di Rinaldo Censi

ABSTRACT: Paul Sharits is an american filmmaker that has costantly tried to reflect upon cinema and its structure. This text is an attempt to circumscribe some topics that inform his work on film. It is merely an introduction to his "metric", "structural" films. It probably shows the impossibility of catching them completely. I've limited myself by suggesting an area of relevance that is (in my opinion) connected to his work: the effort to get rid of actors, narrative and theatrical structures (according to some statements made years before by Kazimir Malevich), the "frame" as subject matter, the importance of the film projection (and of the film projector, instead of the movie camera), the reflection on flicker effect (considered in early cinema as a technical flaw) and its perception. I discuss briefly some relations with modernism, although I think that his work has more to do with certain statements made by painters since the second part of the XIX century. His films remain, in some way, splendidly unseizable.

Un ricordo d'infanzia (o l'abbozzo di una biografia a venire): un testo apparso sulla rivista "Film Culture" (n. 48-49) intitolato "Blank Deflections: Golden Cinema":

Sono nato nel mezzo delle più possenti radiazioni, i cieli sfigurati dalla luce, l'Età della Luce inaugurata dall'orrore di volti irradiati, senza occhi, relitti smembrati-carbonizzati che errano nelle strade in europa e in giappone, supplicando di essere risvegliati, non credendo possibile una simile atrocità mentre trattengono la loro pelle fumante tra le mani, svegliati questa non può essere la Luce, svegliati in un nuovo livello d'evocazione solare! l'altra luce della mia infanzia, me lo sono ricordato recentemente, fu quella legata alla pulsazione del proiettore di cui mio zio (e padrino, curiosamente) si serviva per creare serate magiche per me e i miei genitori, nel salotto dei nonni.

Ricordo di aver intercettato con le mani il volto sorridente di mia madre granuloso in bianco e nero, pretendendo che fosse la mia mano a generare quella immagine. (...) malgrado tutte le mie 'dichiarazioni d'intenti', i 'significati', ecc, mi accorgo che non è mia intenzione esprimere nulla con il film; tento piuttosto di produrre una forma che sia in grado di ricuperare una certa gioia di vivere. [1]

Il cinema, la vita, la scrittura: con Paul Sharits le cose non sono mai separate, è in fondo uno degli ultimi romantici?

Nasce a Denver, Colorado, nel 1943. Muore nel 1993, improvvisamente. In mezzo, una carriera fatta di film e riflessioni su come mostrarli. Quella di Sharits è stata una vita compressa tra alti e bassi, momenti euforici e di desolante malinconia. Si accorge di essere affetto da sindrome maniaco depressiva; un effetto che viene in seguito definito "bipolare". I suoi film raccontano anche questo. Così come i testi che ha scritto, che andrebbero tradotti.

Fin da bambino subisce il fascino delle immagini in movimento. I primi film, spiega in un'intervista a Corine Mac Mullin e Gérard Courant, ha cominciato a girarli a 15 anni, con una piccola cinepresa 8mm prestatagli dalla madre di un amico. A diciassette, lo zio Argleio Romeo gli regala una macchina da presa 16mm, mostrandogli come utilizzarla. Sharits sviluppa questa attrazione per il cinema parallelamente a quella per la pittura e la musica (all'età di sette anni, con lo zio Philip Romeo, impara a suonare la tromba, prende confidenza con le strutture

musicali: un aspetto che influenzerà e guiderà la composizione dei sui film). Il suo romanzo di formazione comprende l'attrazione per diverse forme d'arte (astratta, surrealista, futurista, espressionista, dadaista e neo-dadaista), così come l'entusiasmo per proiezioni che egli stesso organizza, fondando cineclub, cercando di vedere numerosi film underground: Buñuel, Léger, Man Ray, Brakhage, Maya Deren, Kenneth Anger – insieme a Griffith, Eisenstein. Ricorda: "Non volevo studiare cinema in una scuola, era qualcosa di troppo prezioso perché potesse essere intaccato dalle idee di un altro" [2] .

Laurea in Storia dell'Arte (cum Laude) presso l'Università di Denver. Laurea successiva in Visual Design (cum laude) presso l'Università dell'Indiana. Ricostruire una "biografia" di Sharits è un'impresa piuttosto complicata. In alcune interviste i fatti divergono. A volte scivolano o si contraddicono nello spazio di uno stesso testo, come se una specie di regime caotico avesse dominato la personalità e la vita di Sharits. Un testo intitolato "Ma peinture et mes films pour la Galerie A", scritto per accompagnare la mostra *Paul Sharits: Drawings* ad Amsterdam, nel 1989 – restato allo stato di abbozzo –, ne è il perfetto esempio. Sharits si mette a nudo. Si tratta di un documento impressionante dove il regime di auto-analisi lascia in bella mostra una vita vissuta nel caos. La scoperta dei film, una vita ribelle al liceo, la pittura detestata perché considerata un "affare" per intellettuali, conformisti e mollaccioni. L'interesse per il surrealismo e per El Greco. Piccoli film girati in combutta con Dickie Lucero, un amico. La pittura sullo sfondo (Sharits dipinge imitazioni di nature morte, andate perdute). I genitori che lo esortano a diventare dentista, mentre lui pensa di lasciare la scuola: sogna di guidare camion a rimorchio trasportando dinamite lungo la "Continental Divide", tra Pacifico e Atlantico, in pieno inverno. Studia la pittura a Denver, all'Università. Scopre la grande pittura americana. Adora De Kooning. Si interessa a qualunque "ismo". Grande lezione colta attraverso i quadri di Malevic e Mondrian. Ma no. Poche righe più avanti c'è Kandinsky; e il suo
Lo spirituale nell'arte
è la "bibbia". Appena prima aveva fondato un cineclub. Lavorato a sculture astratte impacchettate, riflettuto sul colore, il suo cambiamento repentino, sulla luce, sulla texture. Poi vede la motocicletta di Christo. La smette con le sculture, pensando di non poter mai raggiungere un tale grado di concisione del pensiero. Abbandona la pittura. Con l'aiuto di Albert Elsen, suo professore, la riscopre. Grande crisi affettiva nel mezzo degli studi universitari. La madre si suicida. Diventa padre. Dipinge, lavora sul design. Poi molla tutto e riprende a filmare. Pensa a una casa di produzione cinematografica. Lascia il cattolicesimo, si avvicina alla chiesa unitariana. Fonda la Denver Experimental Film Society, un cineclub che tiene la sua prima proiezione nella sede della chiesa stessa:
Inauguration of the Pleasure Dome
di Kenneth Anger. Poi l'amore per Matisse, De Chirico, Duchamp, il Resnais di
L'année dernière à Marienbad
, il nuoveau roman, William Burroughs, Wittgenstein, Rauschenberg e Lichtenstein. Pensa seriamente al suicidio. Lascia perdere il film che aveva iniziato a girare, spinto e sostenuto

economicamente dal suo professore di Fotografia, Harry Holmes Smith. Il film si intitolava *Illumination, Accident*
. Lo distruggerà qualche anno dopo. Ci fermiamo qui
[3]
.

