

Appendice

Il percorso di ricerca condotto in questa tesi si inserisce all'interno di un più ampio progetto, realizzato in collaborazione con una collega di università.

Dovendo redigere entrambi la tesi di laurea specialistica, abbiamo deciso di coordinare le nostre ricerche in un progetto unico, con lo scopo di realizzare un video (artistico o meno, non sta a noi dirlo).

Questo video, più che una conclusione è un vero e proprio punto d'incontro tra le due tesi, che cercano di esplorare i due lati di un lavoro come questo.

Infatti, mentre in questa tesi ho cercato di scoprire cosa fosse la videoarte, attraverso la sua storia, i suoi sviluppi e i suoi linguaggi, la tesi di Lucia Ferroni intitolata *La cultura del progetto*, si occupava di indagare attraverso quali fasi si sviluppa il processo che permette di concepire e realizzare un'opera d'arte.

Rispetto al compito di realizzare un video, la mia tesi si pone dunque come quella fondamentale fase di ogni progetto nella quale ci si guarda intorno in una ricognizione dell'esistente e delle sue caratteristiche, cioè la raccolta dei dati.

Oltre alle ricerche condotte in biblioteca e nell'archivio di *Invideo*, fondamentali sono state altre due esperienze dalle quali abbiamo tratto una serie di appunti e materiali che includiamo in questa appendice.

Infatti dopo la visita all'ultima Biennale di Venezia, punto d'incontro della migliore produzione videoartistica internazionale, abbiamo presenziato ad un incontro con Robert Cahen al Lucca Film Festival, all'inaugurazione della sua mostra alla Fondazione Ragghianti sempre a Lucca e alla lecture tenuta da Mark Lewis al Museo Marino Marini di Firenze, in occasione di una sua personale.

In particolare la semplicità dei lavori di quest'ultimo ci aveva colpito positivamente già alla Biennale e questa impressione è stata confermata dalla mostra di Firenze. Mark Lewis è stato dunque il riferimento principale per il nostro progetto.

Il suo stile è chiaramente distinguibile:

le sue opere non superano mai i cinque minuti, sono girate quasi sempre in piano sequenza, non hanno sonoro e le immagini non sono alterate.

Tutti questi elementi hanno fatto parlare a proposito della sua opera di una specie di ritorno al cinema delle origini, realizzato però con le moderne tecnologie.

Oltre alle motivazioni stilistiche ed estetiche, la scelta di questo tipo di approccio è dovuta anche ad alcune circostanze pratiche, elementi che ogni progetto concreto deve tenere presenti.

La scelta di un approccio minimale di un unico movimento di panoramica ci ha permesso infatti di eliminare tutta una serie di problemi tecnici e di apparecchiature, facendo a meno di attori, microfoni, luci ma anche strumenti come la steady-cam.

Il movimento immaginato all'inizio infatti, quello di un percorso circolare, avrebbe richiesto esattamente questo tipo di apparecchio per eliminare le vibrazioni prodotte da una persona che cammina con la videocamera in mano.

La scelta di tenere la macchina fissa e usare un semplice cavalletto per effettuare una panoramica, è dunque dettata da una necessità pratica. Ma, come si sa, a volte proprio le limitazioni tecniche e i loro vincoli, possono produrre soluzioni di valore e in questo caso il nostro video, così come fanno quelli di Mark Lewis, utilizza una classica figura cinematografica per uno scopo diverso da quello dei racconti di fiction.

Anche la scelta della location, una villa romana, ha tenuto conto da un lato degli ovvi vantaggi di girare in un luogo tranquillo e senza traffico, dall'altro della presenza di un elemento compositivo (un semplice muro) che si è rivelato perfetto come punto di cesura per la divisione dell'immagine a metà proprio al livello dell'orizzonte.

Infatti la panoramica, che parte inquadrando il muro posto a circa dieci metri di distanza dalla videocamera, prosegue lentamente a svelarci lo spazio circostante, scoprendo dal lato opposto un lungo viale alberato che crea una tipica prospettiva

centrale. La panoramica prosegue poi per concludersi tornando all'elemento iniziale. Queste due visioni possono essere considerate l'una l'opposto dell'altra, infatti da una parte abbiamo un elemento che blocca la nostra visuale mentre dall'altra parte la prospettiva ci inghiotte verso un punto lontanissimo.

