

L'evento immobile

Sfogliare il tempo



L'evento immobile
Sfogliare il tempo

Casa Masaccio \ Palazzo d'Arnolfo
San Giovanni Valdarno
17.09.2011 - 20.11.2011

L'evento immobile
Sfogliare il tempo

\

Mostra e catalogo a cura di
Cristiana Collu
Saretto Cincinelli
Alessandro Sarri

interviste agli artisti di
Martina Bartalini

testi di
Saretto Cincinelli
Alessandro Sarri
Sergio Vitale
Rinaldo Gensi
Katja Pratschke
Gustáv Hámos
Thomas Tode

catalogo edito da
Settore8 Editoria

©Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno
©Gli autori per i testi
©Gli artisti e le gallerie per le foto

Tutti i diritti riservati.
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

progetto grafico
Settore8 Srl - www.settore8.it

Finito di stampare nel settembre 2011 presso
Tipografia La Zecca - www.tipografialazecca.it

Casa Masaccio con la partnership del Museo Man di Nuoro, promuove una nuova edizione de L'evento immobile, rassegna a cura di Cristiana Collu, Saretto Cincinelli e Alessandro Sarri, che qui ringraziamo per l'impegno profuso e la determinazione nel costruire un appuntamento ormai annualmente atteso dalla comunità dell'arte contemporanea, ma anche da un pubblico sempre più attento ai temi e ai linguaggi della contemporaneità. La nuova edizione, che si configura come un'approfondimento di quelle precedenti, ha per sottotitolo Sfogliare il tempo, e si propone di analizzare, attraverso la presentazione di opere video e cinematografiche, ciò che di permanente e di fisso resiste ed insiste in ogni immagine in movimento e, parallelamente, di indagare l'infinita disponibilità del tempo ad essere colto ed accolto nel proprio irriducibile intervallo.

Giunta alla sua V° edizione, incentrata quest'anno su un percorso plurale e intermittente, all'insegna della delocalizzazione, con vari eventi che, a partire dal mese di maggio si sono susseguiti in Toscana ed in Sardegna, la rassegna approda a San Giovanni Valdarno e si presenta come un'importante occasione culturale per la città.

Il progetto coinvolge tre importanti spazi pubblici, Casa Masaccio, Palazzo d'Arnolfo e la Pieve di San Giovanni Battista, con proiezioni video e cinematografiche proponendo il giorno della vernice, momenti di riflessione e confronto, un'occasione unica per un coinvolgimento diretto della cittadinanza in una rassegna, realizzata e motivata, in funzione della sua natura pubblica e relazionale, un intervento artistico "anomalo" che produce strumenti critici, sottili e affilati, per capire il presente e le sue trasformazioni. L'arte è uno stato d'incontro.

Casa Masaccio
Centro per l'Arte Contemporanea

Sfogliare il tempo. Aprire il libro. Girare le pagine, staccarle, strapparle una ad una, a quinterni, farle scorrere nel tentativo di scoprire cosa appare, di coglierne la sequenza.

Del tempo ne possono scrivere solo i santi, rimane il dubbio se chi ancora oggi inevitabilmente ne parla e lo indaga, aspiri in qualche misura a diventarlo. È questo il punto infinitesimale, ma comunque eccessivo, del nostro ragionare sul tempo e sulla sua imponderabilità. Sempre alla ricerca di un rassicurante modello matematico che qualche eletto del futuro finalmente ci restituirà, ci tratteniamo nei pressi della soggettività di quell'io sensibile che percepisce, distorce, interpreta e tradisce (sollievo). Noncuranti dell'inattuabile, del divieto, della preclusione, con uno stratagemma che non inganna nessuno, ci mettiamo fuori, in un'enclave tra parentesi, che ignora tutto il resto ed è persino dimentica di sé, mentre tutto scorre e tutto è tempo.

Extra ordinario, fuori dall'ordinario del paesaggio in cui insistiamo, che tanta sottile sottrazione, addizione e moltiplicazione, frammentazione sia l'oggetto di una mostra che non ha paura di raccontare la friabile condizione delle nostre intuizioni, di dire che sul tempo anche l'arte non può che balbettare rivelando l'intimo nelle pause di silenzio. Sfogliare l'albero del tempo, che nudo finalmente si rivela e mantiene la promessa del suo segreto, mentre nel mucchio variopinto ai suoi piedi e in ogni singola foglia è scritta una storia che l'arte prova a indagare, stando dentro la sospensione e dentro il fluire e riuscendo a trovare molte tracce e qualche concreto indizio.

Cristiana Collu
Direttore Man

Sfogliare il tempo

Saretto Cincinelli

Se animare l'immagine, vederla muoversi, è stato il sogno dell'umanità, oggi possiamo avanzare l'idea di assistere al movimento opposto: la vogliamo vedere fermarsi, mettersi in posa, fissarsi, oscillare tra immobilità e movimento
Serge Daney

Se Borges ha potuto equiparare l'universo ad una biblioteca (di Babele) non è forse illecito pensare al tempo come ad un libro (infinito), qualcosa che è possibile leggere, interpretare, sfogliare con modalità sempre diverse. È a partire da questa azzardata ipotesi, che l'espressione idiomatica *sfogliare il tempo* ha finito per guadagnare il ruolo di sottotitolo dell'odierna edizione de *L'evento immobile*, una mostra che, quest'anno -in una sorta di ritorno alle origini- ruota esclusivamente su opere cinematografiche e video e che spaziando da film mitici e seminali quali *La jetée* di Chris Marker e *Nostalgia* di Hollis Frampton, giunge, attraverso lavori storici di Ken Jacobs e Malcolm Le Grice, sino ai nostri giorni con opere di Alejandro Moncada, George Drivas, Katja Pratschke & Gustáv Hámos, Kathrin Sonntag, Jutta Strohmaier, Arnold von Wedemeyer, Ane Mette Hol, Emanuele Becheri, Alexandra Navratil, Rob Carter, Margot Quan Knight, Alexandros Papathanasiou, Katherine Segura Harvey, Paolo Meoni.

Più che eventuali somiglianze stilistiche o di famiglia, a creare *l'humus* dell'esposizione è -data la diversità di artisti e poetiche- il comune intento messo in luce da ogni opera di tornare a indagare, sempre di nuovo, la temporalità dell'immagine in movimento, ed a tematizzare, in maniera sempre diversa, il rapporto che sottotraccia lega a doppio filo, mantenendole separate, immagine statica e dinamica, film e fotografia.



Ane Mette Hol
After Day and Night, 2010
Courtesy galleria Enrico Fornello, Milano.

Paradossalmente esemplare in questa prospettiva appare *After Day and Night*, 2010 animazione della durata di 24 h. di **Ane Mette Hol**, che prende le mosse da una registrazione, effettuata tramite web cam a inquadratura fissa, delle *trasformazioni silenziose* e variazioni luminose del paesaggio urbano; modificazioni impercettibili nel breve periodo ma che segnano inesorabilmente e senza soluzione di continuità il passaggio dall'alba alla notte: le immagini registrate, poi minuziosamente ri-disegnate dall'artista, *frame dopo frame*, danno vita ad una "animazione" (le virgolette risultano obbligatorie) che rimette in scena la replica inaudita di ciò che è stato precedentemente registrato, tramite un video che evolve impercettibilmente attraverso uno *split screen* che copre le 24 ore del giorno, ripartendole in 12 ore per ciascuna parte dello schermo. L'artista -il cui lavoro s'incentra primariamente sulla irriducibile ambivalenza che caratterizza l'instabile rapporto tra matrice e copia- appare impegnata, come i cartografi di un celebre racconto di Borges, nella realizzazione di una paradossale mappa che, coincidendo perfettamente con il territorio, risulta inutilizzabile ai fini dell'orientamento ma estremamente significativa a far capire come in un'opera, in cui tempo rappresentato e tempo di rappresentazione coincidono quasi senza scarto, possa prodursi ciò che Jacinto Legeira chiama un "effetto di fissità".¹ Davanti allo *split screen*, infatti, lo spettatore, crede di assistere più che alla proiezione di un video a quella di due diapositive che mostrano la stessa veduta urbana in due diverse fasi del

¹ Jacinto Legeira, *Tempus fugit in: Entretiempas*, catalogo dell'omonima mostra, Man, Nuoro - La Fabrica, Madrid, 2010.

giorno; ma se ci si trova a visitare la mostra ad una determinata ora, può anche accadere -come nella foto che documenta l'installazione dell'opera² - che la luce delle due vedute, fedelmente riprodotta dal disegno dell'artista, appaia identica (condizione che si verifica solo nel breve periodo che precede l'alba o segue il tramonto) ed allora, paradosso nel paradosso, possiamo persino essere indotti a pensare di trovarci di fronte alla replica/duplicazione di una stessa immagine statica. L'effetto di fissità è qui ciò che sin dall'inizio scaturisce da un'immagine in continua impercettibile mutazione. Come ci ricorda François Jullien³ infatti, ciò che non cessa di prodursi manifestandosi del tutto apertamente davanti a noi, risulta difficile da percepire poiché mostra una *trasformazione* globale e progressiva che si compie nella durata, e dato che in essa "è tutto a modificarsi, e niente è isolabile, questo divenire manifesto... sotto i nostri occhi, non si vede" o "non è mai abbastanza distante per essere percepibile". Di conseguenza, come in *After Day and Night*, non possiamo far altro che constatarne il risultato: "voi sapete che qualcosa è cambiato, ma è difficile notare quando il cambiamento ha inizio". (Ane Mette Hol)

Un diverso tentativo di ri-condurre l'immagine video verso la stasi, pur in un contesto maggiormente narrativo e con un effetto mitigato dal sonoro -completamente assente nella "animazione" di Ane Mette Hol- sembra essere all'opera anche in *Breathless*, 2009, di **Katharine Segura Harvey**. Qui l'agonia di un anziano signore colto da un improvviso malore (o suicidatosi), è infatti mostrata attraverso 6 riprese essenzialmente statiche intercalate da altrettante dissolvenze. Più che *narrare* il tragico evento, che avrebbe potuto esser restituito anche da un unico piano sequenza, l'artista tende a *de-costruirlo*, scomponendolo in un susseguirsi di inquadrature fisse e "vuote". Tutto ciò che precede l'agonia è volutamente ignorato, persino l'accasciarsi del protagonista è relegato fuori campo essendo demandato alla resa sonora della caduta di un corpo e al frantumarsi di una tazza che si riverberano su un frammento di nero. Se non fosse per il lieve tremore di una mano in pp., confinato nella prima inquadratura, e colto da una mdp. collocata a terra -attraverso una soggettiva- che mostra uno scorcio del corpo, steso sul pavimento, tutto apparirebbe immobile. In *Breathless* la dimensione temporale del video è testimoniata unicamente dall'invisibile ansimare del protagonista e dalle dissolvenze al nero che chiudono ogni piano. Le inquadrature, sorta di semisoggettive che visualizzano dall'interno il processo di visione del morente, si susseguono statiche come diapositive che mostrino inusuali prospettive dell'ambiente, invisibili da una posizione eretta: particolari dell'arredo dal basso, mucchietti di polvere che si annidano sotto i mobili e, sempre deformati da un grandangolo, dettagli del corpo a terra. Eludendo ostinatamente la centralità del protagonista, tutte le scene di *Breathless* finiscono per configurarsi come successivi *décalage* (disinquadrature), come indica magistralmente una



Katherine Segura Harvey
Breathless, 2009

ripresa in *controplogée* (il cui centro è occupato dal *verso* di un tavolo da cui scorgiamo spuntare un piattino e una tazza) e che, quasi a mimare l'affannoso respiro del morente, appare impercettibilmente smossa da un lieve movimento sussultorio dall'alto verso il basso.

Il de-centramento che caratterizza ogni inquadratura amplifica il ruolo del sonoro (insistente suono del campanello, gemiti e rantoli, reiterato bussare alla porta di qualcuno) che ci accompagna in una estenuante inquadratura rasoterra, facendo da contrappunto al progressivo attutirsi dei rumori e delle voci fuori campo, sancendo la definitiva perdita di coscienza dell'uomo. Il video non chiude però con la dissolvenza al nero che accompagna questa sequenza ma con un ultimo *décalage* che nel silenzio totale sembra riproporci l'estrema visione del protagonista: cocci e pastiglie disseminati sul pavimento davanti ad un termosifone sotto cui fanno mostra di sé un paio di scarpe, in una sorta di anodina natura morta che precede la dissolvenza al nero finale. Per quanto l'immobilità delle inquadrature e l'ostinato posizionamento a terra della mdp. risultino funzionali alla narrazione, rendendo tangibile la solitudine e l'impotenza del protagonista, l'effetto di staticità che invade *Breathless* e che deriva dalla radicale messa fuori campo di ogni movimento, travalica l'aspetto meramente semantico aprendo la prospettiva di un tempo immobile, diviso, fratturato che contribuisce ad avvicinare video e fotografia. La scomparsa di ogni movimento interno all'inquadratura crea un effetto immaginario di fermo-immagine e nonostante lo spettatore sappia, dal sonoro, che l'istante è vivo, i suoi occhi e la sua mente sperimentano ogni volta di essere provocati dalla fissità.

2\ Ane Mette Hol, veduta parziale della mostra alla galleria Enrico Fornello, Milano

3\ Cfr. François Jullien, *Le trasformazioni silenziose*, Milano, Cortina, 2010

La rilevanza del legame che sottotraccia unisce cinema e fotografia è inoltre esplicitamente testimoniata dai *fotofilm* di Marker, Drivas, Pratschke & Hámos, che pur nascendo da una concatenazione di immagini fotografiche danno innegabilmente vita ad esperienze filmiche.

La foto che arresta il tempo, trasposta in pellicola, diventa infatti una sorta di paradossale fotogramma filmico in *sur place*: “per quanto non accada nulla -ci ricorda Cocteau- il cinema registra lo stesso il tempo che passa” proprio perciò “una casa fotografata e una casa filmata non si rassomigliano affatto”.

Il fotogramma che nel cinema è l'unità minima destinata a dissolversi per dar vita al movimento, nei fotofilm appare invece destinato a far mostra di sé, a permanere ostinatamente in se stesso, facendo cenno verso la sua originaria staticità: un'inquadratura cinematografica, per quanto immobile e piatta possa essere, non sarà mai la condensazione di un momento unico, ma sempre la traccia di una durata.

Nonostante la pellicola, nella sua materialità, sia una collezione di istantanee, il film in proiezione -e un film non esiste che in proiezione- le annulla tutte, a vantaggio di un'unica immagine media in movimento; ciò non toglie tuttavia che l'effetto di movimento sia appunto un *effetto*, il risultato di una percezione fisiologico-intellettuale di immagini statiche concatenate che produce l'impressione di movimento attraverso la somma di istanti immobili.

Ribaltando l'adagio di Christian Metz, secondo cui l'aspetto rivoluzionario del cinema consiste nell'“iniettare nell'irrealtà dell'immagine la realtà del movimento”, opere quali *La jetée*, *Rien ne va plus*, *Case study*, capaci di inscenare una dialettica in stato d'arresto tra immagine statica e dinamica, sembrano, all'opposto, voler iniettare nell'irrealtà del movimento cinematografico la realtà dell'immagine fotografica; mostrano, infatti, in proiezione, la mirabile opera di indebolimento cui hanno sottoposto (tramite l'*incantamento* del “sempre ora” e la dinamizzazione del “è stato”) i confini di cinema e foto.



George Drivas
Empirical data, 2009



Katja Pratschke & Gustáv Hámos
Rien ne va plus, 2005

Potremmo anche dire che i fotofilm trasformano, come indica chiaramente *La jetée* di Chris Marker (con cui non casualmente si inaugura la mostra) una sorta di autolimitazione in una *chance*, aprendo la via a un concetto di *filmico* simile a quello delineato da Roland Barthes ne “*Il terzo senso*”. “*Il filmico* -precisa Barthes- è nel film ciò che non può essere descritto, è la rappresentazione che non può venir rappresentata”, e ancora “il ‘movimento’ che si ritiene l'essenza del film non è per nulla animazione flusso mobilità, ‘vita’, copia ma solo l'armatura di uno spiegamento permutativo” che richiede “una teoria del fotogramma”. Solo il fotogramma, che “elimina la costrizione del tempo filmico”, ci offre infatti “il dentro del frammento”.

La messa tra parentesi del movimento, che solitamente lega indissolubilmente voce e personaggio, azione e reazione, permette ai fotofilm un arrangiamento antigerarchico delle varie componenti del *medium*: immagine, suono e musica infatti possono esser trattati in maniera autonoma, indipendente.

La Jetée (1962) di Chris Marker è stato il primo film a mostrare chiaramente come la specificità del cinema non si esaurisca nell'immagine in movimento, ma possa essere sviluppata adeguatamente anche con l'organizzazione e il *processing* del tempo.

Particolare rilievo in questo contesto assumono le dichiarazioni di **George Drivas**: “Basati su immagini fisse, i miei film procedono e si bloccano allo stesso tempo, raccontano una storia e interrompono la narrazione ogni volta. Funzionano come intero, come un'unità singola, quando in realtà sono costituiti da frammenti, da piccole parti e da dettagli, che spesso attirano l'attenzione e orientano verso qualcos'altro che non sia l'appagamento relativo all'interrezza compiuta e lineare della storia”.

“Ogni mio lavoro si sviluppa lungo due direzioni: da un lato la linearità, la narrazione, il racconto di qualcosa che procede e che si sviluppa, dall'altro l'irreale, la pausa, il dimenticarsi di come andrà a finire, congelati nel momento fotografato... Si tratta di creare una nuova concezione di spazio vs. tempo, un nuovo modo di presentare e/o di seguire una storia attraverso la costruzione di una “lentezza velocizzata”, simile al non-ritmo dei sogni, una rapidità percepita in maniera quasi ipnotica, cosicché il tempo e la durata diventino quasi irrilevanti...”

Una fertile ambiguità tra immagine statica e mobile segna anche l'apertura di *Silent stories* (2006) di **Jutta Strohmaier**. Difficile infatti, ad un primo sguardo, stabilire se la carrellata sul cielo che apre l'opera avvenga sul reale o su una foto: osservando il complesso movimento d'apertura viene da chiedersi se siano le nubi, leggermente sovraesposte, a muoversi o se il loro moto più che dal vento sia suggerito dal lento scivolare della mdp. su un'immagine fissa. La sensazione di ambiguità ingenerata dall'opera è simile a quella che sperimentiamo, per qualche attimo, quando, comodamente seduti sulla poltrona di un treno, vediamo dal finestrino muoversi un convoglio sul binario parallelo al nostro e finiamo per perdere ogni cognizione su quale dei due treni sia effettivamente in moto.

Tramite un complesso passaggio che aggiusta l'esposizione e accorda il movimento panoramico dell'inizio con uno zoom, passiamo dall'inquadratura d'apertura, leggermente sovresposta, ad un'immagine caratterizzata da una maggior consistenza, e dallo skyline urbano giungiamo insensibilmente, per continue dissolvenze di immagini statiche, ad un luogo più circoscritto. La mdp. sembra focalizzarsi su alcune figure che, *camminando senza camminare*, si trovano ad attraversare una stessa piazza o a salire una scalinata: personaggi che non diverranno personaggi in storie che non diverranno storie. L'artista sembra infatti operare un passaggio dal macrocosmo al microcosmo, instaurando una dialettica tra sguardo distaccato e partecipato e tra immagine fissa e immagine mobile. Appare presto chiaro che, pur partendo da una concatenazione di immagini fotografiche, l'intento di Strohmaier non è quello più e meno narrativo di altri autori in mostra ma sembra ricongiungersi a quello del Perec di *Tentativo di esaurire un luogo parigino*: ciò che la concatenazione registra sono infatti *non-eventi*, resti o avanzi di una narrazione che non giungerà mai a compimento. La camera dell'artista ritorna più volte sui presunti protagonisti da diverse angolazioni giocando ad anticiparne, posticiparne, concertarne, sguardi gesti e azioni ed a sospendere e sigillare in una sorta di intervallo temporale i loro percorsi. Più che inseguire lo sviluppo di una storia Strohmaier sembra interessata a censirne le potenzialità, creando rapporti fittizi tra le singole figure, rapporti resi plausibili e, in un certo senso, autorizzati a posteriori dal materiale fotografico di partenza. Ad emergere sono abbozzi o ipotesi di narrazioni rapidamente stancantesi. Non si tratta ovviamente di uno sguardo superficiale ma di una scelta precisa tesa a registrare il flusso del movimento urbano nella sua quotidiana orizzontalità.