Sharits gira i primi film alla fine degli anni ’50, nel 1958. Sono film di natura “psicodrammatica” (così li chiama): *Wintercourse* (1962 – b/n, 12 min), e una serie di film “simili a haiku”, realizzati, nel 1965, per il progetto FLUXUS:

- Sears Catalogue 1-3 (Fluxfilm 26) – b/n, muto, 28 secondi

- Dots 1 & 2 (Fluxfilm 27) – b/n, muto, 35 secondi

- Wrist Trick (Fluxfilm 28) – b/n, muto, 28 secondi

- Unrolling Event (Fluxfilm) – b/n, muto, 5 secondi

- Word Movie (Fluxfilm 29) – colore, suono, 3 min. 45 secondi

Questi film semi narrativi vengono distrutti da Sharits verso la metà degli anni ‘60, in preda a una rabbiosa crisi, probabilmente insieme al già citato *Illumination, Accident*. [4] In un’intervista televisiva rilasciata a Gerald O’Grady, direttore dell’Educational Communications Center, presso la State University of New York a Buffalo (dove all’epoca egli insegnava),

Sharits ricorda questo atto come l'istante cruciale, rivoluzionario: la svolta nella sua carriera di filmmaker: "Ho voluto rompere, farla finita, con l'illusionismo del cinema" [5]
.

Questo gesto rivoluzionario e cruciale ricorda, per certi versi, le parole di Barnett Newman in ricordo di Jackson Pollock:

Pollock è qualcosa di più di un grande "creatore di immagini". La sua opera è il suoelevato contributo al grande dialogo sulle passioni umane, ricco di sensibilità e di pathos. Ma non bisogna dimenticare che alla base di quest'opera c'è lo spirito rivoluzionario che la anima. Prima che gli storici dell'arte riescano a soffocare questa rivoluzione, ricordiamo quello che è accaduto. Nel 1940, alcuni di noi si sono resi conto che non c'era più speranza, che non c'era più pittura. O, per coniare una frase moderna, la pittura era morta, un quarto di secolo prima che accadesse a Dio. Il risveglio ebbe il fervore di una rivoluzione: ispirò lo slancio – l'ideale nobile, e dunque molto diverso dall'ambizione – che si ha quando si parte da zero, e si dipinge come se la pittura non fosse mai esistita prima. [6]

Morte, nascita, rivoluzione: si ricomincia da zero, come se il cinema non fosse mai esistito. Sharits inizia così a realizzare film che rompono con l'illusionismo del cinema inteso come puro intrattenimento. [7] Niente attori, niente immagini. Ma cosa significa farla finita con l'illusionismo? Vale la pena riportare alcune dichiarazioni, alcune note che Sharits rilascia nel 1967 per il catalogo della quarta edizione del Festival del cinema sperimentale di Knokke Le Zoute, apparso in seguito sulle pagine di "Film Culture" (n. 47, 1969):

Sto lavorando ad una concezione interamente nuova del cinema. Tradizionalmente è inteso

come “film astratto”, dato che si tratta di estensioni di principi pittorici ed estetici legati alla pittura, o meglio, sono semplici dimostrazioni di questioni ottiche, altrettanto cinematici di qualunque film drammatico-narrativo che spreme la letteratura e il teatro su uno schermo bidimensionale. Voglio abbandonare l’imitazione e l’illusione per entrare direttamente nel dramma superiore, quello di: celluloide, strisce di film bidimensionali; singoli fotogrammi rettangolari; la natura di perforazioni e emulsioni; accorgimenti legati alla proiezione; la tridimensionalità del raggio luminoso; illuminazione ambientale; la superficie bidimensionale e riflettente dello schermo; lo schermo retinico; nervo ottico e dati psico-fisici collettivi della coscienza individuale. In questo dramma cinematico, la luce è energia così come uno strumento per la rappresentazione di oggetti non-filmici; la luce, come energia, è liberata in modo da creare i suoi propri oggetti, forme, strutture (*textures*). Dati l’inerzia retinica e l’effetto *fl icker*
ottenuto grazie all’otturatore, attraverso il meccanismo di proiezione, è possibile generare forme virtuali, un vero movimento (più che illustrarlo), costruire un vero spazio cromatico (piuttosto che rappresentarlo), ed essere coinvolto in un tempo effettivo (presenza immediata).
[8]

Spesso chiosata e citata, questa dichiarazione contestualizza la sfida di Sharits, e la pone storicamente su un piano non distante dalle riflessioni di Malevic sul cinema, un’arte che il russo considerava appunto succube del teatro e delle riduzioni letterarie. Sono note, ad esempio, le polemiche di Malevic con Eisenstein, accusato di mantenere, tra le altre cose, lo “stile degli Ambulanti” [9] . Era in Vertov che Malevic vedeva, invece, un futuro per la settima arte.