L'idea che ci ha spinto a realizzare questo tipo di panoramica e a dividere poi l'immagine in due fasce che ruotano in direzioni opposte è il tentativo di comunicare come ogni cosa possa sempre essere osservata da due punti di vista, aggiungendo e scoprendo nuovi elementi e informazioni. Il concept dal quale tutto il lavoro e la decisione di collaborare sono partiti, è infatti il concetto di complementarità, l'idea che combinare due visioni possa produrre qualcosa di nuovo e inaspettato. È appunto questa la ragione della lentezza con cui il video procede: essa dà il tempo allo spettatore di esplorare le combinazioni che le due fasce costruiscono man mano che procedono.

Per quanto riguarda l'audio invece non abbiamo seguito l'esempio di Mark Lewis, scegliendo di lavorare a partire dal sonoro del luogo delle riprese.

Robert Cahen

- Incontro con Robert Cahen al Lucca Film Festival, 21 Ottobre 2009

Di fronte alla proiezione di alcuni suoi film sperimentali in pellicola dei primi anni '70, prima che l'artista cominciasse a lavorare con il video, Cahen dice di riscoprire egli stesso questi film così rari, ogni volta che li rivede, anche perché sono i suoi primi passi nella creazione audiovisiva.

Si tratta di esperimenti realizzati con le macchine che avevo a disposizione, come quella ad alta velocità, dice l'artista. È stato a partire dalla lettura dell'intervista di Truffaut ad Hitchcock che Cahen è stato contaminato dalla voglia di dedicarsi alla finzione, sotto forma di un cortometraggio. Il film *Arret su marche* è stato realizzato a partire dalle suggestioni vissute dall'autore nella sua casa d'infanzia dove sono successe cose straordinarie ma al tempo stesso terribili.

Hitchcock riesce a creare la tensione, la paura con delle tecniche particolari ma quello che interessava a Cahen non era tanto mostrare come fare paura bensì mostrare cosa significa avere paura.

Anche se questo proponimento può sembrare un po' concettuale, esso permette di riconoscersi nelle situazioni proposte dal film, nel tentativo di restituire soprattutto la paura che si prova da bambini.

Per quanto riguarda *Sur le quai*, è stato girato con un'unica inquadratura che corrisponde alla bobina 16 millimetri con una cinepresa ad alta velocità.

Questo film è stato realizzato negli stessi anni in cui si usava già il video ma le videocamere erano ancora troppo pesanti per poter essere usate correttamente ed è per questo che Cahen in questo caso ha usato la cinepresa.

Parlando dei suoi anni di formazione, Cahen racconta inoltre che all'epoca per ottenere la tessera di realizzatore di corti bisognava aver realizzato almeno 3 cortometraggi. Solo dopo aver terminato i suoi primi due corti, egli si è accorto che l'entrata del treno nella stazione girata in precedenza era già di per sé un piccolo film e proprio sonorizzandolo è riuscito ad avere la tessera di realizzatore.

Cahen racconta di essersi formato alla scuola della musica concreta che gli ha insegnato a lavorare a partire da un certo materiale e a scoprire su quello stesso materiale le possibilità di modificazione per andare avanti con il lavoro.

Nel caso di *Karine*, Cahen ha invece montato quasi solo fotografie, cercando di scoprire come è possibile rendere viva un'immagine immobile, in questo caso partendo da ben 3000 foto scattate ad una bambina.

Questi primi lavori in pellicola sono fortemente sperimentali e in parte diversi dalla produzione video di Cahen.

Essi contengono comunque già moltissimi dei suoi temi:

- la dialettica tra immagine fissa ed immagine in movimento;
- il rallenti come zona franca tra la staticità e l'immagine in movimento;
- la presenza di attori ma non di dialoghi e quindi una narrazione tra virgolette;
- l'effetto sorpresa;
- il sentimento del paesaggio;
- il viaggio;
- il treno.

In particolare questi ultimi due sono elementi che permettono il passaggio, il movimento da uno stato all'altro e per questo la mostra è stata chiamata "passaggi": nel mondo, dalla fotografia al cinema, dal cinema al video, dalla pittura alla fotografia, fino a giungere alla musica che è la matrice originaria del lavoro dell'artista.

Sempre parlando di come è nato il suo lavoro, Cahen racconta di aver imparato molto dal cinema muto e in particolare, da bambino, dall'uso del proiettore Pathè 8mm che permetteva di mandare avanti e indietro il film creando effetti particolari e divertenti solo girando una manovella.

Questo per lui è stato il primo incontro con le potenzialità dell'immagine e lo ha appassionato immediatamente.

Il cinema muto è importante per Cahen non solo per l'uso parsimonioso della parola ma anche per gli effetti visivi che ritroviamo nelle sue opere.

