

FOTOGRAFIA E TEORIA DELLE ARTI

Rinaldo Censi (Università di Bologna)

Logica dell'esergo: su alcuni processi iperrealisti

In un testo pubblicato nel 1972 intitolato *Reality again*¹, pubblicato sulle pagine del «New Yorker», il critico d'arte Harold Rosenberg ricorda come nell'arco di dieci anni, cioè tra il 1962 e il 1972 sia avvenuto un passaggio cruciale, o di testimone, tra due generazioni che avevano lavorato su un nuovo concetto di «realismo» in pittura. La galleria Sidney Janis è il luogo in cui viene allestita la prima mostra, *New Realists*, inaugurata nel 1962. Annuncia l'avvento della Pop Art, segnando un distacco netto dall'espressionismo astratto. La seconda mostra – allestita dieci anni dopo – si intitola *Sharp-Focus Realism*, e indica a sua volta un passaggio ulteriore.

In comune, le due generazioni di artisti hanno l'interesse per oggetti commerciali, un paesaggio popolare, artificiale, legato ai mass media. Lo sguardo è asettico, impersonale, svuotato da discorsi filosofici, morali o politici. Si tratta di uno sguardo impegnato tecnicamente a lavorare e realizzare immagini a partire da altre immagini. Come ricorda Vija Celmins a Chuck Close, in un famoso dialogo fra artisti: «Sono avvenuti un sacco di cambiamenti tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60: Johns, Warhol, Rauschenberg, Morley... tutte queste persone hanno iniziato a lavorare su oggetti stupidi, pittura stupida, pittura artistico-commerciale, chiamala come meglio ti pare»².

Immagini stupide, meccaniche, sciocche, considerate negativamente da molti critici – ad esempio Hilton Kramer sul *New York Times* – come l'ennesimo passo in avanti nel cattivo gusto, per altro già coltivato dalla Pop Art.

Probabilmente le avrebbe apprezzate Arthur Rimbaud, stando a quanto scriveva in una pagina di *Una stagione all'inferno*: «Mi piacevano le pitture idiote, sovrapposte, addobbi, tele di saltimbanchi, insegne, immagini popolari; letteratura fuori moda, latino di chiesa, libri erotici senza

¹ H. ROSENBERG, *Reality again*, in *Super Realism. A Critical Anthology*, a cura di G. Battcock, Dutton, New York 1975, pp. 140-141.

² Vija Celmins interviewed by Chuck Close, Los Angeles, A.R.T. Press, 1992, p. 123. Riprendiamo questo estratto da *Vija Celmins*, a cura di L. Relyea, R. Gober, B. Fer, Phaidon Press, London 2004, pp. 122-123.

ortografia, romanzi delle bisavole, racconti di fate, libretti per bambini, vecchie opere, ritornelli sempliciotti, ritmi ingenui»³.

Sia quel che sia, questo ennesimo passo avanti nel cattivo gusto segna una svolta. Ma non è per questo che un altro famoso critico e curatore, Lawrence Alloway, parlerà al riguardo di Post-Pop. Tra la Pop Art e il Post-Pop è l'uso della fonte fotografica a divergere radicalmente, sia in termini di contenuto che in termini riproduttivi. In un suo saggio intitolato *Art as Likeness*, Alloway sottolinea come nella Pop Art: «la serigrafia, così come l'uso di oggetti, accorcia i processi tecnici della pittura e della scultura fino a un punto di subitanità dei gesti. Gli artisti Post-Pop, invece, usano tecniche che sono più vicine alle forme della pittura realista»⁴.