“Nel mio lavoro Silent Stories ho connesso queste due prospettive - la vista panottica degli spazi organizzati con la banalità della vita di tutti i giorni... Nella video sequenza animata una fotografia segue l'altra, come in una proiezione di diapositive. Tuttavia, nell'animazione il fuoco, fino a un certo punto, opera spostamenti dalla vista panottica per cercare il particolare. Così la scena sviluppa il proprio ritmo. La ricerca delle relazioni nascoste e dei racconti elusi è costituita dai particolari selezionati e dalle transizioni aperte fra immagini statiche e immagini in movimento”. E, in un'intervista in questo stesso catalogo Jutta Strohmaier precisa: *“La mia riflessione si basa sul concetto di durata. Partendo dalla fotografia*

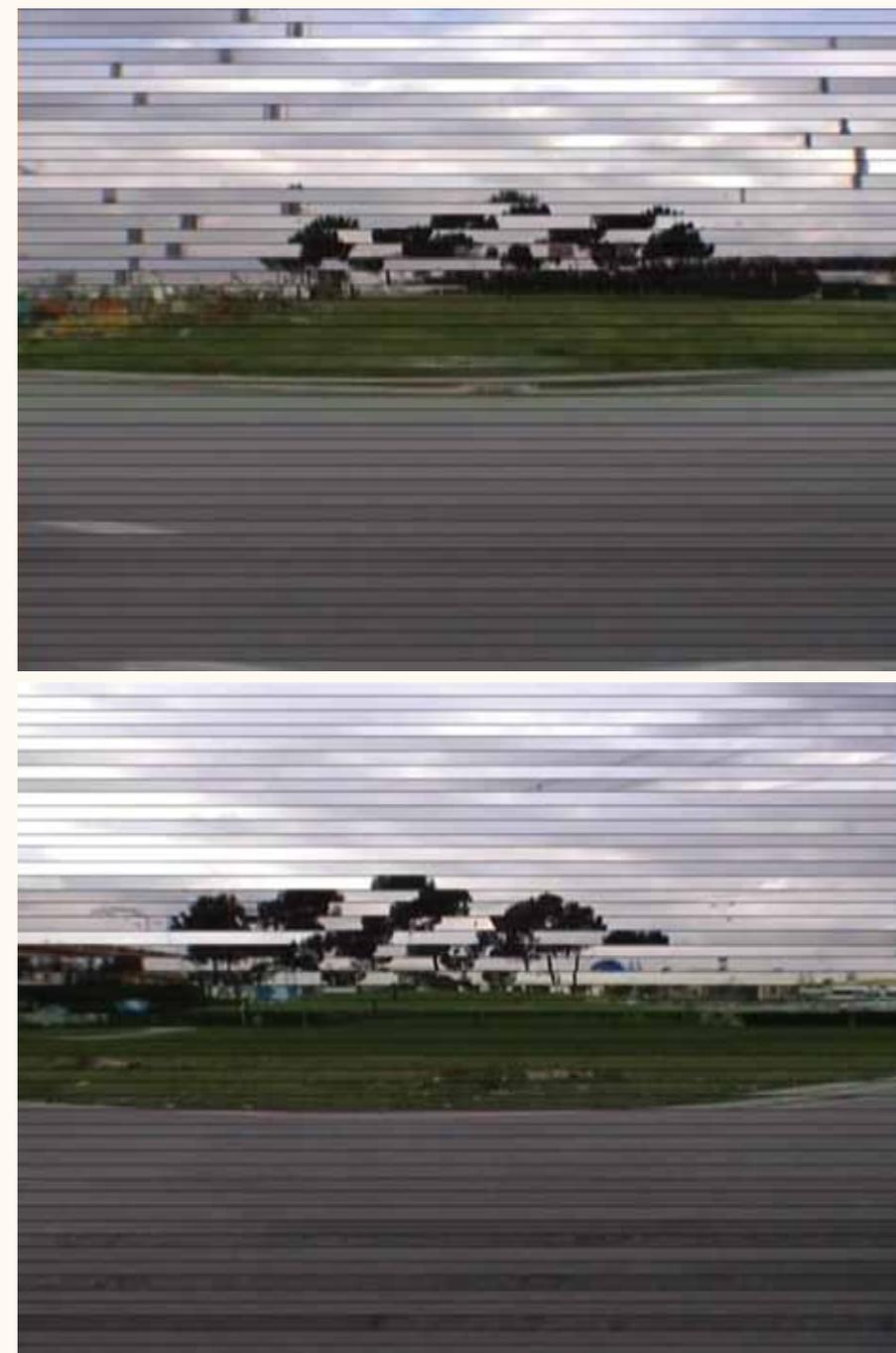


Jutta Strohmaier
Silent stories, 2006

cerco un prolungamento del momento fotografico verso uno spazio che definirei come “profondità”... Silent stories ... si basa sull’analisi di una serie ... cronologica di 80 fotografie che ho scattato come materiale di partenza per il video. Uno sguardo casuale su una piazza di Vienna fa nascere attraverso una nuova associazione tra dettaglio e visione d’insieme, momenti molto intimi ed emozionanti... Le singole e brevi linee d’azione sono state intrecciate nel cambio dei “close ups” e della visione panoramica. L’elemento di congiunzione è lo spazio d’azione condiviso. I singoli piani che decorrono quasi tutti più o meno contemporaneamente all’interno di queste 80 fotografie vengono dispensati dal loro originale fissaggio spazio temporale da una nuova associazione nel video. Il fine è quello di riprodurre un’immagine emotiva del luogo attraverso una lapidaria sequenza di vedute urbane.

Sfogliare l’immagine (il tempo dell’immagine e l’immagine del tempo) sembra essere l’intento ultimo di opere come *Unbend*, 2006 di **Paolo Meoni** e *Surface (mirrors)*, 2009, di Margot Quan Knight.

In *Unbend* lo schermo appare ripartito in 50 strisce video che scorrono orizzontalmente parallele: tutte della stessa durata e composte dagli stessi piani sequenza ma che differiscono lievemente fra loro nei tempi di partenza, dati in modo casuale nella *time line*. Il risultato implica una visione entropica e fortemente frammentata di territori al margine tra periferia e campagna: la leggera sfasatura temporale fra riprese identiche dissolve il soggetto in una miriade di parti o lo seziona, facendone apparire simultaneamente differenti porzioni in più strisce dell’immagine globale, creando così l’effetto di una scomposizione cubista in incessante movimento. L’estrema saturazione dell’immagine, una composizione plastica in cui le relazioni spaziali sono contemporaneamente fatte esplodere ed evidenziate, sembra dissolvere ogni residuo di qualificazione sostanziale dello spazio, conducendoci verso una dimensione pittorica modernista che rinunciando ad ogni illusione di profondità disarticola e decostruisce lo spettacolo della visione sotto il nostro sguardo. La ricerca di Meoni pare orientata a creare opere in cui lo spazio e il tempo si sconnettano piuttosto che degradarsi, uno spazio e un tempo interni all’immagine, puramente ottici. Il lavoro orizzontale delle strisce, inscenato dall’artista, si offre come una figura della molteplicità che inquadra e dequadra, toglie e aggiunge, suddivide e riunisce, isola e combina, stacca e confronta. Nei video il tempo disarticola lievemente lo spazio, costituendo la visione come una serie di sezioni che combaciano quasi perfettamente: in questo *quasi* spaziale risiede la loro dimensione temporale, una dimensione temporale, basata su un tempo incongruo, *dimenticato*, posto per così dire fra parentesi, colto più per i suoi effetti che per la sua durata, un tempo, destituito di pateticità, non esterno ma interno all’immagine, generato dal suo movimento, un tempo litotico. Potremmo anche asserire che Paolo Meoni -come ha osservato Alessandro Sarri- “non si limita a cristallizzare il tempo ma, temporalizza la cristallizzazione”.



Paolo Meoni
Unbend, 2006

Qualcosa di non troppo diverso avviene non per dissezione ma per reiterazione dell'immagine in *Sur face (mirrors)* di **Margot Quan Knight**, così descritto dalla giovane artista americana: "è il video della mia faccia riflessa in uno specchio. Si possono vedere le mie mani avvicinarsi e rimuovere lo specchio. Ma nel momento in cui lo tolgo non si riesce a vedere lo spazio "reale" dietro a questo - infatti dopo il primo specchio rimosso ne seguirà una lunga serie che permetterà all'immagine di ritornare sempre". Contrariamente a quello che può sembrare a prima vista non siamo davanti ad un semplice *loop*: non è sempre l'identico eternizzato gesto a ritornare, l'incantamento dell'immagine avviene tramite un atto ripetuto diverse volte nella realtà con variazioni minime, dato lo stretto campo in cui si svolge l'azione, un gesto che sembra rimangiare o annullare se stesso nell'istante in cui si compie, indice di una temporalità in stato d'arresto, in stallo. Qui la ripetizione sommandosi alla messa in *loop* dell'immagine, produce l'incantamento sospensivo di un evento che, non cessando di finire, non finendo di iniziare, ricade *interminabilmente* in se stesso, continuando a svolgersi in una sorta di fuori-tempo, che implica una cronologia che non accumula, non iscrive, non si totalizza, un tempo in-finito, che trasforma insensibilmente una *sospensione della narrazione* nella *narrazione di una sospensione*.

Sur face (mirrors) fa parte di una serie di video haiku, realizzati dall'artista nel corso del 2009, di cui fanno parte anche *Sur face (bubbles)* e *Sur face (water)*: il primo titolo mostra la permanenza dell'immagine in una sorta di *incantamento* del tempo, mentre i successivi mostrano la sua impermanenza.

"In *Sur face (bubbles)* il mio volto è riflesso su delle bolle di sapone. Le bolle si spostano ed esplodono finché io non scompaio insieme all'ultima bolla. In *Sur face (water)* il mio volto è riflesso sull'acqua. Bevo l'acqua, bevendo in questo modo anche il mio riflesso. In molti casi l'immagine in superficie è molto resistente e non può essere penetrata, come nel caso dello specchio, in altri casi invece è molto fragile, come per le bolle e per l'acqua". Possiamo pensare ai tre video come ad una sorta di trittico che lega il tema della temporalità a quello dell'autoritratto, ricorrente nell'opera dell'artista.



Margot Quan Knight
Sur face (mirrors), 2009



Margot Quan Knight
Sur face (water), 2009



Hollis Frampton
(nostalgia), 1971

La fotografia entra a far parte dell'esposizione anche nella sua materialità di oggetto cartaceo, come ci indicano esplicitamente (*nostalgia*) di **Hollis Frampton** e *Rewind* di Paolo Meoni, che propongono innumerevoli slittamenti di senso originati dall'incontro tra il tempo filmico e il tempo fotografico. (*nostalgia*), 1971, è un film privo di attori, basato sulla replica di un unico gesto: la distruzione di 13 vecchie foto realizzate dall'artista, distruzione che ha luogo tramite la successiva deposizione di ciascuna di esse su un fornello elettrico e che avviene mentre la voce fuori campo di Frampton ne fornisce la descrizione. Non c'è praticamente altro. L'inquadratura della mdp è fissa ed è costituita dalla ripresa dall'alto in pp. della griglia circolare del fornello che riempie quasi totalmente il fotogramma: ciò che cambia è unicamente la foto e ogni volta il commento. Il fatto è che il film incorpora una coda iniziale in cui l'artista verifica con il tecnico la resa dell'audio, un frammento nero che persiste nel momento in cui egli inizia la descrizione della prima foto e che crea un insanabile ritardo destinato a ripercuotersi per tutta la durata del film e a produrre un perpetuo anacronismo tra voce e immagine o per meglio dire tra l'immagine e la sua descrizione. Le parole dell'autore cominciano infatti a descrivere un'immagine celata nel buio, e quando finalmente la foto si offre al nostro sguardo, la descrizione appare fuori tempo, poiché non le corrisponde. Mentre lo spettatore cerca di ricucire l'immagine con le parole, la fotografia inquadrata incomincia a modificarsi; è solo ora, con lo sprigionarsi dei primi fumi, che iniziamo a comprendere che la foto è stata deposta su un fornello rovente e che le sue contorsioni e i suoi accartocciamenti sono i primi sintomi di una precoce consumazione. Il processo di distruzione è filmato in tempo reale sino alla totale riduzione in cenere della foto. Lasciando che il supporto continui a decomporsi sotto gli occhi dell'osservatore, Frampton ottiene il paradossale risultato di infondere all'immagine statica una sorta di movimento residuale che sembra riportarla in vita prima della definitiva dissoluzione.

Qualcosa di non troppo diverso avviene in *Rewind* di **Paolo Meoni**: una macchina da presa fissa inquadra un contenitore che, in breve tempo, si riempie di foto per lo più legate al corso della vita dell'artista e di persone da lui conosciute. Le foto vengono gettate, una dopo l'altra, in questa sorta di archivio anamnesico e il tempo del video è scandito dal rintoccare entropico delle foto che, una dopo l'altra, scontrandosi con il bordo del contenitore, simulano il rumore dello scatto fotografico. In questo modo Meoni *ri-scatta* letteralmente l'immagine, sia attraverso la sonorità della caduta, sia mostrando una visione anacronistica dove i tempi legati alla singole foto si mescolano in un *collage* in divenire assolutamente imprevedibile. Con il ripetersi compulsivo del gesto, il contenitore si ricolma e i suoi bordi cessano di trattenere le foto, che gettate al suo interno, ora, attraversano velocemente il campo visivo senza fermarsi.



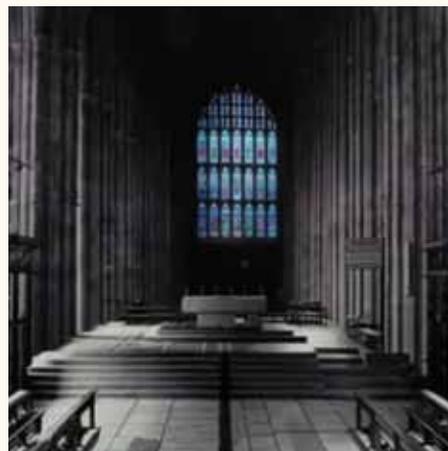
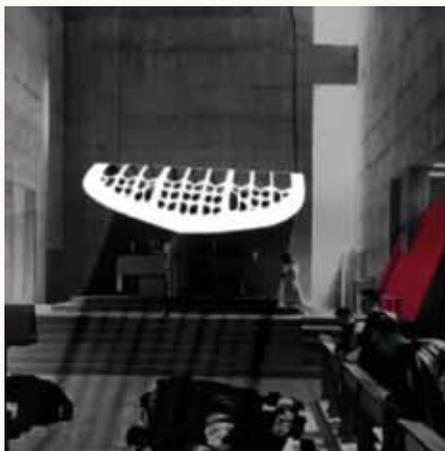
Paolo Meoni
Rewind, 2010

Al polo opposto di *After Day and Night* che, lo abbiamo visto, pare giocare paradossalmente l'animazione contro se stessa, si collocano le "nature morte in movimento" di **Arnold von Wedemeyer** e le video animazioni Rob Carter, in cui l'idea di *sfogliare il tempo* assume un carattere più letterale o decisamente metaforico.



Arnold von Wedemeyer
The Cabin (on-time, still life IV), 2009

Realizzato con una telecamera immobile *The Cabin [on-time, still life IV]*, 2009, mostra l'interno di un seminterrato e, attraverso una finestra, l'esterno ad esso prospiciente. Su uno scaffale posto sotto quest'ultima, ci sono utensili da cucina, piante generi alimentari e un piccolo teschio animale. Sulla sua anta, semisocchiusa, appaiono il riflesso di un televisore e di una lampada da terra accesi che ci fanno supporre che il luogo sia abitato. Sul davanzale della finestra, c'è una pianta in vaso, ed oltre un prato. L'oscurità dell'esterno mostra che siamo già dopo il tramonto. Solo con il passare del tempo ci rendiamo conto che nell'ambiente illuminato parcamente, le piante stanno lentamente appassendo, una pagnotta sta ammuffendo e un vasetto di marmellata è invaso dai vermi, mentre fuori un prato germoglia a vista d'occhio. L'anta della finestra aperta che, mossa dal vento, oscilla lentamente sui propri cardini, mostra di tanto in tanto il riflesso della TV. Un bagliore illumina la scena dall'esterno, attraversandola da una parte all'altra, per tutta la durata del video. Per un breve istante, si vede il lampo di un temporale di passaggio.



Rob Carter
Stone on stone, 2009

A prima vista in *The cabin* tutto sembra immobile, col tempo però alcuni indizi opportunamente disseminati nell'inquadratura mostrano l'artificialità della visione. Ci rendiamo così conto che, nonostante il video appaia il prodotto di una ripresa continua e senza stacchi, la visione offertaci è invece il risultato di un ambiente controllato dal computer e filmato nel corso di diverse settimane. Ciò che Arnold von Wedemeyer definisce una "*natura morta in movimento*" ci mostra la schisi che separa il tempo *della realtà* (l'appassire dei fiori o il germogliare del prato) da quello della sua rappresentazione *filmata* (una sorta di condensato della durata reale degli eventi). Bisogna inoltre rimarcare che l'apparente effetto di "rallentamento" con cui appassiscono i fiori è paradossale perché in realtà si tratta di una spettacolare accelerazione: ciò che nella realtà si produce in diversi giorni è qui condensato in una manciata di minuti. Se, come sostiene Levinas, "*è a partire dalla fenomenologia del quadro che bisogna comprendere l'immagine e non viceversa*", le nature morte in movimento di Wedemeyer risultano le più idonee ad esemplificare questo concetto, perché segnano con precisione lo scarto che le differenzia da una tradizionale natura morta pittorica, *mimano* ed allo stesso tempo *minano* l'idea di "quadro". Sospendendo la sospensione temporale che fa dell'immagine un'immagine, Wedemeyer la sottrae ad ogni conclusività, salvandola da quel "*frattempo*" costitutivo, da quello stregamento, cui allude Levinas, per restituirla alla essenziale caducità del tempo. Reincorporando al proprio interno la dimensione temporale, l'opera diviene parzialmente inaccessibile allo sguardo immediato, mantenendo celato, nel suo stesso mostrare, il lento lavoro della morte che precede la morte. Dissolta definitivamente ogni apparente conclusività, le nature morte in movimento non rappresentano un'immagine ma rendono presente il suo ritrarsi. Dando per acquisito il rimando, in negativo, all'opera tradizionale, possiamo concludere che se le nature morte pittoriche tenevano a battesimo la vita dell'immagine, le nature vive (filmate) protagoniste di queste opere, sembrano, al contrario, decretarne la morte.

Rob Carter usa la video animazione *stop-motion* per mettere in luce le strutture iconiche e politiche dell'ambiente urbano, puntando la sua attenzione in particolare su stadi, grattacieli, chiese ed altri edifici storici. Se in precedenti lavori l'artista, rovesciando lo stereotipo comune, inscena ambienti in cui le architetture vengono lentamente ricoperte da una vorticosa crescita di elementi vegetali che finisce per fagocitarle, in *Stone on stone*, 2009, Carter contamina il lessico architettonico del gotico e del modernismo per inventare una storia contraddittoria della loro evoluzione. Qui la Cathedral Church of the Divine St. John di New York, caratterizzata da una diversa serie di rimaneggiamenti stilistici (dal Bizantino-Romanico al Gotico) è contrapposta tramite un'efficace uso della *stop-motion* al monastero di La Tourette di Le Corbusier, costruito tra il 1956 e il 1960 vicino a Lione in Francia. Dall'incontro/scontro dei due linguaggi architettonici scaturisce una nuova cattedrale forse vicina a ciò che la Cathedral ha aspirato ad essere, senza riuscirci.

“Solitamente preferisco creare una storia alternativa o provocare una rottura nella narrazione consolidata con l'intento di reinventare l'evoluzione di un'idea o di un motivo architettonico... costantemente interessato al modo in cui il passato, il presente e il futuro si compenetrano.”

Abile a modificare la realtà con manipolazioni che pongono in contraddizione modelli apparentemente distanti, Carter realizza un'animazione video di circa sette minuti in cui, montando in successione una serie di foto delle due architetture e integrando dettagli prelevati da immagini diverse, intreccia il destino di due stili architettonici, suggerendo azzardati punti di contatto e sfruttando al massimo l'effetto di straniamento che suscita l'apparentamento di due opposte tipologie architettoniche.

In *Stone on stone* diverse fotografie sono per così dire riportate in vita per alterare il loro significato originale tramite la *stop-motion*, dando risalto alla tri-dimensionalità della carta, tagliando, torcendo e piegando le immagini di partenza ed aggiungendovi un efficace sonoro, che trasporta lo spettatore da un ambiente al successivo. “Gli spazi fotografici -dichiara l'artista -sono anche un'illusione, ma riescono ad evidenziare la falsità e la malleabilità di tutto il materiale fotografico. L'interazione è dunque molto fluida, ma fedele al concetto per cui le distorsioni temporali accrescono la nostra consapevolezza dello spazio e viceversa”

Tutte le immagini di *Stone on stone* scaturiscono dalla manipolazione digitale di fotografie preesistenti che tramite l'aggiunta o la rimozione di alcuni elementi, sono condotte a creare un nuovo e composito insieme che è rifotografato in modo da correggere eventuali alterazioni prospettiche, ritagliato e ricostruito in tre dimensioni. Lo spettatore può dunque seguire a vista le trasformazioni architettoniche, passo dopo passo.

Si tratta di un processo che consente di apportare modifiche visivamente accattivanti, ma che mina anche la fluidità di questi cambiamenti, richiamando continuamente l'attenzione dello spettatore verso la superficie e la materialità dell'immagine.

“In gran parte del mio lavoro lo spazio e il tempo vengono trattati come concetti sfuggenti e soggettivi. Il tempo è spesso rappresentato secondo dettami narrativi, anche se questi sono altrettanto spesso false narrazioni, proprio come l'animazione o la fotografia al rallentatore sono una forma di riorganizzazione del tempo”.

Se Barthes ha potuto affermare che “il noema della fotografia si altera quando quella fotografia si anima” possiamo parafrasarlo asserendo che, allo stesso modo, il noema del cinema (o del video) si alterano quando l'immagine si immobilizza. In questo gioco al limite fra l'immagine immobile e l'immagine in movimento, che abbiamo sperimentato in *Breathless* di Katharine Segura Harvey e *After Day and Night* di Ane Mette Hol, si inseriscono, in maniera esemplare, anche *Movie-Goer*, 2006, e *A Fraction of a Second Earlier*, 2009, di Alexandra Navratil



Alexandra Navratil
A Fraction of a Second Earlier, 2009

Nonostante ripetute visioni è difficile venire a capo della costitutiva, fertile ambiguità di *A Fraction of a Second Earlier* (2009) di **Alexandra Navratil** poichè siamo posti di fronte all'autonomizzazione (e in un certo senso alla monumentalizzazione) di un unico movimento della mdp: il video consiste infatti nel dispiegarsi continuo di un unico calibratissimo carrello ottico, uno *zoom* in apertura che, partendo dal dettaglio di uno specchio da tavolo (che riflette l'obiettivo della camera che sta filmando) conduce, tramite un lento e progressivo ingrandimento della scena, ad un ambiente identificabile con il *cabinet* di un collezionista o il tavolo di un fotografo incaricato di ritrarre vari oggetti (strumenti di ottica, animali imbalsamati ecc.). Data l'immobilità della mdp, siamo catturati da una sorta di falso movimento che conduce dallo stesso allo stesso, ciò che infatti raggiungiamo alla fine dello *zoom* è già presente *in absentia* nel dettaglio iniziale: più che avvicinarci progressivamente agli oggetti eliminando realmente una distanza, lo *zoom* avvicina gli oggetti al nostro sguardo mantenendoli a distanza. “Diversamente da un carrello lo *zoom* non si configura... come un arte dell'avvicinamento” ma come “un modalità di toccare con l'occhio.” (Serge Daney).