C'è da dire che rispetto ad una stagione di intense metamorfosi delle immagini nel lavoro video di Cahen (coloriture non naturalistiche, effetti, stratificazioni, ecc), nella sua ultima produzione c'è invece una sorta di ritorno al cinema e di richiamo alle sue prime esperienze con la pellicola.



- Opere proiettate al Lucca Film Festival:

- *Poupees...qu'on les appelle*, 1972, pellicola
Presenza di una voce fuori campo dal tono severo che dà al complesso un senso di inquietudine. Le bambole sono fotografate e subiscono varie modificazioni.

- *Karine*, 1976, pellicola
Tutto ruota attorno al rapporto tra immagine fissa e immagine in movimento. Si sente come un battito che scandisce la crescita di Karine.

- *Ici repose*, 1977, pellicola
Cimitero, immagini astratte, suoni diversi, voci, strumenti, ecc.

- *Sur le quai*, 1978, pellicola
Unica inquadratura, sonoro, rallenti, vediamo un treno e sentiamo un suono inquietante; sembra che stia per succedere qualcosa quando il capo treno di profilo guarda verso destra, come aspettando qualcosa.

- *Arret sur marche*, 1979, pellicola
Solo rumori, nessun dialogo. Vediamo un treno, poi immagini oniriche di un vecchio che stringe una coperta che scivola e una bambina sulla scalinata mentre il vento soffia. Poi vediamo il vecchio che dorme e la bambina dietro la tenda mossa dal vento, mentre un uomo avanza verso il letto del vecchio. La scena si interrompe, una donna impasta il pane mentre un velo vola dalla finestra e vediamo la bambina nel letto del vecchio. Il film usa sapientemente i rumori: quando sentiamo cadere qualcosa, il vecchio si sveglia e poi si riaddormenta, la serranda si abbassa e il film finisce.

- *Rodin/Fragments*, 1990, pellicola
Film sulla frammentarietà, in cui predominano il bianco e il nero.

- *Canton, la chinoise*, 2001, video
Ritratto della città, con uso di attori. Molto bella la prima inquadratura: sulla visione scorre un velo d'acqua.

La mostra di Cahen a Lucca: in primissimo piano, una delle casse che contengono i monitor di Sept visions; sullo sfondo l'opera Paysages/passage.

- Inaugurazione di *Passaggi. Videoinstallazioni 1979-2008*, 23 Ottobre 2009, Fondazione Ragghianti, Lucca

In questa occasione è intervenuta la professoressa Sandra Lischi, curatrice della mostra.

Introducendo la figura dell'artista, Sandra Lischi lo ha definito come un pioniere di quest'arte che, lavorando a partire dai primi anni 70, ha sperimentato effetti e trasformazioni dell'immagine che nessuno aveva ancora scoperto e che si annidavano all'interno dell'immagine elettronica.

Nella sua carriera ha realizzato oltre 70 opere che dialogano con il documentario, il teatro, la danza, la pittura, il cinema, la fotografia; Cahen si muove al confine con tutti questi campi.

Tra i temi principali trattati dall'artista troviamo il rapporto tra immagine fissa e immagine in movimento (l'apparente staticità dell'immagine fissa e il movimento dell'immagine in movimento) che è una caratteristica che coinvolge anche altre arti, come pittura e fotografia. Tra questi due stati dell'immagine esiste un confine sottilissimo, metafora della vita e della morte. Nelle sue opere Cahen mantiene sempre un riferimento alla realtà di partenza che deve essere in qualche modo riconoscibile (paesaggi, volti, persone, ecc) ma tutto questo viene trasfigurato poeticamente, trasformato con coloriture non naturalistiche, temporalità diverse, effetti di nebbia, di rarefazione.

Questa mostra presenta 13 installazioni reinstallate appositamente per gli spazi della Fondazione Ragghianti. A parte un'installazione degli anni '70 e una degli anni '80 le altre sono tutte opere recenti e propongono un percorso è accompagnato dalla musica, dal suono dei meccanismi, dal silenzio e dalla rottura del silenzio (come ad esempio il rumore dei passi sulla ghiaia di *Suairé*). Introducendo gli spettatori alla visione della mostra Sandra Lischi ci dice che per visitarla è necessario disporsi ad una temporalità diversa, alla contemplazione, alla riflessione. La studiosa ha intitolato la sua monografia sull'artista *Il respiro del tempo* e proprio l'idea dell'ascolto e della contemplazione di qualcosa che spesso diamo per scontato, cioè il tempo della vita, sembra essere la cifra fondamentale dell'opera di Cahen che racchiude dunque un significato filosofico importante.

