

THE INTERVIEWS BY ANDRÉA PICARD AND ANDREA LISSONI INVESTIGATE ALL THE ASPECTS—
STYLISTIC, FORMAL, CONCEPTUAL, LOGISTICAL,
DISCRETIONAL—BEHIND THE WORKS OF MICHAEL
SNOW AND SHARON LOCKHART, ARTISTS
FROM DISTANT GENERATIONS WHO SHARE



Top - Sharon Lockhart, *Audition One, Simone and Max*, 1994

Bottom - Sharon Lockhart, *Audition Two, Darija and Daniel*, 1994

© the artist. Courtesy: the artist; neugerriemschneider, Berlin; Gladstone Gallery, New York/Brussels; Blum & Poe, Los Angeles



**SHARON
LOCKHART**

AN EXTRAORDINARILY INNOVATIVE WAY OF USING THE FILM MEDIUM AND A UNANIMOUSLY RECOGNIZED AUTHORITATIVE ROLE IN THE ART CONTEXT. THE CONVERSATIONS REVEAL THEIR PRACTICES IN DETAIL, FROM TECHNICAL CHOICES TO THE INNERMOST STRUCTURING OF THEIR WORKS.

Le interviste di Andréa Picard e Andrea Lissoni indagano tutti gli aspetti – decisionali, stilistici, formali, concettuali, logistici e oltre – che stanno dietro alle opere di Michael Snow e Sharon Lockhart, artisti di generazioni distanti ma accomunati dall'uso straordinariamente innovativo del mezzo filmico e dall'autorevolezza unanimemente tributata loro dal contesto artistico. Le conversazioni rivelano nel dettaglio le loro pratiche, dalle scelte tecniche alle intime strutture dei lavori.



Michael Snow, *Wavelength* (still), 1967. Courtesy: the artist

MICHAEL
SNOW

BEHIND THE WORK

BY ANDREA LISSONI

The question that permeates the work of Sharon Lockhart with sensual, disarming harmony is “what is the place of human beings in the world?” She chooses never to represent it by the statement or performance of her subjects, but by creating the best possible conditions to share in it. Nevertheless, since sharing is ironically impossible to represent in the form of text, we can say that a film or an installation by Sharon Lockhart generates, with authority, the typical definition of the “classic”: it is formative, because by nature it is open, so as to remain forever generative; at the same time, it asserts values, establishing and rooting certainties; it is inexhaustible, because the passage of time, the transformation and accumulation of experience of its *habitués*, make it always fertile and not immobile or transparent, in spite of appearances; it is perversely always more authoritative than the readings and interpretations of which it is the object, either making them illustrative or emptying them as structures; it acts on the entire body of the works of its author, expanding it in a reticular, mutable and orbiting formation, challenging the convention of linear evolution and growth (therefore of progress) in favor of the constellation that establishes an intense dialogue not only with other classics, even genetically very different ones; it always establishes a founding relationship with both the present and with history, dancing between testimony and source. It has no markedly local or regional characteristics, nor is it watered down by generically global stylistic traits, but it undoubtedly has deep roots in an identity.

Finally, it is flagrant: that is, it prompts an experience with the audience that happens only in that moment and that space, not before, not after. It therefore typically acts like a pleasant memory, without drawing benefit, further enriching or revealing itself through paratexts or informative appendices.



It is the particular compositional form of every work by Sharon Lockhart—research, time spent “in the field,” shooting and combination/editing, arrangement in space—that defines the uniqueness, or that sharing of an intimate territory between the space of the work and the viewer. If it is an installation, it expands beyond the limits of screens and architectures that make themselves invisible and makes the audience part of that territory, slowing the time of perception and physical movements. If it is a film, it emanates a sort of projective gravitational force that transcends and eludes the cinematic device as structure (the room, the seating, the screen, the projection), or as language (suspension of disbelief), shifting the viewer into the field of action itself. It is in this sense that the work of Sharon Lockhart incessantly converses with the avant-garde choreography of Yvonne Rainer, Trisha Brown and Steve Paxton, the cinema language of Michael Snow, Hollis Frampton, Andy Warhol and James Benning, and—inevitably—with the perceptive foundations of minimalism in sculpture and music.

ANDREA LISSONI

The encounter. How do you decide that a situation, a matter, an issue you encounter through research becomes the subject of your work? What happens between the process of the encounter—for instance with Noa Eshkol’s work—and the decision to further develop it into an artwork?

SHARON LOCKHART

I move from research to work in a fairly organic way. In the case of Noa Eshkol, I knew I had to make something as soon as I met the dancers, saw them dance, and was given an overview of the wall carpets. I immediately started correspondence with them about the possibility of doing something the following year. I felt an urgency to develop the project quickly because of the dancers’ age and their relative obscurity. Over that time, we talked through the details and made arrangements. Filming usually involves a good deal of planning to get together a production team and arrange locations and the rest of it. The exact form of the final work is never something I can plan on. It also is a process that grows organically.

A L What strikes me in every new installation of yours is that you create the conditions for an encounter to take place with the audience. It is usually an encounter with a community, which is thereby being either depicted or evoked through a series of its representatives. I believe that happens through your specific language: your shooting and editing decisions. How and when do you decide that it is the right moment to begin shooting?



Above, left - Sharon Lockhart, *Four Exercises in Eshkol-Wachman Movement Notation* (stills), 2011. © the artist. Courtesy: the artist; neugerriemschneider, Berlin; Gladstone Gallery, New York/Brussels; Blum & Poe, Los Angeles

Above, right - Sharon Lockhart, *Milena, Jaroslaw*, 2013 (detail), 2014.

© the artist. Courtesy: the artist; neugerriemschneider, Berlin; Gladstone Gallery, New York/Brussels; Blum & Poe, Los Angeles

BEHIND THE WORK

BY ANDRÉA PICARD

Michael Snow is one of Canada's greatest and most renowned artists, and a highly influential experimental filmmaker. At age 85 he is in his prime, with energy to spare and an unflagging sense of humor and adventure. He continues to travel the world to give concerts and lectures, and to attend his many exhibitions.

Snow's legendary film *Wavelength* (1967) is a monument of film art and continues to spur feverish discussion (about the zoom, the drama, its rising sound wave, its nested meanings, its comments on the Renaissance). Having lost none of its power or radicalism today, it remains one of the most referenced and quoted films ever. The Austrian avant-garde master Peter Tscherkassky recently said in an interview that seeing *Wavelength* at the age of 18 at the Austrian Filmmuseum "changed everything." Chantal Akerman, who famously credits her life in film to Michael Snow and Jean-Luc Godard, has said that *Wavelength* exploded the possibilities of the medium with its conceptual and formal rigor and extreme immersion into cinema duration, with all the metaphors of consciousness and eliciting of performance that this entails.

While Snow's filmography is incomparable in extending film and video's aesthetic and sonic properties and possibilities, his full body of work is even more diverse. Imbued with intellectual gamesmanship and a sophisticated sense of amusement, Snow's artistic pursuits betray his love of free jazz, his ties to modernism, and his passion for the exploration of visual and acoustic phenomena. From *Back and Forth* (his "educational film") through *La Région Centrale* (the "ultimate motion picture") to *So Is This* (a silent film consisting solely of text on screen), Snow has continually foregrounded the mechanics and material of filmmaking and created complex image-sound relationships that deeply affect the viewer's sense of perception, their physical and mental equilibrium. His candid treatment of male desire has also caused occasional debate, and was recently the subject of a revisionist homage by Ursula Mayer in her 16-mm double projection *Cinesexual* (2013), which reworks Snow's seminal installation *Two Sides to Every Story* (1974).