Il programma prevede dunque questo: generare un movimento invece di rappresentarlo, costruire un vero spazio cromatico (piuttosto che rappresentarlo), ed essere coinvolto in un tempo effettivo. Malevic approverebbe. Dalle ceneri di quei metri di pellicola distrutti nasce dunque *Ray Gun Virus* (1965). Il film della rinascita e della maturità. [10]

Flimmern

“Cinema” is a Greek word that means movie. The illusion of movement is certainly an accustomed adjunct of the film image, but that illusion rests upon the assumption that the rate of change between successive frames may vary only within rather narrow limits. There is nothing in the structural logic of the film-strip that can justify such an assumption. Threrefore we reject it. From now on we will call our art simply: film. [11]

Escludendo queste amputazioni, il primo film di Sharits è dunque *Ray Gun Virus* (1965), un *flicker film* a colori: un’aggressiva riflessione sul monocromo e il suo scintillamento (*flickering*). 14 minuti in cui non compare nessuna storia correntemente intesa, se non una sorta di *suite* visiva composta dall’alternanza di fotogrammi colorati; il suono è rumore bianco, semplice materialità della colonna sonora. Sharits compone il film lavorando sul “fotogramma” e non pensando il cinema come un insieme di sequenze girate. Si fa strada un metodo che viene definito *strutturale*, *metrico*: un cinema la cui struttura filmica e la cui forma si mostra predeterminata, definita fotogramma dopo fotogramma, un cinema interessato a sviluppare e ampliare una riflessione legata alle componenti materiali che lo definiscono, a partire appunto dalla sua struttura discontinua, fotogrammatica. [12]
Lavorano su queste direttive Peter Kubelka (che prima di Sharits, tra il 1957 e il 1960 realizza a Vienna tre film, *Adebar*, *Schwechater* e *Arnulf Reiner*) e Tony Conrad con un film intitolato *The Flicker*, che esce – come *Ray Gun Virus* – nel 1966. Tre film metrici, costruiti sull’effetto strutturale dello scintillamento. [13]
Solo l’ *effetto*

che provoca sullo spettatore appare non riproducibile, differendo da persona a persona.

Assecondando l'osservazione di Hollis Frampton posta in esergo a questo capitolo, possiamo dunque considerare Sharits, Kubelka (e lo stesso Frampton, ma anche Michael Snow, Joyce Wieland, George Landow, Ernie Gehr, Peter Gidal, Malcolm LeGrice) come dei veri e propri *film maker*. Rielaborando e riflettendo sull'unità di misura del fotogramma liberano il cinema dalla semplice riproduzione della realtà, dall'imitazione pedissequa della natura, pensandolo più come una struttura tonale, ritmica, matematica: variazioni temporali, ripetizioni definite dal numero dei fotogrammi. Il cinema, sostiene Peter Kubelka, è una proiezione di fotogrammi fissi ad una determinata velocità. E c'è qualcosa di preciso e inaugurale in questa sua osservazione:

Ho sentito questa espressione ieri. "colpire lo schermo", è fantastica, in lingua inglese. Colpire lo schermo – è proprio quello che fanno i fotogrammi. I fotogrammi proiettati colpiscono lo schermo. Ad esempio, quando si lascia funzionare il proiettore a vuoto, potete sentirne il ritmo. Esiste un ritmo basico nel cinema. Penso che pochissimi filmmaker – se mai ce n'è mai stato uno, non ne ho idea – abbiano iniziato a fare film partendo da questa sensazione data dal ritmo di base, quei ventiquattro impulsi sullo schermo – brrhumm – è un ritmo davvero metrico. Pensavo, l'altro ieri, che io sono il solo che abbia realizzato film metrici, con elementi metrici. [14]

Ray Gun Virus – consiglia Sharits nella sua filmografia annotata ("Film Culture", n. 65-66) – deve essere proiettato a volume altissimo ("sound: full volume"). Come molti *flicker film* non è salutare per chi è affetto da epilessia. Rosalind Krauss si è occupata del film in due occasioni: nel catalogo *Paul Sharits: Dream Displacement and Other Projects* (Albright-Knox Gallery, Buffalo, New York, 1976) – realizzato per una mostra allestita nella galleria Albright-Knox [15], e all'interno de *L'informe*

, la mostra che Krauss ha curato insieme a Yves-Alain Bois presso il Centre Pompidou nel 1996. Nel catalogo, costruito per lemmi, Sharits appare nel capitolo intitolato “Pulsazione”, alla voce “Motore!”, insieme a
Anemic Cinéma
di Duchamp (1926) e
Hand Catching Lead
di Richard Serra (1968)
[16]

L’effetto *flicker* di *Ray Gun Virus* viene dunque ottenuto metricamente, lavorando sulla soglia percettiva dell’occhio e sulla persistenza retinica, attraverso una pulsazione luminosa più o meno insistita: il passaggio da un fotogramma o una somma di fotogrammi colorati e/o trasparenti a uno o più fotogrammi neri (o più scuri). Vale la pena segnalare che, prima di connotarsi come un effetto, lo scintillamento è stato e resta un difetto tecnico legato alla proiezione, soprattutto quella dei primi tempi. [17] Passando da un massimale ad un minimale, l’oscillazione della luce causa fastidio alla vista. Questione di fisiologia, sosterrebbe Helmholtz. “L’occhio umano vede come luce continua e costante una serie di scintille elettriche quando si succedono almeno con una frequenza di circa 50 al minuto secondo”, scrive Paolo Uccello, riprendendo appunto le riflessioni del medico e fisiologo tedesco. [18]

Lo scintillamento al cinema è dunque un difetto inevitabile, eppure il fastidio che provoca, e che ne deriva, viene ridotto ai minimi termini grazie all’uso di un otturatore, uno strumento elicoidale in grado di normalizzare la trazione e eliminare l’effetto dello sbalzo luminoso. L’otturatore è composto da tre settori o eliche nel cinema muto (i film venivano proiettati a 16 fotogrammi al secondo; il fotogramma veniva trattenuto per ben tre volte, totalizzando così 48 oscillazioni al secondo), e in seguito da due settori/eliche a partire dall’avvento del sonoro (con i suoi 24 fotogrammi al secondo, il fotogramma viene in questo caso trattenuto due volte, per un totale di 48 oscillazioni). [19]

Attutito il difetto, possiamo considerare lo scintillamento come un effettoo un espediente utilizzato lungo la storia del cinema, e in grado di produrre non solo fastidio, ma pure una determinata sensazione di disagio o stupore. Un primitivo effetto *flicker* lo si può notare per esempio in due animazioni:
Koko’s Earth Control
(1928) dei fratelli Fleischer e in
Felix Turns The Tide
(1922) di Pat Sullivan e Otto Mesmer. Ha la funzione di accentuare un effetto di detonazione (esplosioni belliche, in

Felix Turns The Tide
) oppure di contestualizzare la fine del mondo (
Koko's Earth Control
). In alcuni film vengono inseriti fotogrammi colorati per accentuare la forza evocativa delle immagini. L'eruzione del Vesuvio ne
Gli ultimi giorni di Pompei
(Mario Caserini, 1913) viene accentuata da un fotogramma rosso isolato. Ne
L'Inhumaine
(1924) di Marcel L'Herbier i colori puri fluttuano, prendono per alcuni secondi il sopravvento sulle immagini, ma solo nelle copie d'epoca.
[20]
In
Citizen Kane
(Welles, 1941) fotogrammi trasparenti accentuano il flash dei fotografi.