Dalle parole dell'artista: «Siamo tutti di passaggio ma è straordinario ritrovarsi tutti insieme di fronte a qualcosa che ci parla e ci interroga.»

- Note sulle installazioni presenti nella mostra *Passaggi. Videoinstallazioni 1979-2008*

1 - *Suairé*

Un'immagine evocativa proiettata sui due lati di un tessuto sospeso al soffitto. Le proiezioni sono uguali e contemporanee e si sovrappongono. L'opera è muta ma viene completata dal rumore dei passi dei visitatori sulla ghiaia posta ai piedi del tessuto.

2 - *Attention ça tourne!*

Le immagini sono ondulate e sfuocate e vengono proiettate su una tela circolare bianca. La trama della tela si confonde con l'immagine stessa. Guardando meglio ci si accorge che la tela stessa ruota. La circolarità della proiezione fa assimilare il tutto ad una visione oculare; l'opera è muta.

3 - *Paysages d'hiver*

Due proiezioni mostrano lo stesso video con uno scarto temporale, quasi a voler ritornare sull'immagine, permettere di rivederla per scoprire nuovi dettagli al suo interno, in una funzione simile al rallenti. In questi paesaggi predominano il bianco e il blu, mentre gli elementi estranei al paesaggio sono contraddistinti da colori forti: il rosso delle case e di una barca, il nero degli uccelli-nero, il giallo del cappotto di un uomo. Sembra inoltre che due temporalità si combinino nella singola proiezione: più veloce nella parte superiore e più lento in quella inferiore. Emerge un rapporto natura uomo non conflittuale; l'opera è muta.

4 - *Horizontales couleurs*

Un esperimento sulle possibilità delle immagini di sintesi: vediamo righe verticali e orizzontali che sembrano dei neon e danno un senso di tridimensionalità all'immagine; l'opera è muta.

5 - *Sept visions*

Sette monitor, sette video diversi che iniziano ognuno con un differente ideogramma. I monitor sono posti all'estremità di sette casse di legno, dunque la visione del video è concessa ad uno spettatore alla volta, creando una sorta di intimità con l'opera. Le immagini sono molto modificate mentre il sonoro è composto da musica orientale, rumori sintetizzati e voci in presa diretta.

6 - *Paysages/passage*

Diciotto monitor appoggiati a terra mostrano la stessa immagine con diverse temporalità. Le immagini sono modificate e il sonoro è costituito dal rumore del treno sui binari.

7 - *Sanaa, passage en noir*

In questo caso il passaggio di una donna in nero in un vicolo si ripete più volte. C'è un forte uso della dissolvenza, spesso applicata in prossimità del fascio di luce che entra nel vicolo. Il video è al rallentato e la reiterazione di una singola azione ci permette di cogliere meglio l'immagine e le nostre stesse sensazioni, così come accade con il rallentato e le proiezioni multiple. Il sonoro è costituito da un brano di Bach molto coinvolgente ma che forse condiziona troppo la visione del video.

8 - *Traverses*

Numerose persone emergono e poi svaniscono in un velo di nebbia bianco; le immagini non sono trattate con altri effetti a parte la nebbia; l'opera è muta.

9 - *Tombe*

Una serie di oggetti cadono nell'acqua, percorrendo lo schermo dall'alto verso il basso. Anche senza usare il rallentato, c'è un effetto di lentezza dovuto all'attrito degli oggetti con l'acqua: è un altro modo di farci percepire meglio l'immagine. Gli oggetti sono molto colorati e sgargianti; l'opera è muta.

10 - *Tombe (avec les notes)*

Quest'opera è speculare alla precedente, solo che stavolta a scorrere dall'alto in basso e come immerse nell'acqua sono delle parole; l'opera è muta.

11 - *Le cercle*

Una serie di paesaggi che coprono la gamma cromatica del blu. La presenza dell'uomo in questa natura è impalpabile e i volti umani vengono modificati fino ad apparire simili a degli alieni; l'opera è muta.

12 - *Francoise en memoire*

È il primo piano di una donna anziana, rallentato; la donna sembra ascoltare una conversazione mentre le parole proiettate sul pavimento sembrano venire dalla sua mente; l'opera è muta.

13 - *Cartes postales video*

Opera che indaga il rapporto tra immagine in movimento e immagine fissa.

Mark Lewis



- Incontro con Mark Lewis, 25 Novembre 2009, Museo Marino Marini, Firenze

Mark Lewis, Hendon F. C..

