una troupe con la telecamera e tutto il resto e si filmava il teatro, il Rock & Roll, tutto quello che succedeva allora. In effetti si trattava della classica gavetta: caricarsi cinquanta chili di roba, allestire, far funzionare tutto e rimpacchettare quando si è finito di girare. Si trattava sempre e soltanto di imparare a far funzionare la macchina e a filmare. La pratica del *Community Video* si basava sul presupposto, in certo modo fallace, che il video ti desse immediatamente il potere magico di realizzare cose che non si



9

sarebbe potuto ottenere con la pellicola. Si poteva accendere la telecamera e lasciare che girasse e registrasse qualsiasi cosa stava accadendo fino alla fine del nastro ma, quello che si dimenticava, era che in realtà la maggior parte del processo si svolge prima che la telecamera venga accesa o prima che si inserisca il nastro; quello che si dovrebbe tentare di raggiungere è uno sguardo, la storia, la visualizzazione delle idee, o forse dell'unica idea che passa per la mente. L'intervista, o il tema del lavoro vengono in effetti elaborati nella fase preparatoria che si svolge in precedenza, nello stesso modo in cui probabilmente si struttura un libro o si decidono i personaggi che lo animeranno, mentre la regola di base delle *Community Arts* consisteva nel portare fisicamente la gente ad accendere quel dannato oggetto e a lasciarlo funzionare da solo.

JD: E' vero, nei primi anni tutti i soggetti venivano elaborati in modo piuttosto grossolano in sala di montaggio, quando questa esisteva; era il vero luogo dove venivano scritte le sceneggiature, perché non se ne scrivevano in precedenza o, addirittura, non esisteva neanche un abbozzo di testo.

TM: E' là che è stato scoperto il taglio, o piuttosto ri-scoperto. Tutto questo si situava anche al di fuori del filone della performance, dove l'arte e il teatro introducevano una specie di non-teatro e così si sentiva dire: "io sono un artista perché il mio nome sta sul programma e voi entrate e state per un'ora a guardare delle persone che si aggirano sul palcoscenico lasciando che siate voi a interpretare quello che stanno cercando di dimostrare o di descrivere."

JD: Volevo che i media fossero accessibili alle persone, questo è quello che veramente desideravo fare a quel tempo; comunque, all'interno di una sorta di pratica artistica di tipo popolare in ogni senso. Sto insistendo su tutto questo perché è interessante che quando il nostro lavoro iniziò a concretizzarsi era il momento in cui si incontravano due tradizioni, che fino ad allora si erano manifestate in maniera discreta. La pratica del video e quella politica erano state tenute nettamente separate sia da quelli che le praticavano che da quelli che le sovvenzionavano.

E fu soltanto a questo punto, quando i mezzi di produzione divennero accessibili, che queste distinzioni non ebbero più alcun senso. In altre parole, si poteva avere accesso agli strumenti in luoghi che non si definivano né artistici né politici e queste strutture cominciarono a fiorire grazie agli sviluppi tecnologici dei primi anni Ottanta.

Gli anni Ottanta

JD: Quella grande barriera fra l'arte e la politica coincideva anche con l'impatto del video con l'industria alla fine degli anni Settanta e fino ai primi anni Ottanta. Le attrezzature invasero il mercato in tempi brevissimi, apparve l'home video e, nello stesso tempo, i VHS entrarono nelle case. In campo industriale abbiamo assistito a un passaggio epocale come mai prima si era verificato: c'era Channel Four e pa-



11 Gorilla Tapes, *Invisible TV*, 1987

Foto: Tynan

12 Gorilla Tapes, *Invisible TV*, 1987

Foto: Auke Bergsma



rallatamente si sviluppavano i laboratori della ACTT (3). Nel paese si svolgevano in quel momento all'incirca duecento workshop, ognuno di essi con lievi differenze di tendenza rispetto all'arte e alla politica, ma in tutti la pratica era integrata. Ognuno di noi dovrebbe saper fare sempre tutto.

TM: (...) Il livello delle attrezzature in quegli anni significava che la quantità di tempo necessaria per la post-produzione era molto maggiore di quella che sarebbe bastata l'anno seguente, quando la Series Fives irruppe sul mercato. Quindi una vera post-produzione non si faceva, non c'era sufficiente tempo a disposizione; molta gente produceva programmi video piatti, senza montaggio, in cui si includevano semplicemente i brani migliori, invece di realizzare un programma (fosse anche soltanto in funzione di un evento spettacolare) coerente e con un giusto taglio. La maggior parte dei video prodotti allora erano veramente inguardabili. Fu allora che la Sony in qualche modo si impose con la moviola Series Fives per il formato U-Matic Low band.

JD: Allora producevamo essenzialmente documentari, fiction e materiale di documentazione che veniva realizzato soprattutto per un circuito di pubblico molto ristretto. Occasionalmente i video passavano di mano in mano o erano distribuiti sul momento, passati a caso, per delle proiezioni, ma tutto si svolgeva a un livello molto basso e vi era coinvolto un numero di persone molto piccolo. Iniziarono ad arrivare richieste via posta e si instaurò un sistema molto primitivo di distribuzione via posta in cui tutti ci coinvolgemmo enormemente...

TM: Ma non aveva niente a che vedere con quello che oggi chiamiamo distribuzione.

JD: A quell'epoca abbiamo prodotto *Watch Out There's a Queer About (Attento, c'è un frocio)*. Il video si basava su documenti autentici che riguardavano l'addestramento della polizia, mostravano cioè il comportamento che i poliziotti avrebbero dovuto adottare secondo le norme vigenti in materia di omosessualità. Assemblando questi materiali in modo ironico si ottenne un prodotto realmente efficace, carico di un sovversivo senso dello *humour*.

Tuttavia, la frustrazione per la mancanza di contributi pubblici fu il motivo per il quale alla fine abbandonai quel campo particolare della pratica.

TM: E andasti in Australia, nel posto più lontano possibile.

JD: Sì, è vero, non fu soltanto questa la ragione, anche se, certamente vi aveva molto contribuito. Sicuramente sentivo di aver perso ogni percezione della mia propria creatività, non sapevo perfino se ne possedessi alcuna. Allora era questo il mio problema, perché appena uscito dal college mi ero catapultato in questo ambiente e non sapevo veramente quali fossero le mie abilità creative e quali le direzioni che avrei voluto prendere, dal momento che, spinto da una sorta di impegno politico, ero stato troppo occupato ad assistere gli altri nell'esprimere le proprie.

13 Gorilla Tapes, da sinistra a destra: Gary Whiteley, Mark Saunders, Siobah Cleary, Tim Morrison, Gavin Hodge
Foto: Auke Bergsma

14 Gorilla Tapes, Tim Morrison e Gavin Hodge.
Foto: Auke Bergsma

15 Gorilla Tapes, da sinistra a destra: Tim Morrison, Jon Dovey, Gavin Hodge, Jean McClements
Foto: Tynan

(3) ACTT: Sindacato della TV e del Cinema (N.d.A.)