L'ostentata fissità e asetticità della scena, accentuata dall'assoluta assenza di sonoro e dalle stabili condizioni di luminosità, induce persino a pensare che lo *zoom* cui stiamo assistendo si eserciti più che su un *set* su una grande fotografia, che dunque l'opera si configuri come immagine di un'immagine o

anche, dato il rilievo assunto dagli oggetti, su un perfetto *diorama*, uno spazio sottovetro, sigillato, interdetto ad ogni transito e ad ogni modificazione.

L'inesorabile progressivo allargamento della scena si conclude in maniera imprevista con l'apparizione di una figura umana apparentemente estranea alla rappresentazione. Ciò sembra spostare di colpo il baricentro dell'opera, che da una sorta di riflessione sull'idea di *Still life* pare trasformarsi in una ripresa dal vivo, ma anche quest'ultima suggestione è destinata a dissolversi sul nascere perché la stessa figura appare contagiata da una innaturale fissità oggettuale e dunque più che porsi come estranea alla scena rappresentata sembra farne pienamente parte, recitare cioè il ruolo di quegli oggetti o figure che poste sulla soglia della rappresentazione pittorica finiscono per accentuare il ruolo di *trompe-l'oeil* di un'immagine.

Nel suo ostinato ritrarsi da qualsivoglia interpretazione il video sembra concludersi, secondo le indicazioni del titolo, *una frazione di secondo prima* che lo zoom raggiunga la massima apertura. E poiché scopriamo la figura (collezionista o fotografo che sia) collocata al margine destro dell'inquadratura, pochi istanti prima della fine, non ci resta molto tempo per analizzarla: l'opera termina infatti senza che lo zoom si stabilizzi in un'immagine fissa. Proprio questa calibrata tempistica induce lo spettatore a tentare di ricostruire la genesi dell'opera, a indagarne la fattura e, soprattutto, a cercare di stabilire l'indecidibile natura del profilmico.

Qual è l'effettivo referente del film? Cosa ha inquadrato materialmente l'obiettivo della mdp.? Sono domande a cui è difficile fornire una risposta. Il titolo, con la sua implicita allusione ad una rivelazione sospesa, aumenta l'enigmaticità dell'opera: la rivelazione "mancata", ma insistentemente promessa dalla progressiva re-inquadratura dello zoom, induce a chiedersi cosa sarebbe dovuto o potuto accadere *una frazione di secondo dopo*. Forse, in una sorta di inversione del famoso zoom in chiusura di *Wavelength*, 1966-7 di M. Snow, un definitivo allargamento del campo visivo ci avrebbe rivelato *après coup* che il falso movimento dello zoom si è esercitato su un falso set, ovvero una fotografia apposta su una parete? O invece avrebbe connotato inequivocabilmente la scena nella sua totalità (personaggio compreso) come un perfetto diorama? O infine la figura si sarebbe mossa inaspettatamente come quella di *Movie Goer*, facendosi beffe delle nostre sterili elucubrazioni? Una ridda di ipotesi anche contraddittorie che l'opera custodisce gelosamente al proprio interno.

L'improvvisa chiusura del video mentre lo zoom è ancora in moto ci priva di qualsiasi possibile *happy end*. Non sapremo mai cosa succederà *una frazione di secondo dopo* perché questa indecidibilità è parte integrante del fascino che sprigiona da questo piccolo capolavoro tutto giocato sul confronto tra l'è stato del tempo immobile congelato della fotografia o la fissità artificiale del diorama e il *sempre ora* del video che, in questo caso, non fa altro che ri-animare contraddittoriamente questo è stato tramite un falso movimento che ne salvaguarda l'effetto di fissità.

È proprio il mantenimento di questo effetto di fissità all'interno del moto

continuo di uno zoom (che si svolge sotto il nostro sguardo) a creare la progressiva vanificazione dell'orizzonte di consistenza del profilmico e a turbare l'effetto di realtà del video, conducendo lo spettatore a sperimentare il fallimento della propria capacità di sintesi. Un perturbamento che delineandosi compiutamente solo a posteriori non si presenta come brusca interruzione di un sistema di coerenze ma come una sua piegatura interna: l'effetto di un sovvertimento non-trasgressivo, che comincia a rivelare (come in un gioco in cui chi vince perde) la propria fertilità.

Affermandosi duplicemente come *vestigia* (qualcosa in meno) e come *intensità* (qualcosa in più) l'immagine di Alexandra Navratil sembra non necessitare più di alcun rimando al fuori di sé, caratterizzandosi non più come un'immagine giusta ma, direbbe Godard, giusto come un'immagine.

Spostando il proprio baricentro dalla sorpresa all'attesa o, detto altrimenti, invertendo l'abituale senso di marcia dell'eloquenza, *A Fraction of a Second Earlier* (2009) ci pone di fronte ad una perdita d'evidenza che si dà come guadagno, facendoci esperire per così dire *in diretta* un definitivo inquietamento della rappresentazione.

Qualcosa di simile accade anche in un'altra opera di A. Navratil *Movie-Goer* (2006) di qualche anno precedente, in cui però l'ambiguità è in un certo senso tenuta maggiormente a freno dall'esplicito moto della macchina rasa-ghiaccio, e dalla staticità di una ripresa continua e senza tagli e, soprattutto, da quello che potremmo considerare una sorta di *happy end*: la risolutiva uscita di campo del personaggio che, dopo 10 minuti di totale irreale immobilità, finisce per rivelarsi una persona in carne ed ossa.

In entrambe le opere a venire in primo piano è il rapporto fra mobile e statico con tutte le risonanze che questo comporta. Sullo sfondo resta sempre il rapporto tra cinema e fotografia ma anche tra realtà dell'immagine e immagine della realtà. La fissità del personaggio di *Movie Goer* inquadrato in campo lungo contrasta con il moto della macchina rasa-ghiaccio e con la musica diffusa dagli altoparlanti, nonché con la sporadica presenza di insetti nel fascio di luce diffuso dal lampione, tutti indici di una ripresa dal vero, che paiono incompatibili con la statuaria posa mantenuta così lungamente dal



Alexandra Navratil
Movie-Goer, 2006

protagonista, a tal punto pietrificata da insinuare il dubbio che, anche in quel caso, non si tratti di una attore ma di un manichino. L'ambiguità, che in *Movie Goer* si risolve in una sorta di produttivo contrasto interno all'immagine, con l'immobilità del personaggio che per così dire apre un buco nero all'interno del suo movimento, in *A Fraction of a Second Earlier* si sposta verso la reale natura del referente o del profilmico la cui asettica immobilità contrasta con l'inesauribile moto di apertura dello zoom. Qui in un unico movimento l'artista sembra porre in scacco, contemporaneamente, le aspettative dello spettatore, il potere d'avvicinamento rivelatore dello zoom e infine il contrasto insanabile tra apparenza e realtà.

Con l'immagine fotografica o con il suo fantasma si misura in maniera indiretta anche la videoinstallazione *Time out of joint* di **Emanuele Becheri**, perlomeno nella sua versione originaria che unisce 3 videoproiezioni a un libro/catalogo che presenta una sequenza di scatti fotografici ad esse strettamente connessi. *Time out of joint*, videoinstallazione pluricanale mostra l'ostinata reiterazione di tre micro-catastrofi che si alimentano del loro stesso dis-farsi: nel buio della notte tre comuni accendini *bic* a cui è stata incendiata la linguetta di plastica che serve a liberare il gas, vengono capovolti su se stessi e disposti in verticale sull'asfalto di una strada di campagna. Nella videoinstallazione tre flebili fiamme entrano contemporaneamente in campo, su un fondo nero, disegnando una parabola discendente sino al centro di ciascuna proiezione, la mdp. registra impassibile l'esplosione ed estenuarsi nel buio di ogni singolo fuoco. Ogni incendio si infiamma, divampa e si estingue secondo differenti modalità, mentre la banda sonora veicola oltre al soffio della combustione, in sottofondo, lontani rumori d'ambiente e singolari versi di uccelli notturni. Il libro/catalogo propone invece i resti degli accendini: 35 scatti fotografici in bianco e nero che documentano ciò che resta del fuoco. Apparentemente la foto pare introdursi surrettiziamente nella ricerca di Becheri sulla scorta dell'immagine video, questo almeno sembrano indicare gli scatti che accompagnano *Time out of Joint* o la stampa di un *frame* tratto dal video *Temporale* ma, ad uno sguardo più attento, vediamo che le cose non sono così semplici: gli scatti fotografici dei resti liquefatti o delle carcasse degli accendini infatti non vengono *dopo* ma precedono e accompagnano la realizzazione dell'installazione video come un "*photo roman scatologique*"⁴ che sottolinea gli innumerevoli esiti di una ripetizione differente, e il *frame* di *Temporale*, bloccando l'innaturale sbiancamento del cielo notturno ad opera di un fulmine fuori campo, seleziona un aspetto dell'immagine, che nella durata video, appare impercettibile. In Becheri la foto si offre dunque come una sorta di *supplemento necessario* o di rovescio dell'immagine in movimento: ciò che nel video rappresenta un fugace perturbamento della visione diviene un istante eternizzato: il bianco cielo notturno di *Temporale*, alterando il rapporto tra visibile e invisibile, ci fa vedere la notte mantenendola nella sua



Emanuele Becheri
Time out of joint, 2008

oscurità, ci mostra che ciò che è visibile non è mai visto interamente, che ciò che viene alla presenza si manifesta come luogo di un differimento e di un'esclusione, che il suo manifestarsi è anche un nascondersi, il suo essere presente un mancare. La staticità della foto, lungi dal limitarsi a duplicare l'immagine video la *lavora* dall'interno, facendo affiorare ciò che quest'ultima cela nelle pieghe del suo divenire. Qualcosa di analogo vale anche per gli scatti fotografici, realizzati dopo trentacinque roghi: i *flash* che riportano in presenza le reliquie degli accendini, recuperandole "*dal fondale di un abisso*", mostrano ciò che il video -reso possibile unicamente dalla luce degli incendi- è impossibilitato a mostrarci, ciò che resta sigillato nel buio dopo l'esaurimento dell'ultimo bagliore.

Se in apertura di questo scritto Ane Mette Hol ci ha mostrato la paradossale coincidenza tra immagine statica e immagine mobile Emanuele Becheri ci mostra qui il loro radicale differire ma come in *After Day and Night* la coincidenza era in realtà un *effetto* anche le immagini statiche di *Time out of Joint* e *Temporale*, lo abbiamo visto, finiscono per presentarsi come il rovescio dello stesso o il suo supplemento necessario. Quel rapporto che lega a doppio filo, mantenendole separate immagine statica e dinamica, film/video e fotografia si configura dunque paradossalmente come un legame che, per usare la terminologia di Jacques Derrida, nella *stricture* produce anche l'effetto di una contemporanea *de-striction*. La logica di questo doppio movimento, esplicitamente tematizzata nelle opere in mostra, sospende attraverso la sua irriducibile indecidibilità ogni opposizione binaria, colta come mera contrapposizione e induce piuttosto a pensare all'impensato di un legame che mantiene aperto un rapporto di *ab-solutione*.

⁴ Alessandro Sarri, *A tempo debito* in: Emanuele Becheri *Time out of Joint*, Pac, Ferrara, 2009.

colpo di stato

Alessandro Sarri

*S'ha da essere fatto allora meglio sarebbe farlo subito. Se l'assassinio potesse trattenere nella sua rete tutte le conseguenze e il colpo inferto fosse il suo principio e la fine, allora, qui, su questa bassa riva del tempo, rinunceremmo alla vita eterna.
Carmelo Bene, Macbeth Horror Suite.*

Parafasando Giorgio Manganelli, si può fare esperienza di un tempo morto, finito, estenuato, compiuto, se proprio questa stessa fine genera un tempo, in cui dimoriamo, che ce ne preclude l'esperienza? Si può dare un tempo che sopporta la propria morte (temporale) e in essa si trattiene? E se è così, di quanto tempo necessita? Di quanto movimento? Di quanta stasi? Esiste, può esistere un tempo che si esaurisce indicando la coincidenza assoluta fra la concentrazione in sé e l'esposizione fuori di sé? Esiste un tempo che si consuma e si sigla nell'attimo dell'attimo che illumina il proprio futuro nel compimento assoluto del proprio passato? Un tempo che non si risolve in ciò che anticipa un futuro che intanto è divenuto esso stesso passato? Una sorta di resilienza che non si limita a invertire la mira del tempo ma a sopprimerla, come dire, *appena in tempo*? Di cosa è sintomo questo tempo che non passa? Forse di un sintomo inteso qui non come metafora o metonimia, come significante temporale che sta al posto di un significato temporale rimosso, ma come sintomo di un *olotempo* incarnato nella propria *lettera anasemica*. Sintomo che ha preso la via contraria a quella dell'espansione *ad infinitum* del senso (temporale), ovvero quella della sua riduzione, della sua scarnificazione, alla ricerca dell'incontro con una contingenza – con ciò che è appunto un *sensu solo*, il senso-sincope sempre diverso e impreveduto della propria intransigente invarianza – intesa appunto come fattore *d'espulsione endogena* da una circolarità onniinclusiva che inevitabilmente viene a configurarsi tutte le volte che si valuta il tempo come un mezzo rispetto ad un fine. Un tempo massivamente e transitivamente tumulato in se stesso,

senza crescita o decrescita, senza aumento o diminuzione, senza sistole o diastole, senza nessuna *trasgressione* insomma, fattore primo di rigenerazione e quindi di stabilità, di diacronia e di teleologia. Una sorta di scacco noumenico incistato in seno alla fenomenicità dialettica, qualcosa in meno che non si può esteriorizzare, che non si lascia evacuare ma che residua, intonso, nella propria ipostasi, che produce un resto vergine, un irriducibile indice a monte, una puntualità stigmatica che conserva e trattiene *qualcosa* rispetto all'essere-in-perdita del tempo che è implicato nel tempo stesso, nel consistere del tempo in quanto tale. Un tempo dunque con cui il tempo stesso non può scendere a patti e a cui non si può sottrarre se non sperando di mantenerlo assopito nella *manducazione cronofagica* che, fra perdita e ritrovamento, si separa congiungendosi nell'inesausta elaborazione -- elisione di un *lutto* *significante* costitutivamente interminabile.

Attraverso Henri Bergson, potremmo definire questo tempo senza tempo, *“quell' in corso metatransitivamente finito in corso”* di un atto in atto di un presente dello star passando che non passa mai, non il *factum* ma il *fieri* di un evento che sta sempre avendo luogo - essendo sempre già passato, in questo momento - differenziandosi proprio attraverso la propria *finitezza inesauribile*. Una *tettonica* del tempo che pare appunto sospendere e sorprendere la seconda legge della termodinamica, quella che impone - al tempo - la sorte inesorabile della propria infrangibile degradazione, attraverso una *barratura d'immanenza autotelicamente situata* che altro non fa che ipostatizzare lo scarto fra l'atto della sua potenza e la potenza del suo atto. Tempo dunque senza *pentimenti* (anche in senso pittorico), senza alcun metabolismo mnemonico; un tempo occluso e occultato in un puro mostrare, ciò che preme rinserrato, una volta per sempre in un “pre - cordare” (Paul Celan) che non si scioglie in nessun solvente anamnesico, precedendo di fatto la possibilità strutturale di ricorrere ad una qualche sorta d'ingaggio ritenzionale. Se tale tempo non è dunque da intendersi come un'assenza oggettiva che altrove sarebbe presenza, cos'è

dunque, se è pure qualcosa, questo qualcosa che non *si* racconta in vista di un qualche *temporeggiamento* proprio attraverso un evento che coincide con il suo attuale accadere e dove l'essere (tempo) di sé è "coestensivo a quella performance" (Jean-Luc Nancy)? Forse un altro del tempo che si genera nello *stesso* nucleo del tempo *stesso* e lo tiene in sé espellendolo da sé? Il tempo che, come scrive Jean-Luc Marion, "è uscito definitivamente alla finità" mediante una fenomenicità abortita che proviene proprio dall'eccesso noumenico di cui è portatore l'atto finito che non ha tempo per il tempo? A questo punto se volessimo cercare di derubricare ciò che afferisce a questa temporalità arrestata nel fuori più intestino di sé, potremmo cercare di rinvenirla in ciò che Ernst Bloch scrive in *Tracce*, a proposito di ciò che lui definisce il "bada!". Questa ingiunzione, questa insorgenza rileva, a suo dire, una sorta d'ossificazione, d'indurimento gettato come al di qua di se stesso, una anatomizzazione tempor(e)ale che non ha in sé e per sé assolutamente (non) senso. Si tratta infatti di un atto-decubito di *reale temporale* così com'è, al di fuori del più dentro del tempo, una penetrazione di un'ostensione da parte di un tempo che è il suo e che in essa si trattiene. Un *reale* improcrastinabilmente *appropriato* - partenza da sé e venuta a sé - un reale il cui unico discorso, il cui unico senso non può essere, scrive proprio a proposito di Bloch, Giampiero Comolli, che "quello di autoindicarsi per dire: guardami! bada! sono qui, sono fatto così, io sono questo e niente più.

Non dunque un tempo rimosso ma un tempo, potremmo forse dire, solamente *mosso*; un tempo incipitario che, come dicevamo, non *temporeggia*, bloccato tra ciò che non passa in ciò che passa e viceversa, palindromicamente fissato in sé, da sé, in ciò che sta accadendo, ora, già da sempre (mai) accaduto per la prima e unica volta. Esso supera, dall'al di qua, la rete di protezione del tempo stesso, generando, sempre di nuovo per *questa* volta, il tempo postumo di una temporalità recisa che sopravvive nell'apnea della propria datità *integralmente interrotta*, come un qualcosa *fatto proprio* per (non) essere esperito, come accade esemplarmente in *After day and night* di Ane Mette Hol. Il disegno, o meglio, i *monstra grafici* metastatizzati dall'artista replicano, esattamente come la mappa descritta nel celebre apologo di Jorge Luis Borges, l'intera giornata di ripresa di una *web cam* puntata su di uno scorcio visibile all'esterno dello studio dell'artista. Qui il tempo s'annida nello st(r)ato persistente e preesistente sia al movimento che mette in moto la stasi sia all'immobilità che si arena nel movimento, ingenerando una temporalità ruminante che si espelle nel momento stesso in cui si conserva al di qua della propria *denegazione-degenerazione diegetica*. In questo video il fatto di essere *già fatto del tempo*, termina, non fa altro che essere terminato nel processo con il quale, raggiunto il culmine d'effettuazione, quest'ultimo si commuta nel suo contrario innescando il vuoto nell'eccedenza di compiutezza ipostatica, di saturazione tautologica, detto altrimenti, *il fatto di non poter più fare, non avendo, in effetti, più nulla da fare*. Mantenere il tempo in tempo a tempo irreparabilmente scaduto attraverso quel gesto che - come mostra Carmelo



Ane Mette Hol
After Day and Night, 2010

Bene in *Lorenzaccio* - nel suo compiersi si disapprova. Disapprova l'agire a favore di un atto che sospende la continuità dell'essere per far essere l'essere che non è più. Tempo dunque d'inciampo che si *espropria nella concentrazione* che tocca la r-esistenza del tempo in se stesso, il *suo* corpo estraneo, il peso del tempo assoluto che tracima nel più interno di sé - forse ciò che ancora Nancy chiama il "ritrarsi della causa temporale"?. Il tempo in Hol firma, forma e ferma *così* la propria morte nel *ductus* infinitamente finito di una sospensione transitivamente esposta nell'intervallo assoluto che coagula un che di separato come *suo*, l'evento indelebile, l'irrelato puro di un *hapax monumentale* che passa proprio per non passare se non nello spazio chiuso di una "minaccia d'eternità" (Charles Baudelaire) in cui si modifica incessantemente senza avanzare mai

Esistenza esposta, senza residuo, la quale si rapporta mediante la propria possibilità - già esaurita nella propria finitezza infinita - *meramente* a se stessa, in un aver-da-essere-sempre-stato nel quale il *suo* senso è sempre da darsi/farsi sempre qui, rinvenibile soltanto in rapporto all'esistenza che il proprio esserci già da sempre e insuperabilmente è. Una sorta d'economia dell'inceppamento, una specie di *metaripetizione* che si ravvisa nell'atto-sutura di *Tango* di Kathrin Sonntag e di *Circa* di Alejandro Moncada. Nel lavoro di Sonntag un tavolo viene apparecchiato, tovaglia, posate e bicchieri. Una volta finita l'operazione la tovaglia viene sfilata, lasciando gli oggetti *al loro posto*. Nel video dell'artista messicano si assiste invece ad una specie di cerimonia dimidiata dall'atto balbuziente di una coazione a ripetere - la propria sola volta - di cui non si conosce né origine né causa. L'indizio senza movente di una conversazione a cui non abbiamo accesso sfocia, senza alcuna esfoliazione diegetica, nel *lavacro celibatario* di più persone che a turno si alzano da delle panchine e si gettano in un fiume mano a mano che il *travelling* della cinepresa li colpisce, inquadrandoli. L'atto, il rito eminentemente tautologico di questi ritornelli visivi sembra proprio ripartire il *tempo pieno* della singolarizzazione più esposta di sé, senza parti nascoste, illuminando proprio l'oscenità di una "primavoltità" (Giorgio Agamben) che impone *l'impasse* di un assoluto della presentazione che non fa che saltare nell'esistenza che manifesta solo la propria manifestazione. Si profila così ciò che resta afferrato a se stesso in una *pressione cardinale* di un'insistenza a luogo che scava in fuori la propria



Alejandro Moncada
Circa, 2005



Kathrin Sonntag
Tango, 2006
Courtesy Galerie Kamm.