La dimensione legata alla riproducibilità tecnica, cara alla Pop Art (ad esempio, l'uso delle serigrafie) viene insomma totalmente ignorata, anzi perturbata da un ritorno ad una pittura fatta a mano. Si veda ancora la grande intuizione di Lawrence Alloway, il quale, nel medesimo saggio, scrive:

«Quella che gli artisti iperrealisti dipingono è infatti una doppia immagine. Il dipinto si fa carico, al suo interno, della referenza ad un altro canale di comunicazione così come della scena dipinta o dell'oggetto che vi appare. La realtà della fotografia, però, non è quella lenta dei dipinti fatti a mano, cosicché il realismo del contenuto viene messo in dubbio. È come se il contenuto di un dipinto di Don Eddy, non fosse una Volkswagen, ma la fotografia della Volkswagen. La fotografia corrisponde all'automobile così come la conosciamo, ma il dipinto corrisponde sia alla fotografia che all'auto; è, forse, la fotografia a funzionare come referente primario»⁵.

Nel 1972 esce sulle pagine di *Art in America* un numero speciale dedicato all'Iperrealismo (utilizziamo questo termine per comodità, anche se in quel periodo la definizione oscilla, risulta instabile come la pittura di cui si vorrebbe discutere: c'è chi parla di *Sharp-Focus Realism*, di *Photo-Realism*, di *Super-Realism*, addirittura *Ektachromism*). Lo speciale comprende il magnifico saggio di W. C. Seitz, *The Real and the Artificial: Painting of the New Environment*. Il numero è accompagnato da dodici interviste ai suoi maggiori protagonisti (*The Photo-Realists: 12 Interviews*)⁶.

³ A. RIMBAUD, *Alchimia del verbo*, in *Una stagione all'inferno – Illuminazioni*, Mondadori, Milano 1979, p. 89. (Traduzione di Diana Grange Fiori).

⁴ L. ALLOWAY, *Art as Likeness*, in *Topics in American Art since 1945*, W. W. Norton & Company, New York 1975. pp. 177-78.

⁵ Ivi.

⁶ W. C. SEITZ, *The Real and the Artificial: Painting of the New Environment*, in «Art in

Se il tentativo dello speciale era quello di fare il punto, di definire uno spazio comune, insomma di creare un movimento, ebbene possiamo dire che il tentativo risulta fallito in partenza. Ogni artista tende a negarne l'esistenza. «Non siamo davvero un gruppo, stiamo tutti facendo cose individuali», dichiara Robert Bechtle nella prima delle interviste⁷. Gli altri, non faranno che confermare questa prima dichiarazione⁸.

Il fatto è che i punti di partenza possono essere simili: lavorare a partire da materiale riciclato, fotografie, brochures, cartoline, ritagli di giornale, in una logica di appropriazione. Ma le tecniche, i materiali messi in atto per trasferire i dati della fotografia sulla tela divergono a seconda degli artisti. C'è chi lavora proiettando una diapositiva sulla tela disegnando i contorni degli oggetti (Bechtle, Bell, Blackwell, Cottingham, Goings, Salt), c'è chi utilizza i dati più fotografie trasferendoli in una sola, ideale, compiendo un gesto quasi «neo-classico» (Richard Estes) e c'è chi come Chuck Close, Malcolm Morley, Don Eddy utilizzano una 'griglia' fittissima.

Tra i dodici intervistati all'interno dello speciale che voleva consacrare l'Iperrealismo, manca un nome, quello di Malcolm Morley: forse il primo artista, nei primi anni '60, ad avere utilizzato la fonte fotografica, le cartoline e le brochures per realizzare i suoi quadri.

All'epoca c'è una tradizione che opprime e da cui ci si vuole emancipare. Action Painting, dripping, zip, all-over: come liberarsi da questa tradizione? Cercando forse una nuova casa da abitare. Lo ricorda Robert Bechtle:

«Malcolm Morley era: "Alla ricerca di una casa in cui nessuno abitava", un'area dove poteva muoversi ed essere unicamente se stesso. (...) Penso che lo abbiamo fatto tutti, in un modo o in un altro. Ci siamo ritratti rispetto a una serie di situazioni, decidendo di *non* fare qualcosa. Sembrava che l'unico modo per uscire dallo stile e dall'Arte fosse dipingere le cose come realmente apparivano»⁹.