TM: Credo che molte altre persone si trovassero nella stessa posizione...

JD: Sono stato via meno di due anni, dall'inizio del 1982 alla fine del 1983. Riguardo al video, è stato importante per me, in Australia, avere la possibilità di lavorare in campi diversi. Ho potuto insegnare, cercare di realizzare le mie proprie opere, lavorare in una TV commerciale come operatore o come fonico (ho lavorato molto come fonico), tutte cose che mi hanno permesso di mantenermi e di realizzare altresì i miei progetti.

Lavorai perfino come regista e feci un paio di spot pubblicitari, tutti lavori con cui riuscii a guadagnare il denaro necessario per fare un video che trattava il problema del sesso fra la popolazione giovane maschile, il cui titolo, *Boys Will Be Boys*, tentava di abbattere alcune barriere, almeno credo, dal momento che non si trattava di un documentario vero e proprio. Ottenni questo risultato nel momento in cui trasformai i protagonisti del mio documentario in attori e, in questo senso, si può dire che fosse godardiano. Non che io avessi mai visto veramente un film di Godard, ero completamente ignorante riguardo alla teoria del film e della televisione: a parte aver afferrato qualcosa da gente come Hans Magnus Enzensberger, in termini soprattutto politici e molto grossolani, non conoscevo niente della teoria cinematografica e così la imparavo andando avanti. Ma questo non accadde che molto tempo dopo, a quei tempi, per me, veniva prima la pratica.

TM: In quel periodo nacque mia figlia, smisi di lavorare all'Oval House Theatre e mi proposi come direttore di scena, scenografo, direttore dell'allestimento, come *freelance*, occupazioni che tenni per un po' di tempo fino a quando iniziai a lavorare sul progetto Gorilla Tapes. Andai avanti facendo lavori di costruzione anche legati al teatro, ma fui presto disilluso, dal momento che, facendo teatro, si può facilmente morire di fame, e così passai al video.

1984 - 1992 Un decennio di decostruzione. La nascita del movimento Gorilla Tapes

TM: Con l'avvento degli anni Ottanta, e con il grado di sofisticazione delle immagini che aumentava in maniera fenomenale, la TV all'improvviso emerse dagli anni Cinquanta per entrare in una nuova epoca. L'influenza americana sulla televisione cominciò a farsi sentire soprattutto per quanto riguardava la BBC, la ITV, la pubblicità e il video. Tutti questi aspetti erano presenti nella nascita di Channel Four nel novembre del 1982.

JD: Cambiò il modo in cui venivano presentate le immagini, non soltanto perché apparivano più rifinite, ma perché veniva dato loro più ritmo e una maggiore elaborazione.

TM: Anche i soldi della pubblicità facevano gola, era il momento migliore, non proprio "gli anni d'oro", come si diceva, ma era comunque il momento più felice per investire capitale nella televisione (quando fare televisione equivaleva a stampare banconote), così se un mese usciva fuori qualcosa di nuovo, un nuovo *hardware* o un effetto, subito veniva acquistato e in meno di due mesi era già messo in pratica.

TM: Il 1984 fu l'anno in cui ci incontrammo: Jon era ritornato dall'Australia e io ero in uno stato di depressione. Decidemmo che volevamo fare qualcosa, qualcosa di diverso, progettammo quello che volevamo fare e quello che non volevamo fare, ma non riuscivamo veramente a determinare la natura di quello che stavamo per fare.

JD: Ci siamo incontrati tutti arrivando da strade diverse. Io incontrai Gavin a una riunione del sindacato (ACTT) ed egli mi chiese di andare a insegnare al laboratorio. E' singolare che ci siamo incontrati a una riunione sindacale, anche se ci eravamo già conosciuti tramite amici comuni. Così iniziammo a fare qualcosa, soltanto per cominciare, perché entrambi volevamo andare avanti per realizzare qualcosa di veramente concreto.

TM: Il thatcherismo si era imposto con forza e in modo veramente dirompente con i postumi della guerra delle Malvinas/Falkland.

JD: Credo che il movimento politico immediatamente precedente al 1984 sia stato incredibilmente importante e, in effetti, è da lì che abbiamo cominciato. Guardando indietro il 1984 è stato veramente un anno chiave perché fu l'anno delle dimostrazioni: Greenham Common, lo sciopero dei minatori e la protesta contro l'apartheid. A Londra in quel periodo si accavallavano e coincidevano numerose e diverse campagne politiche. Dal punto di vista storico si può notare che questa è stata l'ultima volta che la sinistra extraparlamentare abbia intrapreso realmente un tipo di azione coordinata o forse stavano combattendo la loro ultima battaglia, almeno così sembra oggi.

TM: In realtà erano le ultime lotte di un vecchio movimento sindacale tradizionalista.

JD: Credo che siano anche stati gli ultimi colpi del '68, almeno politicamente...

Ero letteralmente ossessionato dall'idea di fare dei video che fossero visti, che avessero veramente un pubblico. Stava nascendo un mercato per i VHS e ne ebbi sentore realizzando una ricerca per Channel Four: *VideoActive*, un reportage sulla si-





12

tuazione della distribuzione del video indipendente (finanziato da Channel Four TV, dall'Arts Council of Great Britain e dal British Film Institute). Si poteva veramente fare qualsiasi cosa in VHS, sicuri che avrebbe avuto un circuito.

Una giornata girovagando per Death Valley

JD: Mi ricordo di aver detto: "Reagan sta arrivando a Londra e penso che dovremmo fare qualcosa, per tutto quello che rappresenta e perché sono spaventato da quello che sta facendo. La guerra fredda non mi fa dormire la notte, voglio fare qualcosa, voglio delle risposte".

TM: Era il momento culminante per Reagan, al massimo della sua retorica sull'Impero del Male.

JD: La cosa che allora mi interessava molto era la totale americanizzazione della Gran Bretagna e i legami speciali fra USA e Gran Bretagna. Mi ricordo di aver fatto una lista delle diverse manifestazioni dedicate alla cultura americana e di esempi di americanizzazione in atto e presenti nel nostro paese. Mi sentivo come se ci trovassimo sull'onda di un crescente potere capitalistico, specialmente per le basi USA, i missili e gli aerei.

TM: Ci veniva fornita di continuo l'immagine di un Impero britannico che rinasceva per merito della Thatcher. Ella ci voleva far credere che l'Inghilterra governasse praticamente qualsiasi paese dove si potesse approdare con un traghetto.

JD: Proprio come se stessi vivendo su una portaerei...

