

**Rules & Displacement Activities: problemi di socializzazione.** Il progetto *Regole e attività di spostamento* è cominciato all'inizio del 1973. Nel momento in cui scrivo (fine del '76), esso consiste di due films a 16 mm. (parte 1 e 2) rispettivamente di 40 e 55 minuti, con una parte 3 in lavorazione che sarà completa probabilmente nel 1978 (lunghezza prevista 55 minuti). La parte 1 è stata ripresa durante i concerti di performances alla galleria Impact di Losanna e Media di Neuchâtel, Svizzera (maggio/giugno 1973). Altro materiale è stato aggiunto poi, risultato di una 'ri-performance' privata di molti di quei pezzi in Sydney nel novembre 1973. I pezzi eseguiti comprendevano:

« Spingere chiodi nella gamba fino a quando una linea di chiodi appare sulla gamba ».  
« Servendosi di fiammiferi appuntiti, infilarli tra i denti fino a quando la bocca è piena di fiammiferi ».  
« Cucire una linea di bottoni sul petto. Allacciare la camicia ai bottoni ».  
« Struttura di unità sanguigne (dalla 'Colonna infinita' di Brancusi) ».  
« Cucire un pesce sulla pelle ».  
« Tenere in bocca un fiammifero acceso finché il palato è bruciato ».  
« Tagliarsi polsi e braccia. Imbrattarsi la faccia di sangue ».  
« Forgiare un ferro con la parola ARTISTA. Marchiare a caldo con quel ferro il proprio corpo ».  
« Con uno strumento affilato tagliarsi intorno alla coscia fino a formare un anello ».  
« Invitare il pubblico a far cadere fiammiferi accesi sul tuo corpo nudo ».  
« Riemersi il naso di pane. Infilare fiammiferi nel naso. Accendere i fiammiferi ».  
« Riaprire vecchie ferite. Ricucire le ferite ».  
« Tagliarsi le dita. Far cadere il sangue sugli occhi. Fino a che gli occhi siano pieni di sangue ».  
« Riemersi le ascelle di pesci. Versare iodio nelle ascelle ».

Oltre a queste performances soliste, altri pezzi sono stati eseguiti con il pubblico. La parte 2 ha avuto inizio verso la fine del '75 (terminata nell'ottobre '76) dopo un anno di lavoro di preparazione. A differenza della parte 1, la parte 2 è stata prodotta al di fuori del contesto artistico. Non c'era pubblico mentre si girava e le performances sono state fatte con amici. Dal punto di vista tecnico, ho migliorato il controllo formale del materiale dopo che ho costruito una 'Camera per performance' a casa mia. Questa consiste di muri bianchi movibili (per correzioni di prospettiva) e un sistema di illumina-

zione (16 lampade da 500 W) riflessa da uno schermo attraverso un filtro per avere una luce diffusa senza ombre. Eravamo dunque liberi di lavorare senza interferenze da parte dell'apparato di registrazione.

Le performances soliste della parte 2 sono state più accuratamente sceneggiate e insieme più spontanee di quelle della parte 1. A proposito delle performances con istruzioni dettagliate, volevo che gli amici e poi il pubblico avessero ben chiare le idee che si volevano comunicare. Un esempio.



**Integration 1.** Linea della gamba o cielo azzurro (1974/1975).

Fare 3 foto 6x6 del cielo azzurro. Ogni foto deve essere presa nella stessa ora nella stessa parte del cielo. Includere in ogni foto una piccola parte di nuvola bianca.

Denudare la gamba destra fin sopra la coscia e usando colore grasso imbiancare la gamba fino all'altezza del pantalone arrotolato.

Lavorando lentamente e regolarmente mettere la prima foto all'esterno della gamba un paio di mm. sopra la caviglia. Graffarla in quel posto.

Mettere la seconda foto 4 cm. sopra la prima. Graffarla sul posto.

Mettere la terza foto 4 cm. sopra la seconda. Graffarla sul posto.

Compiere l'azione meccanicamente.

Non lasciare che la gamba tremi. Non gridare (è importante mantenere un atteggiamento stoico).

Mettere la macchinetta graffatrice sul pavimento e sedere perfettamente immobili.

**Istruzioni tecniche:** l'esecutore deve sedere su una sedia bianca in modo da formare un angolo retto con la parte superiore e quella inferiore della gamba.

Coprire il fondale e il pavimento con un fondo nero e piatto.

Illuminare con luce diffusa dai due lati. Cercare di eliminare le ombre.

