

OMER FAST. A NICE BREADED SCHNITZEL SU NARRAZIONE E CONCETTUALISMO, VERITÀ E COSTRUZIONE ON NARRATIVE AND CONCEPTUALISM, TRUTH AND CONSTRUCTION

Intervista a cura di / Interview by Claudia Löffelholz

CL *Uno degli aspetti principali dei tuoi film e video è la tensione con cui l'esperienza personale diventa storia, e come le storie si sviluppano attraverso i processi di selezione, registrazione o eliminazione di elementi. Da dove nasce il profondo interesse per questi processi?*

OF Ho sempre avuto difficoltà a immaginare l'arte senza far ricorso alla narrazione. In genere è ciò che fanno critici e teorici. Ma dal momento che non sono un critico, né particolarmente esperto in teoria e storia dell'arte, ho spesso dovuto accontentarmi di un po' di informazione, pseudoverità, invenzioni e altro che in qualche modo ruotano attorno all'opera d'arte rendendola memorabile, anche piacevole, come le molliche si attaccano a una crocchetta o a una bella cotoletta impanata. Certamente è questo quello che fa chiunque non sia uno specialista. Ma per molto tempo ciò mi ha anche fatto sentire abbastanza in colpa. Durante i miei studi universitari ho maturato la falsa convinzione che ci fosse un giusto modo di fare arte, e che questo fosse pressappoco quello che facevano minimalisti, concettuali e loro epigoni: l'opera fredda e decisa, non troppo ricca, con una forte base teorica. Certamente non qualcosa che divagasse su un aneddoto personale, che desse la sensazione di essere convenzionale, confessionale, terapeutico. Per quanto sbagliato, questo "divieto di narrazione" si è consolidato divenendo una costante del mio processo creativo, una sorta di contrappunto alle storie da cui ero attratto quando finalmente riuscivo a produrre il mio lavoro. (Ovviamente, tutti noi abbiamo in testa questi codici repressivi. Se non puoi liberartene, la cosa migliore da fare è cercare vie creative di negoziazione, vecchi trucchi per aggirarli, per piegarli a proprio vantaggio). Così, questo senso di colpa nei confronti della narrativa si esprime attraverso strutture che fondamentalmente agiscono da con-

tenitori di storie, facendogli da contraltare. Esse nascono applicando tecniche semplici inerenti alla scrittura e al montaggio: eliminare, copiare, incollare, ripetere e variare. Nel tempo, il "divieto di narrazione" si è sicuramente ammorbidito. Ma è diventato a tal punto parte integrante dell'opera che non sono più sicuro se le storie che racconto sono effettivamente la scusa per elaborare il mio desiderio di limite e struttura (per trovare modi di rendere difficile il fare qualcosa di naturale e intrinsecamente semplice come raccontare una storia) o se in fondo io non sia uno scrit-

tore frustrato che lavora col mezzo sbagliato

CL *Nelle tue opere, realtà personale e oggettiva si fondono in un intreccio in cui è difficile collocare la verità. Il tuo interesse per il fatto che significato e verità possano essere forgiati ti spinge a lavorare con il film, un medium che date le implicazioni tecniche sembra essere quasi ideale per analizzare e decostruire modelli di verità e significato?*

OF Film e video sono certamente adatti a guardare alla realtà contemporanea. Non solo perché possono riprodurre le immagini e i suoni in modo preciso e



CL *One of the fundamental aspects of your films and videos is the tense way in which personal experience is transformed into history and how stories develop through the processes of selection, recording or cutting out of elements. Where does this deep interest in these processes come from?*

OF I have always had difficulties thinking about art without resorting to narrative. In principle, that's what critics and theorists do. But since I'm not a critic, nor particularly well-read in theory or art history, I've often had to settle for little bits of information, factoids, fictions and other associations that somehow clump around an artwork and make it memorable, even pleasurable, like the crumbs sticking to a cake or a nice breaded schnitzel. Of course that's what everyone does who is not a specialist. But I've felt very guilty about this for a long time. During my graduate studies I got the wrong impression that there's a right way to make art and that this was roughly what minimalists, conceptualists and their various followers did: work that was cool and confident, not too generous, with a strong theoretical basis. Definitely not something that rambles on about a personal anecdote that feels mainstream, confessional or therapeutic. Misguided as it may have been, this narrative *Verbot* stuck around and became a permanent part of the creative process for me, a kind of counterpoint to the stories I was drawn to when I finally got around to making my own work. (Obviously, we all carry these repressive codes around in our heads. If you can't free yourself from them, the best you can do is find

creative ways of negotiating with them, old tricks for cheating them, for turning them to your advantage.) So this guilty relationship with narrative expresses itself in various structures that basically act as containers for stories, as foils for them. They're created by applying simple techniques inherent to writing and editing: cutting, copying, pasting, repetition and variation. With time, the narrative *Verbot* has definitely mellowed a bit. But it's become such an integral part of the work that I'm not sure anymore if the stories I'm telling are actually the excuse for working out my desire for structure and structure (for finding ways of making it hard to do something that's natural and inherently simple – namely, telling a story) or if in the end I'm just a frustrated writer working in the wrong medium.