TM: Pista di atterraggio n.1... No, *Airstrip One!*

JD: *Airstrip One*, hai ragione, questo eravamo...

TM: Lo eravamo effettivamente a quel tempo e eravamo anche estremamente isolati dal resto dell'Europa.

JD: E così andammo da Gavin e Jean e facemmo una proposta: "Facciamo qualcosa a proposito dell'arrivo di Reagan a Londra" e loro dissero di sì. Questo fu il momento in cui cominciammo a organizzare il da farsi...

TM: La cosa ebbe inizio nel modo più curioso, Jon scrisse al Foreign Office dicendo che volevamo realizzare questo progetto e loro risposero di sì, lo appoggiarono, e ci fornirono dei passi per il G7, uno dei più importanti incontri fra le potenze mondiali, incredibile...

JD: E' vero, ci furono dati gli accrediti della stampa e girammo un sacco di materiale che riguardava Reagan, la Thatcher, Kohl e tutta la gang, mentre si trovavano a Londra. Fu un'estate memorabile, perché tutte le volte che si usciva per strada si incontrava una nuova manifestazione... i minatori, il Sud Africa... si guidava per Londra e il materiale girato sembrava quello del maggio del '68 a Parigi, era come vivere nel sogno di un reporter dilettante...

JD: E in quel momento non sapevamo che cosa avremmo fatto, decidemmo soltanto di raccogliere più materiale possibile sull'America e l'americanismo e di includervi le cose che avevamo girato. L'unica cosa che avevamo deciso era di non utilizzare alcuna voce fuori campo. Stavamo cercando di realizzare qualcosa di diverso, ma in quella fase non sapevamo cosa... tranne che escludere la voce fuori campo e il "punto di vista dell'esperto". Pensavamo che questa fosse una posizione radicale da adottare...

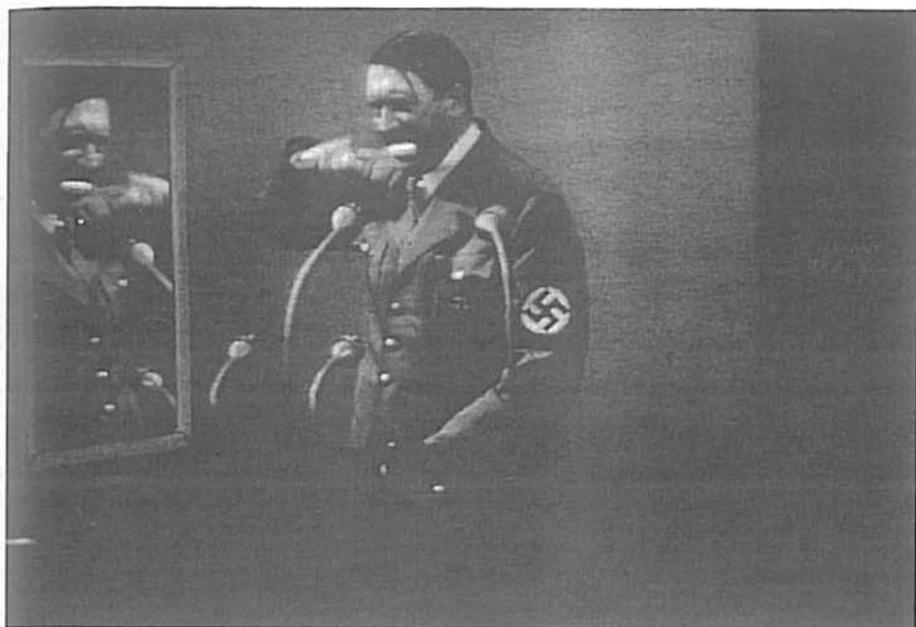
TM: Alla luce della pratica video di allora, il nostro sembrava in realtà un punto di partenza piuttosto radicale.

JD: Era soltanto un filo comune che tutti comprendevamo e al quale tutti aderivamo spontaneamente...

TM: Fu un'esperienza salutare quella di essere catapultati così, nell'ambiente dei media, a quel livello... eravamo sempre preoccupati che qualcuno ci battesse una mano sulla spalla e ci dicesse: "Cosa cazzo ci fate voi qui?" Specialmente quando inspiegabilmente ci veniva dato accesso ai banchi della stampa lontano dai leader delle maggiori potenze occidentali... e quando si cercava di trattare l'assediato addetto stampa di Downing Street come un essere umano... e con Jean che registrava notizie, documentari e pubblicità durante i cinque giorni che precedettero e seguirono i tre giorni in cui si svolse il Summit.

TM: In realtà furono necessari diversi mesi, perché non eravamo sovvenzionati, stavamo tutti buttando il nostro denaro dentro questo progetto. Facevamo tantissimi viaggi a Luton perché ci vollero ore e ore di montaggio. Infatti l'intera operazione ci prese di sorpresa e noi dovemmo integrare il materiale di archivio registrato con quello che avevamo girato in quell'occasione.

TM: Io lavoravo sul materiale per inserire della musica dei Clash. Molti fra coloro che si sono avventurati su questa strada hanno trovato dei brani di musica di loro gradimento, della musica che dicesse le cose giuste e che desse la giusta atmosfera: si cerca di trovare il suono che funzioni... è un buon modo di iniziare se non si ha una sceneggiatura e non si sa come andare avanti per dire quello che si vuole dire... così si sviluppa la TV improvvisata...



Utilizzai *G I Joe* e questo provocò una confusione facilmente prevedibile, ma in quel momento era divertente. Tuttavia non ebbe successo, allora un mio amico mi suggerì un altro brano che combinava la giusta miscela tra l'effetto "cowboy" e un ritmo molto forte, così che finì per essere il nostro primo pezzo: *Santa Fe Trail*.

Il video fu realizzato essenzialmente con il sistema seguente: si individuava un elemento, si trovavano i movimenti, i suoni, le singole battute o le frasi, momenti particolari all'interno del materiale che avevamo registrato o girato, le notizie, la pubblicità, i documentari e i film. Si afferravano parole e battute che riuscivano a cambiare il senso dell'immagine, modificavano il contesto, creavano sovrapposizioni (tutte le battute classiche che si trovano nei dialoghi e che ti permettono di cambiare leggermente la situazione) e da qui si cominciava a costruire una storia, a formare un quadro di quello che si voleva dire. Mi ricordo l'eccitazione che ho provato quando la cosa stava prendendo forma intorno alle mie idee e ai miei intenti, mentre altre volte le immagini o le battute si agitavano per essere messe in un pezzo su cui stavamo lavorando e, naturalmente, anche noi trascorremmo ore e perfino giorni a cercare un'immagine che non avevamo purtroppo a disposizione. Si provava una sensazione di allegria e tremendamente eccitante rendendoci conto delle possibilità offerte dalla gestione delle immagini: una vera valvola di sfogo e una liberazione per il nostro senso di frustrazione e di umorismo, e un gran divertimento. Più di ogni altra cosa, un gran divertimento, una totale libertà che si può acquisire quando permettiamo a noi stessi di disimparare tutte le regole da cui siamo condizionati, sia a livello tecnico che creativo, e ci scopriamo capaci di utilizzare o adattare queste regole come parte di una gamma di possibilità, senza sentirsene limitati.