Il suo metodo di lavoro:

La maggioranza delle idee e osservazioni sul suo lavoro, Mark Lewis dichiara di svilupparle successivamente alla realizzazione pratica. Lavora spesso lasciandosi trascinare dalla bellezza di un luogo o di un fenomeno che ammira, tentando poi di realizzare qualcosa di appropriato a quel luogo. Secondo lui è importante lavorare nell'intersezione tra l'aspetto banale e quello straordinario della vita di tutti i giorni. Partire cioè dalle cose banali per poter imparare a guardare in modo diverso, sviluppare un tipo di attenzione che permetta di cogliere le piccole cose della vita che possono rivelare aspetti importanti, diventare rappresentativi di qualcosa di più generale. Certo, delle volte il banale per alcuni resta semplicemente ciò che è, ma bisogna accettare questo rischio.

Anche le sue personali esperienze di vita, dalle quali prende spesso spunto per realizzare i suoi film, non sono niente di speciale, sono banali. Dunque bisogna partire da qualcosa che ci colpisce, come una location ma non è sufficiente che questa sia bella, perché al mondo ci sono moltissimi bei posti. Bisogna riuscire a trasformare una location in qualcosa che faccia fermare lo spettatore e riflettere come non ha mai fatto nella sua vita. A livello pratico, Mark Lewis realizza molti test fotografici e video dei quali soltanto pochi, attentamente scelti, entrano nella fase finale di produzione diventando dei film.

La sua carriera:

Mark Lewis è arrivato tardi alla produzione di film; si è cimentato prima con vari tipi di arte, tra cui scultura e fotografia ma ad un

certo punto si è reso conto che attraverso questi mezzi non sarebbe mai arrivato al livello di soddisfare la sua ambizione. Questo pensiero lo ha depresso e ha passato una fase difficile dalla quale è uscito per caso, quando un'amica gli ha proposto, un po' per gioco, di trasformare un'idea che aveva in un film. Mark Lewis ha preso la cosa sul serio e ha realizzato un documentario per la tv, molto ordinario, girato in Russia all'epoca della caduta dell'Unione Sovietica. È così che ha scoperto sia di essere portato per la realizzazione di film, sia che quest'attività lo gratificava. Da quel momento in poi si è dedicato esclusivamente ai film.

Riflessioni e interessi principali:

Per Mark Lewis l'essenza del cinema sta nel suo essere immagine in movimento perché è quando le immagini iniziano ad essere proiettate e a modificarsi che tutto ha inizio. Quello che lo interessa è proprio questa essenza, ciò che deve aver meravigliato enormemente le prime persone che si sono trovate di fronte a questo miracolo.

Proprio il movimento delle immagini per lui può essere considerato l'effetto speciale per eccellenza, perché ogni effetto speciale successivo cerca in qualche modo di replicare l'emozione di quel momento in cui l'immagine si mosse per la prima volta. C'è anche l'altro lato della medaglia, cioè l'emozione delle prime persone che vennero riprese, le quali per la prima volta capirono che c'era una telecamera a registrare e a tenere traccia del loro movimento. Questo tipo di emozione è ciò che lo interessa, così come il rapporto del film con le immagini ferme. In esse l'elemento dominante è la composizione: qui l'artista deve riuscire ad inserire tutti gli elementi (l'azione, il tempo) facendo a meno del movimento e questo è quello che i pittori hanno imparato a fare nei secoli.

Il film non può essere un'immagine, perché si muove, ma ciò che a lui interessa è proprio questa relazione, in negativo, che il film ha con l'immagine ferma. Sempre sul tema dello spazio pittorico del film, c'è da aggiungere che anche se un film non può essere un'immagine ferma, esso si approssima a questa condizione. Inoltre essa resta parte della sua identità, della sua origine. Ma la definizione del film in qualche modo è proprio la scomparsa dell'immagine perché ogni frame distrugge continuamente il precedente, come se ci fosse una promessa di composizione che non si avvera mai. Ciò fa parte della delusione di fare film ma è anche un po' l'esperienza della vita, la frustrazione dell'evanescenza della vita

e del piacere. Quel qualcosa che l'artista dell'epoca moderna tenta di trattenere a lungo abbastanza per farcela comprendere, anche se non è possibile; ciononostante gli artisti continuano a tentare. Due delle domande più importanti quando si fa un film secondo Mark Lewis sono: Quanto lungo dovrebbe essere? Quando dovrebbe iniziare e quando dovrebbe finire? Lui si chiede quanto dovrebbe durare un'opera esposta in una galleria, quindi rivolta a degli spettatori il cui paradigma di riferimento resta quello delle immagini ferme, anche se ormai abituati a fruire ogni genere di forma d'arte. Dopo aver riflettuto sulla questione, la sua decisione è stata quella di prendere come riferimento i 4 minuti e i 10 minuti, cioè gli standard di durata dei rulli di pellicola. Il vantaggio di lavorare con queste forme commercialmente predeterminate, utilizzandole almeno come riferimenti massimi, è che in questo modo è il materiale stesso a farsi carico del problema della durata del film, liberando l'autore da questa decisione.