individuazione intestina che non possiede null'altro dietro di sé, lo spazio assoluto del tempo che preme e fa irrompere una massa di presente senza passato che spalanca e mummifica l'istante senza precedenti, la crepa di nulla senza niente fuori di sé che ne permetta il dispiegarsi. Il più altro della cosa stessa del proprio tempo interamente spazializzato, quel che vi è di più duro, più resistente, più irriducibile, più ottuso nella segregazione della propria *presa di spazio*, consegnato irreparabilmente e senza rimedio alla propria *emergenza locale* intesa come dischisura che svelle il già aperto di una gettatezza in cui il tempo “tace come qualcosa di espropriato in quanto intimamente mondano” (Alfonso Cariolato). A questo punto si tratta forse di esperire a quale livello di temporalità il tempo lavora contro di sé attraverso un'evidenza muta e opprimente? Forse che questo *tempo – inconscio o magari forcluso* - incarna il movimento *era-essere* della propria impossibile flagranza attraverso cui la propria immagine, più che gettare luce sul (proprio) presente, alluma la presentificazione della (propria) gettatezza? Ciò che il movimento sarà stato una volta che sarà compiuto e sarà sparito come movimento *che si sta facendo là dove non si cede tempo al tempo?*

Sparire come movimento *che si sta facendo là dove non si cede tempo al tempo*; è questo l'imperativo a cui sembra obbedire il video di Alexandros Papatthasiou, *Here is always somewhere else*. L'artista greco ha cercato su internet tutto ciò che attiene all'ultimo lavoro di Bas Jan Ader, *In search of the miraculous*. Successivamente, ha stampato il tutto in molteplici copie che, a causa del *perdurare* dell'operazione, hanno iniziato a sbiadirsi sempre più chiaramente fino a ribaltarsi nell'inorganicità tabulare del bianco. Una volta ottenuto ciò, le ha impilate e filmate sopra una scogliera a picco sul mare, lasciando così al tempo e al movimento del vento, l'onere e l'onore dell'atto di sfogliarne e dissiparne le tracce. Assistiamo qui a ciò che potremmo chiamare *il-di-ora-tempo* che, letteralmente, porta lo stampo, il conio dell'immane abbreviazione attraverso cui, come scrive Walter Benjamin a proposito della citazione, “il tempo chiama la sua parola per nome, strappandola dal contesto che distrugge”. Il ritmo finito del *passare*, il finito che si trova infinito nell'esposizione della sua finitezza in quell'attimo che vive nella trattenuta del *mortuum*, esponendo ed esprimendo pienezza proprio nella sua fugacità, nell'intensificazione parossistica di una *transitorietà al culmine*, di un *escapismo imagoico* che ha tempo solo per ciò che esso è in se stesso. Un concludere, un morire, dice ancora Benjamin, “in vista del cadavere” di un tempo al grado zero che tende perciò all'inorganico, alla cosalizzazione, alla pietrificazione, all'atrofia che presenta solamente la presentazione, la manifestazione non ritornata ma *stata* in se stessa nel *finito in atto* di sé. Il tempo *si spazieggi* in una modalità scrittiva che balena una volta per tutte nell'istante di una conoscibilità così carica di se stessa da andare in frantumi in una *sanie sommaria* che rivela solo ciò che si pone *a titolo di fine* in cui niente preesiste *a per sé* e per cui essere per sé è “essere *per* questa non-preesistenza assoluta” (Nancy). È forse comparsa una sorta d'immagine irrevocabile del

tempo che svanisce in ogni presente che non si (ri)conosca significata in essa? Un'immagine che resta nello stare e che non sta nel restare? Un'immagine che rimpozza nella soglia sigillata che espone l'esposizione in cui il tempo imprime e non esprime la sua singolarità? È forse questo il tempo che non dispone di altro tempo, che non è un altro tempo e che vige ma non significa (che se stesso)? Un tempo che ha fatto il suo tempo interamente spro-fondato in se stesso? Come esperire dunque questo tempo sigillato nel segreto indecristabile della propria *monoevidenza*?



Alexandros Papatthasiou
Here Is Always Somewhere False, 2010



Alexandra Navratil
A Fraction of a Second Earlier, 2009

A *Fraction of a second earlier* di Alexandra Navratil sembra proprio dispiegare tutto il tempo che ci vuole per far finire la rappresentazione del tempo, in altre parole, il tempo che il tempo ha impiegato per finirsi nell'esasperazione che mette in presenza la propria *libertà* fino a capovolgerla in una sorta di reclusione che determina così il proprio *oscuramento ipostatico*. Sottratto allo spazio mediante il suo spazio, questo interno senza fuori porta nel contempo la fine e l'origine del compimento del suo segreto senza alcuna istanza traslativa. Il video mostra un lento e progressivo *zoom* all'indietro che, attraverso det-tagli che entrano in campo progressivamente, *svescia, alla fine*, un'immagine totalmente compiuta, satura, lenticolare, integralmente assorbita nell'incavo del proprio *schibboleth metastastico* aperto in se stesso e su se stesso in un coglimento anti-dialettico che non può essere detto che in un *certo modo* (infatti la *stenosi finale* dell'immagine non assicura e non garantisce alcun ingaggio proiettivo, essa resta arrestata sull'ulcerazione sotto vuoto che resuscita, da per sempre, ciò che è morto sottraendolo per sempre alla vi(s)ta); è un'immagine fotografica? si tratta forse di un diorama? magari di un fotogramma in pausa? Ancora con Nancy potremmo forse postulare il fatto che "questo tempo non ha tempo. Ma il tempo tocca questo tempo: esso vi urta". Infatti l'atto d'ostruzione attimale di Navratil altro non fa che presentarsi già da sempre all'appuntamento con se stesso nell'esteriorità più esposta nel più interno di sé in una temporalità arrivante di un arrivo (già, qui, ora, arrivato) che rimane vergine nella propria assoluta deflor-azione. La coincidenza assoluta tra compimento e interruzione in cui il tempo chiama se stesso con un nome che si è dato da sé nell'istante istantaneamente abbandonato di sé che preserva la sua origine fino alla sua perdita autoimmunizzante; il tempo dentro *l'unico momento* che non assicura nulla ma indica semplicemente il tempo che si ostruisce di sé non facendo altro che sconfiggere qualsiasi "urgenza di retroriferimento diacronico" (Claude Romano)

attraverso l'interdizione insolubile della propria possibilità d'assentificazione, attraverso una quota di condensazione interminabilmente conclusasi che riduce a zero ogni differenza proprio perché la differenza non si annulli mai.

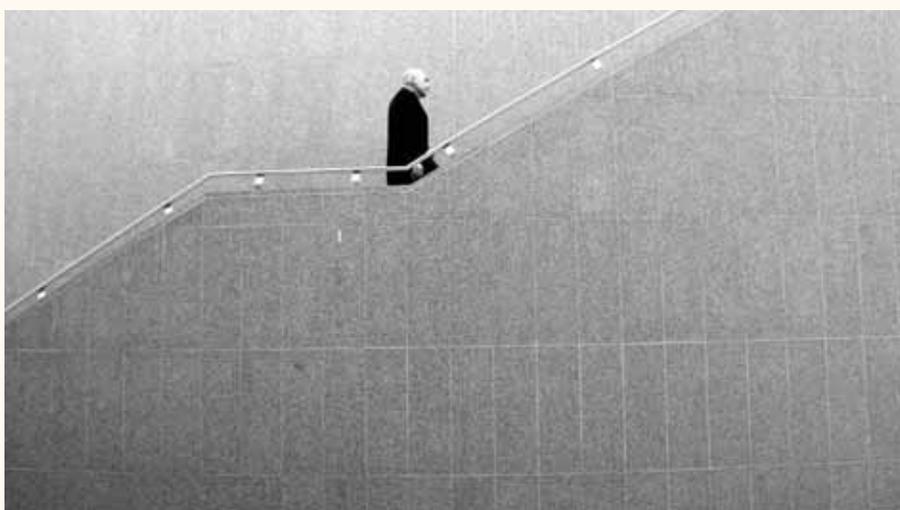
“**T**rasmettere un segreto come segreto rimasto segreto è trasmettere?”, si chiede Jacques Derrida. Nel video di Katharina Segura Harvey, *Breathless*, un uomo è caduto a terra nel proprio appartamento. Non conosciamo la causa di ciò in quanto il video inizia, nel nero, proprio nell'attimo improvviso e cieco in cui avviene *la caduta già accaduta*. Successivamente (e) d'un tratto, tutto ciò che è dato esperire saranno le diverse *soggettive raso terra* di questo attante che indugiano nei diversi angoli della casa mentre si avvicinano suoni e rumori di vicini e di persone allarmate che, dall'esterno dell'appartamento, cercano di stabilire un contatto con lui. Un evento dunque nella cui soglia non si passa mai altrove? Non tanto l'atto colto in flagrante ma il flagrante colto in atto? Un evento che, come scrive Carmelo Meazza, “non riesce a non presentare il suo non aver niente sotto di sé? Un evento il cui limite, continua Meazza, “traccia un nulla e lo riempie di nulla proprio mentre lo svuota? Evento di un momento senza momento che espone e mostra la propria condizione di atto come *mancante* di ogni mancare? Un evento in cui *nulla* è presupposto ma solamente posto in una *ipseità quintessenziale* nella quale un *essere-di-tempo* che è già compreso in quanto non ha bisogno di essere (s)coperto si (ri)vela fuori da ogni (crono)logica di velamento? Il tempo che il tempo *ci mette* per essere sempre già finito nel (non) finire (mai) – non la fine del tempo ma il tempo della fine – ciò che si stira e si contrae nel cominciare a finire, interamente trascorso, nell'atto di costituirsi nel proprio annullamento conservativo? Tempo che non si può forare; nulla ne zampillerà che non rimanga inscritto *nello stesso tempo* che lo comprende e cioè nella presentazione che previene qualsiasi rivelazione, e che non si convertirà mai in essa. Fatto uscire dall'atto che lo tiene “*disattivato* attraverso il proprio compimento”, come scrive Agamben, *il tempo in questione* si abolisce precisamente nell'attimo in cui si conserva, tenendosi, per così dire, fermo nel compimento di una limitazione intestina che annuncia, senza fine, la gettatezza incommensurabile della propria chiusura.



Katherine Segura Harvey
Breathless, 2009

Il fatto del tempo di *essere-già-là* caratterizza tutto il lavoro *in pausa* di George Drivas. I cortometraggi *Case Study* e *Closed Circuit* e il mediometraggio alfavilliano *Empirical Data*, enfatizzano proprio, mediante la pratica del *ciné-roman*, la *mediatizzazione* del divenire del tempo di ciò che resta all'inizio della dialettica, ciò che, come scrive sempre Nancy, “tutta la forza della dialettica non riesce a portare con sé, a mettere in moto, ad alienare nella sua identità motrice”. Il tempo - in questi lavori composti primariamente da pedinamenti sotto vuoto, inseguimenti palindromici, *cul de sac* dinamicidi che *ammazzano il tempo*, che intasano e tassidermizzano ogni spiraglio di svolgimento e in cui i corpi dei personaggi si gettano, per così dire, *ad atto morto* - non si pone solamente come qualcosa d'assoluto sempre in procinto di (non) sparire ritirato nell'oggetto recalcitrato della propria presenza, ma come l'atto stesso di porsi sempre - *ex nihilo* - per la prima volta, nell'abbandono cioè della propria nascita votata indefinitamente a nascere senza finirla mai di nascere in una partizione che non può essere spartita. Immagini tautologicamente incarnate o meglio, incarnite in se stesse, condannate a deambulare nell'oblio di un'escrizione *irrecuperabilmente ostruita di sé* la quale, continua ancora Nancy, “non salvaguarda la riserva di una memoria recuperabile e curabile”. Come se il tempo *metalacunare* che le caratterizza non sapesse ritrovarsi in quanto mostra, ma *vedesse se stesso* prendere contatto per la prima volta con l'ultima volta che lo mostra nonostante e attraverso di sé. Pure marche, impronte acefale, iscrizioni ideogrammatiche, *letteralizzate*, assolutamente indecifrabili, fuori-senso, *mortificate* di un osso temporale che smarrisce l'immagine proprio afferrandosi all'immagine di sé, uccidendosi come immagine mediante

l'immagine che lo trattiene in ciò che Freud chiama “la pulsione dell'uno”. Una pulsione totalmente catastrofica, irriducibilmente distruttiva in cui il tempo si rileva talmente sprofondata nel disastro inorganico della propria ipostasi da non ammettere nessuna proliferazione differenziale, nessuna germinazione incontrollata atta ad espellere la sua differenza attraverso una differenza. Si profila così una sorta di *sindrome astenica* - per citare il titolo di un film di Kira Muratova - in cui ciò che non manca al tempo è quello che (non) stiamo vedendo mediante la sua presenza finita, inerte e sigillata nel *fort/da* della propria apertura irrimarginabilmente olofrastica, idiomatica in cui, per parafrasare Benjamin, il tempo si arresta in una costellazione satura di tensione e provoca un urto di forza dal quale essa si cristallizza in monade. Il *tempo-rocchetto* compulsato dall'artista greco, pare proprio sopportare e supportare un'affezione, una beanza il-limitata (dove il moto assoluto è la stessa cosa della quiete), pur senza mostrare, dal punto di vista cinesico, alcuna variazione che non sia ciò lo amputa, lo localizza, lo abbandona, allo scarto del (suo) luogo a luogo, nel *mysterium tremendum* in cui lo svelamento si mantiene nel *vulnus* insostituibile dell'evidenza indistruttibile del suo enigma che tenta così di condurre *a trasparenza* la propria opacità cosale senza dissolverla come tale. Il *rigor mortis* di queste immagini *divenute in presenza* s'insterilisce così in una fissità automedusante in cui la certezza del proprio riconoscimento coincide con la dissoluzione che dilaga nell'invulnerabilità della pulsazione topologica in cui il tempo *si dona* la morte nel colpo di *stato* che sancisce *la possibilità del suo evento dell'evento in se stesso*.



George Drivas
Case Study, 2007



George Drivas
Closed Circuit, 2005

Sigmund Freud chiama *fueros* il resto ostinato, non tradotto o traducibile, di uno spazio incapsulato e scavato dall'evento del *suo* tempo che non cessa mai di avvenire nell'apertura immobile di una gravidanza che *viene prima* e promuove la messa al mondo dell'abolizione conservata di sé. In effetti tra un tempo e l'altro, come si può notare, *alla lettera*, in un altro *ciné-roman*, *Rien ne va plus* di Katja Pratschke e Gusztav Hamos, sembra insistere un tempo infinito, infiniti altri *tempo*, arrestato a *tal punto* da non poter mai più coprire tutti i punti di una traslazione qualsiasi da un tempo a un altro. Il film narra o meglio, enarra, attraverso i *sentieri interrotti* di due vicende presuntamente parallele ma che alla fine rivelano la loro più totale e irriducibile specularità *a priori*, ciò che si potrebbe definire la (non) storia, il (non) tempo degli inizi assoluti, il tempo cioè che si dona sospendendo ogni lavoro del negativo e il lavoro *tout court*, ciò che, del tempo, (non) dice niente, (non) promette niente, (non) accetta e (non) rifiuta niente, rimanendo per sempre ciò che non cessa mai di essere. La vicenda, sempre di nuovo per la prima volta, sembra focalizzarsi e fossilizzarsi preventivamente su di una sorta di *pulsione di morte temporale* che alluma la dimensione reclusa - *ens causa sui* - di ciò che sempre Freud denomina appunto "l'espressione della natura conservatrice del tempo vivente". Gli attanti sembrano affetti da una specie di *corea di recidivizzazione monocronica* in cui il *senso del tempo* è "compresso, ingurgitato, azzerato nella marca(tura) asemantica della *propria* lettera (Massimo Recalcati). Un qualcosa che non entra in dialettica ma resta, per così dire, sbarrato sull'istoriazione di se stesso, chiuso ad un qualsiasi *transfert proiettivo* in quanto, lacanianamente parlando "ha rinunciato a farsi riconoscere". Si profila così il tempo che, come dicevamo, non si sussume nella metonimia e che non si preclude nella metafora; ciò che si evacua in una relazione di convertibilità ultimativa con il rifiuto di concedere anche una sola scheggia della propria *inseità* sigillata e siglata definitivamente in un'alienazione senza disgiunzione. Dunque una temporalità afferr(m)ata a se stessa in assoluta aderenza alla propria esperienza ontica che si scopercchia nella più irriducibile segregazione che arrischia e af-ferma l'esistenza, aggiunge ancora Nancy, sulla "*propria* assenza di fondo"? Che cosa non potrà non mostrare - nonostante la propria manifestazione sincronica o la propria negazione diacronica - l'escrescenza di questo tempo deiscendentemente centripeto che si pietrifica nell'immagine che dimentica e nullifica tutto ciò che le sue maglie non riescono a trattenere, non custodendosi *oramai* che come scossa, urto e spaesamento che l'incontro in sé di sé continua ad aver già da sempre generato? Si potrebbe parlare, in conclusione, di uno stato d'esposizione dell'atto del tempo che lascia emergere senza far apparire? Qualcosa insomma come il fatto che qualcosa è (stato) nell'ottundimento temporalizzato che conserva la pressione della domanda ma sembra anche, come scrive Gianfranco Gabetta, "dissolverla, (as)sed(i)arla in una non-soluzione"? Un evento insomma che, in ciascun atto di illuminazione, di fissazione in una forma, rimanda solo a ciò che da essa (non) si è già ritratto se non nell'atto che la paralizzava in un presente al di qua della presenza? Forse il tempo singolare impossibile da riassorbire nel tempo, il tempo-stimmata

senza stimate in cui il prima, il durante e il dopo non segnano nessuna storia come del resto nessuna astrazione? Forse che questo tempo può solamente reiterare quell'in cui nel quale l'esserci di sé si è sempre già precorso, senza per questo nulla deporre o preannunciare, se non il *presupposto* (dell'essere) stesso? La refrattarietà del *suo tempo bloccato* nella dilatazione claustrale della sua non-durata che continua a durare, già da sempre termi-nata - non dunque nata morta ma morta nata - nella mutazione assoluta che questa immobilità totale rende ancora più *mobile* proprio mediante, come scrive Rocco Ronchi, il suo "non-essere di ciò che, grazie all'istante, è"?



Katja Pratschke & Gusztáv Hamos
Rien ne va plus, 2005

IL FOTOFILM

Dal capitolo introduttivo di *Viva Fotofilm*.

Il (non) movimento.

di Gusztav Hamos, Katja Pratschke, Thomas Tode

Con la parola *fotofilm* si intendono quei film che principalmente consistono di fotografie. Le fotografie sono inserite all'interno di un contesto cinematografico dando vita a un'esperienza filmica. Nei fotofilm, il mezzo cinematografico subisce una dissezione delle sue componenti: gli autori sperimentano attraverso la relazione tra testo, suono e immagini; pensano alla composizione di un prodotto cinematografico. In altre parole, ci lasciano pensare che si tratti di cinema puro.

La luce catturata dalle macchine fotografiche e dalle cineprese ha lasciato un cambio sostanziale sulla nostra percezione. Con l'invenzione della fotografia, in grado di ri-presentare la luce riflessa sui corpi o sugli oggetti, potevamo improvvisamente avere la prova schiacciante di qualcosa che "è stato".

Attraverso l'invenzione del film, capace di ri-presentare il movimento di immagini-sequenza della realtà, abbiamo trasformato quel "è stato" in un avvenimento progressivo che si muove davanti ai nostri occhi. Allo stesso tempo, abbiamo anche acquisito una nuova concezione di movimento, qualcosa che ha modificato anche la scienza e l'arte.

Se le foto corrispondono alla percezione della memoria e i film alla naturale percezione del movimento, cosa succede quando l'immagine sul grande schermo si ferma d'improvviso? "Per molto tempo, il fermo immagine è stato l'incubo del cinema. (...) Prima dell'introduzione della pellicola ad acetato di cellulosa, nei primi anni '50, per un proiettore un'immagine bloccata significava un immediato pericolo di incendio" (Daniel Kothenschulte). Dall'inizio della storia del film, ci sono voluti più di trent'anni perché "l'esplorazione dell'unicità dell'arte filmica" (Hollis Frampton) si preoccupasse anche dei 'fermi immagine'. Con i *freeze frames* dei film di Dziga Vertov, Boris Barnett, Siodmak/Ulmer e soprattutto con la *Deutsche Werkbundaussstellung (Mostra della Lega tedesca artigiani)* "Film und Foto" del 1929, per la prima volta la relazione tra i due media è stata sistematicamente messa in atto. Tuttora il fermo immagine nel film provoca sorpresa. Ci sconcerta, ci sfida e ci stimola. Vediamo le immagini nei film perché si muovono, vediamo le immagini ferme

PHOTOFILM

Viva Photofilm – Moving / Non-moving

Text by Gusztav Hamos, Katja Pratschke, Thomas Tode

*By photofilms we understand films that essentially consist of photographs. Photographs placed in a cinematic context create a filmic experience. In photofilms, the film medium is dissected into its components. Photofilm authors experiment with the relationship of text, sound and image, reflecting on the composition of the cinematographic. They let us 'think' cinema. The images of light from photo and film cameras have effected a sustained change in our perception. With the invention of photography, which re-presents the light reflected on bodies and objects, we suddenly have irrefutable evidence in our hands of something that has been. Through the invention of film, which re-presents the movement from reality in successive phases of image sequences, we turn that which has been into a progressive becoming before our eyes. At the same time we also gained a new definition of how movement is represented, one that has also transformed both science and art. Photos stand for the perception of memory, films for the natural perception of movement. But what happens when the image on the silver screen suddenly stops? 'For a long time the still image was cinema's nightmare. (...) Before the introduction of safety film in the early 1950s, a frozen image in a projector meant an immediate danger of fire.' (Daniel Kothenschulte). From the beginnings of film history, it took more than 30 years till the 'exploration of the uniqueness of film art' (Hollis Frampton) also became concerned with 'still images'. With the freeze frames in the films by Dziga Vertov, Boris Barnett, Siodmak/Ulmer, and especially with the *Deutsche Werkbundaussstellung (German Work Federation Exhibition) 'Film und Foto' in 1929*, for the first time ever the relationship between the two media was systematically put into context. Up to the present day, the still image in film causes surprise. It disconcerts us, challenges and stimulates us. We see the film images because they move, we see the still images because our eyes move over them. This sensing is comparable to the sensing movements of our consciousness, jumping back and forth between the various layers of reality, between the past and the present. In 1896 Henri Bergson had, parallel to the beginning of film history, 'faultlessly discovered' (Gilles Deleuze) in his book *Matière et mémoire* the existence of movement images. In 1907 he noted in *L'Evolution creatrice*, that human perception tends to*

perché sono i nostri occhi a muoversi su di esse. Questa sensazione è comparabile a quella dei movimenti del nostro conscio, che fa avanti e indietro tra i diversi strati di realtà, tra presente e passato.