That sculpture has always been integral to Snow's artistic endeavors is apparent in his work in different mediums, from photography to slides to installation. The artist's sense of objecthood, including the interplay between recto/verso (*Two Sides to Every Story*), form and its representation (textual or imagistic), and "forming" through framing

have all been lifelong pursuits. A recent major exhibition at the Art Gallery of Ontario ("Objects of Vision," 2013), which featured a number of abstract form-sculptures, underscored to what degree Snow is a master of directing of our gaze onto the world. Along with a major exhibition of his photography work at the Philadelphia Museum of Art ("Photo-Centric", 2014) and his upcoming exhibition at La Virreina in Barcelona ("Michael Snow: Sequences"), which features an impressive cross-section of work in different mediums, Michael Snow's vast, shape-shifting corpus continues to extend beyond the screen.

ANDRÉA PICARD

Your upcoming exhibition at La Virreina in Barcelona combines sculpture, installation, photographic works, sound installations, and film in the form of *Wavelength*. For many, you've been defined as a filmmaker and musician first and foremost, and yet you've always been multidisciplinary. How do you approach medium, and how do these material decisions affect one another? Perhaps the *Walking Woman Works* say much about this?

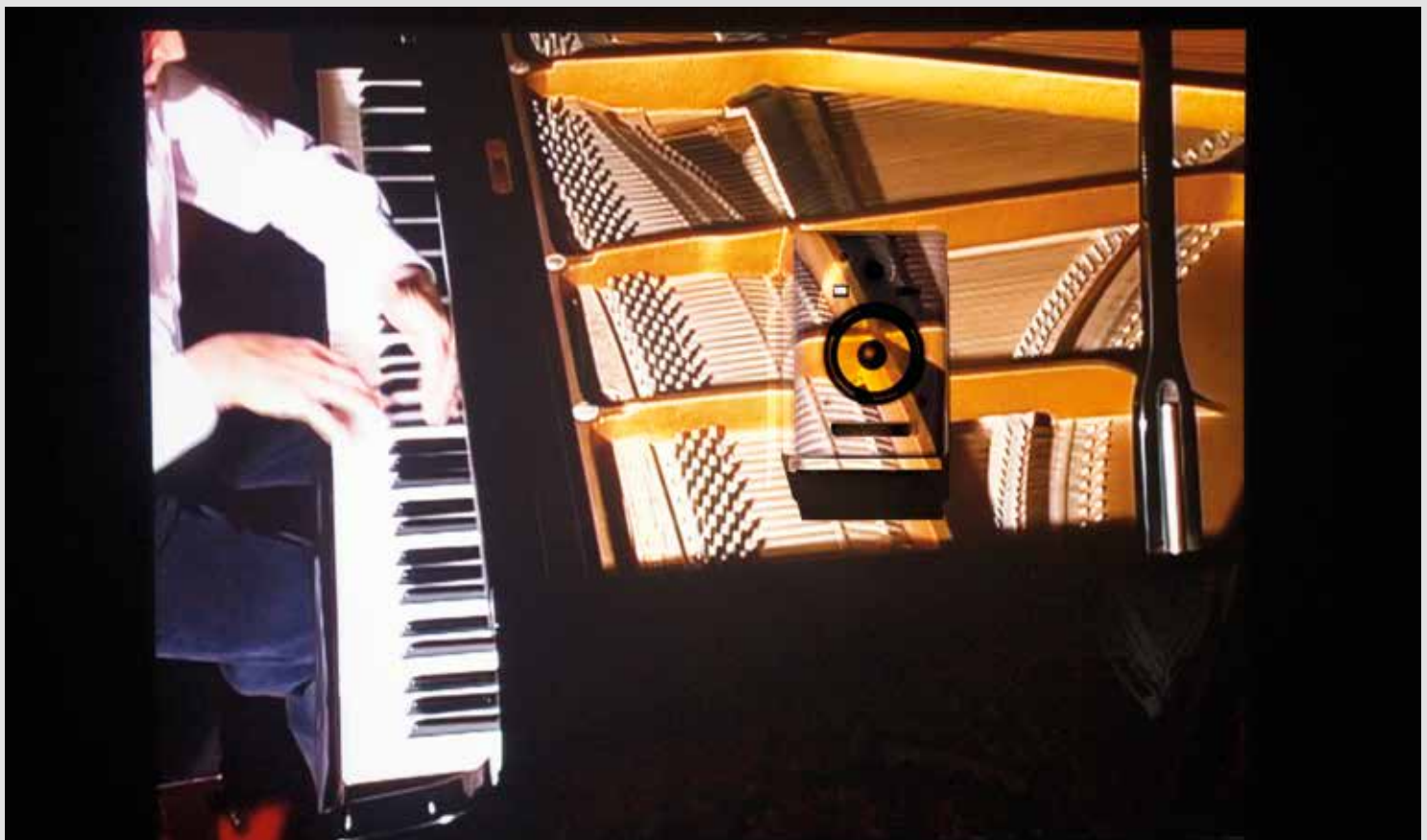
MICHAEL SNOW

A definition of sculpture that says that sculpture is the art of objects seems quite solid, but the boundaries of "object" can be in flux (if the object moves, for example). And the making and presentation of moving-image works has always had indefinite aspects compared to "sculpture". Moving-image works belong to the family of "painting". I've tried to work with what I understand to be the definitive aspects or qualities that are special to each medium. This can make works that are special as experience because they are possible only with these particular arrangements and materiality.

Walking Woman Works (1961-67) were about showing that the "same" image in different mediums is not the "same" image. One *Walking Woman Work* for instance is called *Little Walk*, and it is a looped projection of what was originally an 8-mm film, projected onto a white *Walking Woman* cutout.

Simultaneous with the La Virreina exhibition, the Filmoteca will show a series of screenings of most of my films. *Wavelength* will be shown twice every day in its own little theater as part of the exhibition. The video installation works will include *Solar Breath*

Michael Snow, *Piano Sculpture*, 2009. Courtesy: the artist and Klosterfelde, Berlin





Sharon Lockhart, *Milena, Jarosław, 2013 (detail), 2014*. © the artist.
Courtesy: the artist; neugerriemschneider, Berlin; Gladstone Gallery, New York/Brussels; Blum & Poe, Los Angeles

Sharon Lockhart makes photographs and films born out of extensive and deeply engaged periods of research, during which she establishes relationships with her subjects, building and maintaining long-lasting friendships. Working frequently with children, Lockhart is at once anthropologist, sociologist and ethnographer, creating conceptually rigorous, formally precise, and socially and historically grounded portraits of individuals and communities. Her work has been the subject of solo exhibitions at major museums worldwide, including Kunstmuseum Luzern, Bonniers Konsthall, CCA Ujazdowski Castle, Los Angeles County Museum of Art, the Israel Museum, Kunsthalle Zürich, the Vienna Secession, and the San Francisco Museum of Art. Her newest film, commissioned by the Liverpool Biennial and the Kadist Foundation, is an extension of her work with young Polish women and the writings of Polish-Jewish philosopher Janusz Korczak. She lives and works in Los Angeles.



Michael Snow, *Scope*, 1967. Courtesy: the artist

Michael Snow (Toronto, 1928) is one of the most important and influential film-makers of the 20th century. Throughout his career Snow has worked with painting, sculpture, video, films, photography, holography, drawing, books and music. As a musician he has performed solo as well as with various ensembles (most often with CCMC of Toronto) releasing numerous recordings of his music. His films have been the subject of retrospectives in many countries and are in the collections of several film archives, including Anthology Film Archives in New York City, the Royal Belgian Film Archives, Brussels, and the Oesterreichisches Film Museum, Vienna. Snow has received numerous awards, including a Guggenheim Fellowship (1972) the Order of Canada (Officer, 1982; Companion, 2007), and the first Governor General's Award in Visual and Media Arts (2000) for cinema. Snow was made a Chevalier de l'ordre des arts et des lettres, France (1995), in 2004 he was awarded an honorary doctorate by the Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne. In 2011, he was awarded the Gershon Iskowitz Prize.