CL *In your works personal reality merges with objective reality to a network in which it is hard to locate the truth. Did your interest in the fact that meaning and truth can be formed or shaped lead you to working with the medium of film? A medium which, due to its technical implications, seems to be almost ideal for analysing and deconstructing models of truth and meaning?*

OF Film and video are obviously well suited for looking at contemporary life. This is not only because they can reflect life's images and sounds in great accuracy and detail, but also because film and video increasingly constitute life itself; they provide the substance for a great deal of our memories and act as a substrate for our interactions, giving us the language, the norms and the styles with which to

dettagliato, ma anche perché costituiscono sempre più la vita stessa; forniscono l'essenza dei nostri ricordi e fanno da sostrato alle nostre interazioni, offrendoci il linguaggio, le norme e gli stili con cui relazionarci agli altri. Detto questo, non penso che la "verità" sia così importante per me come lo è ad esempio per un giornalista curioso o anche per un pubblicitario. L'idea che realtà e significato siano estremamente aleatori, specialmente di fronte all'immagine fotografica, è già stata espressa da molti ed è diventata il suo stesso cliché. Per citare Susan Sontag: "Le fotografie avevano il vantaggio di unificare due caratteristiche contrastanti. Le loro credenziali di oggettività erano intrinseche. Nonostante ciò, esprimevano sempre, necessariamente, un punto di vista". Rischiamo di essere poco chiari (specialmente con me stesso), suggerirei che non è decostruendo modelli di verità e significato, ma piuttosto rintracciando la loro valenza e il rapporto accidentale con la coscienza, la misura in cui le manifestazioni di verità sono giudicate e apprezzate (dopo essere state scomposte e riconosciute in quanto soggettive), lo scontrarsi tra etica ed estetica, che si può, in qualità di artista e filmmaker, esaminare più ampiamente un ambito così interessante. Ho iniziato solo da qualche anno e sto ancora studiando come arrivarci.

CL. In *The Casting combinati in un unico racconto in cui*



1. e 2. *De Grote Boodschap*, 2007. Courtesy gb agency, Parigi / Postmasters, New York / Arratia Beer, Berlino; nella pagina a fianco: *Godville*, 2005. Courtesy gb agency, Parigi / Postmasters, New York / Arratia Beer, Berlino

tempo, spazio e memoria si sovrappongono, due vicende di un soldato americano che parla della sua esperienza traumatica. La fusione di diverse dimensioni temporali è tipica del tuo lavoro. Che tipo di sfida rappresenta per te lavorare su diversi livelli temporali?
 OF Sono spesso attratto da soggetti che possono definirsi nostalgici. Mi riferisco a certi eventi del passato che riaffiorano continuamente nel presente come rappresentazioni, storie e film, produzioni culturali. Questi mi permettono di sovrapporre fasce temporali diverse e guardare come il passato alla luce del futuro interagisca col presente alla luce del passato. Sono interessanti anche per il fatto che un evento storico viene trasformato in una rappresentazione di una tale imponenza – prendi ad esempio l'affondamento del Titanic – che la riproduzione dell'evento diventa essa stessa evento storico, una sorta di sedimento che si fissa sull'originale, completo del suo stesso insieme di agenti, attori, testimoni oculari. (Non a caso questi eventi storici sono spesso disastri; dopo tutto la nostalgia è strettamente connessa al trauma). E ancora, ciò che trovo interessante è come tutto questo influisca in termini di coscienza e sulle nostre idee circa ciò che è reale e vero – storicamente ed esteticamente. In due lavori, *Godville* e *Spielberg's List*, mi sono rivolto essenzialmente ad individui con esperienza diretta di questi eventi-rappresentazione. *Godville* guardava alle guide in costume nella Colonial



relate to each other. Having said that, I don't think the "the truth" is as much of a concern for me as it is for, say, an investigative journalist or even an advertiser. The notion that truth and meaning are highly contingent, especially vis-à-vis the photographic image, has already been articulated by many and has become its own truism. To quote Susan Sontag: "Photographs had the advantage of uniting two contradictory features. Their credentials of objectivity were in-built. Yet they always had, necessarily, a point of view." At the risk of sounding obscure (especially to myself) I would suggest that it's not deconstructing models of truth and meaning, but rather retracing their valence or contingent relation to consciousness, the degree to which performances of truth are judged and appreciated (even after having been deconstructed or recognized as subjective), the jostling between aesthetics and ethics, that might be more of an interesting terrain to explore as an artist and filmmaker. I only started a few years ago and am still working out how to get there.