GH: Noi tutti abbiamo contribuito ad aggiungere qualcosa alla gamma, ma tutti ci siamo rifiutati di utilizzare le sfumature convenzionali del rosso.

TM: Non ne potevamo più delle voci fuori campo, con quel tono paternalistico, le tirate e tutta quella roba rispettabilissima che segna il passo dell'immagine televisiva e che, in generale, nella vita stavano prendendo un altro ritmo, stavano accelerando. La gente si stava abituando a immagini più sofisticate: se si può capire o recepire un'informazione in tre minuti perché impiegare un'ora? Lavoravamo per strati, distribuendo quello che volevamo dire simultaneamente su diversi livelli.

JD: Volevamo realizzare brevi segmenti che avrebbero funzionato da micro-televisione, tre minuti per esempio.

TM: Dei mini-programmi.

JD: Dei mini-programmi, tre minuti da guardare e riguardare e che avrebbero agito all'interno del meccanismo stesso di funzionamento dei palinsesti televisivi e della struttura della televisione, partecipando effettivamente della forma, ma criticandola nello stesso tempo.

E la porta della sala di montaggio spesso veniva lasciata aperta, facevamo entrare le persone e chiedevamo loro se quello che vedevano era divertente o no, a chiunque capitasse. Infatti ai miei studenti consiglio oggi di lavorare con le porte aperte, di prendere al volo le persone per far vedere loro delle cose e di osservare la loro reazione, perché è il solo modo per capire se una cosa funziona o meno. Così



verificavamo sempre con diversi tipi di spettatore, non stavamo in disparte, isolati come degli autori alternativi.

La gente capitava e diceva: "Guarda, c'è un video interessante, lo dovrete vedere" oppure "Vi serve questo?" e ancora "Ecco delle musiche che potrebbero andar bene con quel pezzo..."

Qualcuno di noi montava un pezzo e lo lasciava in moviola e a quel punto arrivava un altro che continuava a montarlo e rimontarlo o, addirittura, lo rifaceva completamente. Il giorno dopo qualcun altro ricominciava daccapo e così si aveva tre montatori per lo stesso minuto di video.

TM: Sì, si trattava di un processo relativamente interattivo...

JD: Credo che sia servito davvero a farci impegnare continuamente nei confronti del pubblico per cui, prima che ogni pezzo fosse terminato, era già passato attraverso molte verifiche.

TM: Questo fu anche il modo in cui si procedette tecnicamente. Il metodo in cui il video fu realizzato non era quello usuale: non si deve toccare questo, non si deve inserire quest'altro, eccetera. Alla base avevamo l'attrezzatura, montavamo e smontavamo, riavvolgevamo, andavamo avanti per tentativi; fondamentalmente gettammo dalla finestra il manuale del montaggio in termini di "Non si può passare da questo a quello" oppure "Non si può tagliare quella battuta"... se funzionava, bene, altrimenti si aggiustava. Sviluppammo un sacco di effetti, non una gamma vastissima ma, per quell'epoca, erano effetti nuovi e abbastanza interessanti che, in qualche modo, erano una copia di altrettanti effetti che sarebbero costati una fortuna. Imitavamo o mimavamo effetti che normalmente si producevano commercialmente a costi esorbitanti che non ci saremmo mai potuti permettere, soltanto sperimentando concretamente con il materiale tecnico a disposizione, l'*hardware*.

JD: Ci siamo sempre divertiti un mondo cercando di far fare alle macchine delle cose per cui non erano state predisposte.

TM: Il Fai Da Te del video.

Quali erano i limiti, guardando quel lavoro a distanza, e le cause della vostra frustrazione? Eravate voi operatori a essere insoddisfatti per la bassa qualità dei video o eravate insoddisfatti perché falliva l'ipotesi di coinvolgere la comunità?

GH: L'ipotesi delle *Community Arts* non è fallita, è il movimento in se stesso che è fallito. I media commerciali e lo *show business* hanno approfittato dei risultati del nostro lavoro, travisando alcune forme stilistiche e boicottando i talenti che riuscivano a emergere dalle file dei disoccupati.

Il metodo dello scratch applicato come dispositivo codificatore dei vostri video quali aspetti esalta nel processo di decostruzione del messaggio televisivo?

GH: Il cosiddetto stile *scratch* non è in alcun modo un codice, in quanto noi non abbiamo mai inteso creare uno stile che possedesse in se stesso un messaggio politico. Ogni opera aveva il suo proprio stile, e non credo che noi abbiamo mai detto: "Usiamo la tecnica dei dieci fotogrammi avanti e sei indietro" soltanto perché non riuscivamo a pensare a qualcosa di meglio, o soltanto per vivacizzare la sequenza.



TM: Siamo partiti per realizzare dei corti ironici e brillanti. L'esigenza di trattare con umorismo i materiali era condivisa da tutti noi. C'era una quantità di video artistici che possedevano un senso dell'umorismo visivo, o che avevano in se stessi un certo spirito, erano deliziosi ma si facevano notare per il loro preziosismo... Lungo il nostro lavoro è riscontrabile una sorta di sviluppo: l'uso di tutte le tecniche è diventato via via più raffinato e, a misura che la materia dell'argomento si è andata modificando, abbiamo acquistato interessi diversi.

GH: Abbiamo trascorso centinaia di ore esaminando le nostre stesse reazioni alle scene che stavamo costruendo e alla fine abbiamo buttato l'80% del nostro lavoro. Alla fine della giornata, se una sequenza risultava debole dal punto di vista creativo, politico o analitico, veniva fatta a brandelli dal Gorilla e buttata fuori dalla gabbia. Chi è il Gorilla? Chiunque fosse invitato (e ancora oggi è invitato) ad assistere al *work in progress* e ci dicesse quello che capiva dell'opera oppure quello che mancava, dove sembrava sessista o razzista, dove c'era una bugia bella e buona, o che ci dicesse qualcosa che nessuno di noi avrebbe avuto la capacità di capire perché l'osservazione dipende dall'esperienza essenzialmente personale di ognuno che, nondimeno, può diventare un punto di riferimento per noi: l'esperienza privata dello spettatore televisivo.