Dopo essere passato per una serie di dipinti vicini all'espressionismo astratto, uno dei primi soggetti scelti da Morley è una nave, un transatlantico che egli tenta di dipingere dal vero. Li chiama *fidelity paintings*:

America», nov.-dic. 1972, pp. 58-72. Una parte di queste interviste (nove su dodici) è stata tradotta e pubblicata all'interno di I. MUSSA, *L'iperrealismo. Il vero più vero del vero*, Romana Libri Alfabeto, Roma 1974.

⁷ R. BECHTLE, *The Photo-Realists: 12 Interviews*, in «Art in America», nov.-dic. 1972, p. 73.

⁸ Ho ripreso qui alcune questioni trattate nel mio *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema*, Johan & Levi, Monza 2014.

⁹ R. BECHTLE, *The Photo-Realists: 12 Interviews*, cit., p. 73. Il *non* in corsivo all'interno della frase è sottolineato dallo stesso Bechtle.

«Sono sceso al molo 57, ho preso una tela e ho cercato di dipingere dal vero. Ma era impossibile riuscire a cogliere la totalità con un solo colpo d'occhio, con un pezzo da una parte e un pezzo dall'altra, un'impossibilità a 360 gradi. Ero disgustato – ho preso una cartolina di quella nave da crociera, la *Queen of Bermuda* – ma forse si trattava della *Empire Monarch*»¹⁰.

Come lavora Morley? Sovrappone una griglia al suo modello fotografico, e la riporta nella scala dell'immagine che deve dipingere. Poi dipinge un quadratino del suo modello servendosi di una lente d'ingrandimento, nascondendo le altre parti, rovesciando il tutto, per eliminare ogni intrusione del contenuto dell'immagine nel suo 'campo' di visione, operando una sorta di decontestualizzazione. Dipinge un piccolo quadrato, senza ripassarci, lasciando visibili solo quelli vicini in modo da ottenere un'articolazione continua e dolce. Un metodo, scrive Jean-Claude Lebensztejn che «apparenta il suo lavoro a quello di pittori e scultori astratti degli anni '60: Agnes Martin, Sol LeWitt, Carl Andre, Brice Marden»¹¹.

La fotografia insomma funziona come un mezzo per produrre una serie di tensioni interne alla tela, e tra i due medium: fotografia (referente primario) e dipinto. La striscia bianca che incornicia i dipinti di Morley ne è la testimonianza visibile, così come la riproduzione dei disequilibri cromatici, gli scarti prodotti dalla sovrapposizione della quadricromia, nel quadro che riproduce ad esempio la stampa dell'*Atelier* di Vermeer (1968). Osservando attentamente, possiamo vedere delle linee rosse, verdi e gialle che sembrano come aggiunte ai bordi dei quadrati neri e bianchi del pavimento. Un critico (Alfred Frankenstein) descriverà il quadro come «stupefacente per dimensioni e *implacabilmente fedele all'infedeltà cromatica dell'originale*»¹².

L'immagine insomma possiede un doppio statuto. Parliamo di immagine al secondo grado. Come indica Lebensztejn nella sua monografia dedicata a Morley, tornando sulla posizione di Alloway: «Le immagini di

¹⁰ Dichiarazione di Malcolm Morley, cfr. R. FRANCIS, *Malcolm Morley*, «Bomb», n. 55, primavera 1996, pp. 26-31. Questo momento decisivo per la sua carriera ritorna in altre occasioni, vedi ad esempio K. LEVIN, *Malcolm Morley [sic]: Post Style Illusionism*, *Arts Magazine*, febbraio 1973, pp. 60-63. («Sono sceso con una tela per dipingere una nave dal vero. È finita che ho comprato una cartolina che raffigurava quella nave. La cartolina era l'oggetto»).

¹¹ Riprendiamo qui le indicazioni tecniche dalla magnifica monografia che Jean-Claude Lebensztejn ha dedicato a Morley. Cfr. J.-C. LEBENSZTEJN, *Malcolm Morley. Itinéraires*, Mamco, Genève 2002, p. 54.