CL. In *The Casting* you blend two narratives of an American soldier, who is talking about his traumatic experience, into one single tale. Time, memory and space overlap in this tale. The blending of different temporal levels is characteristic for your works. What, for you, is so challenging about working with different temporal levels, different periods of time?

OF I'm often drawn to subjects that could be called nostalgic. By this I mean certain past events that

are continuously reemerging in the present – as representations, as stories and movies, as cultural productions. These subjects allow me to superimpose time frames and look at how the past and its view of the future interact with the present and its view of the past. They are also interesting in that after a historical event is turned into a representation of a large enough scale – take the sinking of the Titanic, for example – that event's representation becomes itself a historical event, a kind of sediment that settles onto the original, complete with its own nexus of agents, actors and eyewitnesses. (Not incidentally, these historical events are often disasters; after all, nostalgia is intimately connected to trauma) Again, what's interesting to me is how this plays out in terms of consciousness and our notions of what's real and true—historically and aesthetically. In two works, *Godville* and *Spielberg's List*, I focused on individuals with first-hand experience of these event-cum-representations. *Godville* looked at the costumed guides in Colonial Williamsburg, a living history museum in the United States, where the pre-revolutionary era is reenacted in a mass spectacle that includes slavery. Similarly, *Spielberg's List* featured the extras who participated in the 1993 production of Steven Spielberg's WWII-era film *Schindler's List*. In both of these works, I exploited my subjects' ability to effortlessly dip in and out of character and historical time. Furthermore, these persons' recollections are edited in such a way that their historical context is often blurred or suppressed, foregrounding

Williamsburg, un museo di storia vivente negli Stati Uniti, in cui l'età prerivoluzionaria viene ricostruita in uno spettacolo di massa includente la schiavitù. In modo simile, Spielberg's List presentava le comparse che nel 1993 avevano partecipato alla produzione del film di Steven Spielberg, *Schindler's List*, ambientato durante la seconda guerra mondiale. In entrambi questi lavori, ho sfruttato la capacità dei miei soggetti di entrare e uscire da un personaggio e dal momento storico. Inoltre, i ricordi di queste persone sono montati in modo tale che il loro contesto storico risulta spesso sfocato e annullato, mettendo in primo piano invece la inequivocabile natura diretta delle loro descrizioni, la loro autenticità affettiva. Ciò che ancora una volta questo determina è il voluto indebolimento dell'importanza dei soggetti in quanto "testimoni" – le loro testimonianze di verità, per così dire – attraverso lo spostamento dell'attenzione sull'affetto e l'effetto delle loro affermazioni: come dicono ciò che dicono e quello che noi comprendiamo in quanto audience. Le testimonianze delle comparse di Spielberg convincono non tanto perché gli attori sono

bravi, ma piuttosto in quanto hanno realmente vissuto ciò di cui parlano, direttamente, anche se come parte di un *re-enactment*. Per citare Svetlana Boym: "Nostalgia è ribellione contro la concezione moderna del tempo, il tempo della storia e del progresso. Desiderio nostalgico di obliterare la storia trasformandola in mitologia privata o collettiva, di rivisitare il tempo e lo spazio, rifiutando di arrendersi all'ineluttabilità del tempo, flagello della condizione umana".

CL *Un altro aspetto che rende affascinante il tuo lavoro è la tecnica. Spesso operi attraverso i tableaux*



1. 3. e 4. *The Casting*, 2007. Courtesy gb agency, Parigi / Postmasters, New York / Arratia Beer, Berlino; 2. *Looking Pretty for God (After GW)*, 2008. Courtesy gb agency, Parigi / Postmasters, New York / Arratia Beer, Berlino. Videostill Pete Biagi



instead the unequivocal first-hand nature of their accounts, their affective authenticity. What this does, again, is purposely undermine the subjects' value as "witnesses" – their claims to truth, so to speak – while shifting focus to the affect and effect of their claims: how they say what they say and what we make of it as an audience. Spielberg's extras' claims are convincing not because they are good actors but rather because they have actually experienced what they are talking about, first-hand, albeit as part of a reenactment. To quote Svetlana Boym, "Nostalgia is rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress. The nostalgic desires to obliterate history and turn it into private or collective mythology, to revisit time like space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition".