Le opere:

1 – *Centrale*, 1999

Questo film è stato girato in un ristorante italiano di Soho, che si chiama *Centrale*.

Mark Lewis lo ha frequentato spesso sedendosi sempre nel posto vicino alla finestra, a fianco di uno specchio.

Quello che vedeva era proprio ciò che si vede nel video, cioè questo raddoppiamento delle immagini che causa una collisione di forme, una sorta di montaggio della vita di ogni giorno, della vita di città. Ha deciso di riprendere questa visione così particolare e nel momento di scegliere quale composizione costruirvi, ha provato ad immaginare quale azione duri all'incirca quattro minuti.

La risposta è stata: l'attesa di qualcuno che dobbiamo incontrare. Ha allora posto questi attori distanti tra loro: a causa dello specchio però a noi sembrano vicini e sembrano in relazione tra di loro.

In realtà la donna sta parlando con qualcun altro che non vediamo e sta aspettando qualcuno, così come anche l'uomo sta aspettando qualcun altro.

Lewis stesso a proposito di questo film ammette che spesso le sue idee non sono granchè e tendono ad essere pedanti e illustrative. Capita allora che degli imprevisi salvino il film, come in questo caso. La sua intenzione iniziale era infatti di avere soltanto pedoni sullo sfondo e per questo ha chiuso il traffico della strada. Avendolo fatto senza permesso però, è

stato costretto da un poliziotto a far passare le macchine, rendendosi conto alla fine delle riprese che proprio il passaggio delle macchine che scompaiono una nell'altra rende il film meno noioso di come avrebbe potuto essere.

Mark Lewis assicura di avere qualche aneddoto del genere per ogni film che dimostra come, nonostante la produzione di un film sia una cosa complessa che necessita di essere organizzata, a volte è proprio l'imprevisto ad aiutare il risultato finale.

2 - *Nathan Phillips Square, A Winter's Night, Skating*, 2009

Questo film era presente alla recente Biennale di Venezia, nel padiglione canadese. Lo sfondo e il primo piano sono stati girati separatamente: il primo a Toronto e il secondo in studio. Secondo Mark Lewis il cinema è diventato davvero moderno negli anni '20, con l'introduzione della retro proiezione che permetteva di ricostruire un intero mondo in studio e registrare le voci degli attori in presa diretta senza disturbi.

In questo modo nel cinema si è creata una forma di montaggio affine a quella degli esperimenti artistici dell'epoca da dopo Cézanne, che permette di passare dalla rappresentazione iconica tradizionale alla visione di due spazi allo stesso tempo, due registri diversi tra sfondo e primo piano.

Si introduce così inoltre anche l'idea del film dentro il film. Il motivo da cui nasce questo particolare film è però un semplice ricordo personale, di adolescente, di un prima cotta non ricambiata; l'idea di pattinare d'inverno in mezzo alla città mentre fa molto freddo per lui è qualcosa di romantico.

Mark Lewis ha sempre amato pattinare, fin da piccolo perché gli sembrava di sentirsi come se lui stesso fosse la macchina da presa di un film che si muove. In questo film voleva che ci fosse una coppia che magari si dava quel bacio che lui non aveva ricevuto dal suo primo amore.

3 - *TD Centre, 54th Floor*, 2009

Anche questo video era presente alla recente Biennale, ed è ciò che si vede guardando giù dal 54esimo piano di un palazzo. Le cose in primo piano si muovono più veloci dello sfondo e si tratta di un'illusione ottica molto semplice, niente di più straordinario di quello che si vede guardando per conto proprio.



4 - *North circular*, 2000

Collegata al discorso sulla banalità, c'è un'altra domanda molto importante per un filmmaker, cioè: quanto a lungo puoi tenere un'immagine prima che diventi noiosa? E ancora, che cosa è noioso?

In effetti la differenza tra una cosa noiosa e quello che è il suo opposto è veramente molto molto sottile ed è proprio questa minima separazione che Mark Lewis tenta di sfidare in questo film.

Molte delle decisioni riguardo a quanto far durare una cosa dipendono dal materiale e in questo caso è l'elemento finale del film che lo convince a far durare il tutto così a lungo.