Inquadrare in modo d'includere l'angolo retto della gamba fino al bordo dell'anca. La cinepresa deve restare sul cavalletto per tutta la durata del pezzo, non si deve muovere né ci devono essere varianti nell'inquadratura.

La ripresa deve iniziare quando l'esecutore posa la foto 1 e terminare quando la foto 3 è graffata al suo posto (quando si siede e mette per terra la graffatrice).

Ci deve essere un microfono per cogliere suoni accidentali.

Nessun montaggio. Colore. Suono sincroniz-

zato. Velocità normale.

Oltre alla documentazione delle performances la parte 2 comprende interviste, foto, grafici e complessi giochi ottici. Il sonoro è ben strutturato, importanti sono anche leggeri cambiamenti del colore e tempi di esposizione diversi nelle stampe.

L'ambito di *Regole e attività di spostamento* e le sue problematiche erano prefigurate in un lavoro precedente, *150 programmi e indagini* (1971/'72). Questo lavoro è una serie di istruzioni stampate su cartoncini (secondo la tradizione Fluxus) che sono insieme programmi per me e suggerimenti per il lettore. Sono epifanie, ossessioni, apotegmi... 'Nozioni chiave' emergenti nella mia vita. Mentre estrapolavo queste nozioni scrivevo osservazioni teoriche e citazioni che potevano servire di orientamento in termini più sociali e politici. Cercavo di vedermi non tanto come un artista che produceva all'interno dell'arte, quanto anzitutto come una persona situata socialmente, poi come un artista.

Ora i limiti del lavoro sono abbastanza chiari. Innanzitutto il rapporto tra i livelli di intenzione del lavoro come insieme. Tra istruzioni come:

**Inchiodati la mano ad un albero.**

« Comincia a lottare. Lotta con gli altri uomini. Esci a fare a botte tutte le sere per un paio d'ore. Cerca di farlo diventare una abitudine. Fa a botte con tutti senza discriminazione ».

e citazioni come (Marcuse):

« ... nel mezzo tecnologico; cultura politica e l'economia si fondono in un sistema onnipresente che ingoia o rifiuta qualsiasi alternativa. La produttività e la crescita potenziali di questo sistema stabilizzano la società e contengono il progresso tecnico all'interno di quanto possono controllare. La razionalità tecnologica è diventata razionalità politica ».

il rapporto è non mediato e astratto. Anche se è ovvio che la giustapposizione di due livelli di 'critica' vuole indicare il rapporto tra loro, il fatto è che la loro concreta connessione previene ogni specie di prassi effettiva. Con un risultato d'incoerenza: marxismo nella teoria, esistenzialismo nella pratica; col che si aggrava solo il disorientamento implicato dalle due parti del lavoro.

C'erano problemi fondamentali. È per rispondermi che ho cominciato a lavorare a *Rules & Displacement Activities*, concepita fin dal suo disegno come una prassi.

\* \* \*

I concerti in Svizzera sono stati elaborati intorno al feedback. Le performances erano elaborate intorno a un sistema video con due camere e doppio monitor, la trasmissione era istantanea. La camera 1 era munita di grandangolo e posta a registrare di continuo e in tempo reale tutti gli aspetti del concerto, mentre la camera 2 aveva uno zoom che di tanto

in tanto coglieva dettagli e reazioni specifiche. Mentre gli spettatori guardavano le performances, mentre vi partecipavano, essi si vedevano anche l'un l'altro e guardavano le loro reazioni e le reazioni degli altri 'magnificate' dallo zoom. Ho voluto che la gente fosse coinvolta in modo formativo e critico: ho voluto spiegare la dinamica della situazione sociale, indicare l'inter-connesione del nostro comportamento e qualificare la manifestazione irrazionale come un problema di comunicazione.

Tali intenzioni sono esplicite nella parte 1, grazie all'inclusione nell'ultima parte del film di 7 grafi linguistici, impressi come un rullo di sovrimpressioni sopra la colonna delle interviste. (Dichiarazioni 1 a 3, 'Regole... parte 1').