S L Usually the shooting is planned for a specific date, and I have a certain amount of time to prepare for it. That is one of the only elements in my production that is predefined. Once I know I'm going to shoot something, I plan for a time to do it and try to give myself the time I'll need to prepare for it. The editing and final forms can take a long time.

A L I'd define the environments you usually portray as resonating landscapes, inherently performative (I guess this affects dramatically my impression of the "encounter"). Such a particular condition of balanced intimacy between bodies and landscape arises from the way you position the camera, the length of the shots, the editing process. Can you go through these three moments?



Sharon Lockhart, *Double Tide* (Jen Casad, South Bristol, Maine, July 22, 2008, Sunrise), *Double Tide* (Jen Casad, South Bristol, Maine, July 22, 2008, Sunset) (still), 2009. © the artist. Courtesy: the artist; neugerriemschneider, Berlin; Gladstone Gallery, New York/Brussels; Blum & Poe, Los Angeles

S L I put a lot of thought into these elements before I shoot. I often try things out in video or still photography to figure out the elements. Scouting is an important activity for me, and I am fairly particular about it. I look for the right location as well as the proper light and weather. If I don't get it right, I might reshoot if it is possible.

I'm not sure if you mean the length of time the shots take or the amount of space between the camera and the subject. The length of time the shots take is usually something structural, such as the length of a roll of film or the length of an activity. Sometimes, if it doesn't seem right, I'll edit it down to a more appropriate length of time. If you mean the physical space, it really depends on the subject and how much space it takes for the action or activity to happen. In *Double Tide*, I wanted the clam digger to enter the frame and be able to dig clams on a path that took her to the water's edge and back to her skiff and out during the time it took the sun to rise or set. In *Pine Flat* I tried to vary the distance of the shots.

A L Is architecture (of screens, of walls) something that you use in order to set up a space to allow the audience to experience what is presented? I particularly got this impression when walking through the different stages of the exhibition "Four Exercises in Eshkol-Wachman Movement Notation."

S L Yes, architecture is extremely important in how viewers experience an artwork. I have collaborated with the architecture firm of Escher GuneWardena for 15 years to come up with ways of considering how bodies move through space and how that affects their perception of both themselves and the artwork. I have tried to avoid the typical black box so as to make the audience aware that the work includes a physical relationship to the projection. This was why my early works were reserved for cinema spaces, and why I've made such an effort to always alter the architecture of my projections to fit the museum or institution they are presented in.

A L How do you manage to stretch, capture, and deviate from the audience's conventional perception of time?

S L Time and the perception of time are definitely interests of mine. I couldn't give you a prescription for how I work with it. Each film requires something different.

A L How do you work with sound? Do you record sound when shooting?

S L Yes, I always record synchronized sound. Although I make an effort for the sound to appear very natural, it often requires a lot of sweetening in postproduction. Actually, the sound



Michael Snow, *Quits*, 1960. Courtesy: the artist. Photo: Craig Boyko



Sharon Lockhart, *Pine Flat Portrait Studio Ryan*, 2005
© the artist. Courtesy: the artist; neugerriemschneider, Berlin; Gladstone Gallery,
New York/Brussels; Blum & Poe, Los Angeles



Sharon Lockhart, *Pine Flat Portrait Studio Sierra*, 2005
© the artist. Courtesy: the artist; neugerriemschneider, Berlin; Gladstone Gallery,
New York/Brussels; Blum & Poe, Los Angeles



Michael Snow, **Corpus Callosum* (stills), 2001. Courtesy: the artist



Michael Snow, *La Région Centrale* (stills), 1971. Courtesy: the artist



Michael Snow, *Presents* (stills), 1981. Courtesy: the artist



Michael Snow, *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* (stills), 1974. Courtesy: the artist



Michael Snow, *Slidlength*, 1969-1971. Courtesy: the artist



Michael Snow, *SSHTOORRTY* (stills), 2005. Courtesy: the artist



Michael Snow, *Solar Breath (Northern Caryatids)* (stills), 2002. Courtesy: the artist



Michael Snow, *Wavelength* (stills), 1967. Courtesy: the artist



design takes much more time than the editing and visual work. I often work with my sound editor and mixer for months to make the raw sound into a composition. I always try to record a healthy amount of ambience, which is often more difficult than one would expect, because most sound recordists are only practiced at recording enough sound for a short shot and are used to recording dialogue. Since my shots are quite long, I have to record ambient sound that runs the full length of the shot. When I did *Pine Flat*, I worked with my dear friend and collaborator Becky Allen. She has been the composer of the music for most of my films, and came to the job of recording sound as a composer who understood my work and how detail-oriented I am. On *Pine Flat* she recorded and designed the sound with me, and it's one of the few films where I had all the ambient sounds I needed for postproduction.

A L Is there any sort of script or blurb you followed when shooting *Pódworka*, *Four Exercises in Eshkol-Wachman Movement Notation*, or the project you are working on right now?

S L Yes, there is a plan for almost everything I shoot. I wouldn't necessarily call it a script and it always allows for whatever happens during the shot. The participants in my films are not actors and so the more freedom they have, the better. In *Four Exercises* we knew all the dances and had everything worked out as far as staging. In *Pódworka* we talked to the kids about what they would do and how they would enter and exit the scene but left the specifics up to them. They responded to their situation however they wanted to.

My most recent project is the first time I've used dialogue as an object since my first film. The dialogue was something the kids created on their own. We did have workshops the previous weeks to encourage the development of their own voices, and some of the conversations seemed to come out of that. Yet we often were completely surprised at what they came up with. Again, the staging was worked out ahead of time but the dialogue was something the children developed on their own as they were talking.

A L What did you learn from Mike Kelley? And from James Benning?

S L It's only been the last few months that I've started to deal with Mike's death. It hasn't been easy for any of us who knew him and the old Los Angeles art world. I feel Los Angeles has changed, and his death is somehow related to my perception of that change. He was a mentor of mine in grad school and had a huge influence on how research has been a part of my practice. Mike was the master of cultural research. He had collections of so many oddball things that I never even knew existed, and for each of these collections he had an entire history and well-reasoned logic. He was so aware of the ideological underpinnings of culture. I loved his enthusiasm for research and he loved to share it. He was just fucking brilliant. It's terrible that he left us.

As for James, he was not my teacher in school. He has been a friend since we met in 1998 at a screening of *Goshogoaka*. We have grown very close over the years and have always shared work and ideas. It's interesting that you are the first to ask me about Mike and James together. I've never thought about them as a tandem until now. Thank you for making the connection. Both of them are Midwestern working-class guys with incredible insight and work ethic. James has been so helpful in looking at my work and producing solutions when I've been stumped regarding how to proceed. He has a great sensibility when it comes to putting an image together and, much like Mike, he is uninterested in convention.

A L I'd be curious to know what do you think of both Michael Snow and of Agnes Martin.

S L I think both of them are fantastic artists. I love their embrace of structure and their inventive ways of engaging it. Still today, I regret not making a portrait of Agnes Martin when I was invited to by *W* magazine. Sometimes I get too wrapped up in the meaning of an image before it's made and take too long researching and planning. This was the case with Martin. I admired her work so immensely, I felt I couldn't just pop off to New Mexico in two days and photograph her without a conceptual plan for how I would engage her photographically. But I blew it because she died shortly afterward and I never got to make the portrait.