CL *Another aspect of your works, which makes them very fascinating, is your technique. You often use Tableaux vivants, which are neither film nor freeze image, and you produce gaps and loops by montage. Do you prefer these techniques, because they correspond to the patterns in which memory and history are reconstructed?*

OF I used tableaux vivants for the first time when filming *The Casting* in 2007. There were two-and-a-half reasons for this. The first was that I worried a naturalistic depiction of the soldier's admittedly heavy stories would very quickly turn into melodrama. A tableau staging solves this problem by literalizing it, making pathos part of a physical performance in which holding still, rather than appearing authentic, is the main criterion along which the performance is judged. (Incidentally, I've nothing against melodrama per se; like any technique there's just good and bad applications) The second reason for using tableaux was my inexperience as a director. *The Casting* was the first work of mine to be filmed in 35mm. There are plenty of dramatic interpretations of soldiers' stories shot in this format and I was not interested in being judged according to their standards, nor could I challenge them on their terms with the budget I had and my lack of directing experience, had I somehow wanted to.

Making the actors freeze indicated to everyone that this was not going to be a Hollywood movie. It turned each take into a game and was therefore a kind of relaxation technique – for me and for everyone else involved in the shooting. People actually had fun and stopped trying to give me their Oscar performance, which turned out best for the work. And finally, since each scene in *The Casting* was actually based on an amalgam of pictures downloaded from Google, using tableaux would be a way of acknowledging the photographic roots of the work and I could at least claim to be making a film about photography, if everything else failed.

CL *In Looking Pretty for God, undertakers talk about preparing deceased persons for their final presentation. You neither show the undertakers nor the corpses; children seem to give an account of the work in a morgue. What was your inspiration for this highly metaphorical film?*

OF Actually, it was my daughter. She was born shortly before work on this project began. I think every person who has his or her first child is faced with a wonderful, hair-raising conundrum, and that is: What now? How am I going to work? And how am I going to sort out my life? Inevitably this conundrum also brings along a morbid corollary: It makes you more aware of your own death (you're next in line after all) as well as your child's. (Dying in her sleep, falling down the stairs, getting black pox, choking on food; these are daily fears, at least at the beginning.) If this sounds a little neurotic I can say that, as an artist, having a child also inspires one to make work for kids, or about kids, or involving kids. And that's good, as long as it doesn't become a career-long shtick. In all honesty, I've fallen victim to this first-child syndrome and have tried to choose the lesser of all evils when making *Looking Pretty for God*. The child actors who appear in the work may appear possessed by the voices of off-screen funeral directors but, in reality, the whole project has been somewhat of an exorcism for me personally. I lost my fear of kids by bringing them into the morgue and gained a somewhat more personal understanding of death as a physical process.

vivants – né film né fermo immagine – creando pause e ripetizioni durante il montaggio. Preferisci questi espedienti poiché corrispondono agli schemi in cui memoria e storia sono ricostruite?

OF Ho introdotto per la prima volta i tableaux vivants girando *The Casting* nel 2007. C'erano più di due ragioni a motivare questa scelta. La prima dipendeva dal fatto che temevo che una ripresa naturalistica delle drammatiche storie dei soldati si sarebbe presto trasformata in melodramma. Il mettere in scena un tableau risolve questo tipo di problema rappresentandolo alla lettera, rendendo il pathos parte di una performance fisica in cui lo stare immobili piuttosto che apparire reali costituisce il criterio fondamentale con cui si giudica la performance. (Per inciso, non ho nulla contro il melodramma in sé; come per qualsiasi tecnica ci sono buoni e cattivi utilizzi). La seconda ragione era dettata dalla mia inesperienza come direttore. *The Casting* era il mio primo lavoro in 35mm. Esiste una gran numero di interpretazioni drammatiche di storie di soldati in questo formato e non mi interessava essere giudicato secondo quegli standard, né potevo sfidarli, quand'anche avessi voluto, sul loro terreno col budget che mi ritrovavo e la mancanza di esperienza di direzione. Rendere gli attori immobili significava che non sarebbe stato un film hollywoodiano. Trasformavo ogni ripresa in un gioco, e di conseguenza diventava una tecnica di rilassamento – per me e per chiunque fosse coinvolto. La gente si divertiva veramente e smetteva di cercare di darmi performance da oscar, il che tornava meglio per il lavoro. E in ultimo, dal momento che ogni scena di *The Casting* era realmente basata su un amalgama di immagini scaricate da Google, usare i tableaux sarebbe stato il modo di riconoscere le radici fotografiche dell'opera e avrei potuto almeno sostenere di aver fatto un film sulla fotografia se qualcos'altro fosse andato storto. CL *In Looking Pretty for God, addetti alle pompe funebri discutono su come preparare i defunti per la loro ultima apparizione. Tu non mostri né impresari né corpi; dei ragazzini sembrano dare una descrizione dell'opera in obitorio. Cosa ti ha ispirato per questo film altamente metaforico?*