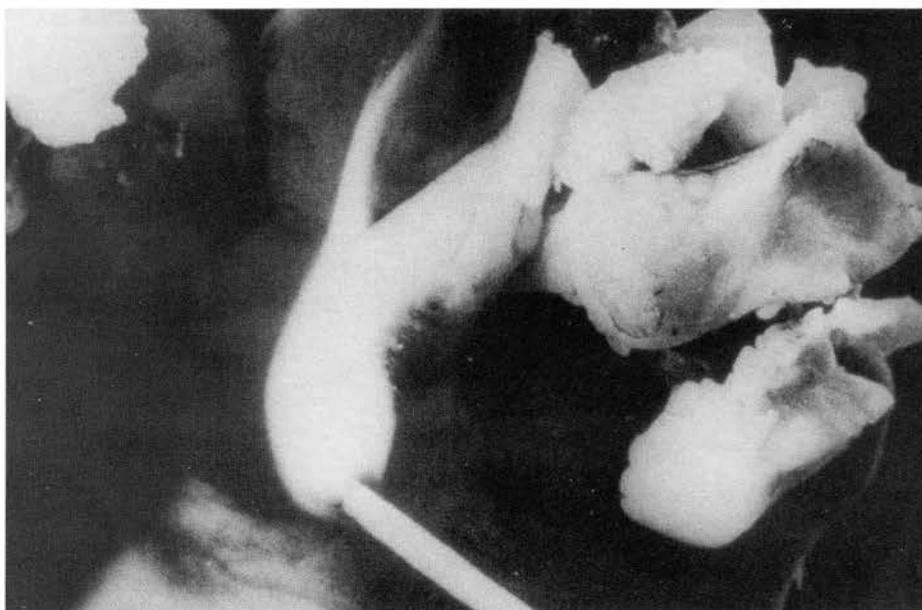
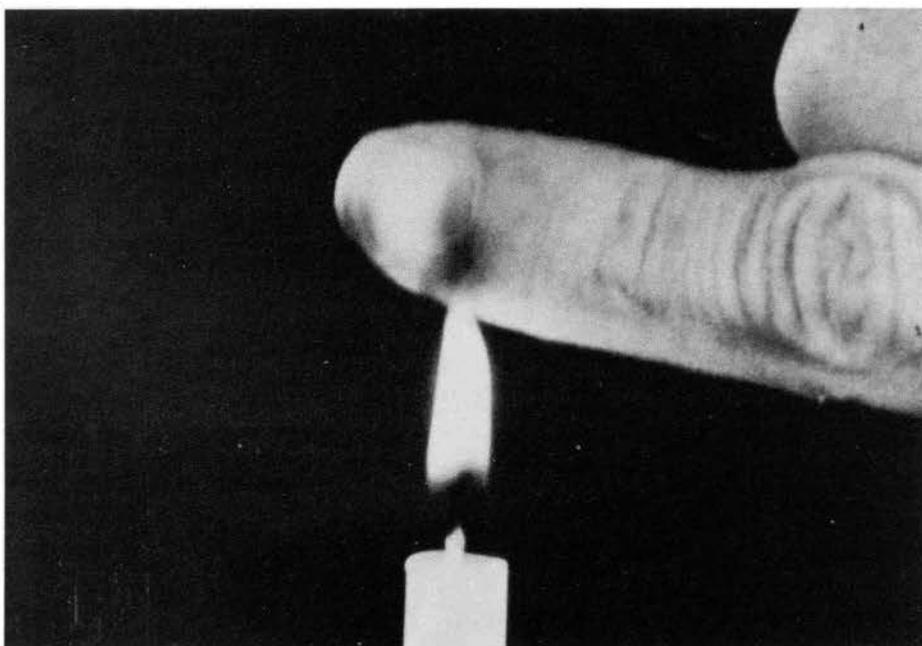
« Quando all'inizio di questo film ho detto che 'alcuni lavori sono stati eseguiti con gli spettatori nello sforzo di umanizzare le attività artistiche antisociali', ho inteso dire che molti dei miei pezzi erano privati e coercitivi, così ho voluto coinvolgere il pubblico in modo formativo, affinché i lavori fossero parte dell'esperienza collettiva. A Losanna e Neuchâtel, il pubblico è stato spinto a partecipare attivamente e a criticare le mie intenzioni e gli obiettivi specifici di singoli lavori. Di conseguenza, ho avvertito che la responsabilità era condivisa dal pubblico nella misura in cui il pubblico condizionava lo sviluppo dei lavori ».

« In tal modo ho abbattuto il senso d'isolamento di cui avevo fatto l'esperienza in precedenza e il mio comportamento si è chiarito a confronto con le loro risposte. Era importante, giacché un obiettivo basilare di questi concerti era d'oltrepassare la privatezza della mia propria esperienza: per metterla sotto il controllo del gruppo. Ma insieme con l'impatto di questi concerti sulla mia comprensione, anche il pubblico ha fatto l'esperienza di una situazione in cui mutava il loro rapporto con l'opera d'arte. In molti lavori ho usato una violenza reale. Ciò ha reso impossibile al pubblico di ritirarsi in un'esperienza teatrale ».