Pur regolato per agevolare una comoda fruizione commerciale in sala, lo scintillamento rimane. E' un difetto impercettibile legato alla macchina cinema; certifica, come già segnalato, la sua condizione di *discontinuità* strutturale. Ma se il proiettore attutisce lo sbalzo luminoso, resta la struttura metrica dei fotogrammi ad accentuare il disturbo, la discontinuità, producendo una variazione luminosa, cromatica. Questa può aver luogo per rinforzare uno snodo narrativo, ma in termini "attrattivi". [21] Oppure, è possibile fare davvero tabula rasa, costruire dal nulla, partendo dalla pellicola, dal buio della sala, dallo schermo riflettente. Proiettore, fascio luminoso, sala, pellicola, colore, granulosità, dissolvenze, suono: è questo il dispositivo che Sharits indaga, la materia che egli testa e su cui lavora. Vedere un suo *flicker film*
in televisione o su uno schermo del computer non serve quasi a nulla (così come vedervi
Serene Velocity
di Ernie Gehr, o
Arnulf Reiner
di Kubelka). Sono film pensati per la sala: necessitano di quel determinato dispositivo. Sono vieppiù refrattari alla traduzione in formato digitale. Tutto il ritmo ne risente, si sfalda. Il passaggio dall'ottico al numerico sbriciola tutte le strutture ritmiche, si mangia i fotogrammi, la loro percussione.

Modernismo?

Emerge qui un elemento che potrebbe avvicinare Sharits a quel “modernismo” teorizzato da Clement Greenberg in un testo che ha fatto epoca: *Modernist Painting*. Rifacendosi alla dimensione autocritica della filosofia di Kant, Greenberg lascia scivolare questa frase, che per molti versi diventa un dogma inciso sulle tavole della Legge: “A mio avviso l’essenza del modernismo consiste nell’uso dei metodi caratteristici di una disciplina per criticare la disciplina stessa, non per sovvertirla ma per circoscriverla con maggior rigore nella sua area di competenza” [22] .

Bisogna circoscrivere – afferma Greenberg – quanto vi sia di unico e di irriducibile in ogni singola arte. Ad esempio, nella pittura: la superficie piatta, la forma del supporto, la proprietà del colore, la rottura con la dimensione illusionistica del quadro.

Sono questioni che non lasciano Sharits indifferente. Nel testo che apre il n. 65-66 di “Film Culture”, un testo straordinariamente suggestivo, quasi una sorta di flusso di coscienza (o una forma di anamnesi), lo stesso Sharits si sofferma proprio su questo aspetto:

dopo diversi esperimenti filmici, nel 1965, ho scoperto che “Cinematico” (*Cinematics*) era un’ “espressione” che significava ben più di “montaggio creativo” (o manipolazione spazio-temporale e/o invenzione visivo-metaforica) e ancora più di “controllo attento della macchina da presa” (per esempio movimenti espressivi, messa in quadro, tonalità compositiva) dato che in ognuna di queste istanze, “Cinematico” voleva dire “ *trattamento* cinematico” di un “soggetto” non-filmico. così, ho iniziato a prendere in considerazione i veri materiali-procedimenti del mio medium, nella loro modalità più ovvia e basica, cioè come il “soggetto” (*subject matter*) e nei loro appropriati principi strutturali complessivi. lo schermo piatto (e la piattezza del fotogramma), la simmetria tridimensionale del raggio di proiezione, la grana dell’emulsione e il “film” inteso come un nastro temporale mi hanno portato alla forma temporale, inversamente bilanciata del Mandala. dopo cinque anni di esplorazione di queste variabili, ho cominciato a riconoscere le mie presupposizioni non-filmiche e ora, dopo essere passato attraverso il centro di queste forme chiuse, mi sono spostato verso ciò che sembra un campo aperto, liberato dalla “metafisica” compulsiva e dall’intrinseca simmetria di un sistema bilanciato. [23]

La questione del modernismo è annosa: parafrasando un passaggio di Jean-Claude Lebensztejn su Barnett Newman, le differenze tra Sharits e il “riduzionismo modernista” greenberghiano (una lettura modernista dei lavori di Sharits si è ovviamente imposta, soprattutto negli Stati Uniti) sarebbero simili a quelle che separavano gli Antichi dai Moderni, quando si trattava di porre lo sguardo sull’Antichità. I primi volevano che gli artisti “imitassero” Omero. I secondi che fossero, come lui, originali. [24]

Sharits (come Barnett Newman) sembra aver fatto sua questa distinzione, ha eluso ogni possibile dogma normativo, per accogliere invece la promessa di un’esperienza: nel testo sopra citato, il riferimento ad uno spostamento verso un “campo aperto” ne è la conferma (e i film che ha realizzato parlano per lui). Per Lebensztejn, non si tratta di chiudere il riduzionismo modernista in una sorta di “classicità”, ma di saperne cogliere la dimensione di apertura, di originalità. Sharits sembra aver compreso questo aspetto: “Even in limiting myself to the kind of subject that I've decided is valable: *film subject matter,* I have a richness to work with”, spiega a Gerald O’Grady in un passaggio dell’intervista televisiva.