¹² A. FRANKENSTEIN, *The High Pitch of New Realism*, «San Francisco Sunday Examiner & Chronicle», 17 agosto 1969, pp. 29-30. Cit. in J.-C. Lebensztejn, *Préliminaire*, in *Hyperréalismes USA 1965-1975*, a cura di J.-C. Lebensztejn, Hazan / Les Musées de Strasbourg, Paris 2003, p. 35.

Morley sono, nella tradizione Pop, immagini di immagini. Il segno-dipinto ha per referente un altro segno, un'altra immagine, e spesso si tratta di un'immagine corrotta dalla riproduzione di massa¹³. Oltre a questo, Morley lavora anche ad una sorta di *invisibilità*, il cui gesto è tutto racchiuso in una frase rilasciata a Bruce Kurtz, durante la grande esposizione iperrealista a Documenta 5, riportata su «Art Magazine» nel giugno del 1972: «Far affiorare la superficie della tela senza causare onde»¹⁴.

«L'idea di un'arte invisibile era nell'aria intorno al 1970 – scrive Lebensztein – e già negli ultimi dipinti di Reinhardt, di Rothko, che Brice Marden giudicava, proprio per questo, “particolarmente importanti”. Lo stesso Marden, nei suoi pannelli monocromi della fine degli anni settanta, dichiarava: “Dipingo molto accuratamente con tocchi verticali, che non si possono davvero vedere a meno di appiattirsi al suolo o di mettere l'opera in una luce differente. Questa tecnica è emersa dalle tele di Rothko”»¹⁵.

Ma potremmo pensare alle sculture piatte di Carl Andre, o a certi lavori di Andy Warhol:

«La mia prossima serie, sarà composta da pitture pornografiche. Sembleranno vuote; ma quando si accenderà la luce nera allora li si vedrà – delle grosse tette e... se arriverà un poliziotto, non faremo altro che spegnere la luce o accendere quella normale – come potranno sospettare che si tratti di porno?»¹⁶

Secondo Lebensztein, i quadri di Morley sarebbero esempi di ciò che Duchamp nelle sue *Notes* chiamava «infrasottile»: insomma quel luogo operativo infinitesimale che separa due spazi; ad esempio, la pittura dall'opera d'arte, e implica appunto una tensione nell'opera, spesso invisibile¹⁷.

Il fatto è che a ben guardare, da vicino, ci si rende conto di quanto la *texture* dei suoi dipinti appaia letteralmente «allucinante» – come un velo

¹³ LEBENSZTEJN, *Malcolm Morley. Itineraries*, cit., p. 61.

¹⁴ B. KURTZ, *Documenta 5: A Critical Preview*, «Arts Magazine», giugno 1972, p. 37.

¹⁵ Vedi J.-C. LEBENSZTEJN, *En pure perte*, in «Cinéma 07», Léo Scheer, primavera 2004, p. 11. La citazione di Marden proviene da M. ROSENTHAL, *Catalogo Mark Rothko*, National Gallery of Art, Washington 1998, pp. 360-369.

¹⁶ Cfr. G. SWENSON, *What is Pop Art*, «Art News», novembre 1963, pp. 60-61. Esistono alcuni quadri di questo tipo: *Bosom I* e *Bosom II* – datati da Rainer Crone 1963; un altro si intitola *Double Torso*, datato 1967. Sono di proprietà di Playboy Enterprises Inc. Vedi LEBENSZTEJN, *En pure perte*, cit., p. 11.

¹⁷ M. DUCHAMP, *Inframince 1-46*, in *Notes*, Flammarion, Paris 1999, pp. 19-36.

di pittura che si interpone davanti alla realtà, scrive Lebensztejn. «Una pittura che non allucina non è una pittura. È una regola fondamentale. Lo chiamo un *art-on*»¹⁸. *Hallucinogenetic* è il termine che egli ha coniato. Da qui anche la sua lettura «biologica» dei quadri e delle immagini, criticando invece quella dei critici, spesso «politica».