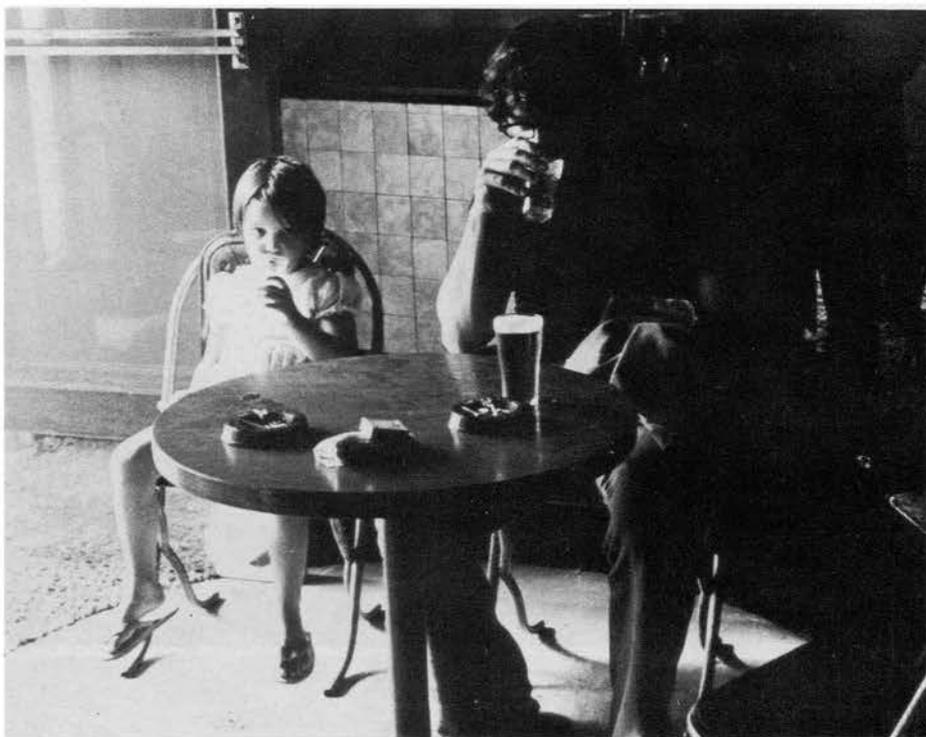
« Il pubblico diventava partecipe di una situazione di vita reale, ciò che era l'antitesi dell'arte. Era coinvolto in un'esperienza in formazione più che in un'opera finita. Invece di assumere di fronte all'opera una posizione passiva e intellettuale, articolata con valutazioni formali del materiale, il pubblico è stato forzato a fronteggiare un assalto diretto alla loro comprensione. La neutralità etica dell'arte era distrutta e diventava una componente diretta di una trama di relazioni sociali ».

Ora tuttavia capisco che queste dichiarazioni indicavano più che altro un desiderio: sono più che sanguigne, per non dire che questo! Il fatto è che il pubblico in realtà 'si ritrasse in un'esperienza teatrale'.

A Losanna e Neuchâtel i problemi della lingua hanno costituito spesso una barriera insuperabile; nonostante l'aiuto degli interpreti, le mie intenzioni e spiegazioni non erano adeguatamente comunicate, e anche le idee e gli atteggiamenti del pubblico erano da me fraintese. Di conseguenza non 'sincronizzavamo', con