Sharon Lockhart, *Pódworka* (stills), 2009. © the artist. Courtesy: the artist; neugerriemschneider, Berlin; Gladstone Gallery, New York/Brussels; Blum & Poe, Los Angeles

(*Northern Caryatids*) (2002) and *SSHTOORRTY* (2005). One of the sculpture works in the show is called *Scope*. Made in 1967, it is purely an object (or several objects). It is actually a very large periscope; its internal images join the two facing walls and include, in a pictorial sense, “images” of the spectator looking through and at the central object. It’s not a hybrid; it’s a sculpture that contains images.

AP I’ve often heard you refer to having a repertoire in some of your films, for instance the deployment of specific camera movements in *Wavelength*, <---> (*Back and Forth*) (1969), and *La Région Centrale* (1971). Does this structural interest inherently relate to music in some way, whether via variations or repetition? More than almost any other filmmaker, you’ve fully explored, activated, and prompted the physiological—perhaps even psychological—effects of duration and movement, and elicited a certain eye and ear control.

MS Because music and cinema are both time arts—like theater and unlike (most) sculpture—the connections are quite strong in general. And yes, some of the same classificatory terminology is useful in discussing both music and film.

AP As with Jean-Luc Godard, you’re a master of wordplay. How has language, whether textual or notational, informed your work? I think specifically of “*Rameau’s Nephew*” by Diderot (*Thanx to Dennis Young*) by Wilma Schoen (1974) as a film that harnesses formal layers, language itself, literary invocations, encyclopedic tendencies, and witticisms in a consistently inspired aesthetic *mise-en-scène*. It’s a beguiling mix of intellectual and conceptual complexity and light, humorous gestures, and a major statement on the image-sound relationship in cinema.

MS I am honored and happy to hear that description of *Rameau’s Nephew*. It is gratifying to know that it has had such a memorable, happy effect. During the three years it took to make it, I was obsessed with speech and recorded speech. In making films, the soundtrack and the picture are separate, unlike in video where they’re the same entity. This separation allows for modification in the relationship between the two. While the synchronous actor-speaker and the speech of the “talkie” film is deeply successful as representation, I felt that it invited modification. A lot of interesting things

can be done by physically altering recorded speech and its relation to the imaged speaker. *Rameau’s Nephew* is subtitled “For English Speaking Audiences” but uses English, French, Spanish, Cantonese, German, and many invented languages. The soundtrack is recorded speech, not “speech.” I wrote all the scripts.

So Is This was made in 1982 and is formally opposite to *Rameau’s Nephew*, as it is silent. It concentrates on film’s capacity to control durations. It’s all text, which I wrote. Each word is shot separately for a precise duration and each word (they’re all part of grammatically correct sentences) is framed differently according to its size.

The book called *The Collected Writings of Michael Snow*, published in 1994, recently provoked a surprising little endeavor: the oldest text in it (from 1957) is a short poem, and a few months ago I was approached by the Toronto sound artist Mark Templeton asking for my permission and participation in making a CD and a DVD of readings of and commentaries on the poem. Several people will participate.

AP Framing has been a central motif in your work, with the window in *Wavelength* perhaps being the most iconic instance. Do you ascribe a political or metaphorical dimension to this recurrence? A comment on ways to see the world?

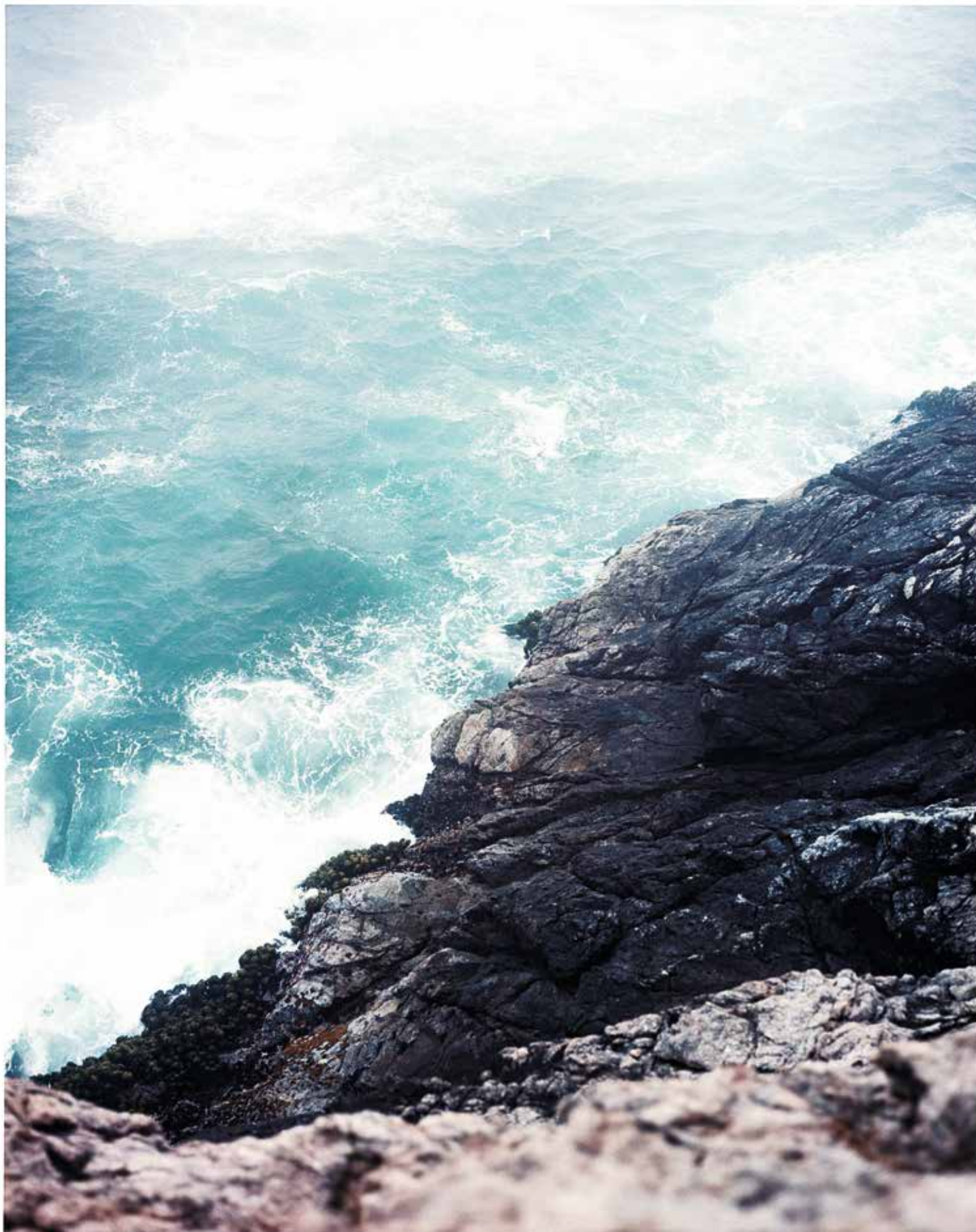
MS Framing is selection. It clearly says: this is what the maker wants you to see, not what is not shown! Moving the frame, as I did in *Wavelength* and in a completely different way in *La Région Centrale*, effects, by purely cinematic means, one’s sense of balance, which can be physical as well as fictitious.

AP The re-formation of images and perspectival play seem omnipresent in many of your works—sometimes not so obviously, like the digital re-formation of a Filippo Lippi painting in **Corpus Callosum* (2002). Or your use of slides and transparencies, which seem to emphasize “two sides to every story”. Would you say a Cubist tendency runs through your work, in that pictorial and representational phenomena are refracted and layered in order to explore an alternate, perceptual reality via abstraction? For me, *SSHTOORRTY* is exemplary of this tendency.