È il materiale stesso in qualche modo a prendere le decisioni permettendoti di fare cose che altrimenti non faresti e proprio questo è il motivo per cui Mark Lewis ama fare film.

Questo film è poi uno dei rari casi in cui lui ha scelto di fare una citazione diretta. Secondo Lewis le immagini stesse hanno la loro vita di citazioni e di idee, rivelano tracce delle altre immagini realizzate perché appartengono alla storia delle immagini e dunque la contengono.

L'idea per questo film la coltivava da anni, senza però riuscire a definire cosa avrebbe dovuto esserci alla fine del movimento di avvicinamento all'edificio, oltre ai ragazzini che giocano.

È stata la visione di un dipinto in una mostra di Chardin (*Il bambino con la trottola*, 1735) a dargli l'idea, a convincerlo che quella era la soluzione perché la trottola rappresentava un particolare momento di tensione. C'è infatti un momento in cui il ragazzino è come fissato nella meraviglia della magia di questo oggetto che riesce a girare senza cadere, grazie alla forza centrifuga.

Lewis ha visto questo momento, una cosa magica quando la si osserva per la prima volta da bambini, come la logica e straordinaria conclusione del materiale a cui stava lavorando.

C'è inoltre un'analogia tra le trottole e il

Mark Lewis, North circular.

cinema: sono entrambe tecnologie del passato che hanno esercitato un grande fascino, ora non più così forte perché rimpiazzato da nuove meraviglie.

5 - *Isosceles*, 2007

Questo film è stato realizzato a Londra e ha come soggetto l'ultima architettura industriale della città, ancora vissuta da persone che vi svolgono attività. Si tratta di un quartiere che gli piace molto e in cui passa spesso e ha deciso così di voler osservare meglio questo edificio, in particolare la sua relazione con l'architettura che lo circonda.

In questo caso bloccare il traffico è stata la scelta giusta perché le macchine avrebbero disturbato l'osservazione del luogo.

6 - *Prater Hauptallee, Dawn and Dusk*, 2008

Mark Lewis spiega che di fronte a questo luogo ha avuto l'idea di fare un film ma non sapeva decidersi se girare di mattina o di sera perché ognuno dei due momenti aveva i suoi vantaggi. Alla fine li ha girati entrambi e li ha composti. La lunghezza del film è di 17 minuti e deriva dalla reale curva di discesa e aumento della luce che è la stessa all'alba e al tramonto. Si ottiene così un momento di pochi secondi in cui la luce è la stessa in entrambe le immagini e la linea che le separa diventa invisibile; questo accade sulla strada ma non nel cielo a causa della nebbia mattutina.

7 - *Cold Morning*, 2009

Un altro video mostrato quest'anno a Venezia, realizzato per caso in una sola ripresa. Mentre si trovava a fare dei test sulla luce per girare lo sfondo del film con la coppia che pattina, vide questa scena di un barbone e alcuni piccioni che si scaldano con l'aria calda che esce dai marciapiedi di città; la mattina dopo decise di girarla. In questo caso dunque non c'è stata preparazione. Riguardo a questo, c'è da dire che si può lavorare in vari modi, sia preparando tutto che all'improvviso e non è detto che il fatto di aver dedicato molto tempo ad una cosa la renda migliore di un'altra.

In questo film il suo scopo non era la rappresentazione di un problema sociale ma piuttosto di una qualità umana come la grazia, che gli sembrava di vedere in questo soggetto e che a lui interessa molto rappresentare.



- Note sulle opere in mostra al Museo Marini dal 28 Ottobre al 29 Novembre 2009

1 - *The pitch*, 1998

Un uomo legge un foglio (Mark Lewis stesso). L'inquadratura parte dal suo primo piano e poi si allarga fino ad un campo totale. Scopriamo che l'uomo è su un marciapiede ed intorno a lui c'è altra gente. Lo sguardo dell'attore è diretto verso l'alto dove è posizionata la macchina da presa. Alcuni passanti sono incuriositi e rivolgono anche loro lo sguardo verso l'alto.

2 - *The fight*, 2008

Due gruppi di persone sembrano avere una discussione. A turno tutti litigano e tutti cercano di portare un po' di calma in un cerchio che non si chiude mai. Non c'è sonoro o dialoghi, ma solo una forte gestualità e un gioco di sguardi che sopperiscono la mancanza del parlato. Il reiterarsi delle azioni e il ripetersi delle situazioni, cancellano la violenza e con il passare del tempo rendono la situazione ironica.