Nel 1896, contemporaneamente all'inizio della storia del cinema, Henri Bergson aveva "scoperto per caso" (Gilles Deleuze), nel suo libro *Matière et mémoire*, l'esistenza di immagini in movimento. Nel 1907, ne *L'Évolution créatrice*, notò che la percezione umana tende a vedere la realtà in momenti indipendenti e 'congelati', come delle sorte di istantanee: "la percezione, il linguaggio, l'intelletto, convergono tutti in questa visione". Il nostro apparato percettivo può intuitivamente desumere il reale movimento, la vera durata, ma siamo incapaci di cogliere e comprendere il movimento stesso. Per questo, al cinema, la nostra coscienza rimbalza continuamente tra il comprensibile e l'inconcepibile.

"Catturiamo foto istantanee di *ciò come dovrebbe essere*, della realtà passeggera e, essendo le istantanee caratteristiche della realtà, dobbiamo fondamentalmente legarle insieme in un unico avvenimento, astratto, uniforme e invisibile, situato sullo sfondo dell'apparato conoscitivo, così da imitare ciò che è caratteristico dell'avvenimento. La percezione, l'intelletto e il linguaggio normalmente procedono in questo modo. Sia che pensiamo all'avvenimento, sia che lo esprimiamo o percepiamo, molto raramente facciamo qualcosa che non sia mettere in moto il regista che è in noi" (Henri Bergson).

Secondo Bergson, il "cinematografo interno", che costituisce l'apparato percettivo, non registra nessuna immagine caratteristica del movimento ma istantanee casuali. Per mezzo della memoria, un fotografo interno dovrebbe essere responsabile di catturare immagini caratteristiche, in modo simile a ciò che troviamo nel cinema quando guardiamo i fotofilm. La contraddizione tra



Katja Pratschke & Gustáv Hámos
Rien ne va plus, 2005

view 'reality' in self-contained, frozen states as some kind of 'snapshots': 'Perception, language, intellectual understanding all proceed in this general way.' Our perception apparatus can only intuitively infer real movement, the true duration, but we are unable to seize movement itself and comprehend it. Thus in the cinema, the sensing consciousness continually jumps back and forth between the comprehensible and the inconceivable.

'We take snapshots, as it were, of the passing reality, and, as these are characteristic of the reality, we have only to string them on a becoming, abstract, uniform and invisible, situated at the back of the apparatus of knowledge, in order to imitate what there is that is characteristic in this becoming itself. Perception, intellectual understanding, language so proceed in general. Whether we would think becoming, or express it, or even perceive it, we hardly do anything else than set going a kind of cinematographer inside us.' (Henri Bergson)

Bergson's 'inner cinematographer', who is responsible for the perception apparatus, does not register any characteristic images from the movement, but rather random snapshots. For memory, an inner photographer would have to be responsible for recording the characteristic images, similar to that which we see in the cinema when looking at photofilms. The contradiction of moving/non-moving is not just one of many contradictions, but rather it denotes the fundamental conflict in our perception, intellectual understanding and language.

According to Roland Barthes, the photo is a direct reference to the real, to reality, to the world, 'the REFERENCE that represents the basic principle of PHOTOGRAPHY. Hence the name of the neome of PHOTOGRAPHY is: >that-has-been<, [...], that which I see occurred there at that place located between infinity and the perceiving subject [...]. A photograph contains a moment that we are able to hold in our hands. It reveals a moment in a way that we are not able to see with our natural perception. We recognise more in a photo than that which we would be able to naturally see in a moment. The photo represents something that has been. We comprehend in a natural way the photographic image as representing that which has passed. The photograph taken in the past shows us something that is no longer thus. We imagine - inspired by the photo - the future of the past. The photo gives us cause to consider: The past of that which has been, the present of that which has been and the future of that which has been. All have been, all have passed.

Film is an indirect reference to the real, to reality, to the world. A film contains a temporal 'duration' (e.g. 24 x moments/seconds) which we can neither comprehend, nor hold in our hands as a moving image projection. The projected film shows a moving image that appears to us as-in-natural-perception. Are we able to recognise more in the cinema than we would be able to see naturally during the recording? In the cinema too, we do not see the world as we would naturally. Like the still image, the film represents something that has been. And yet paradoxically, we comprehend the moving image sequences as the present. A film always occurs now, because the illusion of movement continually updates and hurls itself anew into the here and now. It is true that film shows something of the past, but the process of perception at the present moment does not let us think about the past; our attention is fully occupied by what will be, the

movimento e non-movimento non è semplicemente una delle tante contraddizioni, denota piuttosto il conflitto fondamentale che esiste nella nostra percezione, nel nostro intelletto e nel linguaggio.

Secondo Roland Barthes la fotografia è una emanazione del referente, “il riferimento rappresenta il principio base della fotografia. Di conseguenza, il noema della fotografia è: *è stato* (...), ciò che ho visto accadere là, in quel luogo, tra l’infinità e il soggetto percepente (...)”. Una fotografia contiene un momento che siamo in grado di tenere in pugno. Rivela un momento in un modo che noi non saremmo capaci di vedere con la nostra percezione naturale. Riconosciamo più da una foto che dal momento stesso. La foto rappresenta un fatto già accaduto. Comprendiamo in maniera naturale l’immagine fotografica come rappresentante di qualcosa di sorpassato. La foto scattata nel passato ci mostra qualcosa che non è più così. Immaginiamo – ispirati dalla foto – il futuro del passato. La fotografia ci dà modo di considerare il presente, il passato e il futuro di un fatto già successo. Tutto è già successo, tutto è ormai passato.

Il film è un riferimento indiretto al reale, alla realtà e al mondo. Un film possiede una durata temporale (per esempio, 24 momenti/secondi) che non possiamo né comprendere né percepire come proiezione di immagini in movimento. Il film proiettato mostra un’immagine in movimento che ci appare naturale. Siamo in grado di vedere di più nel cinema di quanto saremmo in grado di vedere naturalmente durante le riprese? Anche nel cinema, non vediamo il mondo nella sua naturalezza. Come in un fermo immagine, il film rappresenta qualcosa di “già successo”. Tuttavia, paradossalmente, guardiamo le sequenze di immagini come fossero nel presente. Un film accade sempre in un dato istante, perché l’illusione del movimento si aggiorna di continuo, gettando qualcosa di nuovo in quel preciso istante. È vero che il film mostra qualcosa del passato, ma il processo di percezione, che avviene nel presente, non ci lascia pensare al passato; la nostra attenzione è completamente occupata da ciò che sarà, ossia dal futuro. Quello che cattura i nostri occhi nel momento, quello che suscita il nostro interesse quando siamo al cinema è l’evolversi del film. Tutto viene proiettato verso il futuro ed è lì che sta per accadere.

La fotografia nel film ci invita a vedere un riferimento diretto al reale, alla realtà e al mondo. Accanto alla sfuggevolezza delle immagini dei film, la foto rappresenta costanza. La fotografia, nel contesto cinematografico, ci fa vedere un momento in una maniera tale che non saremmo capaci di fare con la nostra naturale percezione. In un film possiamo capire meglio da un’immagine non in movimento che da un’immagine in movimento.

La foto nel film ci assicura che ciò che stiamo vedendo è successo senz’ombra di dubbio. Ci dà il riferimento al passato nel presente stesso del cinema, quindi permettendo di pensare a tutto oltre le barriere temporali. Guardando una foto sul grande schermo, da una parte vediamo il futuro del passato della foto, dall’altra ci aspettiamo un futuro del presente cinematografico. La foto nel contesto cinematografico contiene tutte le dimensioni temporali del “già



Katja Pratschke & Gustáv Hámos
Rien ne va plus, 2005

future. That which captivates our eyes at the present moment in the cinema, that which interests us, is the becoming. All in the future, all coming into being.

The photo in film invites us to see a direct reference to the real, to reality, to the world. In the context of the fleeting images in film, the photo stands for constancy, although we are not able to hold it in our hands. The photo in a cinematographic context shows us a moment in a way that we would not be able to see it with our natural perception in a film. We are able to recognise more in the non-moving image (in film) than we would be able to see in a moving image.

The photo in film assures us that what we are seeing now has been there beyond doubt. It gives us this reference to the past in the cinema’s own present and thus permits us to think about all further time dimensions. When we look at a photo on the cinema screen, on the one hand we see the self-contained future of the past of the photo and on the other hand we expect a future of the cinema’s present. The photo in a cinematographic context contains all states of time that refer to what has been (the past of that which has been, the present of that which has been and the future of that which has been). And on top of that, something is waiting for us there that is still becoming.

‘If a film image stops, the illusion is shattered that same instant.’ (Daniel Kothenschulte) Or to be more precise: The illusion of the movement is shattered in that moment and irritation arises. In order to clarify this unusual situation, our mind becomes active. As soon as the image stops in the film, it invites us to contemplate and we are pleased at ‘seeing more’: interpreting the image as a concept, participating in the author’s study of the images, and being inspired by the imaginary extension. Photofilms demand active, thinking viewers. Christa Blümlinger wrote that Agnès Varda brings together two elements in her photo and essay films: The sensual level and reflection. Photofilm authors reflect, discuss, involve the viewer in the process of perusal. ‘Photos and voices also become associated in photofilms: Links which have to be actively formed by the viewer’ (Ole Frahm). ‘If you have a photograph in

successo” (il passato, il presente e il futuro del già successo). Ma oltre a questo, qualcosa è ancora lì che aspetta di evolversi.

“Se un’immagine in un film si ferma, l’illusione si arresta in quel preciso istante” (Daniel Kothenschulte). Per essere più precisi: l’illusione del movimento si arresta in un dato momento e la frustrazione sale. Per chiarire questa situazione insolita, la nostra mente diventa attiva. Appena l’immagine si ferma nel film, siamo invitati a contemplare e ci compiacciamo nel vedere oltre: interpretiamo l’immagine come un concetto, partecipando al processo creativo dell’autore, oltre che a essere ispirati dall’estensione immaginativa. I fotofilm richiedono spettatori attivi e pensanti. Christa Blümlinger ha affermato che Agnès Varda unisce due elementi nei suoi film: il livello sensuale e la riflessione. Gli autori di fotofilm riflettono, dialogano e inglobano lo spettatore nel processo di ricerca. “Anche le foto e le voci vengono tra loro associate nei fotofilm: associazioni che devono essere formate attivamente dallo spettatore” (Ole Frahm). “Se hai una fotografia davanti a te e ne metti un’altra dietro, automaticamente cominci a cercare una connessione. (...) È un ‘programma’ preciso che si aziona nel cervello per creare questo incontro” (Gerd Roscher). Cerchiamo il significato e desideriamo trovarne l’interpretazione automaticamente.

Il fotofilm decostruisce il cinema in frame singoli, in linguaggio, suono e musica. Tratta i suoi elementi come componenti indipendenti, ‘mattoncini’, con cui il fotofilm è assemblato in modo consapevolmente giocoso per diventare realtà proiettata. Il fotofilm, inoltre, apre interspazi. Gli interspazi sono – dice Raymond Bellour – “tra le immagini” e danno prima di tutto la natura sequenziale al film. Sono gli spazi bianchi tra le immagini non in movimento, ma sono spazi potenziali (D. Winnicott), che sono caricati dall’immaginazione. Gli interspazi nei fotofilm sono tanto importanti quanto i fermi immagine. “Qualcosa rimane sempre nascosto, così come qualcosa rimane fundamentalmente nascosto in fotografia” (Elfi Mikesch). È il fotofilm ci rende sensibili a ciò che vi è di nascosto nelle immagini in movimento e non, nel linguaggio, nel suono e nella musica.

Il fotofilm ci fornisce immagini-tempo: “La foto che arresta il tempo diventa, in pellicola, un fotogramma filmico. (...) I fermi immagine in un film non sono così fermi. Tra di loro crepitano e risuonano. (...) Il film aggiunge al fermo immagine il tempo. Sin dall’inizio, il fermo immagine è anche immagine-tempo. (...) Il rumore della grana è un vibrato visivo appena percettibile: sin dal primo momento ci fa sembrare che le immagini abbiano un proprio tempo, perché i film respirano e il tempo è salvaguardato in modo evidente in essi” (Gerry Schumm).

Il fotofilm contiene tutti i tempi possibili. Può essere considerato un contenitore temporale di memoria e ricordi: “Non tutto può essere ricordato! Ciò che non può essere ricordato è l’immemorabile del film. Nonostante questa forza sopravvenga nel corso del tempo, il fotofilm conserva comunque qualcosa che non sarebbe altrimenti memorabile” (Ole Frahm).

I fotofilm potrebbero funzionare come segue: il fotografo registra

front of you and place another one beside it, you automatically begin to search for a connection. (...) There’s a proper ‘program’ that then begins to run in your brain in order to connect up this encounter’ (Gerd Roscher). We automatically search for meaning, yearn for interpretation.

The photofilm deconstructs cinema into single frames, language, sound, music - and treats its elements as independent components. Taking these ‘building blocks’, the photofilm is consciously assembled in a playful way to become a projected reality. The photofilm opens up interspaces. The interspaces are - as Raymond Bellour said - ‘between the images’ and cause the consecutive nature of the filmic in the first place. Between the unmoving images in films, there are blank spaces. However these are potential spaces (D. Winnicott) which are charged up by the imagination. The interspaces in photofilms are just as important as the still images. ‘Something always remains hidden, like something always fundamentally remains hidden in photography’ (Elfi Mikesch). And the photofilm makes us sensitive to what is hidden in the moving and the still image, in language, sound and music. Photofilm gives us a time-image: ‘The time-arresting photo mutates in the film strip into a film still. (...) Still images in a film are not so still at all. Within them are rumbling and roaring. (...) Film has charged the still image with time. From the beginning, the still image is also a time-image. (...) The noise of the grain is a barely perceptible visual vibrato: From the very first moment it lets us feel that the images are based on time. Film breathes. Time is noticeably safeguarded in it.’ (Gerry Schumm)

The photofilm contains all conceivable times. It can be regarded as a time container for memory and recollection: ‘Not everything can be remembered I That which cannot be remembered, the immemorable of film: Despite this force set in the course of time, at the same time the photofilm holds something which would not be memorable otherwise’ (Ole Frahm).



Katja Pratschke & Gustáv Hámos
Rien ne va plus, 2005

deliberatamente momenti della realtà che gli si presentano e che esprimono in modo caratteristico i suoi interessi. Quindi queste immagini vengono prese dal regista e, mosse dalla voglia di prendere vita, sono posizionate in contesto filmico. Sul grande schermo la foto si apre verso tutte le direzioni: ci spinge a immaginare movimento e, di conseguenza, tutti i livelli temporali.

La fotografia sul grande schermo richiama il futuro intrinseco associato al passato della foto e, al contempo, il futuro associato al presente del cinema. Questo attraverso: suoni, musica, linguaggio, immagini in movimento e non. Nell'universo del fotofilm, prevale un arrangiamento eccezionalmente antigerarchico del mezzo cinematografico, che lascia spesso non chiaro cosa sia la causa di cosa. Il principale fotofilm di Chris Marker *La Jetée* (Francia, 1962) fu il primo a dimostrare vividamente che le caratteristiche tipiche del mezzo cinematografico non si esauriscono con la presenza di movimento, ma possono essere maggiormente sviluppate con l'organizzazione e il *processing* del tempo. Il fotofilm mostra alla fotografia (rappresentante del passato) il proprio presente al cinema e quindi permette a noi di immaginare tutte le possibili dimensioni temporali. Probabilmente ispirato da *La Jetée*, Hubertus von Amelunxen sviluppò l'idea di un futuro *compiuto*.

Se consideriamo "The Third Meaning" di Roland Barthes, possiamo affermare che il futuro del cinema non è strettamente legato al movimento, ma si colloca piuttosto in un "terzo significato", ossia all'interno di un *framework* che permetterà la scoperta di meccanismi che rendano possibile una nuova teoria del fotogramma.

Photofilms could work as follows: The photographer deliberately records moments from 'reality' gliding past which characteristically express that which interests him. Then these still images are taken by the cinematographer and, driven by the urge to become into being, are placed in a filmic context. On the silver screen, the photo is opened out in all directions. It inspires us to imagine movement, and thus all layers of time. The photo on the cinema screen invokes the self-contained future of the photo's past, while conversely also calling forth the future of the cinema's present, through the: Sounds, music, language and moving or non-moving images. In the universe of photofilm, an exceptional anti-hierarchical arrangement of the individual media prevails which often leaves unclear which is caused by which. Chris Marker's ultimate photofilm LA JETÉE (France 1962) was the first to demonstrate vividly that what is typical of the film medium is not exhausted by the presentation of movement, but can be further developed in the structuring and processing of time. The photofilm shows the photo (which stands for the past) its own present in the cinema and hence permits us to imagine all conceivable time dimensions - inspired possibly by LA JETÉE, Hubertus von Amelunxen developed the idea of a completed future. Inspired by Roland Barthes 'The Third Meaning' it may be said that the future of the filmic is not strictly in movement, but rather in a third meaning, a framework for the unfolding of permutations that make a new theory of the photogram conceivable.

© 2010
Gusztav Hamos, Katja Pratschke, Thomas Tode

Versione inglese
Finbarr Morrín

Traduzione in italiano
Claudio Pinna

© 2010
Gusztav Hamos, Katja Pratschke, Thomas Tode

Translation
Finbarr Morrín, supported by AG Kurzfilm

ROB CARTER

1\ How would you define the relationship, the interaction between space and time that permeates your work?

Come definirebbe il rapporto, l'intreccio interno tra spazio e tempo che permea il suo lavoro?

In much of my work space and time are treated as slippery and subjective concepts. Time is often illustrated using historical motifs, but these are often false histories, just as the animation or time-lapse photography is re-engineered time. The photographic spaces are also an illusion, but they emphasize their falseness and the malleability of all photographic material. The interaction is therefore very fluid, but adheres to a notion that distortions in time emphasize our awareness of space and visa versa.

In gran parte del mio lavoro lo spazio e il tempo vengono trattati come concetti sfuggenti e soggettivi. Il tempo è spesso rappresentato secondo dettami narrativi, anche se questi sono altrettanto spesso false narrazioni, proprio come l'animazione o la fotografia al rallentatore sono una forma di riorganizzazione del tempo. Gli spazi fotografici sono anche un'illusione, ma riescono ad evidenziare la falsità e la malleabilità di tutto il materiale fotografico. L'interazione è dunque molto

fluida, ma fedele al concetto per cui le distorsioni temporali accrescono la nostra consapevolezza dello spazio e viceversa.

2\ In your work we could feel a sort of short circuit between past, present and future that seems to release something dark, trapped in the folds of an interrupted story. How does your work decline in the three time dimensions and how they engage with each other?

Nella sua opera si percepisce una sorta di cortocircuito tra presente, passato e futuro che pare liberare qualcosa di oscuro, intrappolato tra le pieghe di un racconto interrotto. Come vengono declinate nel suo lavoro queste tre dimensioni temporali e in che modo si innestano tra di loro?

I am really interested in finding or inventing things that are as you say, 'trapped in the folds'. I usually prefer to create an alternative history or a rupture in established history in order to re-invent the evolution of a cultural idea or architectural motif. I am constantly interested in how the past, present and future inform each other and how the movement of time forward illustrates our progress but often leaves behind the artifacts of our stasis and sometimes our regression as a society.

Sono molto interessato a trovare o ad inventare elementi che, come tu affermi,

sono "intrappolati nelle pieghe [di una storia interrotta]". Solitamente preferisco creare una storia alternativa o provocare una rottura nella narrazione consolidata con l'intento di reinventare l'evoluzione di un'idea o di un motivo architettonico. Sono costantemente interessato al modo in cui il passato, il presente e il futuro si compenetrano e a come la successione del tempo riesca a mettere in luce i nostri progressi, tralasciando spesso gli artefatti della nostra stasi e qualche volta la nostra regressione come società.

3\ What is the memory for you? Fragment or something fluid, open-ended?
Che cosa è per Lei la memoria? Frammento o fluidità?

My memories are fluid and change as my comprehension of them evolves; the more fragmentary the memory, the more subjective and therefore the more open-ended it seems to be. I tend to use the memory of the photographic image as a more tangible fragment of the past but by exploiting and re-appropriating its inherent subjectivity the memory becomes fluid.

I miei ricordi sono fluidi e cambiano ogni volta che la mia comprensione di essi si evolve; pare proprio che la memoria



Rob Carter
Stone on stone, 2009

più è frammentaria e soggettiva e più risulti fluida. Mi interessa riferirmi alla memoria dell'immagine fotografica come ad un frammento di passato più tangibile, ma sfruttando e utilizzando la sua soggettività intrinseca, la memoria diventa fluida.

MARGOT QUAN KNIGHT

1\ How would you define the relationship, the interaction between space and time that permeates your work?

Come definirebbe il rapporto, l'intreccio interno tra spazio e tempo che permea il suo lavoro?

A photo, of a past moment, taken in a specific location, is like a time traveler constantly running forward in time to be viewed by us here and now. Many of my projects attempt to make photographs come alive, to bring the past into real time by layering multiple photographs, working with reflections, and using video.