MS Your use of the word “re-formation” is pertinent. The realism of cinema—the suspension of disbelief—can have degrees, and

Michael Snow, *New York Eye and Ear Control* (still), 1964. Courtesy: the artist





Sharon Lockhart, *Untitled*, 1996. © the artist. Courtesy: the artist; neugerriemschneider, Berlin; Gladstone Gallery, New York/Brussels; Blum & Poe, Los Angeles

I've tried to maintain the possibility for the above-described experience, oscillating with the experience that "realism" is an abstraction. If that isn't a room up there on the screen, then what is it?

**Corpus Callosum* is not a horror film. I tried to make it perceivable that the warpings of the actors' bodies were not a depiction of something "real" but a "picture".

AP Elements of fiction are present in many of your films. Was there a clear starting point for this?

MS *Wavelength* was an attempt to make a range of readings possible, in the same work, of realist imagery as well as abstraction and purely non-representational passages. Fiction, or a condensed possible narrative, were at their most extreme in the memory relation between the death, or falling to the floor, of the intruder and the later phone call describing the "death".

SSHTOORRTY is the only purely narrative film I've made. The Story, however, has been Shortened by the fact that the film of the little staged incident has been cut in half, with one half superimposed on the other, making a Short Story Shorter, but encouraging repeated viewings of the simultaneous "coming and going" Story.

AP Was the urge to make *Slidelength* evident after *Wavelength*?

MS *Wavelength* is quite handmade (for example the zoom itself was manual) and during the shooting I used plastic sheets, theatrical gels, and filters held in front of the lens. I also wanted to feature this made-by-hand aspect in *Slidelength*. It's a gallery work, not a cinema work, and I thought of it as a kind of "painting". That the visible marks in a painting were made by a handheld brush can be part of our perception of it. I wanted to do something similar to photography. My hands are visible in most of the slides in *Slidelength*.

My still photography just had a very satisfying retrospective, "Photo-Centric" at the Philadelphia Museum. What I've tried to do with still photographs is similar to my film/video: to use methods or materials that are specific to photography to make visual experiences that couldn't happen in other ways. *Imposition* uses four superimpositions. That one can control the size of the print is an important factor in *Multiplication Table* or *Door* or *In Medias Res* (the photograph shown on the floor is the exact same size as its "bottom" subject, a Persian carpet). The two-sided transparencies *Shade* and *Powers of Two* (which are both in the La Virreina show) are almost-not-there two-dimensional slices of reality.

Anyway, I think that the goals of my sculpture works relate to fairly pure ideals of the making and experiencing of objects, on the one hand, and of making and experiencing images on the other.

AP In recalling some of your moving-image installations, you've actively tackled questions of distance and participation—questions I consider integral to the exhibition conditions of moving images within galleries and museums. Do you consider the sculptural or architectural environment, and viewer participation, in your installation work?

MS Yes, in the moving-image installation gallery works that I've done, I've tried to include the architectural aspect (which is the frame of the work). Obviously, the installation influences where the spectator can move or stand or sit. *In The Way* (2011) is a video work that is projected onto the floor and involves the decisions of the onlooker as to how to physically interact with it. They can walk on it, or they can look at it from its sides. So it's a work of quasi-sculpture.

AP With the film *WVLNT (Wavelengths for Those Who Don't Have the Time)* (2003) and the installation *In the Way*, you seem to be wryly commenting on contemporary conditions of viewing art.

MS Yes, *WVLNT* is a somewhat satirical digital version of *Wavelength*, designed for any computer screen and for the viewer who inevitably is in a hurry because all the world's info is pressing to be seen. It's a "translation" of the film *Wavelength*.

AP Do you think we're all too distracted to look at art today?

MS There's certainly more to look at and listen to now than there was 20 years ago. What is new doesn't seem to be crowding out the "traditional"; some people seem to be able to understand a wide range of mediums. Even (surprisingly, to me) new painting, judging by the evidence of the art magazines, especially *Border Crossings*.

AP Technological prescience—from the cosmic dimension of *La Région Centrale* through the digital reshaping of time and space in **Corpus Callosum*—is present in many of your screened films. Yet lately you seem to be more interested in exploring the performative nature of the gallery space.

MS You're right that in the last few years I've been more interested in moving-image works for a gallery situation rather than for the cinema. Also I've been active musically. During the 2014 exhibition I had in Philadelphia, I played a two-piano concert with Thollem McDonas. I've played several concerts with the trio of Aki Onda, Alan Licht, and me. We played in Japan recently, and I also played a solo piano concert in Tokyo. Then later, at the Drake in Toronto, there was a real-time projection piece modifying the video image of that 30-minute solo.

The La Virreina show has several sound installations: *Piano Sculpture*, *Diagonale*, *Hearing Aid*, and *Waiting Room*.

AP As a practicing artist for more than 60 years with an immense body of work, you've always embraced and thrived through collaboration, whether performing music with your band CCMC and those just mentioned, or making films with Joyce Wieland early on. Or experimenting with latest technologies with innovators such as Pierre Abeloos (who is responsible for the machine-camera mount) for *La Région Centrale* and Greg Hermanovic, whose "Side Effects Software" is employed in **Corpus Callosum*.

MS Joyce Wieland and I collaborated in a very modest way when we made the film *Dripping Water* (1969) together. Two much more extensive collaborations were with the wonderful Toronto filmmaker Carl Brown. In making *To Lavoisier, Who Died in the Reign of Terror* (1991), Brown chemically modified each reel of film. And in making *Triage* (2004), he and I made an "exquisite corpse". Without sharing any info about what we were going to do, we each made 30-minute films to be shown side by side. Two soundtracks were done separately by John Kamevaar, who hadn't seen the films until the premiere screening. *Triage* is one of my favorite works.

"Collaboration" isn't the right word for what I did with Pierre Abeloos or Greg Hermanovic. They provided crucial technical knowledge and practice, without which *La Région Centrale* and **Corpus Callosum* could never have been made.

AP You're also a gifted and avid writer. Do you have any texts forthcoming?

MS Yes, the book *Michael Snow. Sequences: a history of his art* will be published soon by Ediciones Polígrafa of Barcelona. It is mostly written by me. There is also a text by Bruce Jenkins and an introduction by the editor, Gloria Moure.

AP You lived in New York during a very fertile time, and you continue to travel significantly. Is Toronto a good home base for you?

MS Living in Toronto is a habit. We live in an area that is central, a short walk to the museum. It is all three-story houses and big trees, no stores, no apartment buildings, completely residential. My grandfather and grandmother and some of my aunts and uncles all lived in this area. But choosing where we live was not in any way guided by that. It just happened.

AP Is the term "avant-garde" still relevant today?

MS There is so much global variety that it's hard to know what's ahead of what. I don't think it's a useful term any more.

La domanda che attraversa l'opera di Sharon Lockhart con un'armonia sensuale e disarmante è quale sia il posto dell'uomo nel mondo.