«La sola cosa in grado di cambiare le cose politicamente, sono i fucili. La pittura non provoca tutto questo. Quando guardate Goya, vedete delle magnifiche acqueforti. Non vedete gli orrori della guerra. Avete invece piacere a vedere delle membra appese agli alberi» E ancora: «Non importa se si è repubblicani, democratici, invertiti o chissà cosa. Che lo vogliate o no, siete colpiti dalla pittura, proprio perché è composta in modo da colpirvi visceralmente. (...) Ciò che i critici scrivono è pura propaganda. Sono favorevole a una reazione biologica all'arte. In forma critica, allo spettatore si dovrebbero misurare i battiti cardiaci, la respirazione, la traspirazione... La sensazione è pre-linguistica»¹⁹.

Tensione, invisibilità, biologia, dimensione allucinogena: abbiamo forse a che fare con un aspetto esperienziale e fenomenologico su cui dobbiamo soffermarci. In un saggio intitolato *Inventer les moyens*, Richard Shiff, uno storico dell'arte, riferendosi al lavoro di Chuck Close o di Vija Celmins ha sottolineato come: «Ciò che un artista avverte come una osservazione diretta (un esercizio legato allo sguardo) diventa un'altra esperienza quando questi si dibattono con le limitazioni fisiche, tecniche, che gli sono imposte dall'utilizzazione metodica dei materiali»²⁰.

Inventare i mezzi in pittura, insiste Shiff, significa insomma lasciare affiorare una verità: «I dipinti hanno un modo loro di forzare lo spettatore ad avvertire i fattori di resistenza tecnica e materiale che hanno plasmato le osservazioni iniziali dell'artista»²¹. Non è forse per questo che ci avviciniamo al dipinto, per cogliere il fantasma materiale di una mano al lavoro, per cogliere un processo di fabbricazione? La tensione tra l'immagine (un

¹⁸ Dichiarazioni di Malcolm Morley a Robert Storr, cfr. R. STORR, *Let's Get Lost. Interview with Malcolm Morley*, «Art Press», maggio 1993, pp- 3-7 (versione in lingua inglese).

¹⁹ Riassumiamo qui tre diverse dichiarazioni di Malcolm Morley. Cfr. N. DIMITRIJEVIC, *Malcolm Morley*, «Flash Art», ottobre 1988, p. 78. A. G. ARTNER, *Malcolm Morley: Still Bucking Trends and Surprising His Peers*, «Chicago Tribune», 27 novembre 1983. S. KENT, *Art Attack*, «Time Out», 26 settembre-3 ottobre 1990, pp. 7-9. Riportate in LEBENSZTEJN, *Malcolm Morley. Itineraries*, cit., p. 56.

²⁰ R. SHIFF, *Inventer les moyens*, in *Hyperréalismes USA 1965-1975*, a cura di Lebensztejn, cit., p. 74.

²¹ *Ibid.*, p. 75.

prodotto) e i suoi marchi costitutivi (tracce di un processo) è parallelo a quello che troviamo tra l'atto di osservare e l'atto di rappresentare. In entrambi i casi, stabilire una divisione rigorosa significherebbe falsificare l'esperienza artistica, eliminare questa tensione.

Ora, raramente il cinema si è posto questioni simili, soprattutto quello hollywoodiano. Il supporto, la pellicola, viene spesso considerata solo la base materiale su cui imprimere azioni e narrazioni. Ma, ancora prima di questo, dobbiamo affrontare un'altra questione. La segnala uno studioso che si occupa di letteratura comparata e cinema, vicino a posizioni post-strutturaliste: Akira Mizuta Lippit. In un suo saggio intitolato *Extimacy. Outside Time and Superrealist Cinema* egli riflette su quella che potremmo considerare una sorta di «lettera rubata». Il fatto che ogni film porti in sé la traccia della sua matrice fotografica rende piuttosto evidenti certi tratti iperrealisti. A partire da questo assunto, Mizuta Lippit si chiede se al cinema sia possibile una «differenza», insomma, in poche parole, un iperrealismo ulteriore, «alla seconda». «L'iperrealismo al cinema è possibile al di fuori dell'iperrealismo proprio del supporto»²²? Esiste un iperrealismo cinematografico che faccia emergere e renda evidente questa tensione tra immagine e i suoi marchi costitutivi (tracce di un processo), ciò che rende tale un'esperienza artistica?