Una fotografia, di un momento passato, scattata in una specifica location, è paragonabile a un viaggiatore del tempo che è costretto a correre sempre avanti per essere percepito da noi qui e ora. Molti dei miei progetti aspirano a far letteralmente vivere le fotografie, portando il passato dentro il tempo reale, sovrapponendo più fotografie, lavorando sui riflessi, e sfruttando il video.



Margot Quan Knight
Sur face (bubbles), 2009

2\ In your work we could feel a sort of short circuit between past, present and future that seems to release something dark, trapped in the folds of a interrupted story. How does your work declined in the three time dimensions and how they engage with each other?

Nella sua opera si percepisce una sorta di cortocircuito tra presente, passato e futuro che pare liberare qualcosa di oscuro, intrappolato tra le pieghe di un racconto interrotto. Come vengono declinate nel suo lavoro queste tre dimensioni temporali e in che modo si innestano tra di loro?

The video works on display are from a series called *Sur face* where I experimented with the material separation between the image space and the viewer's "real" space. In *Sur face (mirrors)* I recorded video of my face reflected on a mirror. You see my hands reach in and remove the mirror. But when I remove the mirror you still can't see the "real" space behind

the mirror- in fact there is a stack of mirrors, so each time I remove my reflection, it reappears underneath. In *Sur face (bubbles)*, my face is reflected on soap bubbles. The bubbles shift and pop until I disappear with the last bubble. In *Sur face (water)*, my face is reflected on water. I drink the water, drinking up my reflection. In some cases the image surface is very resilient and can't be penetrated, as on the mirrors, in other cases its very fragile, as on the bubbles and water. When the videos are displayed on video monitors or as projections, they are again forming surfaces that exist in the viewer's space, but can't be entered.

I miei lavori video in esposizione provengono da una serie intitolata "Sur face", nella quale sperimento, utilizzando diversi materiali, la scissione che si crea tra spazio dell'immagine e spazio "reale" dello spettatore. "Sur face (mirrors)" è il video della mia faccia riflessa in uno specchio. Si possono vedere le mie mani avvicinarsi e rimuovere lo specchio. Ma nel momento in cui lo tolgo non si riesce a vedere lo spazio "reale" dietro a questo - infatti dopo il primo specchio rimosso ne seguirà una lunga serie che permetterà all'immagine di ritornare sempre. In "Sur face (bubbles)", il mio volto è riflesso su delle bolle di sapone. Le bolle si spostano ed esplodono finché io non scompaio insieme all'ultima bolla. In "Sur face (water)", il mio volto è riflesso sull'acqua. Bevo l'acqua, bevendo in questo modo anche il mio riflesso. In molti casi l'immagine in superficie è molto resistente e non può essere penetrata, come nel caso dello specchio, in altri casi invece è molto fragile, come per le bolle e per l'acqua. Quando i video vengono proiettati o visualizzati su monitor, si

creano ancora una volta delle superfici che esistono all'interno dello spazio dello spettatore, ma dentro alle quali non possiamo entrare.

3\ What is the memory for you? Fragment or something fluid, open-ended?

Che cosa è per Lei la memoria? Frammento o fluidità?

Even though a photograph is of the past, I can only look at it right now, in the present. In the same way, a memory can only be remembered, accessed, through the present. I imagine memory is shaped like a piece of chewing gum where one end is stuck to the pavement, stuck in time to the moment of the photo, the event of the memory. The other end of the gum is stuck on someone's shoe and as they move their foot forward in time, the gum is stretching and stretching. When it breaks, then we forget.

Anche se la fotografia è qualcosa che appartiene al passato, posso osservarla soltanto nel presente. In modo analogo, la memoria può essere afferrata e penetrata solo nella dimensione presente. Mi immagino la memoria come una gomma da masticare con un'estremità attaccato al marciapiede, bloccato nel momento esatto dello scatto fotografico, momento esatto in cui l'evento che si imprime nella memoria. L'altra parte della gomma invece rimane attaccata sotto la scarpa di qualcuno e nel momento in cui questo inizia a camminare, la gomma si allunga ancora e ancora. Quando si rompe, noi dimentichiamo.

ALEXANDROS PAPATHANASIOU

1\ How would you define the relationship, the interaction between space and time that permeates your work?

Come definirebbe il rapporto, l'intreccio interno tra spazio e tempo che permea il suo lavoro?

Space and time coincide in my work as a constant struggle of form and concept. For my work, time is conceived as the duration of a change and space as an escape to a site where imagination "happens". For art is a process that "facilitates" the viewer, by creating the necessary space and time for imagination to take place.

Spazio e tempo nel mio lavoro coincidono con una lotta costante tra forma e concetto. Sempre nel mio lavoro, il tempo viene concepito come la durata di un cambiamento e lo spazio come una via di fuga verso un posto dove l'immaginazione "ha luogo". L'arte è un processo che "aiuta" lo spettatore, creando lo spazio e il tempo necessari allo sviluppo dell'immaginazione.

2\ In your work we could feel a sort of short circuit between past, present and future that seems to release something dark, trapped in the folds of a interrupted story. How does your work declined in the three time dimensions and how they engage with each other?

Nella sua opera si percepisce una sorta di cortocircuito tra presente, passato e futuro che pare liberare qualcosa di oscuro, intrappolato tra le pieghe di un racconto interrotto. Come vengono declinate nel suo lavoro queste tre dimensioni temporali e in che modo si innestano tra di loro?

Throughout my artistic practice the starting point has been the search for an artistic truth and the way history has maintained it and passed it on. Revisiting the past is seen in my work as a way of looking into the future and offering alternative viewings of (art) history, towards a new modernism, a discursive space that involves our fundamental ways of seeing and thinking. For my practice, objects are not to be seen as a representation nor a reflection. They are the evidence of a process, and are presented as such, in an effort to create the necessary space for art to happen. In the imagination of the viewer.

In tutta la mia pratica artistica il punto di partenza risiede nella ricerca della verità artistica e nel modo in cui



Alexandros Papathanasiou
Here Is Always Somewhere False, 2010

la storia la custodisce e la oltrepassa. Nel mio lavoro rivisitare il passato è un modo per guardare al futuro e offrire degli spunti alternativi per guardare alla storia (dell'arte), proiettato verso un nuovo modernismo, verso uno spazio discorsivo che implica le nostre coordinate fondamentali di osservazione e di pensiero. Per quanto riguarda il mio lavoro, gli oggetti non sono né rappresentazione né tantomeno un riflesso. Sono la manifestazione di un processo, e vengono presentati come tali, come rafforzamento per creare lo spazio necessario per far sì che l'arte si realizzi. Nell'immaginazione dello spettatore.

3\ What is the memory for you? Fragment or something fluid, open-ended?
Che cosa è per Lei la memoria? Frammento o fluidità?

Memory is the mean to an end, a way of existing and defining the very self. Remembering and forgetting are just the two sides of a coin. Within the social framework, memorials and monuments are in fact a way of forgetting a -usually- unpleasant socio-political event, rather than remembering it. The very existence of the monument annuls its purpose in the consciousness of the society, thus making it easier, on a personal

level, to carry the burden of that memory. Hence, memory is not only about remembering, but also about remembering to forget.

La memoria significa fine, un modo di esistere e di definire in profondità se stessi. Ricordare e dimenticare sono le due facce della stessa moneta. All'interno della struttura sociale, i memoriali e i monumenti sono in realtà un modo per dimenticare un -solitamente- sgradevole evento socio-politico, piuttosto che un'occasione per ricordarlo. L'esistenza stessa del monumento annulla il suo proposito nella coscienza sociale, rendendo di conseguenza più facile, a livello personale, portare il peso di quel ricordo. Perciò la memoria non riguarda solo ciò che si vuole ricordare, ma anche tutto ciò che ci vogliamo ricordare di dimenticare.

GEORGE DRIVAS

In your work there is an atmosphere of dreams, mysterious, tense, waiting fever of the moment decisive that motivates what is shown and what will follow.

A short circuit among present, past and future in which the photograph is a tangible trace of something that "was", but that remains unnamed, something dark, trapped in the folds of an interrupted story. How does your work decline in the three time dimensions and how they engage with each other?

Nella sua opera si percepisce una sorta di corto-circuito tra presente, passato e futuro che pare liberare qualcosa di oscuro, intrappolato tra le pieghe di un racconto interrotto. Come vengono declinate nel suo lavoro queste tre dimensioni temporali e in che modo si innestano tra di loro?



George Drivas
Case Study, 2007

Sometimes it's all about telling a story. Sometimes it is not about telling a different story but about telling a story differently. And sometimes it is not about the story at all.

Qualche volta si raccontano delle storie. Qualche volta non si racconta una storia diversa ma si racconta una storia in maniera differente. E qualche volta non si tratta affatto di raccontare una storia.

Each of my works is developing towards two directions: The linear, the narrative, the forward-moving storytelling on the one hand and the dreamlike, the paused, the no-matter-when-the-end-comes freeze of the photographed moment on the other. From one side each of my films is a story, a forward looking narration but from another point of view, each of my films is just the description of a feeling, a thought, a comment or a group of (un-) significant details in-between a story.

Ogni mio lavoro si sviluppa lungo due direzioni: da un lato la linearità, la narrazione, il racconto di qualcosa che procede e che si sviluppa, dall'altro l'irreale, la pausa, il dimenticarsi di come andrà a finire, congelati nel momento fotografato. Da un certo punto di vista tutti i miei film contengono delle storie, una narrazione proiettata verso il futuro, ma da un'altra prospettiva sono solo la descrizione di un sentimento, di un pensiero, un commento o un gruppo di dettagli (in)significanti all'interno della storia.

My films are about a tension between a coherent narrative whole and its forward drive on the one side but on the other side they are about the desire to slow down this forward-looking movement, so that not only the story development but also time and duration itself, in and out of the film, become relative, unclear, almost unimportant. In that sense past, present and future itself loose their usual importance so the discourse about time per se becomes almost irrelevant.

I miei film riguardano da un lato la tensione tra la coerenza della totalità dell'impianto narrativo e la sua proiezione in avanti, ma dall'altro parlano del desiderio di rallentare questo movimento orientato verso il futuro, in modo tale che non solo lo svolgimento della storia ma anche il tempo e la sua durata, dentro e fuori dal film, diventino relativi, incerti, quasi ininfluenti. In questo senso il passato, il presente e il futuro perdono la loro abituale importanza, rendendo la riflessione sul tempo di per sé quasi irrilevante.

The feeling of a very subtle and subjective, almost dreamlike, sense of space and time for example in "Case Study", in combination with the symmetric structure of the story which ends at the exact same place in the exact same way as it started operates as a strange unfamiliar (time-) loop, but also as a sign for the unreal, for the virtual, for the game of the unconscious, maybe for a non-Happening, for just a thought or a moment in time, which underscores the encoded narration beyond any

story-fulfillment and also the search for the meaning in every single detail of the film and not necessarily in its end. It is all about creating a new sense of space vs. time, a new way of presenting and/or following a story by building a “fast slowness”, similar to a dreamlike non-rhythm, a speed which is experienced almost hypnotically, so that time and duration, become almost irrelevant. What matters (like in the dreams) is how the film characters could feel and/or how we feel while watching them beyond or despite their end.

La sensazione molto sottile e soggettiva, quasi irreali, dello spazio e del tempo, presente per esempio in “Case Study, combinata con la struttura simmetrica della storia che si conclude nello stesso identico luogo e nello stesso identico modo in cui è iniziata, rappresenta un ritorno strano e (non) familiare, ma anche un segno dell’irreale e virtuale gioco dell’inconscio, forse un non-Happening, soltanto un pensiero o un istante di tempo, che sottolinea la storia codificata dietro ad ogni narrazione conclusa in sé stessa, ed anche la ricerca del significato in ogni singolo dettaglio e non necessariamente nella sua fine. Si tratta di creare una nuova concezione di spazio vs. tempo, un nuovo modo di presentare e/o di seguire una storia attraverso la costruzione di una “lentezza velocizzata”, simile al non-ritmo dei sogni, una rapidità percepita in maniera quasi ipnotica, cosicché il tempo e la durata diventano quasi irrilevanti. Quello che conta (come avviene nei sogni) è come si sentono i personaggi del film e/o come ci sentiamo noi mentre li osserviamo indipendentemente dalla loro fine.

The significance of my photo-films lies beyond any kind of cause-and-effect relationship in the narration, beyond the start and the end, or beyond any “before and after”. Their importance and their primary goal lie on dealing with our actual thoughts, our feelings or our fears beyond time.

Il significato dei miei foto-film si nasconde dietro ad ogni tipo di rapporto narrativo di causa-effetto, dietro l’inizio e la fine, o dietro ogni “prima e dopo”. La loro importanza e il loro principale obiettivo risiede nello scambio tra i nostri pensieri effettivi, le nostre sensazioni o paure al di là del tempo.

Based on photo-stills, my films move forward and stop at the same time, tell a story and stop telling a story every time. They function as a whole, as an entire unit, when at the same time they are based on fragments, on small parts and details, focusing often on them and paying attention to everything else than an entire linear story fulfillment.

Basati su immagini fisse, i miei film procedono e si bloccano allo stesso tempo, raccontano una storia e interrompono la narrazione ogni volta. Funzionano come intero, come un’unità singola, quando in realtà sono costituiti da frammenti, da piccole parti e da dettagli, che spesso attirano l’attenzione e orientano verso qualcos’altro che non sia l’appagamento relativo all’interezza compiuta e lineare della storia.

By overlooking their primary “necessary” filmic goal, my works develop against time and finally raise questions not only about their true identity but also about their significance per se, about their dynamics and finally about their (or our) possible alternative existence.

Andando al di là degli obiettivi filmici primari e “necessari”, i miei lavori si sviluppano contro il tempo e arrivano a sollevare questioni non soltanto inerenti al loro statuto di verità, ma anche relative al loro significato a sé stante, alle dinamiche interne e, in definitiva, ad una loro (o nostra) possibile alternativa di vita.



George Drivas
Closed Circuit, 2005

KATHARINE SEGURA HARVEY

1\ How would you define the relationship, the interaction between space and time that permeates your work?

Come definirebbe il rapporto, l'intreccio interno tra spazio e tempo che permea il suo lavoro?

Breathless uses technical devices such as extended duration and real time, these poetic devices defamiliarise the subject matter. Real time breaks the illusion of cinematic continuity, it breaks down the perceived flow of images into its constituent parts and, thus, disrupts the naturalisation of the image. I feel that I have inverted the constructs of 'conventional' film, playing upon the expectations of the viewer. The effect defamiliarises the viewers further from the subject, they are thrown into new, albeit uncomfortable territory.

Breathless allows the camera to linger over the banal, examining trivial details. The actions are presented in real time, which creates a sense that nothing really 'happens'. The film resists 'conventional' action, concentrating solely on the mundane. In *Breathless*, the viewer's mind contemplates the subject in hand. The viewer is drawn in; the subject is first familiar, yet soon becomes almost unrecognisable. The mind wanders as the subject becomes alien, and then returns to the image, constantly

oscillating between the two states.

Extended duration involves a suspension between fascination and alienation; there is a duplicity of spectatorships.

In *Breathless*, a sense of boredom seems to prevail. Seemingly endless static shots force the viewers into a state of boredom where they are almost obsessively bound to continue watching until the end. The repetitive nature of the process engenders a fascination with the very tedium of the sequence; you are compelled to carry on watching by a paradoxical kind of fascinated boredom.

The hyper-attentiveness urged on the viewer is reinforced by the fixity of the camera's rigid stare. The viewers cannot look away from the image as their only momentary relief from this state lies in the transition from one image to the next. One may view the transition from each image to the next as a breath, a pause, similar to a comma in a poem or a rest in a piece of music. The viewer is thus compelled to continue watching in a contradictory mixture of anticipation and boredom, waiting for his relief.

Breathless utilizza dispositivi tecnici come la lunga durata e il tempo reale, espedienti poetici che defamiliarizzano l'oggetto. Il tempo reale rompe l'illusione di continuità cinematografica, blocca il flusso percepito delle immagini nelle sue varie componenti e, quindi, interrompe la naturalizzazione dell'immagine.

Sento di aver invertito i costrutti del film 'convenzionale', giocando sulle aspettative dello spettatore. L'effetto allontana gli spettatori dal soggetto, gettandoli in un territorio del tutto nuovo, anche se scomodo.

Breathless permette alla telecamera di indugiare oltre il banale, esaminando i dettagli irrilevanti. Le azioni sono presentate in tempo reale, elemento che crea una sensazione che niente sta realmente "accadendo". Il film resiste all'azione "convenzionale", concentrandosi unicamente sull'ordinario.

In *Breathless*, la mente dello spettatore contempla il soggetto che ha a disposizione. Lo spettatore viene trascinato dentro; il tema è prima familiare, ma presto diventa quasi irriconoscibile. La mente vaga a tal punto da far diventare il soggetto qualcosa di alieno, e infine ritorna l'immagine, oscillando costantemente tra i due stati. La durata estesa comporta una sospensione tra fascinazione e alienazione; si crea una duplicità di rapporto con lo spettatore.

In *Breathless*, un senso di noia sembra prevalere. Le inquadrature statiche apparentemente infinite forzano gli spettatori in uno stato di noia in cui sono quasi ossessivamente costretti a continuare a guardare fino alla fine. La ripetitività del processo genera una fascinazione per il tedio della sequenza,

si è costretti a continuare a guardare da una sorta di paradossale noia affascinata.

L'iper-attenzione che preme sullo spettatore è rafforzata dalla fissità dello sguardo rigido della videocamera. Gli spettatori non possono distogliere lo sguardo dall'immagine, sfruttando il passaggio da un'immagine all'altra come unico sollievo momentaneo da questo stato. Si può interpretare il passaggio da ogni immagine alla successiva, come un respiro, una pausa, simile a una virgola in una poesia o una pausa in un pezzo di musica. Lo spettatore è così costretto a continuare a guardare in una miscela contraddittoria di anticipazione e di noia, in attesa del proprio sollievo.

2\ In your work we could feel a sort of short circuit between past, present and future that seems to release something dark, trapped in the folds of an interrupted story. How does your work declined in the three time dimensions and how they engage with each other?

Nella sua opera si percepisce una sorta di cortocircuito tra presente, passato e futuro che pare liberare qualcosa di oscuro, intrappolato tra le pieghe di un racconto interrotto. Come vengono declinate nel suo lavoro queste tre dimensioni temporali e in che modo si innestano tra di loro?

I suppose the character has regressed into an infantile state: unable to look after himself, helpless and immobile. You could say that the character inhabits all three states; past, present and future. He is at once helpless and infantile. His domestic space relates a long life lived, yet he is approaching the inevitable. Birth and death are very much entrenched in the film, as they are in life. I think we often ignore the similarity between birth and death, but they are, of course, the only two truths we really have.



Suppongo che il personaggio sia regredito in uno stato infantile: incapace di badare a se stesso, impotente e immobile. Si potrebbe dire che il personaggio abita tutti e tre gli stati, passato, presente e futuro. Egli è allo stesso tempo impotente e infantile. Il suo spazio domestico riferisce una lunga vita vissuta, eppure si sta avvicinando l'inevitabile. Nascita e morte sono molto radicati nel film, così come sono nella vita. Penso che spesso ignoriamo la somiglianza tra nascita e morte, pur essendo, ovviamente, le uniche due verità che possediamo davvero.

3 What is the memory for you? Fragment or something fluid, open-ended?

Che cosa è per Lei la memoria? Frammento o fluidità?

In this film, memory is the accumulation of fragments, most of which are seemingly inconsequential. I think the poignancy that lies in this film is about the approach of death. Reaching the end of his life, the old man's last memory is of the grime and decaying food under the fridge and under the table. These 'leftovers' from life, that we sweep away without a second thought, are all that is left of a long life lived. This portrait renders life as cruel and cold.

In questo film, la memoria è accumulo di frammenti, molti dei quali sono apparentemente irrilevanti. Penso che l'intensità che si trova in questo film riguardi l'avvicinarsi della morte. Mentre si avvicina la fine della sua vita, l'ultimo ricordo del vecchio è del cibo sporco e in decomposizione sotto il frigorifero e sotto il tavolo. Questi 'avanzi' dalla vita, che si spazzano via senza pensarci due volte, sono tutto ciò che resta di una lunga vita vissuta. Questo ritratto rende l'esistenza qualcosa di crudele e freddo.

Katherine Segura Harvey
Breathless, 2009

ALEJANDRO MONCADA

Circa is a film constructed as a riddle, which follows two characters; an old and a young man in a strange ritual, which happens in a small town in an indefinite time. *Circa* goes around the border between contemplation and action.

“Circa” è un film costruito come un enigma, che segue due personaggi, un vecchio e un giovane in uno strano rituale, che avviene in una piccola città in un tempo indefinito. “Circa” gira intorno al confine tra contemplazione e azione.

1 How would you define the relationship, the interaction between space and time that permeates your work?

Come definirebbe il rapporto, l'intreccio interno tra spazio e tempo che permea il suo lavoro?

In my work I try to explore the limits of the personal and intimate space in relation with the public space. My videos are usually very short length but with long shots and steady frames, which could give the perception that they are longer (length) as they really are.

Nel mio lavoro cerco di esplorare i limiti dello spazio personale e intimo in relazione con lo spazio pubblico. I miei video hanno di solito una durata molto breve, ma si sviluppano con inquadrature lunghe e immagini ferme, che potrebbero dare la sensazione di essere più lunghe di quanto siano in realtà.

2 In your work we could feel a sort of short circuit between past, present and future that seems to release something dark, trapped in the folds of a interrupted story. How does your work declined in the three time dimensions and how they engage with each other?

Nella sua opera si percepisce una sorta di cortocircuito tra presente, passato e futuro che pare liberare qualcosa di oscuro, intrappolato tra le pieghe di un racconto interrotto. Come vengono declinate nel suo lavoro queste tre dimensioni temporali e in che modo si innestano tra di loro?

I see time as a continuous form, in which every moment contains past, present and future and each event triggers movements in every direction.

Intendo il tempo come un modulo continuo, in cui ogni momento contiene presente, passato e futuro e ogni evento scatena movimenti in ogni direzione.