La sua scelta non è mai di rappresentarla facendola affermare o performare ai suoi soggetti, ma di creare le migliori condizioni possibili per condividerla. Ma, dal momento che, ironicamente, la condivisione è irrepresentabile sotto forma di testo, possiamo affermare che tanto un film, quanto un'installazione di Sharon Lockhart, generano con autorevolezza la tipica definizione del "classico": è formativo, in quanto per sua natura aperto in modo da rimanere per sempre generativo; allo stesso tempo, afferma valori stabilendo e radicando certezze; è inesauribile, in quanto tanto il trascorrere del tempo, quanto la trasformazione e l'accumulazione dell'esperienza dei suoi frequentatori, lo rendono sempre fertile e non immobile o trasparente, diversamente da come potrebbe sembrare; è perversamente sempre più autorevole delle letture e delle interpretazioni di cui è oggetto, o rendendole illustrative, o svuotandole come strutture; agisce sull'intero corpo delle opere del suo autore espandendolo in una formazione reticolare, mutevole e orbitante, e mettendo in crisi la convenzione dell'evoluzione lineare e dello sviluppo (quindi del progresso), a favore della costellazione, che dialoga intensamente solo con altri classici, pur fra loro geneticamente diversissimi; ingaggia sempre una relazione fondativa tanto con il presente, che con la storia, danzando fra testimonianza e fonte. Non ha né caratteristiche marcatamente locali o regionali, né è annacquato da tratti di stile genericamente globali, ma è senz'altro profondamente identitario. Infine, è flagrante: ingaggia cioè un'esperienza con il pubblico che avviene solo in quel momento e in quello spazio, né prima, né dopo. Agisce pertanto tipicamente come un ricordo piacevole, ma non trae giovamento, si arricchisce o si rivela ulteriormente attraverso paratesti o apparati informativi.

È la peculiare forma compositiva di ogni opera di Sharon Lockhart – ricerche, permanenza sul "campo", riprese e combinazione/montaggio, disposizione nello spazio – che definisce quell'unicità, o quella condivisione di un territorio intimo fra lo spazio dell'opera e lo spettatore. Se è un'installazione, espandendosi oltre i limiti di schermi e di architetture che si fanno invisibili e rendendo l'audience parte di quel territorio, rallentandone il tempo di percezione e i movimenti fisici. Se è un film, emanando una sorta di forza gravitazionale proiettiva, che trascende e aggira il dispositivo cinematografico come struttura (la sala, le sedute, lo schermo, la proiezione), o come linguaggio (*suspension of disbelief*), e disloca lo spettatore nel campo d'azione stesso. È in questo senso che l'opera di Sharon Lockhart conversa senza sosta sia con la coreografia di avanguardia di Yvonne Rainer, Trisha Brown e Steve Paxton, sia con il linguaggio del cinema di Michael Snow, Hollis Frampton, Andy Warhol e James Benning, sia, inevitabilmente, con i fondamenti percettivi del minimalismo in scultura ed in musica.

ANDREA LISSONI L'incontro. Come decidi che una situazione, un argomento, un tema incontrato nel corso di un'attività di ricerca diventa il soggetto del tuo lavoro? Cosa avviene fra il momento dell'incontro (per esempio con l'opera di Noa Eshkol) e la decisione di svilupparlo ulteriormente e farne un'opera d'arte?

SHARON LOCKHART Mi sposto dalla ricerca al lavoro in modo piuttosto organico. Nel caso di Noa Eshkol ho capito che dovevo organizzare qualcosa appena ho incontrato i danzatori, li ho visti danzare



Sharon Lockhart, *Stephen Bade, Electrician* (detail), 2008. © the artist.
Courtesy: the artist; neugerriemschneider, Berlin;
Gladstone Gallery, New York/Brussels; Blum & Poe, Los Angeles

e ho avuto una visione d'insieme delle tappezzerie. Ho subito iniziato una corrispondenza con loro sulla possibilità di fare qualcosa l'anno successivo. Ho sentito l'urgenza di sviluppare il progetto rapidamente per via dell'età dei danzatori e del loro essere relativamente sconosciuti. In quel periodo abbiamo discusso tutti i dettagli e preso gli accordi. Fare riprese comporta di solito tanta pianificazione per mettere insieme una squadra di produzione, organizzare le *location* e tutto il resto. La forma esatta dell'opera finale non è qualcosa che io possa pianificare. Anche questo è un processo che cresce in modo organico.

AL Ciò che mi colpisce di ogni tua nuova installazione è che crei le condizioni perché ci sia un incontro con il pubblico. Di solito passa attraverso un incontro con una comunità, che viene ritratta oppure evocata con una serie di rappresentanti. Credo che ciò avvenga grazie al tuo particolarissimo linguaggio: la tua scelta di riprendere, di come riprendere e poi di intervenire sul girato. Eppure mi chiedo: come e quando decidi che è il momento giusto per iniziare a fare le riprese?

SL Di solito le riprese vengono fissate per un certo giorno e io mi riservo un po' di tempo per prepararle. Quello è uno dei pochi momenti predefiniti delle mie produzioni. Quando so che farò le riprese di qualcosa, individuo il momento in cui farlo e cerco di concedermi il tempo necessario a prepararmi. Il montaggio e la forma finale possono richiedere molto tempo.

AL Definirei gli ambienti che tu solitamente rappresenti come dei paesaggi risonanti, inerentemente performativi (credo che questo influenzi moltissimo la mia impressione dell'"incontro"). Una condizione così particolare di intimità bilanciata fra corpi e paesaggi scaturisce dal modo in cui tu posizioni la telecamera, dalla lunghezza delle riprese, dal procedimento di montaggio. Puoi ripercorrere questi tre momenti?

SL Prima di fare le riprese dedico tanta riflessione a questi elementi. Spesso provo in video o con foto di scena per farmi un'idea. Tutta l'attività di preparazione e ricerca per me è importante e ci tengo molto. Cerco sempre la *location* giusta, come pure la luce corretta e il tempo meteorologico adatto. Se non li trovo posso anche arrivare a ripetere le riprese, se ciò è possibile. Non ho capito però se intendi la lunghezza del tempo che richiedono le riprese oppure la distanza fra la cinepresa e il soggetto. Comunque sia, il tempo richiesto dalle riprese è di solito un aspetto strutturale, legato alla lunghezza di un rullo di pellicola o alla durata di una attività. A volte, se non mi sembra corretto, lo riduco alla durata appropriata. Se invece intendi lo spazio fisico, quello in realtà dipende dal soggetto e dallo spazio di cui ha bisogno l'azione, o l'attività, per avere luogo. In *Double Tide* volevo che la cercatrice di molluschi entrasse nell'inquadratura e raccogliesse i molluschi lungo un percorso che la portasse al limitare dell'acqua, alla sua barchetta e poi fuori scena, nel tempo che il sole impiegava a sorgere o a tramontare. In *Pine Flat* ho cercato di variare la distanza delle riprese.

AL L'architettura (degli schermi, delle pareti) è un apparato che usi per organizzare uno spazio che consenta al pubblico di fare l'esperienza dell'opera? Ho avuto questa impressione soprattutto quando ho attraversato camminando due diversi palcoscenici della mostra "Four Exercises in Eshkol-Wachnam Movement Notation".

SL Sì, l'architettura è estremamente importante per il modo in cui gli osservatori fanno esperienza di un'opera d'arte. Ho collaborato per quindici anni con lo studio di architettura EscherGunewardena per

individuare come i corpi si muovono nello spazio e come influenzano la loro percezione di se stessi e di un'opera. Ho cercato di evitare la tipica scatola nera per rendere il pubblico consapevole del fatto che l'opera ha anche una relazione fisica con la proiezione. È per questo che le mie prime produzioni erano limitate a spazi cinematografici, ed è per lo stesso motivo che mi sono sempre tanto adoperata per modificare l'architettura delle mie proiezioni e adattarla al museo o all'istituzione in cui esse venivano rappresentate.

AL Come fai a dilatare, cogliere e deviare la percezione convenzionale del tempo che hanno gli spettatori?

SL Il tempo e la sua percezione sono per me fondamentali. Ma non posso fornirti una regola del mio modo di lavorare in quell'ambito. Ogni film richiede una cosa diversa.

AL Come lavori con i suoni? Registri il sonoro quando giri?

