



My life in the world of Valadier 2011



48 Crash – Jacques Tati vs. Suzi Quatro 2004



Wedding Bells Live 2007



My dear Thorndike 1997

RETROVISIONE

Lucilla Meloni Partiamo dalla mostra che qui presenti: **Retrovisione**, un'antologia dei tuoi film dal 1997, consegnata come un'installazione che mette insieme immagini filmiche, segno sonoro e segno visivo a comporre, come spesso nei tuoi lavori, una sorta di set cinematografico. Hai sostenuto più volte che il cinema è un archivio che contiene tutte le immagini, un luogo in cui coesistono finzione e realtà, uno strumento, per te, per praticare quella "sorta di psicoanalisi della realtà", come hai definito il tuo lavoro. Presentare i film sempre all'interno di una installazione serve a sottolineare il rapporto osmotico tra la finzione e la realtà? **Thorsten Kirchhoff** Penso che l'opera, in un modo o nell'altro, abbia sempre bisogno di integrarsi con l'ambiente in cui si trova. Nel caso di questa mostra, ho creato nella sala delle colonne un luogo che è anche un trucco architettonico, dove si attiva un' osmosi tra i materiali, come una serra si potrebbe dire, dove ci sono oggetti come personaggi, dove accade una specie di fotosintesi, come nella vita della pellicola, dove la luce che arriva viene restituita come immagine. In tutto il mio lavoro l'immagine si confronta con il materiale perché, in fondo, un set cinematografico contiene nel suo DNA la possibilità di essere immagine. **L. M.** L'idea di poter procedere a una specie di "psicoanalisi della realtà" indica che il tuo è un lavoro strettamente connesso ai dati di realtà; l'uso del cinema poi, come arte della finzione ma potentemente realistica, ti consente la messa in campo di strutture narrative che nascono sia da innesti testuali di brani filmici, sia dalla ricreazione di ambientazioni cinematografiche, volte alla narrazione di storie composte da associazioni di immagini, in cui coesistono il tragico con l'ironico, che procedono per slittamenti semantici, per salti e per associazioni. **T. K.** Anche nei sogni c'è una narrazione che ha una sua logica in quel contesto: quando si segue contemporaneamente la logica dei sogni e quella della realtà, questa viene rappresentata in modo distorto. Penso che in generale quello che faccio è guardare al contempo i due lati della realtà: quello che vedo e quello che non vedo.

L. M. Nei tuoi film ci sono sempre una trama e un linguaggio impeccabile. Citi tanto le immagini, quanto la musica. Ti chiedo per quale procedimento arrivi a una determinata scelta e poi come associ gli elementi provenienti dai diversi contesti. **T. K.** Fare arte è una sorta di enigmistica: vai per associazioni, una cosa porta a un'altra; un effetto domino che all'inizio va per i fatti suoi nel subconscio, poi si razionalizza. È un po' creare degli enigmi e cercare di risolverli; certe immagini vengono da cose che ho visto e faccio diventare mie. Tu puoi accettare o negare un linguaggio, l'importante è avere la coscienza di quello che vuoi fare, conoscerne le regole. I miei film seguono un linguaggio cinematografico, pretendono di essere del cinema ma al loro interno c'è un non-sense che rimanda all'arte visiva, all'invenzione extramedia. **L. M.** Il tuo è un procedere transmediale, immagini trasmigrano dal fotogramma del film alla pittura, alla fotografia, alle installazioni... Mi hai parlato di montaggio. **T. K.** Come il cinema, l'arte è una questione di montaggio: si tratta di imparare a dosare gli elementi che scegli di usare. **Jacques Tati versus Suzi Quatro** è un esempio dell'accostamento di cose che serve a costruire nuovi rapporti. E' una sorta di analisi dell'humor di Tati messo insieme alla necessità di avere la forza di stare su un palcoscenico (la rockstar Suzi Quatro), loro erano due performer. Non potrei prescindere né dall'immagine né dal sonoro, che spinge in una direzione o in un'altra, dove per sonoro intendo anche quello che si chiama sound design, che, con i rumori della vita, ti fa entrare e uscire dalla realtà. Dal film si possono generare altre opere: installazione, quadro, scultura, e da queste, al contrario, può essere generato il film, e ritorniamo al concetto di fotosintesi come scambio. Ad esempio in *My Dear Thorndike* ci sono mie opere d'arte che fanno da scena, che vengono attraversate letteralmente dal protagonista. Nel film *Una serata con il dott. Hoffmann*, la casa che introduce la storia è un'opera che ho esposto a Torino da Peola. Ho realizzato questo oggetto che, senza l'idea del film, non mi sarebbe venuto in mente. **L. M.** I film sono fatti di citazioni visive e sonore a volte evidenti – innesti testuali – altre volte evocate.