3 What is the memory for you? Fragment or something fluid, open-ended?

Che cosa è per Lei la memoria? Frammento o fluidità?

Memory it's like a sponge for me, porous, where constantly loses and absorbs facts, events and impressions.

La memoria è come una spugna per me, porosa, che costantemente perde ed assorbe fatti, eventi e impressioni.



Alejandro Moncada
Circa, 2005

ANE METTE HOL

1\ How would you define the relationship, the interaction between space and time that permeates your work?

Come definirebbe il rapporto, l'intreccio interno tra spazio e tempo che permea il suo lavoro?

By reproducing reality, my work will always be more than an imitation of something that already exist, something new occurs in the meeting between the artwork and the viewer. The 24h animation "After Day and Night" is based on a series of drawings after a webcam that records all the movements in a city landscape, and in the drawings all of the details are made with an equal precision. It is also a time cycle that repeats over and over again, the same image, and the same movement. This work is about being able to stop where you are. If, for example, driving or walking through the same landscape every day, the landscape will change during the time you are driving or walking. But the change in movement is difficult to perceive. You know that it has changed, but it's difficult to notice when the change begins. This is similar to what happens in the animation "After Day and Night". Or to put it in another way it is difficult to see where it all ends, one might say that it never ends, but that it stops.

Riproducendo la realtà, il mio lavoro sarà sempre più di una pura imitazione di qualcosa che già esiste, qualcosa di nuovo si verifica nel corso dell'incontro tra l'opera e lo spettatore. L'animazione 24h "After Day and Night" si basa su una serie di disegni, realizzati dopo che una webcam ha registrato tutti i movimenti in un paesaggio cittadino, e nei disegni tutti i dettagli sono rappresentati con la stessa precisione. E' anche un ciclo temporale che ripropone più e più volte la stessa immagine e lo stesso movimento. Questo lavoro si basa sulla capacità di bloccare e fissare il luogo dove ci si trova. Se, per esempio, si guida o si cammina nello stesso paesaggio ogni giorno, il paesaggio cambia nel lasso si tempo in cui si guida o si cammina. Ma il cambiamento mentre si è in movimento è difficile da percepire. Si sa che qualcosa è cambiato, ma è difficile concepire quando il cambiamento ha inizio. Questo è simile a ciò che accade nell'animazione "After Day and Night". O per dirla in un altro modo è difficile capire dove finisce tutto, si potrebbe dire che non si conclude mai, ma che si interrompe.



Ane Mette Hol
After Day and Night, 2010

PAOLO MEONI

... in Rewind the starting point lied in the fact of creating a timeless place in which different existences could flow together... a place in which the visual texture could have been put to the test by creating a parallel spot where real time and filmed time could have felt the effect of an inner fracture in which everything could have taken place, indistinctly...

...the sound of the falling photo and the illusion of the reiteration of the photographic act trigger a brand new unwinding of time that keeps of developing in a totally unannounced way..

...in Unbend the appearing screen segments the vision into 50 strips that never stop flowing in horizontal way... each strip has the same lenght of time and the same sequence shot but they differ in the starting points that the time-line keeps on generating randomly...

...this implicates an entropic and strongly fragmented vision that i never stop connecting once again just like a synopsis where the knots and the junctions enable endlessly what they will never be able to show....

...in Rewind l'idea era quella di creare uno spazio senza tempo nel quale

confluissero esistenze simultanee...un luogo che potesse mettere alla prova la trama visiva attraverso uno scorrimento parallelo nel quale il tempo reale e quello filmato potessero subire una frattura interna dove tutto potesse ancora configurarsi, indistintamente...

...il suono della fotografia che cade e l'illusione della ripetizione dell'atto del fotografare innescano così un nuovo sviluppo del tempo che non cessa di svilupparsi in maniera del tutto inedita...

...in Unbend l'apparizione dello schermo segmenta la visione in 50 strisce che continuano a scorrere in modo orizzontale... ogni striscia ha la stessa durata ed è composta dallo stesso piano sequenza differendo soltanto nelle diverse partenze ingenerate casualmente dalla time-line...

...questo implica una visione entropica e fortemente frammentata che io non cesso mai di riconnettere esattamente come in una sinapsi dove i nodi e gli incroci configurano senza fine ciò che non sarà mai capace di mostrarsi...



Paolo Meoni
Rewind, 2010

EMANUELE BECHERI

1\ How would you define the relationship, the interaction between space and time that permeates your work?

Come definirebbe il rapporto, l'intreccio interno tra spazio e tempo che permea il suo lavoro?

Time out of joint

2\ In your work we could feel a sort of short circuit between past, present and future that seems to release something dark, trapped in the folds of a interrupted story. How does your work declined in the three time dimensions and how they engage with each other?

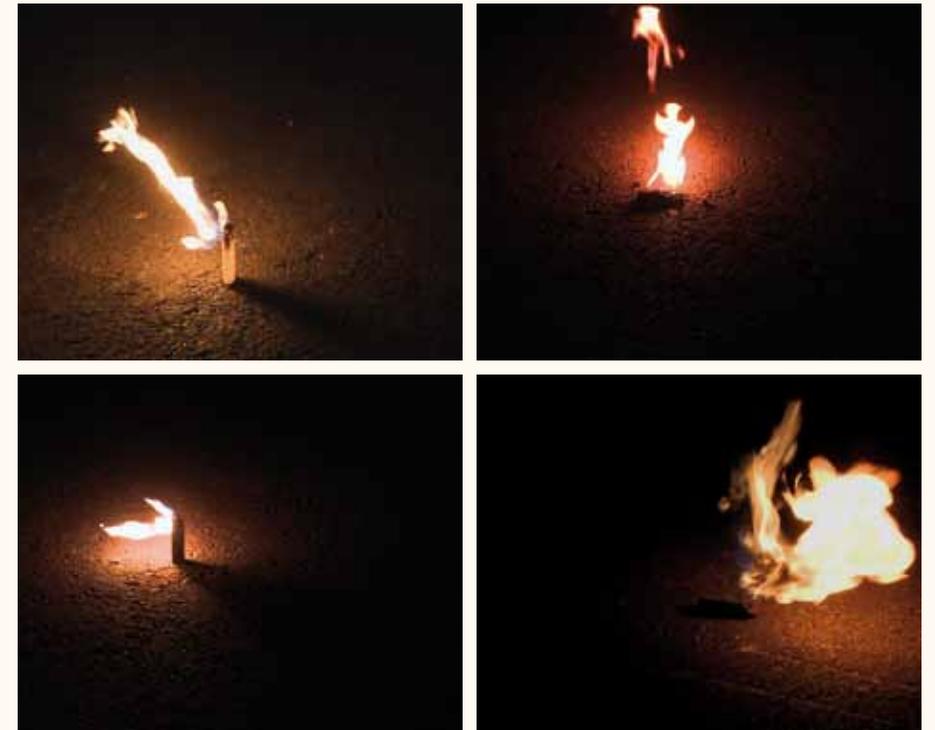
Nella sua opera si percepisce una sorta di cortocircuito tra presente, passato e futuro che pare liberare qualcosa di oscuro, intrappolato tra le pieghe di un racconto interrotto. Come vengono declinate nel suo lavoro queste tre dimensioni temporali e in che modo si innestano tra di loro?

Time out of joint

3\ What is the memory for you? Fragment or something fluid, open-ended?

Che cosa è per Lei la memoria? Frammento o fluidità?

Time out of joint



Emanuele Becheri
Time out of joint, 2008

ALEXANDRA NAVRATIL

1\ How would you define the relationship, the interaction between space and time that permeates your work?

Come definirebbe il rapporto, l'intreccio interno tra spazio e tempo che permea il suo lavoro?

I am interested in an idea which has already been used by many of the first artists working with video like Bruce Nauman for example, but also by filmmakers like Michael Snow, where the duration of the video is defined either by the action taking place in the video, by the limits of the space where the video is being shot or by the technical parameters of the filmic devices (length of tracks, angle of lens etc). In that sense the relationship between time and space in my work is reciprocal and logically consistent.

Sono interessata ad un'idea che è già stata utilizzata da molti dei primi artisti che hanno lavorato con il video come Bruce Nauman per esempio, ma anche da registi come Michael Snow, dove la durata del video è definita o dall'azione in atto nel video, o dai limiti dello spazio in cui il video è stato girato o dai parametri tecnici dei dispositivi filmici (lunghezza dei binari, angolo di lenti ecc). In questo senso il rapporto tra tempo e spazio nel mio lavoro è reciproco e logicamente coerente.

2\ In your work we could feel a sort of short circuit between past, present and future that seems to release something dark, trapped in the folds of an interrupted story. How does your work decline in the three time dimensions and how they engage with each other?

Nella sua opera si percepisce una sorta di cortocircuito tra presente, passato e futuro che pare liberare qualcosa di oscuro, intrappolato tra le pieghe di un racconto interrotto. Come vengono declinate nel suo lavoro queste tre dimensioni temporali e in che modo si innestano tra di loro?

The title of one of my videos "A Fraction of A Second Earlier" contains this idea of the convergence of past, present and future. The world that we experience, is in fact the world as it was just a short moment earlier due to the small delay in our senses. There is a simultaneous too late and too early, something which will happen and at the same time has already happened. Another technique I often use in my work is repetition and mirroring in order to produce a short circuit or even a kind of deadlock.

Il titolo di uno dei miei video "A Fraction of A Second Earlier" contiene l'idea della convergenza di passato, presente e futuro. Il mondo che viviamo, è in realtà il mondo che è stato solo un attimo prima a causa del piccolo ritardo nei nostri sensi. C'è simultaneità in ritardo e in anticipo,



Alexandra Navratil
A Fraction of a Second Earlier, 2009

qualcosa che sta per accadere e che, allo stesso tempo, è già accaduto. Un'altra tecnica che uso spesso nel mio lavoro è la ripetizione e il rispecchiamento per produrre un corto circuito o addirittura una sorta di stasi.

3\ What is the memory for you? Fragment or something fluid, open-ended?

Che cosa è per Lei la memoria? Frammento o fluidità?

It is not a very easy term to define as there are many different kinds of memories like personal memory, collective memory, historical memory, and many more, which are all connected and influence each other. Memories, even personal memories,

photographs, archives and museums are shaped and manipulated by all kind of ideological forces, projections and interests which keep on changing over time.

Non è un termine molto facile da definire in quanto vi sono molti diversi tipi di memoria, come la memoria personale e la memoria collettiva, la memoria storica, e molti altri, che sono tutti collegati e si influenzano a vicenda. I ricordi, anche ricordi personali, fotografie, archivi e musei sono modellati e manipolati da tutti i tipi di forze ideologiche, proiezioni e interessi che continuano a cambiare nel tempo.

ARNOLD V. WEDEMEYER

1\ How would you define the relationship, the interaction between space and time that permeates your work?

Come definirebbe il rapporto, l'intreccio interno tra spazio e tempo che permea il suo lavoro?

2\ In your work we could feel a sort of short circuit between past, present and future that seems to release something dark, trapped in the folds of an interrupted story. How does your work decline in the three time dimensions and how they engage with each other?

Nella sua opera si percepisce una sorta di cortocircuito tra presente, passato e futuro che pare liberare qualcosa di oscuro, intrappolato tra le pieghe di un racconto interrotto. Come vengono declinate nel suo lavoro queste tre dimensioni temporali e in che modo si innestano tra di loro?

Time is one of the most existential parameters of being. Without time there would be nothing. Though being measured in absolute units (ticks), time couldn't be more relative, meant not in the mathematical, physical sense of Einstein's theory of relativity (where time enters the coordinate system of space in the fourth dimension, thus creating the so called space-time continuum), but in the very 'simple' way of different perception.

How do different animate beings experience time? For example we

do seem know that cats are able to perceive images at almost double the frequency compared to human beings, meaning, that fluent video for us, to them looks like a stuttering animated sequence. Does it mean, that their general perception of time is that much faster? What about a sloth, the so called 'lazy' animal – does it experience, that it is slow in relation to much of its surrounding world, or does it just have a complete different perception of time from ours? Well, some scientists say that animals aren't aware of time anyways. But at least looking at those things from our perspective, there seems to be life coexisting in different time frames simultaneously - even more so when looking at the plant-world, where you have a flower blooming just for one night, while there are trees that reach the age of ten thousand years.

But more importantly, how do human beings actually perceive time; is there some collective sense, because we are all from the same species or because we've got some extremely precise measuring instruments? I don't think so. Apart from the interesting idea, that people may have quite different individual perceptions of time in

general, people surely at least have a varying perception, just because everybody simply feels the duration of time differently for himself, depending on the very situation he is in. Phrases like "That one minute felt like ages" or "The past hour went by like one second" are common ground of rough descriptions of such phenomena. Are we actually aware of our own relative time perception the moment, we experience it and are we able to set this experience into comparison to current time perceptions of people around us? Maybe this is what you describe as 'something dark' in this work, that while watching those different time layers happening simultaneously, one might be getting the feeling of existing in a remote lone time capsule oneself, disconnected from our surrounding - alienating the way we look at what we call 'reality' at least for the short time of the duration of the video.

Il tempo è uno dei più esistenziali parametri dell'essere. Senza tempo non ci sarebbe niente. Pur essendo misurato in unità assolute (battiti), il tempo non potrebbe essere più relativo, non in senso

matematico, o in senso fisico incentrato sulla teoria della relatività di Einstein (dove il tempo entra nel sistema di coordinate spaziali occupando la quarta dimensione, creando così il cosiddetto continuum spazio-temporale), ma nella più "semplice" accezione di un differente tipo di percezione.

In quanti modi differenti gli esseri viventi sperimentano il tempo? Per esempio sappiamo che i gatti sono in grado di percepire le immagini a quasi il doppio della frequenza rispetto agli esseri umani, il che significa che il video che per noi scorre fluentemente, a loro appare come una sequenza animata balbettante. Significa forse che la loro percezione del tempo è più veloce? Che dire del bradipo, il cosiddetto animale "pigro" - che è rallentato rispetto alla gran parte del mondo che lo circonda, o ha solo una percezione del tempo completamente differente dagli altri? Ebbene, alcuni scienziati affermano che comunque gli animali non sono consapevoli del tempo. Ma almeno guardando le cose dal nostro punto di vista, sembra che la vita includa differenti cornici di tempo simultaneamente - a maggior ragione quando si guarda al mondo delle piante, dove un fiore sboccia solo per una notte,



Arnold von Wedemeyer
The Cabin (on-time, still life IV), 2009

e allo stesso tempo ci sono alberi che raggiungono i diecimila anni d'età.

Ma cosa più importante è come gli esseri umani percepiscono il tempo; esiste una qualche percezione collettiva perché proveniamo tutti dalla stessa specie o perché abbiamo degli strumenti di misurazione del tempo particolarmente precisi? Non penso sia così. A parte l'idea affascinante che ognuno possa avere una concezione diversa del tempo in assoluto, le persone sicuramente possiedono quantomeno una percezione variabile, dovuta anche solo al fatto che ognuno semplicemente vive su se stesso la durata del tempo in maniera differente, in base alla situazione nella quale si trova. Frasi come "Quel singolo minuto è durato una vita" oppure "L'ora appena trascorsa è volata in un secondo" sono un terreno comune di descrizione approssimativa di tali fenomeni. Siamo veramente consapevoli della nostra personale percezione del momento, lo viviamo e siamo davvero in grado di paragonare questa nostra esperienza con la percezione del tempo che scorre che hanno gli altri intorno a noi? Forse questo è ciò che tu definisci come "qualcosa di oscuro" in quest'opera, ovvero quando osserviamo quei differenti livelli temporali che si presentano simultaneamente, ognuno di essi potrebbe dare la sensazione di esistere in una capsula temporale isolata in se stessa, disconnessa dalle altre circostanze - per alienare il modo in cui noi guardiamo quella che siamo soliti chiamare "realtà" anche soltanto per quel breve tempo che presuppone la visione del video.

3 What is the memory for you? Fragment or something fluid, open-ended?

Che cosa è per Lei la memoria? Frammento o fluidità?

Both. I think, memory is highly fragmented, that memory is actually happening quite accidentally. Why I memorize something doesn't even have to do solely with what I memorize (maybe it is connected to something that's been more important at the time it happened, but that I forgot about). And what I memorize doesn't have to do much with how something actually has been in that moment (maybe my memory has changed or set up completely because of opinions, facts or images about a situation I got to know retrospectively). But I also think, that this 'chaotic' process of memory building is happening nonstop, or as you say fluidly.

Entrambe le cose. Penso che la memoria sia molto frammentata, qualcosa che realmente si presenta in maniera abbastanza accidentale. Perché memorizzo qualcosa che non ha necessariamente a che fare solamente con l'azione di memorizzare (forse tutto ciò è collegato a qualcosa che si è rivelato più importante nel momento in cui è accaduto, ma che ho dimenticato). E quello che memorizzo non ha molto a che vedere con ciò che è realmente accaduto in quel momento (forse il ricordo è cambiato o è stata influenzata da opinioni, fatti e immagini di quella situazione che ho avuto modo di conoscere retroattivamente). Ritengo inoltre che questo processo "caotico" di costruzione della memoria proceda ininterrottamente, o, come tu dici, fluidamente.

JUTTA STROHMAIER

1\ How would you define the relationship, the interaction between space and time that permeates your work?

Come definirebbe il rapporto, l'intreccio interno tra spazio e tempo che permea il suo lavoro?

In my work, the construction of space is based on individual concepts, subordinated in regards to the content and ideas about the actual project. My strategy is to compress and extend the chronological order, and in "Silent Stories" the timeline follows a cross interleaved structure. My interest lies in investigating the idea of duration. With a background in photography I search to extend the photographic momentum towards an area that I would name "deepness". This is meant to be read not only chronologically but also spatially. Long term observation and documentation of spaces, places and interpretation of the hereby collected material is my artistic strategy. The depiction of space is only possible by including time and personal impressions.

Nel mio lavoro, la costruzione dello spazio è basata su concetti individuali subordinati all'idea che si sviluppa in base al progetto a cui sto lavorando. La mia strategia risiede nel comprimere ed estendere l'ordine cronologico e, come

accade in Silent Stories, lo svolgimento temporale segue una struttura composta di molteplici strati.

Il mio interesse si rivolge primariamente all'investigazione dell'idea di durata.

Partendo dalla fotografia cerco di estendere il momento fotografico verso un'area che definirei di profondità.

Un'osservazione che si prolunga e una documentazione che raccoglie tutti i dati interpretativi sullo spazio analizzato, in ciò consiste la mia strategia. La rappresentazione dello spazio è impensabile senza includervi il tempo e le impressioni personali.

2\ In your work we could feel a sort of short circuit between past, present and future that seems to release something dark, trapped in the folds of an interrupted story. How does your work decline in the three time dimensions and how they engage with each other?

Nella sua opera si percepisce una sorta di cortocircuito tra presente, passato e futuro che pare liberare qualcosa di oscuro, intrappolato tra le pieghe di un racconto interrotto. Come vengono declinate nel suo lavoro queste tre dimensioni temporali e in che modo si innestano tra di loro?

I am interested in the areas of human perception that lay beyond the processing and collecting of knowledge. It is the gaps and the blank spaces unfolding, as our



Jutta Strohmaier
Silent story, 2006

thoughts get lost processing past experiences, while at the same time perceiving the actual moment and already digressing towards making plans in the future. These are moments when emotions of sorrow or solitude might appear, but when we can also find calmness and ease. "Silent Stories" is somehow referring to this "inner dialog" by the method of investigating the image material. The serial images consist of 80 photographs, that were used as basic material for this video. A general view of a place in Vienna is manipulated by temporal interventions and the changing angles of detail and overview. Outcomes are – sometimes touching, almost intimate moments, that I first detected during the editing process. The variation of close ups and overview based on a succinct sequence of a city view, is the strategy to develop an ambiance of the visited place.

Mi interessano i campi della percezione umana che si trovano al di là della conoscenza e dell'elaborazione intellettuale. Sono gli spazi intermedi e i vuoti che si aprono quando i nostri pensieri deviano dal soggetto delle riflessioni attuali, e si perdono nell'elaborazione del vissuto, nella

percezione del qui e del presente e nel divagare in avvenimenti o immaginazioni premeditate del futuro. Sono quei momenti in cui emergono sentimenti di tristezza e solitudine, nei quali però si può trovare anche la tranquillità e la pace. "Silent stories" tratta in un certo qual modo di questo "dialogo interno" che si basa sull'analisi di una serie d'immagini. Questa consiste in una serie cronologica di 80 fotografie che ho scattato come materiale di partenza per il video. Uno sguardo casuale su una piazza di Vienna fa nascere attraverso una nuova associazione tra dettaglio e visione d'insieme, momenti molto intimi ed emozionanti. In parte li ho scoperti solo nel momento dell'elaborazione del materiale. Le singole e brevi linee d'azione sono state intrecciate nel cambio dei "close ups" e della visione panoramica.

L'elemento di congiunzione è lo spazio d'azione condiviso. I singoli piani che decorrono quasi tutti più o meno contemporaneamente all'interno di queste 80 fotografie vengono dispensati dal loro originale fissaggio di spazio-temporale da una nuova associazione nel video. Il fine è quello di riprodurre un'immagine emotiva del luogo attraverso una lapidaria sequenza di vedute urbane.

periodi

(note su tre film)

I film: *Let There Be Whistleblowers* di Ken Jacobs, *Nostalgia* di Hollis Frampton e *Berlin Horse* di Malcolm Le Grice, indicano alcuni modi differenti di trattare la temporalità filmica. Perturbando il concetto di rappresentazione, i tre filmmaker lavorano e interpretano vecchie pellicole delle origini, a volte strisce di immagini in formato ridotto. Oppure fotografie. Sfruttano le qualità cinematiche a loro disposizione: proiezione, scorrimento, arresto, ripetizione, montaggio. Ciò che ha luogo è un'operazione di dilatazione o di compressione, una vera e propria modulazione ritmica (e metrica) del fotogramma: una serie di "adagio", "largo", o dei "rondò". Qualche "prestissimo". Insomma, dei periodi. Includo tutte le sfaccettature che il termine accoglie.