SL Sì, registro sempre il sonoro in sincrono, ma a volte c'è bisogno di tanto lavoro sul mixaggio del suono in post-produzione. Anche se cerco di fare in modo che il suono sembri molto naturale, spesso in post-produzione servono interventi significativi. A dire la verità, la progettazione del suono richiede molto più tempo del montaggio della parte visiva. Spesso lavoro sul mixer col mio tecnico del suono per prendere il suono grezzo e trasformarlo in una composizione. Cerco sempre di registrare una giusta quantità di audio ambientale, una cosa più difficile di quanto ci si aspetterebbe perché molti tecnici del suono hanno fatto esperienza solo di registrazioni per riprese brevi, e sono abituati a registrare dialoghi. Poiché le mie riprese sono piuttosto lunghe, devo registrare un audio ambientale che copra tutta la durata delle riprese. Quando ho realizzato *Pine Flat* ho lavorato con Becky Allen, una cara amica e collaboratrice. Becky ha composto le musiche di molti dei miei film ed è arrivata a fare il lavoro di registrazione del sonoro da compositrice che comprende la mia opera e la mia attenzione ai dettagli. Per *Pine Flat* ha registrato e progettato il suono con me, e questo è uno dei pochi film per cui ho avuto a disposizione tutto l'audio ambientale necessario in post-produzione.

AL C'è una sceneggiatura o un canovaccio che hai usato quando giravi *Podwórka*, *Four Exercises in Eshkol-Wachnam Movement Notation* o nel progetto a cui lavori adesso?

SL Sì, per quasi tutto quello che filmo c'è un programma. Non la chiamerei necessariamente sceneggiatura, e lascia sempre spazio a quello che accade durante le riprese. I partecipanti ai miei film non sono attori, ed è meglio che abbiano quanta più libertà possibile. In *Four Exercises* conoscevano tutti i balletti e avevamo previsto tutto per la messa in scena. In *Podwórka* abbiamo spiegato ai bambini ciò che avrebbero dovuto fare e come dovevano entrare e uscire di scena, ma i dettagli li abbiamo lasciati a loro: e hanno reagito alla situazione come preferivano. Quanto al mio ultimo progetto, è la prima volta che uso il dialogo come oggetto dai tempi del mio primo film. I bambini hanno creato il dialogo in autonomia. È vero che nelle settimane precedenti abbiamo organizzato degli incontri per incoraggiarli a sviluppare la loro voce personale, e alcune delle conversazioni sembravano venire proprio da lì. Ma ciò che hanno proposto è stata spesso una vera sorpresa. Anche questa volta la messa in scena è stata preparata per tempo, ma i dialoghi li hanno sviluppati i bambini per conto loro, parlando.

AL Cosa hai imparato da Mike Kelley? E da James Benning?

SL Ho cominciato ad affrontare la morte di Mike solo negli ultimi mesi (forse sei). Non è facile per chi di noi lo conosceva e conosceva il vecchio contesto artistico di Los Angeles. A me Los Angeles pare cambiata, e la morte di Mike in qualche modo è legata alla mia percezione di quel cambiamento. All'università è stato una guida per me, e ha influenzato molto l'importanza della ricerca nella mia pratica artistica. Mike era un vero maestro della ricerca culturale. Aveva collezioni di oggetti talmente insoliti che io neanche immaginavo esistessero, e per ognuna di queste collezioni aveva una storia vera e propria e una logica ben congegnata. Era estremamente consapevole dei presupposti ideologici della cultura. Adoravo il suo entusiasmo per la ricerca, e lui amava dividerlo. Era una persona davvero brillante. È terribile che non ci sia più.

Quanto a James, non l'ho avuto come insegnante. Siamo amici da quando ci siamo incontrati nel 1998 a una proiezione di *Goshogoaka*. Con gli anni ci siamo avvicinati molto, e abbiamo sempre condiviso lavoro e idee. È interessante che tu sia il primo a chiedermi di Mike e di James insieme. Finora non avevo mai pensato a loro in coppia. Grazie per aver fatto questa connessione. Sono due proletari del Midwest con un'incredibile capacità di comprensione e una grande etica del lavoro. James mi ha aiutato tanto osservando il mio lavoro e proponendo soluzioni quando mi sono bloccata e non riuscivo ad andare avanti. Ha una grande sensibilità quando si tratta di assemblare un'immagine e, proprio come Mike, non è interessato alle convenzioni.

AL Sarei curioso di sapere cosa pensi di Michael Snow e di Agnes Martin.

SL Penso che siano entrambi artisti incredibili. Adoro il modo in cui sanno comprendere la struttura e le maniere creative che hanno per coinvolgerla.

Ancora oggi rimpiango di non aver fatto il ritratto di Agnes Martin quando la rivista *W* me lo propose. A volte mi faccio prendere troppo dal significato di un'immagine prima che sia realizzata, e ci metto troppo a fare ricerca e a pianificare. Con la Martin è andata proprio così. Ammiravo immensamente il suo lavoro, e per questo mi sembrava di non potermi semplicemente presentare nel New Mexico per un paio di giorni e farle una foto senza un progetto concettuale per coinvolgerla dal punto di vista fotografico. Ma ho perso l'occasione, perché dopo poco è morta e il ritratto non glielo ho più potuto fare.

Michael Snow è uno dei più importanti e affermati artisti canadesi nonché un cineasta sperimentale molto influente. A 85 anni è ancora un giovanotto con energia da vendere e un instancabile senso dell'umorismo e dell'avventura. Continua a girare il mondo in lungo e in largo per dare concerti e conferenze e per presenziare alle sue numerose mostre.

Il leggendario film *Wavelength* (1967) è un monumento dell'arte cinematografica che stimola ancora un acceso dibattito (sullo zoom, la teatralità, l'onda sonora crescente, i significati che vi si annidano, i commenti sul Rinascimento). Con la sua forza rivoluzionaria dirompente, ancora intatta, *Wavelength* resta uno dei film più consultati e citati di sempre. Da non molto il maestro austriaco d'avanguardia Peter Tscherkassky ha detto in un'intervista che vedere *Wavelength* a diciott'anni all'Austrian Filmmuseum "ha cambiato tutto". Secondo Chantal Akerman, che com'è noto attribuisce la sua carriera nel cinema a Michael Snow e a Jean-Luc Godard, *Wavelength* ha ampliato le potenzialità del mezzo, con il suo rigore concettuale e formale e la profonda immersione nella durata cinematografica, con tutti i traslati di consapevolezza e stimolo all'esecuzione che ciò implica.

Se la filmografia di Snow è ineguagliata nell'ampliare le proprietà e le possibilità estetiche e sonore di film e video, l'opera nel suo complesso è persino più variegata. Pervase di un ingegno intellettuale e di un sofisticato senso del divertimento, le imprese artistiche di Snow tradiscono l'amore per il free jazz, i legami con il modernismo e la passione per l'esplorazione dei fenomeni visivi e acustici. A partire da *Back and Forth* (il suo "film educativo") passando per *La Région Centrale* (il "lungometraggio per antonomasia") fino a *So Is This* (un film muto che consiste unicamente di testi sullo schermo), l'artista ha costantemente messo in primo piano la meccanica e la sostanza della regia creando rapporti complessi tra immagine e suono che incidono profondamente sul senso della percezione degli spettatori, sul loro equilibrio fisico e mentale. Anche il candore con cui Snow affronta il desiderio maschile ha stimolato frequenti dibattiti e poco tempo fa è stato il tema centrale dell'omaggio revisionista della doppia proiezione in 16mm *Cinesexual* (2013) di Ursula Mayer, che rielabora l'autorevole installazione dal titolo *Two Sides to Every Story* (1974).