Una nuova retorica del sensibile

Ray Gun Virus, insieme ai film che egli compone nello stesso periodo, definiti “Mandala films”: *Razor Blades* (1965-1968), *Piece Mandala/End War* (1966), *N:O:T:H:I:N:G* (1968), *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) –, viene considerato da Sharits come una “esperienza meditativa e insieme visionaria”. Grappoli di fotogrammi colorati dove spicca l’immagine di una lampadina e di una sedia colta nella sua caduta protratta e differita (*N:O:T:H:I:N:G*). Baluginanti scene di sesso e un uomo che si punta una rivoltella alle tempie (lo stesso Sharits - *Piece Mandala/End War*). Dettagli anatomici, uno spazzolino da denti, flussi cromatici asimmetrici su doppio schermo, cerchi e semicerchi, giochi gestaltici (*Razor Blades*

). Un uomo che si taglia la lingua (
T,O,U,C,H,I,N,G
). Quelle poche immagini sono un'aberrazione colta nella pulsazione dello scintillamento. Sono immagini legate a sessualità, violenza, suicidio, modulate da pattern cromatici: esperienze meditative e visionarie, appunto. Il tempo della proiezione a volte sembra dilatarsi, poi tendersi, frenare bruscamente, come in quegli istanti in cui una dissolvenza incrociata o una sfocatura sul colore sembra fungere da punteggiatura, da accordo musicale; la percezione si acuisce, l'occhio riceve di rimbalzo queste ondate luminose. Non è forse la sinestesia evocata dai romantici, ma qualcosa che le assomiglia.
[25]

Ma come funzionano questi film? Insomma come vengono realizzati? Qual è la loro struttura? Nel 1980, durante la presentazione di *T,O,U,C,H,I,N,G* in una sala parigina, è lo stesso Sharits ad abbassare le braccia, posto di fronte a questa domanda: "What do you want to know, man? First frame is green, second frame is black, third frame is green, fourth frame is a T... What can I say?" [26] . Già, che dire? È il grande problema posto da questi film. Qui ci limitiamo ad agevolare qualche strumento, annotare alcune questioni, lambire queste ondate di fotogrammi che colpiscono lo schermo, imprendibili, eppure magnetici, tanto da non lasciare certo indifferenti coloro che vi si pongono di fronte. A ben vedere, anche la vulgata "modernista" a cui Sharits non resta indifferente (i suoi film li realizza proprio nel periodo in cui il testo di Greenberg viene divulgato), mostra in fondo la sua inadeguatezza. E nella guerra tra
teatralità
e pittura modernista, preconizzata da Michael Fried, da che parte starebbe Sharits? Il campo di espansione dei suoi film è tale che nessuno spettatore ne esce indifferente.
[27]
Così come l'accostamento ad una forma di minimalismo, appare inesatta. Ci pare logico che sia così, dato che il risultato di queste strutture create da serie di fotogrammi colorati appare infine sottomessa a tutte le variabili, le variazioni temporali, le espansioni ritmico-cromatiche che esse stesse producono sullo schermo: nulla di più dinamico, di convulso, contratto, dilatato.
[28]

I molteplici riferimenti all'arte, non devono qui stupire. Già Malevic segnalava come, per comprendere un film di Vertov, fosse necessaria una certa conoscenza delle avanguardie (specificatamente futurismo e cubismo). Questo assunto vale anche per i film di Sharits. La decisione di eliminare dai suoi film la figura umana sembra così riallacciarsi a una riflessione già avviata nell'ultimo terzo del secolo XIX: ci riferiamo alla presa di distanza, l'affrancamento da un uso che fino ad allora aveva dettato legge in pittura, quello di un'iconografia intesa come un

insieme di immagini e di figure di cui disponeva il pittore – tali a quelle di cui Ripa aveva fornito uno dei primi cataloghi nel 1593. “La fine dell’iconografia – scrive Eric Michaud – (e non la morte, dato che questa fine non si è compiuta), significa dunque l’abbandono da parte dei pittori di questo insieme, di questo materiale di figure che secondo Ripa dovevano ‘persuadere per mezzo dell’occhio’, come la retorica ‘persuade spesso per mezzo della parola’ e ‘mette in movimento la volontà” [29] . Niente più istoria(Alberti), dunque. E da qui il dilemma che tormenterà i pittori dell’epoca: come commuovere lo spettatore senza mettere in gioco la sua memoria, senza fare appello alla sua ragione? La risposta non tarda ad arrivare: si tratta di lavorare sull’azione diretta dei colori e delle linee, affermerà Gauguin, seguito da numerosi altri artisti. [30]

La scelta di fare a meno delle figure umane, della recitazione teatrale, del “romanzo” come forma di memoria e commozione sta al centro della riflessione di Sharits. Si entra invece nel cuore del dispositivo cinematografico affidandosi a semplici fotogrammi colorati, costruendo forme temporalità e affetti dal nulla, in maniera inedita: è quella che – nel 1967 – egli chiama “la concezione interamente nuova del cinema”.

Nessuna azione umana, nessuna figura, nessuna narrazione: eppure c’è qualcosa di ipnotico e insieme di lenitivo nei suoi film, a volte qualcosa di inaccettabile, qualcosa di aggressivo o di ironico. I sentimenti che emergono si alternano, tanto da apparire bipolari come colui che li ha realizzati. [31] Non si pensi a un gesto elitario o snob. Sharits è sempre stato molto sensibile al fatto che i suoi lavori fossero visti, meditati e compresi. Da qui la decisione di esporli nelle gallerie, dove proietta i film, e nello stesso tempo li inchoda alle pareti insieme a diagrammi, note di lavoro, fogli quadrettati riempiti di punti o linee colorate (la prima struttura visiva del film, su carta). Nella galleria egli mette in gioco uno spazio didattico e democratico che, ispirandosi a Frank LLoyd Wright, nomina *Locational Film Pieces*. Ed è proprio qui che la dimensione metrica e simmetrica dei suoi film (solo intuita durante la proiezione) affiora. Qui, esibiti alle pareti, nella loro struttura “raggelata”, come *Frozen Film Frames*, è possibile infine osservare il loro corpo (il cinema come immagine e materia). I film sono lì, fissati per strisce verticali, retroilluminati e sotto plexiglass. Il corpo è infine esposto. Ci troviamo davvero di fronte a una partitura, o a uno strano tappeto lavorato a mano da cui emergono strane trame: ne scorgiamo la fattura, notiamo le ripetizioni, la distribuzione dei fotogrammi. Le compressioni, le dilatazioni sono infine visibili. Possiamo studiare o almeno comprendere da dove arrivino quelle incomprensibili onde elettriche di colore che fendono il buio.

Altre sono le questioni che entrano in gioco nei film successivi. Film a più schermi, proiettati spesso nelle gallerie e nei musei: gusto per l’illusionismo e la messa in abisso nei film che subiscono un processo di ri-filmaggio; scivolamento dei livelli dei significanti; uso della bruciatura, graffi sulla pellicola, rigature (avrà voluto – come Artaud – *forsennare il soggettile?)*.

Ma Restiamo ai film metrici.