Noi volevamo fare delle valutazioni politiche all'interno di uno stile che avrebbe dovuto svilupparsi superando il problema di dover fare in primo luogo un'affermazione generica: questa è l'essenza di Gorilla Tapes per me. Lo stile non ha niente a che vedere con lo Stile, il nostro stile era semplicemente un derivato del processo di analisi dei media in se stesso.

Rifiuto il termine "decostruzione". Non avevamo intenzione di svelare lo scheletro della Televisione, eravamo al lavoro per ricostruire la Televisione; scavavamo sempre alla ricerca di materiale nel cimitero della televisione, facendo di Richard Nixon, Jimmy Carter o Errol Flynn i nostri Zombie.

Non c'è niente di decostruttivo in questo processo, lavoravamo con il nostro cast di attori e politici proprio come ogni altra produzione; l'unica differenza è che non venivamo pagati da quelle persone per mostrare la loro immagine nella maniera universalmente riconosciuta e, se mai, eravamo noi a dover pagare queste persone per utilizzare la loro immagine. Tuttavia, con il montaggio, Nixon, Reagan, la Thatcher e tutti i loro compagni divennero attori che, detta la loro battuta, escono di scena. Noi balzavamo sullo stesso palcoscenico come cabarettisti e ripetevamo alcune delle loro battute, qualche volta tali e quali e, altre volte, distorcendole. Ma non volevamo essere relegati nel ruolo del Buffone (*Spitting Image* e altri programmi di satira lo facevano tra l'altro già molto bene) e non volevamo soltanto che la gente ridesse. I nostri sentimenti di rabbia e impotenza erano molto concreti, altamente condivisi ma anche molto personali.

La decostruzione avviene nella mente dello spettatore, non nel lavoro in se stesso.

Ho visto un sacco del cosiddetto lavoro decostruttivo

che è veramente soltanto di struttivo
perché l'artista è un uomo co

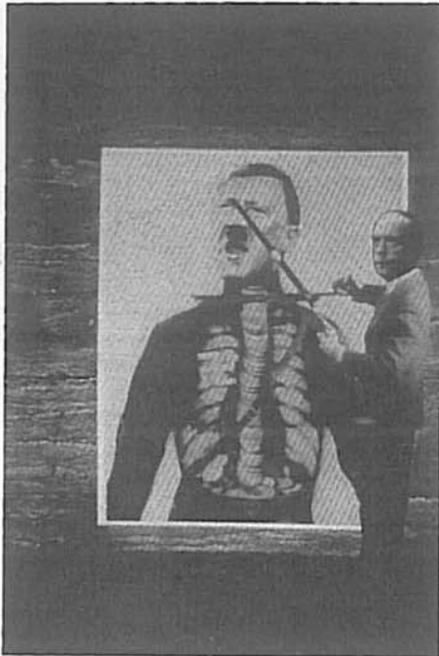
JD: Volevamo fare una critica alla televisione, e volevamo criticare decisamente la po-



15



20-21 Gorilla Tapes, Zygosia, 1991
Foto: Auke Bergsma



16

litica e i rapporti di potere che essa instaura con la televisione cosa, questa, che c'era sempre stata, ma il linguaggio televisivo ci divertiva veramente e questo è il motivo per il quale siamo diventati dei decostruttivisti così bravi. Il divertimento e la critica erano presenti in egual misura... Credo che nel passaggio agli anni Ottanta c'è stata veramente una specie di riscoperta della politica del piacere, credo che il nostro divertimento abbia fatto fare un passo indietro all'agenda politica.

Credete che la cosiddetta videoarte non si ponga questi problemi? Pensate che sia un'esercitazione formale, avanguardistica e che non manifesti particolare impegno nei confronti del sociale?

GH: Ma l'Arte per essere valida non si deve impegnare direttamente nei fatti sociali e politici, e l'arte politicizzata non deve coincidere perfettamente con le aspettative dell'organizzazione politica. John Heartfield mi avrebbe descritto come un "fascista sociale" (cioè non un membro del Partito Comunista) se ci fossimo incontrati negli anni Venti. Se ci fossimo incontrati dopo il 1933 probabilmente mi avrebbe salutato come un "anti-fascista".

Ma anche qui, chi lo sa? E in ogni caso non ha importanza, tutto questo ha molto più a che fare con la Sopravvivenza che con l'Arte, e le posizioni politiche cambiano ogni giorno, secondo le lotte per il potere all'interno della comunità politica cui l'artista ritiene di appartenere.

L'arte serve ad aiutare il pensiero, l'osservazione, l'espressione di emozioni individuali... per me l'Arte è un processo per rimuovere i blocchi, simile ai principi della terapia gestaltica. Mio padre John (che lavora nel campo delle Dinamiche di Gruppo) mi ha detto recentemente che egli crede che la terapia gestaltica sia pericolosa per gli inglesi, perché la società inglese non è capace di gestire i cambiamenti improvvisi di comportamento che possono derivare dall'apprendere a guardare se stessi e il mondo in un modo nuovo e più realistico, che è quello cui mira la terapia gestaltica. Non sono particolarmente interessato ai progressi terapeutici dell'artista, ma mi interessa guardare attraverso i suoi occhi. L'Arte può essere un affare sporco, così come lo sono gli sfollagente della Squadra Anti sommosa.

Il processo di costruzione di un'immagine è sempre, prima e soprattutto, il processo di analisi dell'iconografia che forma il mio mondo. Io seleziono e monto la mia vita. Seleziono i miei amici, i compagni, i luoghi in cui vivo. Uno dei motivi per cui mi sono trasferito a Berlino è che attraverso il nostro lavoro ho imparato troppo della realtà della vita in Inghilterra. Non abbiamo mai analizzato i nostri media televisivi stando seduti sul divano a guardare: abbiamo registrato tutto per guardarlo ripetutamente, trovare le crepe nell'intonaco e chiederci come saremmo potuti riuscire a renderle ancora più visibili. Ci portavamo anche sulla scena del delitto con le nostre telecamere.

Eravamo anche molto semplici nel nostro approccio, forse troppo. Non ci facevamo troppe illusioni, dal momento che la Sinistra era occupata dalle sue lotte interne e la Destra ci aveva sepolti vivi e stava agitando le bandiere sulle nostre tombe estremamente inquiete. Sotto molti aspetti fu l'ultima battaglia.

Richard Nixon è morto e noi abbiamo perso uno Zombie...

Il mercato dell'arte invalida se stesso innalzando l'Incomprensibile al primo posto e relegando l'arte politica in un baratro pieno di propaganda.