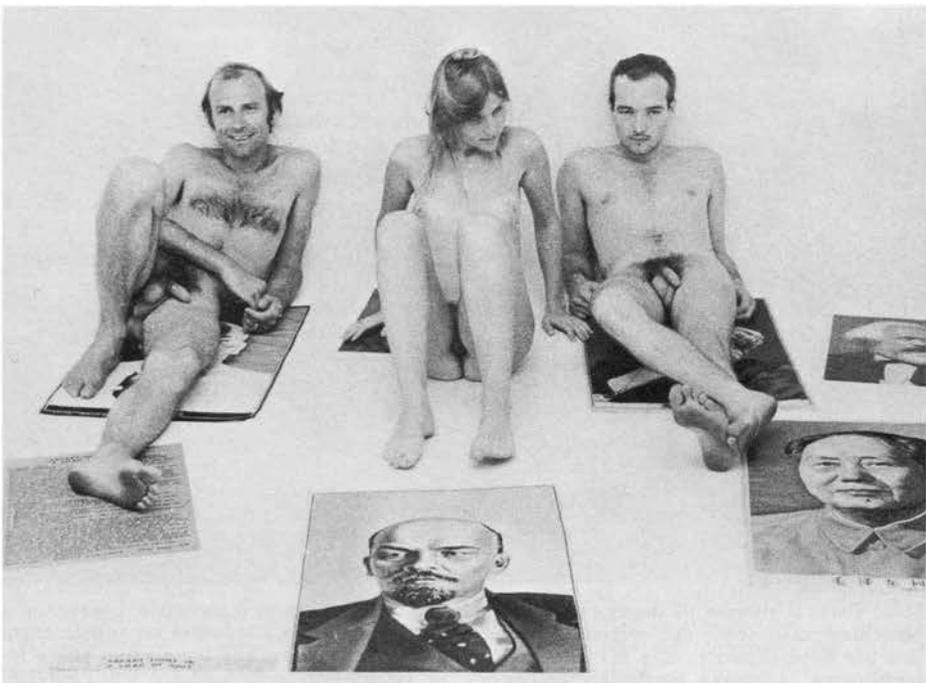
Mike Parr. Il sistema di documentazione video di cui l'artista si è servito a Losanna e a Neuchâtel, comprende due camere e due registratori. La camera 1 montava un grande angolare per la registrazione life del concerto. La camera 2 montava una lente zoom che a intermittenza registrava particolari dell'azione in svolgimento e le risposte del pubblico.



una perdita di empatia tra noi, sostituita da surrogati emotivi ed istrionici. Probabilmente le reali difficoltà erano ancora più profonde, per il fatto che le distinzioni 'esecutore' e 'pubblico' erano inerenti al mio lavoro nonostante esso mirasse ad abatterle. Allora il lavoro era ancora concepito secondo queste distinzioni; il concetto di 'concerto' e quello di 'coinvolgere il pubblico' ecc. non mutavano il gioco ('pezzo', 'performance', 'presentazione', 'camera di performance' ecc. erano termini ancora dominanti durante la parte 2). Tali distinzioni delineano una sorta di formalismo: una struttura aprioristica che tendeva a determinare la comunicazione tra noi. In un certo senso è questo forma-

lismo residuo che è un indice delle reali problematiche del mio lavoro.

Rompere con esso equivarrebbe a penetrare nella reificazione delle attività di spostamento, giacché non solo le relazioni tra me e gli altri esecutori, non solo la struttura delle sessioni filmiche e dei film, ma anche le dimensioni psicologiche delle specifiche performances sono una loro premessa (a un certo livello, certo, ogni comunicazione richiede un qualche grado di formalismo, giacché senza di esso non potremmo parlare di struttura o significato: il mio problema aveva a che fare con un formalismo reificato, orientato come un inibitore generalizzato).



\*\*\*  
Con la parte 2 ho cercato di prendere cognizione di questi problemi. Lavorando con i miei amici, invece che con il pubblico dell'arte, ho sperato che lo scemare dell'inibizione e dell'imbarazzo semplificasse il comportamento e lo rendesse più intimo; che l'intimità del nostro comportamento fosse una prospettiva sui lavori di auto-aggressione. I lavori di auto-aggressione erano andati oltre le possibilità della gente. Erano una sorta di teatro autistico; una circostanza che intensificava il problema della comunicazione e che era stata aggravata dalla struttura dei concerti svizzeri.

Il nucleo della parte 2 è un periodo di 24 ore in cui i miei amici ed io ci siamo riuniti in una sorta di sessioni di abreazione. La base era costituita dalle mie performances sceneggiate, tuttavia rapidamente le nostre attività giunsero a comprendere l'intero gruppo. Gli incontri più importanti sono stati alcuni esperimenti erotici senza fine ('Toccare' - ('délire du toucher', 'il nucleo della nevrosi è contro il toccare') (i genitali), (Freud sulla nevrosi ossessiva). Erano particolarmente importanti a quel tempo, poiché nei miei primi lavori l'elemento esplicito della sessualità — così come erano esplicite le azioni di auto-aggressione — era stato represso. È stata la reticenza che ho avvertito in queste situazioni, combinata con le reazioni dei miei amici e le discussioni con essi, che mi è spinto a riflettere sulla motivazione profonda del mio comportamento.