Una delle ragioni che mi hanno spinto a lavorare con lo scintillamento dei colori era dovuto al fatto che volevo creare dei colori indefiniti, alternare, diciamo, tre colori in modo che guardando questo effetto cangiante, la mente non lo potesse fissare; non si può dire se sia giallo, arancione, o viola; è una fusione costantemente impossibile. Non proprio una fusione, lo capiamo che non si tratta di una fusione, ma va troppo veloce perché noi possiamo individuare i toni. Vi entriamo dentro e lo assaggiamo come se lo volessimo gustare. E' un po' come se cercassimo di toccare qualcosa per sentire come ci si sente. E' molto sensuale; in parte, si tratta di qualcosa che è dentro di me, non so perché. [32]

Ci piace pensare che si nasconda qui una nuova retorica del sensibile: fisicità, sensualità, dimensione aptica, discontinuità, sfuggevolezza cromatica del dramma cinematico. Questa percussione cromatica e fotogrammatica implica forse nuovi dati immediati della coscienza?

Poche righe più in basso Sharits confessa di aver tentato di ripetere con questi film l'esperienza allucinogena provata in quello stesso periodo, con alcune droghe: LSD, peyotl, psilocibina. Sarebbe utile una nuova *arte del vedere*. È per questo che i suoi film sembrano tuttora magnificamente inafferrabili.

---

[1] P. Sharits, *Blank deflections: Golden Cinema*, in "Film Culture", n. 48-49, inverno-estate 1970, pp. 20-22. La punteggiatura e il mancato uso delle lettere maiuscole dopo il punto sono parte della scrittura di Sharits.

[2] C. Mac Mullin, G. Courant, *Entretien avec Paul Sharits*, in "Cinéma 81", n. 273,

settembre 1981, p. 70.

[3] Cfr. P. Sharits, *Ma peinture et mes films pour la Galerie A, i*n y. beauvais (a cura di), *Paul Sharits, Les presses du réel*
, Dijon, 2007, pp. 163-67. Il libro è il catalogo della mostra intitolata
Figments
, curata da yann beauvais, tenutasi a Bourogne (13 ottobre 2006 e il 3 febbraio 2007) presso l'Espace multimédia Gantner. La dimensione di caos continuato è uno degli aspetti trattenuti da Jean-Claude Lebensztejn in un magnifico testo intitolato
Mémento:
"Il vit et travaille en plein chaos, mais il arrive à costruire avec. c'est romantique". Cfr. J.-C. Lebensztejn,
Écrits sur l'art récent. Brice Marden, Malcolm Morley, Paul Sharits
, Editions Aldines, Paris 1995, p. 155 (pubblicato originariamente sulle pagine della rivista "Noise", n. 2, settembre 1985).

[4] "I had made films prior to 1965 but those works – sketches and several 'imagistic', haiku-like pieces involving actors/actresses and rather fragmented narratives – while critical of 'cinematic illusionism' at a sort of Brechtian level, were not central to the more focused and intensive analyses of film which characterize the current project; to emphasize the irrelevancy of the early works, I destroyed them some years ago", cfr. P. Sharits, *"Hearing:Seeing"*, in *P aul Sharits*
, "Film Culture", n. 65-66. 1978, p. 69. Il testo appare nello stesso anno all'interno della bella antologia
The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism
, curata da P. A. Sitney, (Anthology Film Archives Series, 3) New York University Press, 1978, pp. 255-260. Uno sguardo alla filmografia pubblicata sul numero monografico di "Film Culture" (p. 115) conferma l'effettiva scomparsa di questi film, fatta eccezione per Word Movie.

[5] L'intervista fa parte della serie "Film-Makers", ideata dallo stesso O'Grady, per WNED, un canale televisivo con sede a Buffalo. L'intervista a Paul Sharits avviene nel 1976, l'anno in cui realizza *Epileptic Seizure Comparison*.

[6] B. Newman, "Jackson Pollock: an Artists' Symposium, part I", in *Selected Writings and Interviews*
, University of California Press, 1992, pp. 191-192.

[7] “Paul Sharits and the Critique of Illusionism: an Introduction” è il titolo di un bel saggio di Annette Michelson, apparso all’interno del catalogo *Projected images*, editato dal Walker Art Center Exhibition, nel 1974. Il catalogo è il resoconto di una mostra che ospitava lavori di Sharits. Il testo è stato inserito sul numero 65-66 di “Film Culture”, cit., pp. 83-89.

[8] P. Sharits, *General Statement for 4th International Experimental Film Festival*, Knokke-le-Zoute, 1967, in “Film Culture”, n. 47, estate 1969, p. 13. Alfredo Leonardi cita un breve estratto del testo di Sharits all’interno del suo *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 181.

[9] Il gruppo degli “Ambulanti” nacque in Russia nel 1863 in opposizione ai dettami dell’Accademia imperiale, che imponeva i soggetti da trattare in pittura. Il gruppo rifiutò il neoclassicismo per ritornare ad una “realtà” vicina alle questioni sociali, facendo dei contadini la loro figura cardine. Rimandiamo a F. Albera, *Malévitch et le cinéma: le chaînon manquant*, in “Cinémathèque”, n. 8, autunno 1995, pp. 62-70. Di Malevic sono conosciuti tre interventi sul cinema: “Et il façonnent des faces jubilatoires sur les écrans” (1923) – “La peinture et le cinéma” (1926), entrambi pubblicati in K. Malévitch, *Le miroir suprématiste*, L’Age d’Homme, Paris 1977, pp. 100-107 / pp. 107-112. Il numero 8 di “Cinémathèque” riporta un terzo testo: “Les lois picturales dans les problèmes du cinéma» (1929) (pp. 71-77). Vale la pena sottolineare che Sharits ha lavorato su Malevic in vista della sua tesi di laurea. E’ dunque probabile che abbia incontrato e approfondito i suoi saggi sul cinema. “Vorrei assolutamente parlare di Malevic. Mi è stato di grande aiuto. Mi sono occupato di lui durante la mia tesi di laurea. Conosci il suo libro Il mondo non oggettivo (sic.)? Lì, egli parla di un deserto emozionale, tenta di affermare che il nulla sia davvero qualcosa, ed espone le condizioni della creazione a partire dal quel nulla. Queste idee sono state per me davvero importanti”. Cfr. y. beauvais, “Entretien avec Paul Sharits”, in y. beauvais, J.-D. Collin, *Scratch Book 1983-1998*, Light Cone/Scratch, Paris 1999, p. 188.