L'Arts Council of Great Britain non è mai stato in grado di sovvenzionare il mio lavoro svolto nell'ambito pubblico per quanto riguarda l'accesso ai media artistici. C'erano molte buone ragioni per questo: il British Film Institute non ha soltanto preso il controllo ma anche la responsabilità dei fondi destinati all'arte sociale e all'arte dei mass media. I fondi pubblici per le arti e l'educazione, sotto l'amministrazione Thatcher si sono prosciugati con la stessa velocità di quella di una lumaca in un barile di sale. Non voglio fare una critica al BFI o all'ACGB, stavamo tutti combattendo le nostre battaglie nella stessa guerra e non ci fermavamo tanto spesso a piangere sui caduti.

JD: Molta videoarte in effetti si è impegnata nella televisione, mentre molta videoarte si è voluta caratterizzare per il suo essere contro ma, ovviamente, se vuoi proporre una particolare visione del mondo, allora è implicito che vuoi che questa visione sia offerta al maggior numero di persone possibile.

TM: Quanto a me, credo che la Televisione sia in effetti strutturata per creare un pubblico e che l'Arte sia una forma di comunicazione. Mentre la maggior parte della videoarte ignora o dimentica queste premesse basilari e parte per la tangente, ponendosi così radicalmente all'opposizione da rendere l'opera totalmente inaccessibile e oscura per ogni tipo di pubblico.

La videoarte deve essere immediatamente originale e personale per avere un valore, per essere "venduta", come un'opera d'arte, cosa che contraddice la natura di un mezzo che è trasmesso attraverso uno schermo, per cui è paradossale che per fargli acquistare valore si debba limitare il suo pubblico. Se produciamo del mate-

riale che è accessibile a un vasto pubblico, il suo singolo valore intrinseco nel mercato dell'arte è nullo, se può essere visto da sei milioni di telespettatori smette di essere videoarte. Se si realizza un'opera il cui significato è talmente ambiguo che nessuno può comprenderlo, il risultato sarà che pochi la vedranno ed essa manterrà un valore in un'epoca in cui non esiste alcun Rembrandt nel mondo della videoarte.

Sentite di continuare la tradizione documentaristica di Grierson? In che modo il documentario cinematografico è stato trasformato dall'avvento della TV?

JD: No, non lo credo. Credo che si possa dire che siamo stati parte dell'inizio di un movimento decisamente radicale che si discostava dai principi del documentario griersoniano, soprattutto perché quest'ultimo veniva predicato seguendo una certa idea di coesione sociale e di social-democrazia. I seguaci di Grierson e, soprattutto, molti documentaristi che si sono imbattuti nel nostro lavoro, sono rimasti sgo-
menti nel vedere quello che stavamo facendo. Dicevano che non lo potevamo fare, che non era vero, che non eravamo autorizzati a fare cose come quelle, che non si poteva far fare o far dire alla gente cose che non avevano fatto o detto... un metodo assolutamente opposto a tutta la tradizione documentaristica che si basa sull'idea di realismo e di realtà e sul fatto che nel film si debba in qualche modo catturare la realtà.

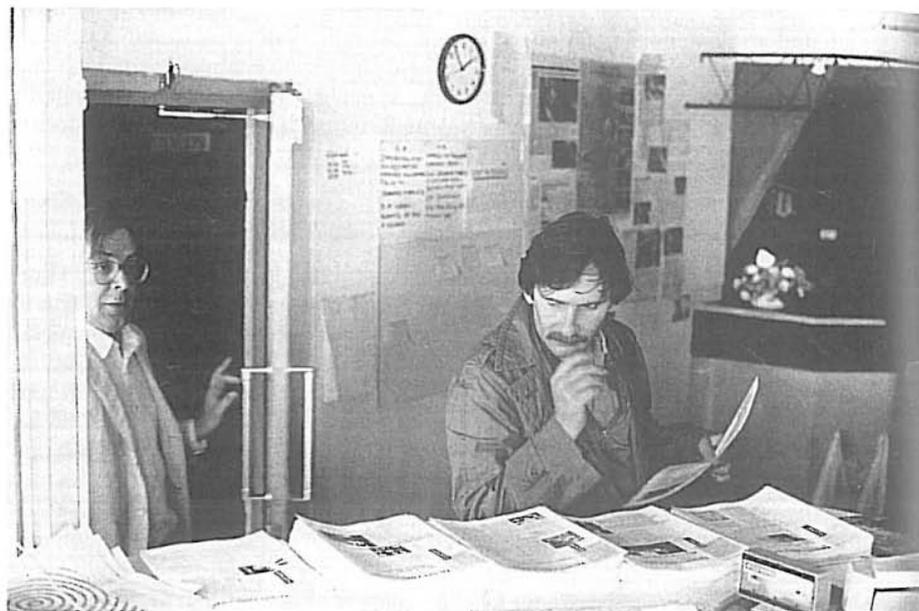
Al contrario, quello che stavamo facendo consisteva nel dire: "E' vero, in effetti sono tutte bugie, tutto quanto non è che una bugia, si può affermare che tutto quello che ci piace in televisione è totalmente soggettivo; questa è la nostra opinione, cosa ne pensate?... Naturalmente è tutto costruito... è ovvio che sia una bugia proprio come ogni altra cosa in televisione, ve ne dovete rendere conto...". Tutto questo si opponeva tenacemente al tipo di montaggio utilizzato nel documentario griersoniano che, lo sappiamo, era considerato il migliore in assoluto.

GH: Non abbiamo niente a che fare con la tradizione di Grierson, né con i seguaci dell'Osservazione di Massa. Non abbiamo niente a che vedere con i videoclip musicali o con Goebbels. Se dobbiamo rifarci a una tradizione, è quella che ha in qualche modo a che fare con il dadaismo berlinese e con l'attacco al Nazismo portato avanti da Heartfield con il suo implacabile fotomontaggio, con la sua esperienza di artista commerciale, con il suo esilio e la sua attività di insegnante. Potremmo

17

23 Gorilla Tapes a L'Aja, Olanda, 1990
Da sinistra a destra: Tim Morrison, Jon Dovey, Gavin Hodge.





18

avere qualcosa in comune con l'arte usa-e-getta che la gente non ha voglia di gettare.

TM: Eppure, ironicamente, *Death Valley Days* ebbe una *nomination* per il Premio Grierson, credo che fosse nel 1985; ci fu una piccola controversia a proposito della candidatura che andava e veniva, ma fu l'ultima volta che se ne sentì parlare.

Quali circuiti e quali committenze hanno i vostri video? Vengono trasmessi in televisione?

GH: *Death Valley Days* fu realizzato per essere contrabbandato. Volevamo che le persone ne prendessero una copia e che la distribuissero a altri, che ne facessero perfino delle copie clandestine. Non abbiamo mai pensato di fare dei soldi o di farci un nome con la nostra prima opera. Avevamo cambiato i nostri nomi, cosicché nessuno di noi poteva essere individuato come autore di questo lavoro e non c'era un indirizzo a cui rivolgersi. Era del tutto illegale e genuinamente *underground*. Le istituzioni che si occupano di videoarte si impossessarono immediatamente di questo nostro primo lavoro che fu presentato all'Institute of Contemporary Arts. Questo fu il momento in cui fummo costretti a trovare un nome al nostro gruppo (per il programma di sala) e fu anche la prima volta in cui veramente ci trovammo a pensare a una cosa tanto semplice come trovare un'identità pubblica.