Rinaldo Censi



(Nostalgia) - Hollis Frampton (1971)
Descrizione di alcuni momenti autobiografici colti nell'istante in cui una fotografia, che di quei momenti è la testimonianza, brucia.



Let there be whistleblowers - Ken Jacobs (2005)
Entrare nei fotogrammi, isolare dettagli, lavorare sull'immagine fissa trattandola come fosse uno scanner: ne emerge una dimensione sfigurata, astratta



Berlin Horse - Malcolm Le Grice (1970)
Materiali d'archivio: cavalli e stalle che stanno andando a fuoco; un cavallo che trotta circolarmente. Un film metrico, lavorato su una struttura quasi matematica dei fotogrammi.



Chris Marker
La Jetée, 1962

macchine celibi da proiezione

Sergio Vitale

Proiezione è parola ai limiti del sapienziale e del divino. “Polvere di proiezione” veniva chiamata la materia impalpabile che, nella scienza alchemica, serviva a trasformare il vile metallo in oro purissimo. C’è dunque molto da riflettere su questa parola e il suo arcano potere, che il passare del tempo e l’uso quotidiano rischiano di opacizzare e di avvilire. È parola che riguarda in maniera esplicita anche il mondo del cinema e della visione: sala di proiezione è il luogo avvolto dall’oscurità, in cui la fantasmagoria di forme e di figure che prende vita su di uno schermo occupa tutta la realtà, alimentando a lungo emozioni e fantasie. Non è lontano forse il momento che vedrà spegnersi la magia di questo mondo: già da adesso, molte delle storie cui assistiamo – si pensi alla televisione o al computer – sono proiettate in maniera metaforica; siamo, in ogni caso, ben lontani dal fascio luminoso e variopinto che il macchinista, dal segreto della sua cellula, lanciava letteralmente innanzi a sé, riversandolo sulla superficie immacolata dello schermo. Cionondimeno, la forza e l’importanza della proiezione sono destinate a rimanere intatte, e la parola starà sempre ad indicare un procedimento di portata immensa, al pari di quello alchemico, grazie al quale si riesce a realizzare un doppia, strabiliante transizione, che dal *reale* conduce al possibile, e da quest’ultimo riporta alla *realtà*. Pur separati da uno scarto irrimediabile, che fa sì che in nessun caso possano essere confusi, reale e realtà paiono alla fine perfettamente coincidenti, senza scollamenti o sbavature, e questo è il portentoso risultato del processo proiettivo.

Proiettare vuol dire “gettare fuori o avanti” (*proicere*, composto di *pro* “avanti” e *iacere* “gettare”). Si potrebbe dire che mai azione fu più importante per l’umanità e per la sua sopravvivenza, sia in senso puramente materiale che teoretico. Essa ha permesso – se si adotta la prospettiva heideggeriana di *Sein und Zeit* – di rovesciare in maniera decisiva la condizione originaria: l’esser-gettato in quanto

struttura ontologico-esistenziale dell'Esserci. Innanzitutto, come si diceva, in un senso propriamente antropologico: possiamo infatti scorgere l'inizio dell'ominazione nel preciso istante in cui, nella savana, l'*homo erectus* scagliò per la prima volta una pietra contro l'aggressore. Grazie ad una coordinazione braccio-occhio che non trova eguali negli altri primati, l'uomo ha così potuto costruire oggetti con cui uccidere animali troppo veloci, troppo grandi o troppo forti per essere affrontati in un corpo a corpo. Azione in verità esemplare, che ha preparato l'acquisizione di quella specifica competenza, definitivamente umana, che è l'*actio in distans*. Ma altrettanto importante, e ancora più interessante ai fini del nostro discorso, è stata la capacità – sul piano della conoscenza – di lanciare avanti pensieri e parole, senza i quali il reale, privo di alcun incremento di memoria o desiderio, si sarebbe presto richiuso sul soggetto con la pesantezza di un sepolcro. È proprio questo l'aspetto che qui ci riguarda da vicino: il minuzioso operare della proiezione, che dissemina intorno idee, pensieri e sentimenti, così da capovolgere la passività originaria, confinante con lo smarrimento e l'inautenticità, nella costruzione di un Mondo da abitare, dotato di un senso e di uno scopo.

Lungi dall'essere un processo che si attiva saltuariamente, o in un contesto di alterazione psicopatologica (come suggerito da una cospicua letteratura clinica), la proiezione è coestensiva all'esistenza. Ogni passo è sostenuto dall'esercizio di questa facoltà, la quale è tanto più potente ed efficace, quanto più rimane nascosta e inavvertita. Goethe attraversò tutta l'Italia convinto che il *Gran Tour*, come coronamento della sua formazione, gli avrebbe elargito il massimo dei doni: quello di dilatare la portata dei sensi, al punto da consentirgli di vedere ogni cosa nella sua assoluta verità, senza illusioni o infingimenti. Ma in realtà l'intera esperienza, dal primo sbarco a Venezia sino all'approdo in Sicilia, si scopre governata dalla proiezione, come risulta evidente dalle pagine del *Viaggio in Italia*. Si pensi al paesaggio: più che una manifestazione della Natura che si impone allo sguardo, esso è piuttosto il prodotto dello sguardo medesimo, il quale si vale di ciò che la memoria custodisce per plasmare l'oggetto della sua visione. Cielo e terra, a Roma come a Palermo, diventano lo specchio in cui si riflette tutta la maestà dei quadri di Claudio il Lorenese, con la loro impalpabile armonia di colori e vapori sfumati; e le gondole che scivolano sulla laguna veneziana altro non sono che la replica del piccolo giocattolo portato dal padre di ritorno dall'Italia. Il risultato che si produce è straordinario, dal momento che – come lo stesso Goethe riconosce, additandoci la formula della proiezione – «si può dir davvero che abbia inizio una nuova vita quando si vedono con i propri occhi tante cose che in parte già si conoscevano minutamente in ispirito». Tutto ciò che si lascia cogliere nella sua autenticità ha sempre un precursore buio che ne fornisce la certificazione identitaria più profonda. Senza questa eco che accompagna l'accadere e lo mette in forma, il reale sovrasterebbe di continuo l'esistenza con la sua varietà opprimente, e la farebbe naufragare nella dispersione. Vedere è sempre vedere due volte. Questa curiosa diplopia è la ricchezza di chi si lascia guidare dalla proiezione e riconosce come vero ciò che

vede la *seconda* volta. Poiché, come osserva Leopardi nello *Zibaldone*, soltanto «in questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacere delle cose».

È l'*indeterminazione* a costituire il motore del processo proiettivo. Zone d'ombra, macchie, nuvole, vapori: tutto ciò che appare racchiuso entro labili contorni costituisce l'eccitante della proiezione e al tempo stesso lo schermo su cui essa si premura d'imprimere forme definite. Ma sono proprio gli accessi d'indeterminazione, come ha scritto Valéry, a distinguerci dall'Animale e a offrire l'unica, vera occasione di *pensiero*. Se è così, dobbiamo allora considerare con favore le situazioni capaci di provocare tali accessi, e spetta all'arte il compito primario di agire in questa direzione. Essa deve far levare l'informe dalla ripetitività di opere e giorni, dare all'oscurità la parte che gli spetta, strappare le cose dal sicuro rifugio in cui le abbiamo attratte, affinché pensare non diventi un esercizio di mera contabilità dell'universo, ma attività creatrice in grado di far nascere forme sempre nuove, in un gioco di rimandi e di riprese senza fine. L'indeterminazione scopre la sua natura paradossale: pur combattendola ad ogni piè sospinto, per progettare (proiettare) il Mondo, dobbiamo assicurarci tuttavia che essa trovi la maniera di affiorare nuovamente, magari proprio là, dove la proiezione sembrava averla per sempre debellata, affinché il pensiero, pago di se stesso, non rischi di morire.

È questo il proposito che anima opere come *La Jeéte* di Chris Marker (1963) e *Rien ne va plus* di Katja Pratschke e Gusztáv Hámos (2004). Esse sono un dispositivo narrativo messo a punto per sabotare la macchina del cinema inteso come immagine-movimento e immagine-tempo. Il cinema può essere la macchina perfetta in cui la proiezione dispiega in pieno il suo potere paranoico, frutto di una razionalità morbosa, insofferente nei confronti di qualsiasi ambiguità o incongruenza, tanto da non concedere più nulla all'indeterminazione. Il fluire delle immagini restituisce il movimento superando in esattezza perfino il movimento reale (il quale eccede sempre la portata dello sguardo), e assorbe totalmente, temperandolo, l'eterno sprofondare del tempo nel tempo, la sua ininterrotta metamorfosi, di modo che – sospinti dalla durata – gli istanti aperti si chiudano repentinamente, senza lasciare niente fuori dalla loro trama. Ciò che conta è la rapida corsa dei fotogrammi, nessuno dei quali importa di per sé, ma solo in quanto, nel suo anonimo apparire, contribuisce a sprigionare il movimento. Così concepito, esso «sarà dunque il passaggio regolato da una forma a un'altra, cioè un ordine delle *pose* o degli *istanti privilegiati*» (secondo le parole di Deleuze), che si proietta sullo schermo privo di scarti o di discontinuità, del tutto dimentico di quel che c'è *tra* una forma e l'altra, tra un istante e l'altro. Accade ciò che è accaduto altre volte alzando gli occhi al cielo: nello sterminato alluciolio della galassia, soltanto alcune stelle sono state predilette per far nascere una costellazione dai contorni netti e duraturi. Lira, Serpente, Cassiopea: tra gli infiniti possibili tracciati, *uno* su tutti ha preso il sopravvento, così da apparire naturalmente inscritto da sempre nell'ordine celeste. La nascita della forma impedisce ad altre

forme di venire alla luce, dal momento che la realtà, per poter coincidere con il reale, non ammette incertezze o alternative.

A scongiurare una simile evenienza, l'intento degli Autori è di inceppare il meccanismo della proiezione (cinematografica), per liberarlo sul piano dell'immaginazione (fotografica). Si tratta di disfare una ad una le costellazioni, restituendo a ciascuna stella la facoltà di essere se stessa, ancora prima di unirsi in modo nuovo ad altre stelle, senza antichi vincoli o preclusioni. Destrutturato il movimento, congelato il tempo nella sua apertura, la fissità del singolo fotogramma torna a pulsare in tutta la sua luce, non più in posizione ancillare rispetto al disegno complessivo. Ogni posa rivela un fondo di ricchezza che il tempo-movimento trascinava via con sé, in cambio della proditoria assimilazione della copia al modello, del riflesso alla verità. Arrestata la fluidità con cui operava, Chris Marker e Katja Pratschke trasformano la macchina mimetica e unificatrice del cinema, pronta a restituire un mondo specularmente reversibile, senza attriti o resistenze, in una *macchina celibe* – alchimistica, desiderante, persino delirante – in cui l'assimilazione è spenta e la proiezione istante per istante si prolunga oltre se stessa, non per riprodurre il Mondo, bensì per ricrearlo, guidata unicamente dalle leggi mentali della soggettività. Qui il suo compito è di *mettere in piega* la percezione del reale, a dispetto della pretesa cartesiana di comprimerla entro un regime della linearità, «ignorando tanto le inclinazioni dell'anima quanto le curvature della materia». Più che di macchina, sarebbe meglio parlare di *macchinazione*, una sorta di complotto ai danni della realtà costituita, con cui si dà luogo ad «una temporalità capricciosa, fatta di opportunità discontinue, effimere», ma in pari tempo propizie o addirittura salvifiche – in una parola: *kairologiche*. Un susseguirsi discreto di immagini, ciascuna delle quali reclama per sé un assoluto di presenza, e in cui lo sguardo può perdersi, folgorato da «quella scintilla magari minima di caso», che all'insaputa di tutti è penetrata. Il tempo del racconto, volto solitamente a far trionfare la concordanza sulla discordanza, saldando nessi e saturando lacune, acquista le sembianze che gli sono proprie, quelle del *ritardo* e della *cattiva sincronia*: rispetto alle voci e ai suoni fuori campo che con solerzia tessono l'intrigo, le immagini incitano in controtempo alla lentezza e alla distrazione, con il passo ondivago e svogliato del gregge che il pastore vuol ridurre all'ordine impaziente del recinto. Ce n'è sempre qualcuna fuori formazione, su cui l'occhio finisce per indugiare oltremisura, punto da qualcosa che non sa bene come decifrare; e la storia assume fatalmente un'aura onirica, come accade quando la realtà non pretende più di assimilare a sé tutta quanta l'opulenza del reale. L'indeterminazione ritrova allora i suoi accessi, e l'uomo, bloccato ogni automatismo, può tornare a pensare: IO PENSO.

Non c'è dubbio che il racconto fotografico stia dalla parte di quella rappresentazione del reale che trova nella Bibbia il proprio fondamento. La discontinuità delle immagini, gli intervalli bui, le ampie cesure segnano i punti di emergenza attorno a cui si organizza una storia precaria, definitivamente

incompiuta, che spinge oltre i confini della propria cornice e lascia presupporre sempre qualcosa di ulteriore e più profondo, invocando un supplemento d'interpretazione. L'episodio del sacrificio di Isacco (*Genesi*, 22) costituisce il modello per tutte le narrazioni nelle quali il contenuto latente eccede di gran lunga il contenuto manifesto: il sogno, l'intreccio nevrotico, il racconto poliziesco, la fotografia... – ma potremmo dire qualsiasi tentativo di mettere in riga l'accadere delle cose, se non cedessimo alle lusinghe di una diversa concezione del reale, che spinge a credere nei principi che la Ragione suggerisce, come quello di causalità o di non contraddizione. Perché c'è un paradigma rivale rispetto a quello biblico e che ha goduto di una fortuna immensa, variamente declinato nei campi più diversi, in base al quale la rappresentazione arroga a sé il potere di spianare tutte le pieghe in cui potrebbe rifugiarsi un senso enigmatico e plurale: è il modello omerico, secondo il quale la proiezione delle immagini e degli accadimenti è così incalzante e fitta da disporre ogni cosa in piena luce, cancellando qualsiasi differenza tra lo sfondo e la figura. La descrizione dello scudo di Achille (*Iliade*, XVIII) o l'episodio della cicatrice di Ulisse (*Odissea*, XIX): sarebbe vano ricercare in queste narrazioni la mancanza di un punto interno di raccordo, un varco minimo dove la proiezione celibe potrebbe insinuarsi, per far germinare un senso difforme, abnorme, diverso da quello voluto dal poeta. Come giustamente ha detto Auerbach: si può analizzare Omero, ma non lo si può interpretare. Ma si potrebbe ripetere lo stesso per tutte le versioni del reale che, in cambio di un ordine perspicuo, fanno dimenticare lo stupore, e trovano che non ci sia più nulla da riflettere sull'ombra di una nuvola o una piega delle labbra. È pure quanto accade con il cinema docile, che ha smarrito la sua forza barbara e intende fare a meno dell'indeterminazione, prendendo la sua assenza come una conquista. Mettendoci all'erta contro equivoci siffatti, la visione di *La Jeéte* o di *Rien ne va plus* fa intuire quanto sia ingannevole e mortifera la seducente levigatezza delle immagini fluenti: qui tutto rischia di finire con l'arrestarsi della proiezione; lì una seconda proiezione continua ad operare con ostinazione, portandosi dietro uno sciame di pensieri, anche quando il buio è calato una volta per sempre sullo schermo.



Chris Marker
La Jetée, 1962

Avan-corpi (su *La Jetée* di Chris Marker)

Rinaldo Censi

«Il veicolo dell'anima, "fantastico" o meno, ha in molte religioni una parte decisiva nelle rappresentazioni dell'aldilà. Le anime dei defunti non sono state immaginate altrimenti che dotate di corpi sottili, spesso "gloriosi"; il carro di fuoco di Elia si diceva fosse il suo pneuma; e Dante ammette, seguendo Origene e contro San Tommaso, che soggetto ai castighi infernali è un corpo aereo, creato dall'anima staccata dal suo involucro carnale. (...) Plotino, che non aveva conosciuto o non aveva accettato l'idea di un corpo sottile, ha tuttavia sostenuto che l'anima presa dalle cose sensibili acquista una certa corposità analoga a quella delle cose e "diventa la cosa di cui essa si ricorda", cosa spirituale o no a seconda se questo "ricordo" è un pensiero o un'immagine».

«Il tema del sonetto Oltre la spera che più larga gira (Vita nuova, XLI) presenta una palese analogia con la Divina Commedia. Si tratta anche qui di un'ascesa al Paradiso, però questa volta compiuta da un "sospiro" o "pensiero" o "spirito peregrino". Del misterioso racconto che fa lo spirito ridisceso Dante non riesce a trattenere che il nome di Beatrice».

(Robert Klein)

«L'uccello di cui spiamo il decollo, nell'istante in cui il fotografo azionava lo scatto, è ancora più invisibile dell'angelo dell'annunciazione di cui resta una lontana metamorfosi, dato che non ha altro da annunciare che l'apparizione di fantasmi.

L'amore per la fotografia è nato senza dubbio da un'antica fascinazione per quell'uccello che batte le ali all'ingresso di una stanza dalle ante sigillate, una stanza vietata dove l'amore e la morte continueranno senza di noi il loro gioco a mosca cieca».

(Gérard Macé)



Chris Marker
La Jetée, 1962

«Questa è la storia di un uomo, segnato da un'immagine della sua infanzia. La scena violenta che lo tiene sospeso, e il cui significato riuscirà ad afferrare solo anni dopo, accade sulla jetée di Orly, l'aeroporto di Parigi, qualche tempo prima della Terza Guerra Mondiale».

Queste frasi scandite con precisione e veemenza aprono La Jetée di Chris Marker, realizzato nel 1962.

C'è chi porta i figli alla stazione ferroviaria per vedere i treni sfrecciare. Qui invece dove ci troviamo? E che cosa osserva questo bambino?

«Il bambino di cui stiamo raccontando la storia era assorto nel ricordare il sole gelido, lo scenario al limitare della terrazza... e un volto di donna».

Terza Guerra Mondiale? Un film di fantascienza? Una storia d'amore? Un film composto da fotografie? (e il cinema? Che cos'è il cinema? La verità 24 fotogrammi al secondo, diceva Godard). La Jetée è tutto questo insieme: è un film struggente, composto con strati di immagini congelate (freeze frames). Ma anche se le immagini appaiono irrigidite, come in un foto-romanzo, è in realtà proprio la dimensione temporale che altera e rende strabiliante questo film. Un corpo viaggia, o meglio, viene fatto viaggiare nel tempo (ma questo è ciò che ci racconta qualcuno; chi è colui che narra questi fatti?), un corpo viene lanciato in un flusso temporale, così come gli aerei decollano sulla pista della jetée. E cosa vede? Parigi distrutta, rovine della guerra, un museo di storia naturale, alberi secolari (La Jetée è un omaggio/remake di Vertigo). E cosa cerca? Il volto della donna incrociato proprio su quella rampa di decollo. («Quel volto che aveva visto stava per divenire la sola immagine di pace che sarebbe sopravvissuta alla guerra. L'aveva visto veramente?») Vertigini. Quella rampa si fa figura: non è che un trampolino di lancio per inseguire un ricordo («Niente distingue i ricordi dagli altri momenti. Più tardi pretenderanno di essere ricordati, quando mostreranno le loro cicatrici»). Il ricordo di un volto, appunto. E basta questo, un oggetto, un abito, un sorriso, per far sì che il tempo esca dai cardini, si complichino.

Dunque? «Questo film indefinibile e poetico, una fusione di fantascienza, di favola psicologica e foto-montaggio... crea le proprie regole dal suo punto di partenza. Ottiene un trionfante successo proprio dove la fantascienza fallisce costantemente». (J.G. Ballard)

La Jetée crea le proprie regole dal suo punto di partenza, dice Ballard. Possiamo fidarci. C'è un uomo segnato da un'immagine della sua infanzia. E un volto.

Il resto è un viaggio di cui restano ben visibili le cicatrici.



Chris Marker
La Jetée, 1962

Show Time

La rassegna *L'evento immobile*, giunta alla sua V° edizione, si è concentrata quest'anno su un percorso plurale e intermittente, all'insegna della delocalizzazione, articolandosi in vari eventi che, a partire dal mese di maggio si sono susseguiti in Toscana ed in Sardegna.

L'evento immobile Sfogliare il tempo ha avuto inizio a Prato il **5 maggio**, con due eventi in contemporanea:

nello **Spazio K**, sede del collettivo teatrale Kinkaleri, è stata presentata *Time out of Joint*, una videoinstallazione di Emanuele Becheri (IT), mentre presso la **galleria Gentili**, sono stati proposti *Breathless*, di Katharine Segura Harvey (UK), *Circa* di Alejandro Moncada (MEX) e *Rewind* e *Unbend* di Paolo Meoni (IT).

La rassegna è proseguita a **Firenze** con due distinti appuntamenti:

Il **13 Maggio** a **Villa Romana**, lo storico del cinema Rinaldo Gensi ha tenuto una *lecture* sulla temporalità nel cinema sperimentale a partire da film di Ken Jacobs, Malcolm Le Grice e Hollis Frampton.

Il **17 giugno** a **EX3**, è stata la volta del mediometraggio del *filmmaker* greco George Drivas: *Empirical Data*, già proposto in numerosi festival e rassegne internazionali ma inedito in Italia.

La penultima tappa di *Sfogliare il Tempo* si è tenuta in Sardegna, nella prima settimana di luglio, all'interno del festival letterario *L'isola delle storie* di Gavoi. Il festival, promotore nel 2007, in collaborazione con il museo Man, della prima edizione de *L'evento immobile*, ha dedicato una sezione di approfondimento all'opera video dell'artista statunitense Margot Quan Knight.



casa masaccio ARTE CONTEMPORANEA

MAN_Museo d'Arte Provincia di **Nuoro**

Si ringraziano gli artisti e tutti coloro che a vario titolo hanno creduto in questo progetto e contribuito alla sua realizzazione.