Hai scritto che è importante che lo spettatore riconosca la scena in quanto citazione, perché questo gli consente di vedere le cose da un altro punto di vista. **T. K.** Prendere una cosa già nota e deviarla... Usare degli elementi già conosciuti dallo spettatore, che si aspetta tutta una serie di cose, ma al posto della ragazza che va giù in cantina (*Psycho*), qui c'è l'aspirina che aspetta di far fuori il mal di testa del dott. Hoffmann. C'è l'immagine di una strada che conosciamo tutti, solo che qui io faccio una deviazione... faccio vedere l'aspirina come se fosse una persona e questo è un elemento che proviene dalle arti visive, un'assurdità che proviene da un mondo in cui non ci sono delle regole. **L. M.** Dai film emerge anche un messaggio sociale, politico. **T. K.** *Overdrive* è l'esempio di una coscienza della realtà sociale, parla di una società che ha accettato di subire il cosiddetto progresso in un autolesionismo totale: l'uomo che sta sul ramo e sega il ramo su cui è seduto è una metafora dell'umanità. *Stop motion* parla di una memoria frantumata da cui può nascere una memoria nuova che ti porta in varie direzioni ... direzioni che vanno verso il baratro. **L. M.** Però alla fine del film dici "anche se", come se ci fosse una via alternativa al baratro. **T. K.** In un film c'è David Niven nel deserto, con le gomme bucate e con la benzina finita, che, in risposta all'amico che gli chiede se stia male, dice: "solo quando rido". Mi sembra che il mio lavoro artistico sia basato su questo concetto: se vuoi ridere bisogna scegliere. **L. M.** A Villa Carpegna tra la cucina e un salotto c'è un'apertura da cui proviene una musica. **T. K.** Sì, è un tipico esempio di come le cose possano cambiare e diventare soluzioni formali diverse per ogni soggetto. Nella storia di *Rosemary's Baby* c'è una porta di comunicazione tra la sua casa e quella dei satanisti. La musica del film di Polanski è il prototipo della musica che indica forte tensione e che in sé contiene tantissime immagini che conosciamo già (*Non aprire quella porta, Psycho*). Guardi dentro ma non puoi entrare in cucina, guardi dallo sportellino... Mistero e tensione ... potrebbe finire male... "anche se"...

UNA SERATA COL DOTTOR KIRCHHOFF

Nel vedere tutti insieme i film di Thorsten Kirchhoff si ha come la strana sensazione di compiere un viaggio frammentario in mezzo ai generi cinematografici, dalla fantascienza al noir, dal thriller alla commedia, passando in rassegna autori-feticcio come Hitchcock, Cronenberg o Kubrick, frullati dalle mani di uno chef molecolare. Ma non sono solo i codici del cinema narrativo – decostruiti, svuotati o arricchiti di senso – ad aggredire allegramente lo spettatore, bensì anche le reminiscenze di altre forme audiovisive brevi: il trailer e soprattutto il videoclip, catapultandoci in una dimensione *ai confini della realtà*. Film d'artista? Film sperimentali? Naturalmente sì, nella misura in cui Kirchhoff è anche un artista, così come è anche un, anzi *il* musicista di questi cortometraggi, membro di una giovanile band di amici danesi con cui continua a collaborare a dispetto delle distanze temporali e geografiche. Ed è per questo che tutti i lavori possono essere letti, chi più chi meno, quali *music video* volutamente artigianali, più vicini all'estetica fanta-surreale di un Méliès. E tuttavia – esattamente come le operazioni fotografiche di una Cindy Sherman – Kirchhoff lavora sull'idea stessa di cinema, attraverso la citazione di atmosfere e la parodia di personaggi e situazioni. Un cinema spettacolare e *mainstream*, dunque "di pancia", piuttosto che ricercatamente underground. Ciò che sorprende, infatti – e potrebbe apparire contraddittorio rispetto allo spirito bizzarro che li anima – è la cura professionale con cui l'artista realizza i suoi film; la precisione della messa in scena, il ricorso a una fotografia raffinata e di alta risoluzione (quella di Borgstrom ad esempio). Non di sole immagini originali/copie si nutre il cinema di Kirchhoff, ma anche di prelievi dichiarati dalla storia del cinema; così in *48 Crash* l'artista rilegge l'opera di Jacques Tati e il suo umorismo di "comportamento", facendo configgere le sue gag con il rock elettronico di Suzi Quatro.