TM: Inizialmente funzionava con il passa parola, si copiava un nastro e si passava, fino al punto che trovammo delle cassette pirata anche diversi anni dopo. Jon stava viaggiando in Russia, a Leningrado, credo, e scoprì che qualcuno possedeva una copia clandestina di *Death Valley Days*, addirittura una copia di una versione che era stata diffusa soltanto due mesi prima che fossero fatti dei cambiamenti; si scopriva che la gente stava studiando lo *scratch* in varie Università sparse in tutta Europa, del tutto a nostra insaputa, per le tesi di laurea. Sbucavano copie da tutte le parti, fondamentalmente soltanto perché la tecnologia era a disposizione, a casa, bastava soltanto mettere un nastro nel videoregistratore, avendo due apparecchi, e si faceva una copia, il che è fantastico. Era proprio l'epoca in cui Channel Four in Gran Bretagna prendeva l'iniziativa e cercava programmi nel settore degli indipendenti. Vennero a chiederci di trasmettere *Death Valley Days*, che era diventato subito molto popolare. E' qui che cominciarono i nostri problemi perché dovevamo ufficializzare qualcosa che era *underground*.

I nostri primi lavori riflettevano quello che stava succedendo in rapporto a un pubblico che era in sintonia con la pubblicità, la TV e la politica. C'era dappertutto un atteggiamento politico, indipendentemente da come ci si volesse definire: a metà degli anni Ottanta questa era la tendenza in Gran Bretagna e noi abbiamo sempre tenuto presente un pubblico che si era formato sotto queste influenze.

JD: L'idea era come quella di fare un disco singolo, credo che questa sia l'analogia giusta per noi: era come fare un disco indipendente, fare musica indipendente e auto-prodursi... abbiamo ricevuto ordini per meno di dieci sterline, vero?

TM: Sì, li vendevamo al costo della copia e malgrado questo volevamo che la gente li vedesse, lo facevamo ancora decisamente per noi stessi; nella realizzazione della nostra prima produzione non è entrato il concetto preciso di distribuzione... l'uscita è poi una storia diversa.

JD: A partire da *Death Valley Days* il nostro lavoro è stato presentato nei club, durante incontri sindacali e a gruppi di disoccupati, a diversi tipi di pubblico selezionato appositamente, in gallerie d'arte e anche a festival, naturalmente. Tuttavia ho fatto le esperienze più belle con un pubblico di cinquanta o cento persone, quando abbiamo presentato il lavoro a persone che stavano lì con noi. Credo realmente che la distribuzione di massa sia molto importante, è forse la più significativa, ma la cosa più piacevole è mostrare il proprio lavoro alla gente, dal vivo, non al pubblico televisivo.

TM: *Zygnosis*, la nostra ultima produzione, è stata presentata in otto paesi e viene effettivamente trasmessa nei ritagli di tempo raggiungendo un pubblico impensabile in Inghilterra, perché da noi questo genere di cose è relegato negli spazi residui del palinsesto. In Australia, per esempio, è stata trasmessa alle otto o alle nove di sera su ABC, il canale pubblico principale, e così molta gente ha avuto l'opportunità di vederla. Ma, anche se le nostre energie, il talento e la capacità commerciale e distributiva si sono ultimamente rivolti alla TV, non abbiamo perso di vista il punto di partenza iniziale e ancora improvvisiamo copie in VHS destinate a colleghi, conferenzieri, scuole, amici e conoscenti.

Quale pensate che sia attualmente il ruolo dell'artista? Opera all'interno di una comunità di produttori? Che rapporto ha con il sistema e l'apparato industriale?

TM: Oh, Dio mio, che vuol dire?

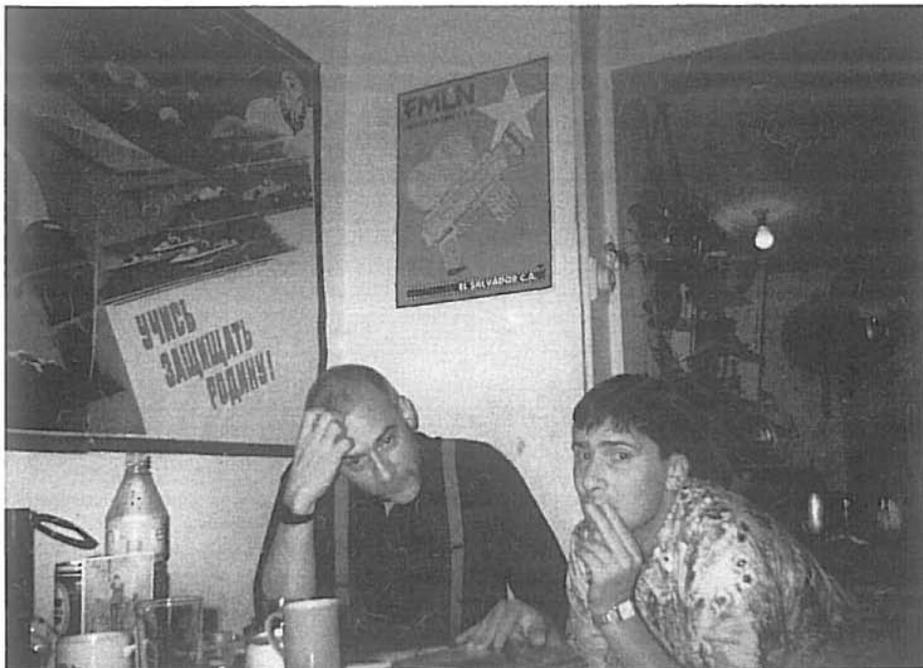
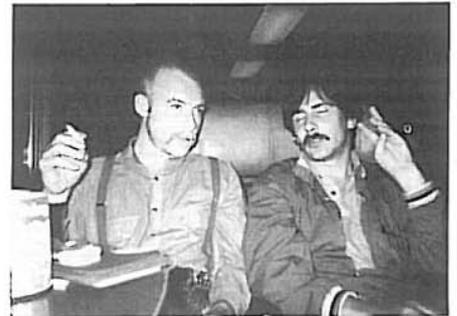
GH: Qual è il ruolo dell'artista? Essere un virus. Scovare una cultura e crescere al suo interno. Il mio ruolo cambia ogni giorno.