3 - *Rush hour, morning and evening, cheapside*, 2005

L'immagine scorre sottosopra. I soggetti principali sono le ombre, inquadrare in movimento, di alcuni passanti su un marciapiede. L'effetto della ripresa ribaltata trasforma i corpi in delle semplici emanazioni delle proprie ombre che, viceversa, sembrano essere più concrete e reali.

4 - *Downtown tilt, zoom and pan*, 2005

Il video incomincia con la ripresa di una pozzanghera con vari animaletti, di una bottiglia di plastica, di un cespuglio, un bicchiere rosso e alcuni ferri da carpenteria. L'inquadratura dura qualche secondo, poi una panoramica verso l'alto inquadra un campo lungo, dal quale riusciamo a capire che siamo alla periferia di una grande città (in lontananza si

vedono dei grattacieli).

Una macchina rientra in un garage e notiamo una nube di polvere che tende a concentrarsi. Scopriamo dunque che la ripresa è al contrario e che la nube di polvere è dovuta ad un'altra macchina. Uno zoom all'indietro estende ancora di più il nostro campo visivo. Infine un'altra panoramica verso sinistra, sempre in campo lungo, inquadra una macchina e il passaggio di un treno. Tutto quindi va ricomposto partendo dalla scena finale.

5 - *Hendon F.C.*, 2009

In campo lungo, dall'alto verso il basso, viene inquadrata una città nella quale si intravedono alcuni bambini che giocano. Lentamente la macchina da presa si sposta verso sinistra, compiendo una panoramica.

La macchina poi scende verso il basso (si capisce che è una gru) compiendo dei movimenti sinuosi fino a giungere a filo d'erba su un campo di calcio abbandonato. La visuale a volte viene sommersa dall'erba.

La macchina sembra esplorare lo spazio per poi fermarsi in un punto qualsiasi. Si ha una certa sensazione di solitudine, di abbandono e di malinconia.

Sembra che l'autore voglia dare a questo luogo, un tempo affollato, un ultimo momento di attenzione prima di cadere per sempre nell'oblio.

6 - *Children's games*, Heygate, 2002

Con un unico piano sequenza in steadycam lo spettatore percorre uno spazio labirintico tra vie, sopraelevate, ponti, ecc. Tutte le azioni dei personaggi sembrano essere attivate dal passaggio della macchina da presa.

7 - *Algonquin Park*, 2001

In campo lungo viene inquadrata una sorta di isola circondata dalla nebbia. Una barca taglia diagonalmente lo spazio. Dominano i colori: il blu intenso dell'acqua, il verde degli alberi, il rosa delle nuvole e il bianco della nebbia.

8 - *Off leash*, HighPark, 2004

Dall'alto verso il basso sopra degli alberi vengono inquadrati dei cani con i loro padroni. I rami degli alberi si diramano davanti all'obiettivo formando una sorta di ragnatela.

9 - *Rear projection*, Molly Parker, 2006

Il video consiste nella ripresa di una donna che si trova davanti ad

una proiezione: si tratta di un video nel video. Nella proiezione viene inquadrata, in campo lungo e in periodo estivo, una casa sotto degli alti alberi.

Ad un certo punto con una dissolvenza si passa agli stessi luoghi innevati con la donna che resta nelle stesse condizioni di prima. Nel video coesistono anche due movimenti: il primo interno alla proiezione e il secondo della ripresa della proiezione e della donna.

10-*Algonquin park*, 2002

Si inizia con uno schermo bianco, poi dal basso si intravedono delle cime di alberi (si capisce che è uno zoom all'indietro). Inizialmente crediamo di vedere degli alberi con il cielo bianco sullo sfondo ma man mano che lo zoom continua la sua corsa a ritroso vediamo altri elementi. Alla fine quello che sembrava un cielo non è altro che una distesa di ghiaccio e l'inquadratura che prima sembrava dal basso verso l'alto si rivela dall'alto verso il basso.

Riassumendo, emerge in quasi tutti i video (escluso il primo video e il secondo) la presenza forte della macchina da presa e dei dispositivi cinematografici che sembrano svolgere il ruolo di protagonisti assoluti. Si parte con movimenti di macchina sinuosi e affascinanti (video 3, 5, 6), passando poi a movimenti più tipici del cinema (video 4, 8, 9, 10). Nel 1° video emerge un'attenzione al linguaggio verbale (ed è l'unico caso), nel 2° un'investigazione del linguaggio del corpo ed infine nel 6° traspare un'attenzione particolare per la composizione dell'immagine. In tutte le opere emerge un forte legame con i luoghi nei quali l'artista ha trascorso la sua infanzia, cioè il Canada.

< CAPITOLO 3

Sviluppo >

NOTA DI CHIUSURA >