A ragione, Mizuta Lippit indica nel cinema sperimentale e il «film strutturale» – emerso proprio in concomitanza della pittura iperrealista, una possibile affinità. Un'affinità crono-fotografica, che diventa iperrealista proprio per un certo modo di trattare la temporalità: «La funzione e la rappresentazione del tempo nel film segnala la possibilità di avere la meglio su un essenziale (o essenzialista) realismo al cinema ed espone un'iperrealità come effetto del tempo fotografico»²³.

Gli esempi portati da Mizuta Lippit sono diversi (Stan Brakhage, Michael Snow, Peter Kubelka, Carolee Schneemann, Kenneth Anger, Paul Sharits, Andy Warhol).

Il cinema strutturale lavora ad una messa a nudo dei processi che definiscono la produzione e la proiezione delle immagini. Sharits ad esempio compone il film lavorando sul singolo fotogramma e non pensando il cinema come un insieme di sequenze girate. Si fa appunto strada un metodo che viene definito strutturale, metrico: un cinema la cui struttura filmica e la cui forma si mostra predeterminata (come un una griglia, o in una

²² A. MIZUTA LIPPIT, *Extimacy. Outside Time and Superrealist Cinema*, in Id., *Ex-Cinema. From a Theory of Experimental Film and Video*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2012, p. 41.

²³ *Ibid.*, p. 43

partitura), definita fotogramma dopo fotogramma, un cinema interessato a sviluppare e ampliare una riflessione legata alle componenti materiali che lo definiscono, a partire appunto dalla sua struttura discontinua, fotogrammatica. Rielaborando e riflettendo sull'unità di misura del fotogramma questi filmmaker liberano il cinema dalla semplice riproduzione della realtà, pensandolo più come una struttura tonale, ritmica, matematica: variazioni temporali, ripetizioni, movimenti definiti dal numero dei fotogrammi. La proiezione del film non diventa altro che lo spazio di quella «tensione» di cui abbiamo parlato in precedenza. Tensione tra l'immagine immateriale che vediamo sullo schermo e i parametri di trattamento e sviluppo dei materiali della striscia di pellicola che scorre all'interno del proiettore (ciò che Hollis Frampton in una conferenza chiama *Processing Parameters*²⁴). Immagine e materia.

Nel saggio di Mizuta Lippit non viene citato un nome, quello di Ernie Gehr. Eppure, un film come *Eureka*, realizzato nel 1974 e proiettato per la prima volta nel 1979 avrebbe dovuto forse attirare la sua attenzione.

Come i pittori iperrealisti, Gehr utilizza, riusa, reimpiega, non una foto o una brochure, ma in questo caso un film girato nel 1903 a San Francisco, intitolato *A Trip Down Market Street Before The Fire*. Il fuoco a cui il titolo allude è quello dell'incendio causato dal terremoto che nel 1906 devasterà la città. Sorta di *Hale's Tour* ante litteram, prima ancora che il termine e l'*attrazione* di Nathan Hale entri in uso, l'anno successivo (lo segnala Bart Testa nel suo impeccabile studio sul rapporto tra cinema delle origini e avanguardia, *Back and Forth: Early Cinema and the Avant-Garde*, Art Gallery of Ontario, Ontario 1992) il film riprende il movimento rettilineo di un tram lungo Market Street, fino all'arrivo alla stazione che porta lo stesso nome. Il film del 1906²⁵ dura in tutto nove minuti e mezzo, *Eureka* invece chiude lo stesso movimento verso la stazione ferroviaria (escludendo l'ultima parte del film originale) impiegandovi mezz'ora. Il fatto è che Gehr rielabora il film. È Annette Michelson a mostrargli i materiali, di proprietà di una delle eredi dell'operatore che l'aveva girato. Ottenuti i permessi per utilizzarlo, Gehr lo proietta su una parete con un proiettore, facendo avanzare il film fotogramma per fotogramma senza far bruciare la pellicola, lo rifilma, scattando dai quattro agli otto fotogrammi per ogni immagine del film originale.