[10] Nel testo per la Galerie A di Amsterdam (1989) egli sottolinea: “Ero dunque libero di realizzare un film senza attori, senza alcuna immagine – avevo pure un tema (una specie di percorso di una coscienza verso e attraverso una ‘mentalità suicidaria’ poi verso la rinascita) e questo fungeva da base per la struttura cromatica del film (che è “tutto” quello che v’è da vedere – fatta eccezione per l’interesse che si può avere per la grana dell’emulsione della pellicola, per le giunte a vista e altre immagini autoreferenziali). *Ray Gun Virus* (titolo dovuto manifestamente all’influenza di Burroughs) fu la mia morte/nascita; si tratta del mio primo film della maturità” (p. 165).

[11] "'Cinema' è una parola greca che significa movimento. L'illusione del movimento è certamente il complemento consueto dell'immagine filmica, ma questa illusione è data dalla certezza per cui la velocità con cui i fotogrammi si succedono possa consentire solo variazioni assai limitate. Niente nella sequenza strutturale della pellicola può giustificare una simile certezza. Per questo la rifiutiamo. A questo punto, chiameremo la nostra arte semplicemente ilfilm". H. Frampton, "For a Metahistory of Film", in B. Jenkins (a cura di), *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton*, MIT Press, Cambridge 2009, pp. 131-139.

[12] Rimandiamo a P. Kubelka, "The Theory of Metrical Film", in P. Adams Sitney (a cura di), *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, New York 1978, pp. 139-159. Vedi anche P. Adams Sitney, *Structural Film*, in "Film Culture", n. 47, cit., pp. 1-10; P. Gidal (a cura di), *Structural Film Anthology*, BFI, Londra 1976.

[13] "C'era anche qualcun altro che all'epoca aveva fatto un 'flicker' film a colori... *Archangel*, di Victor Grauer. Doveva essere un 'flicker' a colori terminato pressappoco nello stesso periodo di The Flicker, e devo aver letto qualcosa su questi due film nella primavera del 1966. Avevo appena finito *Ray Gun Virus*, e rimasi colpito dal fatto che altri fossero potuti giungere alle medesime conclusioni. Conoscendo Victor e la sua formazione musicale, immagino che il suo film fosse un'estensione delle sue idee in musica nel campo dello spettro colorato, una trasposizione. Così, mi sono fatto l'idea che ognuno di noi sia giunto qui – Kubelka per primo, Tony, Victor ed io lo stesso anno – per vie differenti". Cfr. J.-C. Lebenstzejn, "Entretien avec Paul Sharits", in *Écrits sur l'art récent*, cit., pp. 160-161.

[14] Cfr. P. Kubelka, "The Theory of Metrical Film", cit., pp. 139-140.

[15] "*Ray Gun Virus*, insieme a *Piece Mandala/End War* (1966), *Word/Movie Fluxfilm29* (1966), *Razor Blades* (1965-1968),

N:O:T:H:I:N:G
(1968),
T,O,U,C,H,I,N,G
(1968), esplora e sviluppa il medium conosciuto come
flicker film
. La sua struttura di base concerne pulsazioni ottiche causate da brevissimi flash di informazioni visive (con brevi intendiamo qualsiasi cosa a partire da un singolo fotogramma, un 24 di secondo – qualcosa che sta al di sotto della soglia di percezione – fino a una sequenza di 12 fotogrammi di lunghezza). Il motivo predominante di questi lavori è composto da solidi fotogrammi colorati, o neri, oppure bianchi. Alternandosi tra loro, il colore avvampa, o il colore e la sua assenza avvampano, stabilendo un flusso pulsante di luce/buio estremamente sottile. Il battito metronomico di queste pulsazioni è ciò che struttura il film". Riprendiamo da R. Krauss, Paul Sharits, in "Film Culture", n. 65.66, cit., pp. 89-102 (p. 95).

[16] R. Krauss, "Pulsazione", in Y.-A. Bois, R. Krauss, *L'informe*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 133-138.

[17] Esiste fin dagli albori del cinema un disturbo legato alla proiezione e alla percezione delle immagini cinematografiche. Paul Liesegang in un manuale del 1909 parla al proposito di
Flimmern
: "Chi non ha mai osservato nelle rappresentazioni cinematografiche quel tremolio scintillante delle proiezioni, che i tedeschi con espressione imitativa chiamano 'Flimmern'? Da cosa dipende questo tremolìo? E come è possibile rimediarvi? Noi abbiamo già visto in che consistano le scene viventi, ed abbiamo pur rilevato come il nostro occhio tolleri facilmente qualche piccolo inganno. Nel nostro caso, abbiamo una lunga serie di immagini che rapidamente si susseguono l'una all'altra, ogni immagine sta ferma un momento, e poi viene sostituita dalla successiva. Ora, ogni qual volta il nastro del film si sposta presentando un'immagine, entra in giuoco l'otturatore e lascia nell'oscurità lo schermo della proiezione, perché il successivo progredire della striscia del film, il succedersi delle varie immagini non deve essere rilevato dal nostro occhio. Quindi ad ogni figura proiettata succede una breve pausa di oscurità. Ma il nostro occhio, per quanto si lasci ingannare, e per quanto creda di vedere una scena con movimenti ininterrotti, invece di scorgere delle singole figure che saltuariamente si succedono, rileva che tutto ciò non è affatto regolare, che è alquanto diverso da quel che si osserva in natura: rileva cioè lo scambio fra gli istanti di luce e di oscurità, e ci dice che l'immagine ha un tremolìo scintillante che dà noia ed incomodo". Cfr. Paul Liesegang, *Il cinematografo. Manuale di cinematografia*
, Fratelli Bocca, Torino, 1909, pp. 6-7.

[18] P. Uccello, *Cinema. Tecnica e linguaggio*, Edizioni Paoline, Roma 1982, p. 51.

[19] Come sottolinea accuratamente Nicholson Baker, in un saggio conciso e puntuale intitolato “The Projector”, è dunque il proiettore cinematografico – fin dai primi tempi – che crea disturbi visionari, non la macchina da presa. La sua messa a punto e manutenzione sarà perciò continua, incessante. Cfr. N. Baker, “The Projector”, in *The Size of Thought. Essays and other Lumber*, Vintage Books, 1997, pp. 36-50. - “It was the movie projector, not the movie camera, that gave early visionaries troubles, since the projector must hold each frame still longer, and must snap to the next frame faster, than a camera does when it exposes film”. (p. 45). Ringrazio Jean-Claude Lebensztejn per avermi segnalato il testo, Enrico Camporesi per avermi agevolato le fotocopie.