OF In realtà, mia figlia. È nata poco tempo prima che cominciassi a lavorare a questo progetto. Credo che ogni persona che ha il suo primo figlio è posto di fronte a un meraviglioso e allo stesso tempo terribile enigma, e cioè: cosa succede adesso? Come lavorerò? E come organizzerò la mia vita? Inevitabilmente, questo enigma porta con sé un corollario malinconico: ti rende più consapevole della tua stessa morte (tu sei il prossimo... dopo tutto) così come di quella di tuo figlio. (Morire durante il sonno, cadere dalle scale, prendere una malattia, soffocare col cibo; queste le paure quotidiane, almeno all'inizio.) Se ciò sembra un po' ossessivo dico che, come artista, essere padre ti spinge anche a fare opere per e su i bambini. E ciò va bene, purché non diventi un'abitudine. Onestamente, sono stato vittima di questa sindrome del primo figlio e ho cercato di optare per il minore dei mali facendo *Looking Pretty for God*. Gli attori bambini che appaiono nell'opera potrebbero sembrare "posseduti" dalle voci esterne all'immagine degli addetti alle pompe funebri, ma in realtà l'intero progetto è stato per me una sorta di esorcismo. Ho superato le mie paure sui bambini portandoli in obitorio e compreso meglio la morte come processo fisico.

GIANIKIAN E RICCI LUCCHI PER IL CICLO *POLITICHE DELLA MEMORIA*

di Lorenza Pignatti

La recente retrospettiva al MoMA di New York ha consacrato sulla scena internazionale l'importanza di un'indagine assolutamente unica e radicale come quella compiuta da Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi nel corso della loro lunga carriera. Una ricerca che scava negli eventi storici e nella memoria di quello che Eric J. Hobsbawm ha definito *Il Secolo breve*, ripercorrendolo e decostruendolo attraverso documenti dimenticati, come è accaduto con l'archivio di Luca Comerio, e con il ritrovamento di pellicole amatoriali, da loro salvati e riproposti attraverso variazioni cromatiche e una diversa velocità di scorrimento.

"Utilizziamo materiali d'archivio per riflettere sulle modalità della costruzione dell'immaginario. I documenti storici parlano di noi, del nostro modo di guardarli e di interpretarli" affermano Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. "Per questo non ci riconosciamo nella categoria di archeologici poiché il nostro è un lavoro di tipo politico che ha a che fare con la riproposizione e l'attualità della storia, che è anche e soprattutto un gesto d'arte come scrive Raymond Bellour".

I temi e le immagini presenti in film come *Oh! Uomo*, *Prigionieri della guerra*, *Inventario Balcanico* riflettono istanze presenti nella società contemporanea. Guerre, migrazioni, razzismo, colonialismo e conseguente neocolonialismo ci parlano del difficile "Incontro con l'Altro da sé" che si traduce in forme di disagio e di prevaricazione. Percorrono continenti e territori attraverso film girati da cineasti inconsapevoli che viaggiavano nei primi anni '70 in Pakistan, Afghanistan, Kashmir, Birmania, Algeria, Senegal. Tale esotica mappatura permette di

"smontare" i codici propagandistici dello sviluppo del turismo occidentale, indicazioni registrate in *Images d'Orient, tourisme vandale* come indica il titolo del loro omonimo film.

La coppia di filmmaker è parte del ciclo di conferenze *Politiche della Memoria*, un progetto di Marco Scotini per la NABA di Milano. Il primo appuntamento è stato con la fotografa e regista austriaca Lisl Ponger che utilizza found-footage e materiale archivistico per realizzare film che si confrontano con temi di carattere antropologico. Il secondo è appunto con Gianikian e Ricci Lucchi a cui seguirà quello con Gintaras Makarevicius, che si occuperà della costruzione della memoria dei paesi del blocco sovietico. Oltre agli incontri anche una serie di proiezioni che hanno luogo in uno spazio progettato dal Gruppo A12 con gli studenti del corso di Arti Visive e Studi Curatoriali.

1. *Oh! Uomo*, 2004; 2. *Inventario Balcanico*, 2000