Lo slapstick postmoderno e architettonico del cineasta francese, attraverso la pratica del *remix* visivo/sonoro, rinasce ancora una volta sotto forma di videoclip. Il *found-footage*, ovvero l'utilizzo del repertorio è poi alla base di *Teletrasporto* e dei ripetuti big-bang che scandiscono una sintetica storia dell'universo. Il cinema di Kirchhoff non può naturalmente essere disgiunto dal suo immaginario artistico. E del resto questi film in alcuni casi generano opere, producono oggetti. Un quadro olio su velluto che riproduce uno dei tanti *frames* cosmici di *Teletrasporto* oppure il prototipo di modellino automobilistico fulcro diegetico di *Overdrive*. Appendici pittoriche, manufatti di design, che hanno oltretutto la funzione di ripristinare quell'"aura" perduta, dissipata da *divertissement* filmici dove spesso i protagonisti hanno a che fare con una galleria di cose significanti, fino ad esserne succubi o a diventare essi stessi delle macchine, come in *Overdrive*, ambientato in un prossimo futuro (ormai presente) che vedrà la fusione tra il ministero dei trasporti e quello della sanità per certificare che l'automobile è ormai a tutti gli effetti una protesi umana. Che strano: 50 anni fa Marshall McLuhan aveva profetizzato il primato del regime *aptico* sul regime ottico, immaginando la creazione di laptop e palmari, commettendo però l'errore di dare ancora pochi anni di vita alle autovetture. A volte l'oggetto/soggetto coincide con il dispositivo stesso della visione, a cominciare dall'occhio: la soggettiva dell'aspirina in *Una serata con il dottor Hoffmann*, che mette in scena uno stato di alterazione diffuso; oppure come in *Stop Motion*, realizzato adottando una cinepresa "primitiva", la Lomokino a manovella, con negativo 24x8,5mm, che costituisce una sorta di regressione alle origini del cinema in un'era obbligatoriamente digitale (del resto negli anni '90 anche Sadie Benning utilizzò una videocamera giocattolo per girare una serie di video a bassissima definizione). In un'era in cui il cinema tende a mettere in scena una realtà parallela generata dal nostro cervello (da *Matrix* a *Inception*), Kirchhoff non può evitare di raccontare delle

storie frutto di stati di alterazione neuronali. Non è un caso che in *Overdrive* il medico dell'ASL che fornisce delle rassicuranti pillole al paziente alienato per farlo ritornare alla normalità (ma in realtà per metterlo definitivamente sotto controllo) sia interpretato da Alberto Grifi, uno dei padri dell'underground italiano, autore tra l'altro di un film intitolato *Dinni e la Normalina*. Tutte queste visioni scomposte, germi di storie che potrebbero essere sviluppate ulteriormente (la vocazione al trailer di Kirchhoff) sono allestite per la Quadriennale in un'apposita installazione. Ancora una volta l'immagine è legata a un oggetto, a una macchina, a un bizzarro dispositivo a metà tra la sala cinematografica e la sala operatoria. Una filmografia realizzata nell'arco temporale di 15 anni acquista una precisa dimensione spaziale, per essere fruita come un flusso continuo, senza inizio e senza fine, scaturito dalla mente malata eppure lucidissima di uno scienziato; si chiami Mabuse, Caligari o Hoffmann ha davvero poca importanza. Bruno Di Marino

FILM

Stop motion, 2012
2'17" 35mm
My life in the world of Valadier, 2011
2'54" full HD
Teletrasporto, 2011
5'20" full HD
Wedding Bells Live, 2007
5'10" Hi8
Overdrive, 2006
7'40" HDV
48 Crash – Jacques Tati vs. Suzi Quatro, 2004
4'30" mini DV
Una serata con il Dott. Hoffmann, 2001
5'40" 35mm b/n
My dear Thorndike, 1997
3'40" Hi8
Il giustiziere del suono, 1997
4'30" Hi8



Stop motion 2012

Teletrasporto 2011

Il giustiziere del suono 1997

Una serata con il Dott. Hoffmann 2001



LA QUADRIENNALE DI ROMA
RETROVISIONE
THORSTEN KIRCHHOFF
10 APRILE - 04 MAGGIO 2014
A CURA DI LUCILLA MELONI