Nel settembre '76, nel corso di un articolo sul mio lavoro ho scritto che:

« Guardando indietro ho capito che i lavori di auto-aggressione cancellavano tanto quanto rivelavano: erano pure e semplici attività di spostamento, e sebbene lo avessi allora capito fino a un certo punto, non ero stato capace di analizzare il processo della proiezione e di comprenderlo in termini di motivazioni di base... ».

Durante la parte 2 ho ripreso a leggere Freud, Reich ecc. con la conseguenza che la natura della mia struttura psichica mi si è chiarita. Il concetto di proiezione e la base ossessiva-compulsiva di gran parte del mio comportamento è stata sostantivata in termini della mia sessualità e della mia invalidità (il mio braccio sinistro ha una malformazione congenita). Ho capito che durante tutto il mio lavoro precedente, l'elemento della sessualità esplicita... era stato represso...

In termini reichiani, c'era una connessione tra la libido sbarrata e l'eruzione di forme sado-masochiste nel comportamento. Mi son convinto che la ragione di base era la mia invalidità. Era come se avessi associato la mia invalidità con la castrazione. Il comportamento auto-aggressivo discendeva dall'affrontare una paura primitiva di mutilazione con la volontà di mutilarsi. Quando eseguivo pezzi come « Anello per gamba », « Tagliarsi le dita. Far cadere il sangue sugli

occhi (acceccandoli). Fino a che gli occhi siano pieni di sangue», ecc. in parte 1, e « Spirale per gamba » e persino gli elementi di « Totem Murder and Identification » (Assassinio e identificazione del totem) in parte 2, era come se ri-eseguissi la memoria traumatica della mia invalidità (ri-eseguissi una castrazione). Persino il riferimento al mio naso in vari pezzi coincideva con il simbolismo della sostituzione/proiezione del pene (Freud), mentre il riferimento allo 'acceccamento' denota ampiamente la castrazione (Freud).

L'uso della gamba e del braccio (con le prove da essi sopportate e ricorrenti nel mio immaginario) era un sostituto del mio braccio invalido (del mio pene mutilato?). Nelle mie azioni si esprimeva un'ansia sessuale... Era questa ambivalenza proprio nel cuore della performance che spiegava la struttura del mio lavoro: la tendenza verso la ricapitolazione e la separazione di essenza ed apparenza. Tuttavia, in *Totem e tabù*, nel contesto del saggio su « Tabù ed ambivalenza emotiva », Freud fa l'osservazione seguente:

« In caso di nevrosi queste / le esecuzioni di atti ossessivi / sono chiaramente azioni di compromesso: da un lato, sono evidenze di rimorsi, sforzi di espiatione e così via, mentre d'un altro lato sono nel contempo atti sostitutivi per compensare l'istinto per ciò che è stato proibito. È una regola delle malattie nervose che questi atti ossessivi cadano sempre più sotto il dominio dell'istinto e si avvicinino sempre più all'attività che è stata originariamente proibita ».

Quando abbiamo incluso i ritratti di Marx, Lenin e Mao Tse-Tung, giustapposti nel film come fotogrammi d'animazione e mescolati con azioni al vivo, coperti di pesci, melassa, sangue, piume, foto istantanee del cielo blu, in prossimità dei nostri corpi nudi, il nostro scopo era, non di degradare quei simboli, bensì di caricarli emotivamente, di concretizzarli, mescolandoli con la realtà di una sessione di comunicazione/espressione. In altre parole, ancora un tentativo, a un altro livello, di penetrare il fatto della reificazione (come lo erano le performances): strappare le icone dalla loro funzione feticistica per assimilarle come realtà sensuali. Si obietterà che in tale contesto una tale 'ricostituzione' poteva essere solo pubblica e simbolica, e così apparirà. Ciò che accadde, tuttavia, fu che l'ambivalenza emotiva che tutti noi sentivamo in presenza di questi personaggi (era come avere tuo padre nel tuo letto) penetrò il simbolo e gli ridiede vita sotto forma di ansia. La nostra relazione con queste immagini era l'opposto del misticismo. Da allora abbiamo affrontato gli aspetti conservatori dell'ideologia progressiva, liberandole dalle configurazioni di una psicologia dipendente. In tal modo la nostra ricostituzione attingeva ad un nuovo livello di oggettività: una forma di integrazione e un processo di demistificazione. (Mike Parr, dicembre '76)