JD: La videoarte è una forma artistica estremamente soggetta al capitale, ci si deve coinvolgere nel mondo del capitale, lo si deve affrontare e bisogna negoziare con esso...non c'è un solo modo di farlo, ma esiste un'intera serie di negoziazioni diverse che la gente fa in questo mondo, si tratta di un compromesso che si deve fare per la propria auto-espressione: i mezzi che hai per garantirti l'accesso alle apparecchiature, quale altro tipo di lavoro sei disposto a fare per sovvenzionare la tua arte, quanto tempo ci vuoi mettere, quanti figli hai, eccetera... Voglio dire che ognuno di noi, all'interno di tutto questo, trova il suo modo.

GH: Devi mettere le mani sulle macchine al fine di sperimentare e comprendere il processo produttivo in se stesso. La cultura televisiva assimila immediatamente oppure copia i nuovi stili e le nuove tecniche perché non c'è tempo da perdere nelle reti televisive. E molti tecnici televisivi hanno studiato per essere ingegneri, non artisti.

JD: Il tentativo di adattare un processo artistico alle condizioni del mercato è destinato a creare problemi, per cui ogni artista che prova a farlo finisce nei guai. Quando si lavora per la televisione per fare qualcosa che sia veramente una sfida all'interno di quella linea produttiva, ci si trova in una situazione estremamente difficile, qualsiasi sia il campo in cui si lavora, la sperimentazione o la fiction. E' veramente difficile sfidare qualcosa all'interno di quel tipo di sistema produttivo con i rapporti di potere che ci sono in esso.

19



25 Gorilla Tapes, Gavin Hodge e Tim Morrison, Londra, 1989
26 Gorilla Tapes, Gavin Hodge e Tim Morrison, Olanda, 1988.
Foto: Auke Bergsma

TM: Bene, per oggi abbiamo fatto tutti il nostro lavoro.

Perché nella storia delle origini del video si rintracciano così tanti pionieri? Sembra che "l'essere stati i primi" (nel vostro caso, a usare l'editing e la post-production) sia di capitale importanza, più della considerazione di "che cosa di fatto si è realizzato" con quel particolare procedimento...

GH: Perché sembra essere più importante nel mondo del video essere stati i Primi ad avere un'Idea Abbozzata invece di essere gli Esponenti Migliori di un'Espressione Raffinata?

E' come una nuova barzelletta, è grande quando la senti per la prima volta, ma diventa noiosa e stantia quando la senti la seconda volta, non importa se la raccontano benissimo, non ha più lo stesso impatto della prima volta.

A parte questo, nel gruppo tendevamo a fare un passo avanti dopo che i nostri primi sketch erano stati accettati o capiti, non volevamo dipingere la tresca amorosa fra Margareth Thatcher e Ronald Reagan sul soffitto della Cappella Sistina, eravamo felici di seppellirla in terra sconosciuta, sotto un mucchio di letame; se potessimo annusarla ancora oggi, dopo dieci anni, puzzerebbe probabilmente di marcio e sarebbe un buon fertilizzante.

Le potenzialità creative e concettuali non si sono sviluppate tanto rapidamente quanto la tecnologia, a causa della difficoltà di accesso ai mezzi produttivi, cosa necessaria a nutrire la Cultura in crescita.

JD: Se si vuole coinvolgere un pubblico di massa, si deve operare all'interno di un certo tipo di linguaggio popolare, divertire la gente e fare delle buone gag, insieme a tutta una serie di altre cose. C'è anche da considerare che il modo in cui funziona la macchina dei media e il modo in cui funziona la televisione è molto capriccioso e soggetto alle mode per cui riuscire, in effetti, a restare sulla cresta dell'onda per un lungo periodo è molto difficile: non mi riesce di pensare a nessuno che vi sia riuscito con successo in nessuna televisione in nessun paese, quindi si deve continuamente produrre nuove idee e nuove immagini. Questo è anche un problema nel mondo dell'arte, dove c'è il bisogno di far sentire agli artisti di essere portatori di qualcosa di realmente innovativo...

TM: Non è soltanto il mondo dell'arte, è anche il mondo commerciale e tecnologico. Abbiamo accumulato un intero carico di cose in virtù della conoscenza e per colpa della mancanza di conoscenza, che è il modo lento di farlo, in un formato che permetteva flessibilità e espressività attraverso un mezzo con cui si potevano realizzare cose che non si potevano fare prima o, almeno, non così facilmente, come, per esempio, interrompere il movimento lineare, il linguaggio lineare, eccetera. Noi ne abbiamo avuto la possibilità proprio nel momento in cui i fondi permettevano di accedere a una post-produzione sofisticata; fu soltanto, quindi, questione di avere le idee giuste nel posto giusto al momento giusto.

Voi appartenete a quell'ala militante che negli anni Settanta ha fatto ricorso al video perché intendeva sabotare il sistema dei mass media e della televisione, che ha alimentato l'utopia di poter contrastare o demistificare (con la guerriglia tecnologica) gli effetti di manipolazione e di passivizzazione e isolamento prodotti dall'esposizione intensiva alla televisione. Come giudicate il potere che oggi di fatto esercita la TV nella vita quotidiana e i guasti che ha prodotto sulle generazioni più giovani che vivono quattro-cinque ore al giorno davanti allo schermo, come se fosse normale e naturale? E' possibile tornare indietro o il sistema televisivo ha intaccato irrimediabilmente l'habitat umano sociale, l'ambiente, la cultura?

JD: Ricordo con sicurezza che, negli anni Ottanta, sono diventato sempre più cosciente di questa specie di sfera dei media in cui viviamo, e gli effetti dei mass media sembrano proprio aver fatto un balzo notevole nei primi anni Ottanta.

TM: Ma sicuramente già prima dell'inizio degli anni Ottanta noi intendevamo sabotare i mass media e il sistema televisivo: non ne potevamo più, eravamo stanchi di vederlo trasformarsi in una macchina di propaganda per Reagan e la Thatcher.

JD: Questo è vero, non ne potevamo più e ci opponevamo fermamente...

GH: Tutti i membri di Gorilla Tapes hanno lavorato in TV. Molti di noi vi lavorano ancora in un modo o nell'altro. Non credo che sia l'impero del male, ma forse oggi in Italia è diverso.

Io vedo soltanto la TV tedesca, e questa è talmente lenta e formale che ognuno di noi è cullato nella sicurezza che essa non possa aver un effetto deleterio sui nostri bambini. Ma è proprio questo il pericolo qui: la TV forse non sarà mai abbastanza matura da accettare le sue responsabilità politiche e sociali. Forse ognuno di noi sarà costretto a passare un giorno per strada con una telecamera e il giorno dopo a casa a fare il montaggio di quello che ha girato: un'iniezione contro la TV, una vaccinazione, un'iniziazione.

JD: Sicuro, credo che la gente debba imparare a guardare in modo più critico e a coin-