²⁴ H. FRAMPTON, *Processing Parameters*, «Millennium Film Journal», n. 56, ottobre 2012, pp. 74-87.

²⁵ Il film ha posto spesso problemi di datazione, vedi al riguardo A. HABIB, *Archives, modes de réemploi. Pour une archéologie du found footage*, in «Cinéma (Revue d'études cinématographiques)», vol. 24, n. 2-3, primavera 2004, *Attrait de l'archive*, a cura di C. Blümlinger, pp. 97-122.

Ne risulta un rallentamento del movimento che estende la durata del film. Che cosa emerge da questo rallentamento? Un tempo cronico. E una tensione tra il materiale originale e quello ri-filmato dallo stesso Gehr. I gesti e i movimenti compiuti dalle persone risultano più percepibili e quasi in eccedenza. Secondo Myrel Glick, futura moglie di Gehr, che parla del film sulle pagine di *Film Culture*, si innesca «un esagerato senso di movimento attraverso lo spazio, in grado di schiudere una sensazione di profondità dello spazio mentre nello stesso tempo il suo lento e apparente avanzamento discontinuo tende ad appiattirlo»²⁶.

Qualcosa di *hallucinogenetic* potremmo dire con Malcolm Morley. E questo cosa causa? Gehr – scrive Myrel Glick – portando alla luce, accentuando

«il contrasto e la cruda definizione della luce e dell'ombra, intensifica la trama e la grana irregolare del film originale, provocando una serie di spettri bianchi e neri che popolano il suo lavoro, facendoli oscillare in un ritmo che pulsa, preso tra la loro esistenza tattile di forme di rappresentazione e pura grana del film che varia in tonalità, densità e forma»²⁷.

Non ci muoviamo anche qui nei pressi di un'arte invisibile? Nell'«infrasottile»? (come scrive Duchamp nel punto 3 delle note dedicate all'argomento – «I portatori d'ombra lavorano nell'*infrasottile*»²⁸).

Anche nel film, come nei quadri iperrealisti, qualcosa insomma si espone, produce una tensione. Ne emerge non solo l'immagine, ma a ben vedere anche la sua struttura, grazie a un tempo iperreale, cronico, rallentato, profondo. Del film (pellicola, emulsione, grana) rileviamo, forse, il suo ipotetico inconscio ottico.

Resta da spiegare il riferimento al titolo, che potrebbe apparire enigmatico.

Che cosa sono tutti questi lavori che abbiamo citato se non ipotesi parasitarie che perturbano un'opera, o semplicemente un'immagine riprodotta, inscrivendovi una nuova traiettoria temporale? Qualcosa come un prelevamento, un «innesto citazionale» che appartiene alla struttura di ogni marchio.

Forse la pratica del riuso, del riciclaggio (quello che al cinema si usa definire *found footage*) più che una questione postmoderna (a meno di non voler considerare postmoderno il collage, Picasso, o *Children's Corner* di Debussy, o Lautréamont – sostiene Jean-Claude Lebensztein²⁹) riguarda

²⁶ M. GLICK, *Eureka by Ernie Gehr*, «Film Culture», n. 70-71, 1983, pp. 113-118, p. 114.

²⁷ Ivi.

²⁸ M. DUCHAMP, *Inframince 1-46*, cit., p. 21.

²⁹ LEBENSZTEJN, *Malcolm Morley. Itinéraires*, cit., p. 57.

la messa in campo di una «scrittura» che Jacques Derrida in un famoso intervento intitolato *Firma evento contesto* considerava «al di fuori di ogni orizzonte di comunicazione semio-linguistica; “scrittura”, cioè come possibilità di funzionamento separato, ad un certo punto, dal suo voler-dire “originale” e dalla sua appartenenza ad un contesto saturabile e rigido»³⁰.