[20] Nel 1968 Marcel L’Herbier ricorda: “Ciò che si è perso nelle copie che circolano ora, è il fatto che non solo la copia dell’epoca era colorata di rosso, e in certi istanti di esplosione, avevo soppresso completamente l’immagine e vi avevo intercalato dei frammenti di pellicola di differenti colori, così che, tutto d’un colpo, gli occhi ricevevano dei lampi di bianco puro, e due secondi dopo dei lampi rossi, o blu, quindi l’immagine riappariva”. Cfr. *Entretien avec Jean-André Fieschi*, in “Cahiers du Cinéma”, n. 202, giugno-luglio, 1968, pp. 23-43. Riprendiamo questi riferimenti da P.-A. Michaud, “Flicker. Le ruban instable”, in *Sketches. Histoire de l’art, cinéma*, Kargo, Paris 2006, pp. 121-134 (vedi nota n. 4. pp. 133-134). Originariamente in “Cahiers du Mnam”, n. 94, Ed. Centre Pompidou, Paris, inverno 2005-2006.

[21] Noël Burch, Antonio Costa, Tom Gunning e André Galdreault hanno parecchio lavorato su questa nozione. Si veda almeno A. Costa, *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Clueb, Bologna 1994; Noël Burch, *Il lucernario dell’infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994; T. Gunning “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde”, in R. Stam & T. Miller (a cura di), *Film and Theory: An Anthology*, Blackwell, 2000, pp. 229-235. A. Gaudreault, *Cinema delle origini o della “cinematografia-attrazione”*, Il Castoro, Milano 2004.

[22] Cfr. C. Greenberg, “Pittura modernista”, in *L’avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan & Levi, Monza, 2011, p. 117. Il testo viene scritto nel 1960. Viene pubblicato nella versione definitiva sulle pagine della rivista “Art and Literature”, nella primavera del 1965; in seguito viene inserito nel volume curato da

Gregory Battcock, *The New Art. A critical Anthology*, Dutton, New York, 1966. Thierry De Duve nel suo *Resonances du readymade* (Jacqueline Chambon, Nîmes 1989) ha ben esposto la dimensione “normativa” insita nel progetto di Greenberg.

[23] Paul Sharits, *-UR(i)N(ul)LS:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:-S:S:ECTIONED(A)(lysis)JO:”1968-70”*, in “Film Culture”, n. 65-66, cit., pp. 7-25 (p. 13). La punteggiatura e il mancato uso delle lettere maiuscole dopo il punto sono parte della scrittura di Sharits.

[24] J.-C. Lebensztejn, “Homme nouveau, art radical”, in “Critique”, n. 528, 1991, p. 333. E poco prima: “Dalla concezione radicale di Newman risulta un programma per l’artista moderno, quello di un inizio da zero. Questo programma non si è presentato come un dogma, ma come un’esperienza” (p. 331). Vale anche per Sharits.

[25] “Se Lei tende una corda metallica, si accorgerà della forza della tensione soltanto dando un colpo sulla corda. Si accorgerebbe di questa forza, ma in modo impercettibile o addirittura per niente, se questo colpo fosse portato sull’estremità della corda, vale a dire per il lungo. La linea del colpo s’incrocia o contrasta con l’estensione o la tensione della corda. La stessa corda potrebbe tenderla attraverso l’intera ottava: una tensione debole renderà un suono confuso, mentre una eccessiva ne darà uno stridente. Nel primo caso, la corda si allenta; nel secondo invece salta. – Ora, la stessa cosa si verifica non soltanto col suono musicale, bensì anche con la tonalità colorata di ogni massa trasparente dalla quale fosse preso il nostro occhio”. Cfr. P.O. Runge, “Dialoghi sull’analogia tra colori e suoni”, in *La sfera dei colori e altri scritti sul colore e sull’arte*, Abscondita, Milano 2008, pp. 58-59.

[26] Cfr. J.-C. Lebensztejn, “Mémento”, in *Écrits sur l’art récent*, cit., p. 150.

[27] Ci riferiamo a M. Fried, “Art and Objecthood”, in G. Battcock, *Minimal Art*, Dutton, New York 1968, pp. 116-147. Pubblicato originariamente in “Artforum”, giugno 1967.

[28] “Reste le rythme, tous les rythmes, les jeu du temps, concentré-dilaté, statique-dynamique, symétrique-vectoriel; et ces décalages colorés de frontières aux épaules, que je retrouve. Quelle invention le cinéma”. Cfr. J.-C. Lebensztejn, “Mémento”, in *Écrits sur l’art récent*, cit., p. 150. Alcune note sul concetto di ritmo sono ben delineate da yann beauvais. Cfr. “Notation”, in y. beauvais, J.-D. Collin (a cura di), *Scratch Book 1983-1998*, cit., pp. 175-183.

[29] Vedi E. Michaud, “La fin de l’iconographie (une nouvelle rhétorique du sensible)”, in *La fin du salut par l’image*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992, pp. 61- 80 (p. 61).

[30] Eric Michaud tratta magistralmente questo snodo. Rimandiamo a E. Michaud, “La fin de l’iconographie (une nouvelle rhétorique du sensible)”, cit., p. 78.

[31] Su questo aspetto insiste Jean-Claude Lebensztejn nella sua lunga intervista a Sharits. Cfr. J.-C. Lebensztejn, “Entretien avec Paul Sharits”, in *Écrits sur l’art récent*, cit. “I Flicker sono in parte dei film sull’angoscia, sulla mia angoscia [...] Ma provo anche il sentimento opposto, penso che certe pulsazioni cromaticamente sature siano piacevoli e riposanti, per quanto non vi ci si opponga. Possono rappresentare degli stati interni energetici che si provano nella meditazione; vibranti, ma calmi” (p. 172). In *T,O,U,C,H,I,N,G* una voce ripete e scandisce la parola DESTROY. La pace, la calma, può anche giungere dalla distruzione? E c’è qualcosa di ironico in tutto questo?

[32] P. Sharits, in J.-C. Lebensztejn, “Entretien avec Paul Sharits”, in *Écrits sur l’art récent,* cit., pp. 192-193.