L'atto comunicativo in questo caso corrisponderebbe ad un semplice «trasporto». Un trasferimento operato costruendo griglie, o, semplicemente, modificando i parametri che processano la materia fotogrammatica, compresa la sua temporalità.

Sostiene Derrida:

«Ogni segno, linguistico o non linguistico, parlato o scritto (nel senso corrente di questa opposizione), come unità piccola o grande, può essere citato, messo tra virgolette; con ciò esso può rompere con ogni contesto dato, generare all'infinito dei nuovi contesti, in modo assolutamente non saturabile. Ciò non implica che il marchio valga fuori contesto, ma, al contrario, che vi siano soltanto contesti senza nessun centro di ancoraggio assoluto. Questa citazionalità, questa duplicazione o duplicità, questa iterabilità del marchio non è un accidente o un'anomalia, è quel (normale/anormale) senza il quale un marchio non potrebbe nemmeno più avere un funzionamento cosiddetto “normale”. Cosa sarebbe un marchio che non potessimo citare? E di cui non si potesse perder per strada l'origine?»³¹.

Jacques Derrida comunica questo intervento nell'agosto 1971, al *Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française*. Ponendo la sua firma in calce.

Nel 1969 (19 giugno), sulle pagine del *Village Voice*, Jonas Mekas scrive un testo intitolato *On Tom Tom and Film translations*. Si tratta di una breve analisi del film di Ken Jacobs, *Tom Tom The Piper's Son*. Film che per Mekas crea un precedente, quello che egli definisce «film translation».

«The film translation aspect opens unlimited possibilities. There will be translations of *Birth of a Nation*, of *Dr. Caligari*, of *Cleopatra*. I suspect the entire Hollywood production of the last eighty years may become just material for future film artists – at least for some of them»³².

³⁰ J. DERRIDA, *Firma evento contesto*, in ID., *Margini – della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, p. 410.

³¹ *Ibid.*, pp. 410-411.

³² J. MEKAS, *On Tom Tom and Film Translations*, in ID., *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, Macmillan Company, New York 1972, p. 350.

Ma che cosa sono queste traduzioni di film, trasporti di film, se non degli «esergo»? Akira Mizuta Lippit parla proprio di questo in apertura del suo libro, rifacendosi alla famosa lettura che Derrida fa dell'esergo che Nietzsche aveva posto nel suo *Ecco Homo*³³.

«L'esergo infatti, dal greco *ex* (fuori) *ergon* (opera), fa riferimento a uno spazio al di fuori dell'opera, al di fuori del corpo essenziale dell'opera, e insieme parte di essa, in poche parole – parte e separata. Un esergo localizza uno spazio esterno che appare incluso nell'opera come suo fuori. Che tipo di opera e che tipo di fuori? [...] Possiamo immaginare un cinema che appaia come una serie di eserghi, elementi di un cinema essenziale che ha luogo tra opere – tra, di fianco, e al di fuori di esse – ma anche come lavoro del fuori, iscrizioni di un lavoro che illumina il fuori; opere che rendano il cinema visibile, e perciò possibile? Un cinema altrove, verso e dallo stesso cinema, segnato da questo passaggio nel fuori, non più cinema e ancora ad esso prossimo? Potremmo chiamare questo corpo d'opera un *ex-cinema*?»³⁴.

Credo che, nella loro tensione, nel loro lavoro di iscrizione, nel loro tempo cronico, iperreale, *Eureka* di Ernie Gehr (e *Tom Tom The Piper's Son* di Ken Jacobs) ne facciano parte.

³³ J. DERRIDA, *Otobiographies. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, Il poligrafo, Padova 1993, pp. 53-54.

³⁴ A. MIZUTA LIPPIT, *Exergue Ex-Cinema*, in ID., *Ex-Cinema. From a Theory of Experimental Film and Video*, cit., p. 1.