Che la scultura sia sempre stata fondamentale per le imprese artistiche di Snow è evidente nei suoi lavori eseguiti con diversi mezzi, dalla fotografia alle diapositive fino alle installazioni. Il senso dell'oggettualità dell'artista, che contempla l'interazione tra recto e verso (*Two Sides to Every Story*), tra forma e sua rappresentazione (testuale o imagista) e il "dare forma" tramite la cornice, ha occupato tutta la sua vita. Un'importante e recente mostra all'Art Gallery dell'Ontario ("Objects of Vision", 2013) che esponeva una serie di forme-sculture astratte ha evidenziato fino a che punto Snow sia capace di indirizzare il nostro sguardo sul mondo. Con la grande retrospettiva fotografica al Philadelphia Museum of Art (*Photo-Centric*, 2014) e l'imminente mostra al museo La Virreina di Barcellona ("Michael Snow: Sequences"), un imponente spaccato del lavoro svolto con mezzi diversi, il vasto corpus metamorfico di Michael Snow continua ad ampliarsi oltre lo schermo.

ANDRÉA PICARD La mostra di Barcellona comprende sculture, installazioni, lavori fotografici, installazioni sonore e film come *Wavelength*. Per molti tu sei innanzitutto un cineasta e un musicista, eppure sei sempre stato multidisciplinare. Come ti avvicini a un mezzo artistico e come s'influenzano l'un l'altra le tue scelte? Forse le opere del progetto *Walking Woman* parlano proprio di questo?

MICHAEL SNOW La definizione in base a cui la scultura è l'arte degli oggetti sembra molto valida, eppure i confini dell'"oggetto" possono essere in divenire (ad esempio se l'oggetto si muove). E la creazione e la presentazione di lavori con immagini in movimento ha sempre avuto aspetti indefiniti rispetto alla "scultura". Le opere con immagini in movimento appartengono alla famiglia della "pittura" lo ho cercato di lavorare con quelle che ritengo essere le caratteristiche o le qualità indiscutibili tipiche di ogni mezzo artistico. In tal modo si possono creare esperienze uniche, perché possibili soltanto con quelle particolari modalità e peculiarità materiali.

Il progetto *Walking Woman* (1961-67) intendeva mostrare che la "stessa" immagine ottenuta con mezzi diversi non è la "stessa" immagine. Un'opera della serie, per esempio, si chiama *Little Walk* ed è una proiezione in loop di quello che in origine era un film in 8mm proiettato sulla sagoma bianca di una *Walking Woman*.

In contemporanea alla mostra alla Virreina, la Filmoteca proietterà la maggior parte dei miei film. *Wavelength* si potrà vedere due volte al giorno nel piccolo cinema che gli hanno riservato. Tra le videoinstallazioni ci saranno *Solar Breath (Northern Caryatids)* (2002) e *SSHTOORRTY* (2005). Una delle sculture, intitolata *Scope*, risale al 1967 ed è semplicemente un oggetto (o un insieme di oggetti). Di fatto è un enorme periscopio: le immagini interne collegano le due pareti di fronte e comprendono, in senso pittorico, le "immagini" del visitatore che osserva l'oggetto centrale e ci guarda dentro. Non è un ibrido, ma una scultura che contiene immagini.

AP Ti ho spesso sentito dire di avere un repertorio di espedienti tecnici che ricorre in alcuni dei tuoi film, ad esempio l'uso di particolari movimenti della macchina da presa in *Wavelength*, <---> (*Back and Forth*) (1969) e *La Région Centrale* (1971). Ritieni che questo interesse per la struttura sia intimamente legato alla musica, tramite le variazioni o la ripetizione? Più di quasi ogni altro cineasta hai esplorato a fondo, attivato e sollecitato gli effetti fisiologici, forse addirittura psicologici, di durata e movimento nonché stimolato un certo controllo dell'occhio e dell'orecchio.

MS Poiché la musica e il cinema sono forme artistiche con una durata, come il teatro e a differenza (del grosso) della scultura, nel complesso hanno legami piuttosto forti. E sì, parte della stessa terminologia classificatoria è utile per parlare sia della musica che del cinema.

AP Come Jean-Luc Godard, anche tu sei un maestro dei giochi di parole. In che modo la lingua, che sia in forma di testo o di notazione, ha permeato il tuo lavoro? Penso in particolare a *"Rameau's Nephew" by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* (1974), un film che controlla diversi livelli formali, la lingua stessa, evocazioni letterarie, un'attitudine enciclopedica e umoristica in una *mise-en-scène* dall'estetica coerente. È un seducente mix di complessità intellettuale e concettuale e gesti lievi e spiritosi, un'importante enunciazione sul rapporto tra immagine e suono nel cinema.

MS È un onore e una gioia sentire una simile descrizione di *Rameau's Nephew*. È gratificante sapere che ha avuto un effetto così memorabile e felice. Nei tre anni che ho impiegato a farlo sono stato ossessionato dalla lingua parlata e dalla lingua registrata. Se nei film la colonna sonora e le immagini sono separate, nei video sono la stessa entità. Tale separazione consente di modificare il rapporto fra i due elementi. Sebbene nel film "sonoro" l'attore che parla in sincrono con la propria voce funzionasse dal punto di vista della rappresentazione, intervenire con delle modifiche è stato più forte di me. Alterando fisicamente il

linguaggio registrato e il suo rapporto con chi parla si possono fare molte cose interessanti. Il sottotitolo di *Rameau's Nephew* è "For English Speaking Audiences" [per un pubblico anglofono] eppure usa inglese, francese, spagnolo, cantonese, tedesco e varie lingue inventate. La colonna sonora è linguaggio registrato, non "linguaggio". I copioni li ho scritti tutti io.

So Is This è del 1982 e formalmente è l'opposto di *Rameau's Nephew* perché è muto. Si concentra sulla capacità del film di controllare la durata. È tutto testo, scritto da me. Ogni parola è inquadrata singolarmente per una durata precisa ed è (ogni parola fa parte di frasi grammaticalmente corrette) incorniciata in maniera diversa a seconda delle dimensioni.

Il libro *The Collected Writings of Michael Snow*, pubblicato nel 1994, ha di recente dato vita a una piccola impresa sorprendente: qualche mese fa l'artista del suono di Toronto Mark Templeton mi ha contattato per chiedermi il permesso di realizzare, con la mia partecipazione, un CD e un DVD di letture e commenti dello scritto più vecchio del libro, una poesia del 1957. Interverranno in tanti.

AP La cornice è stato un tema centrale del tuo lavoro e forse la finestra di *Wavelength* ne è l'istanza più iconica. Attribuisce una dimensione politica o metaforica a tale ricorrenza? È un commento sui modi di vedere il mondo?

MS La cornice è selezione, dice chiaramente: questo è ciò che l'autore vuole che vediate, non quello che non c'è! Spostare la cornice, come ho fatto in *Wavelength* e in modo del tutto diverso in *La Région Centrale*, incide con mezzi puramente cinematografici sul senso dell'equilibrio, che può essere sia fisico che fittizio.

AP La ri-creazione delle immagini e il gioco delle prospettive sembrano onnipresenti in tanti tuoi lavori, anche se a volte in maniera non molto evidente, come quella digitale di un dipinto di Filippo Lippi in **Corpus Callosum* (2002) o il ricorso alle diapositive e ai vetri trasparenti, che sembrano enfatizzare "le due versioni di ogni storia". Si può dire che nel tuo lavoro c'è una vena cubista, nel senso che i fenomeni pittorici e rappresentativi si rifrangono e si stratificano per esplorare una realtà percettiva alternativa tramite l'astrazione? Per me *SSHTOORRTY* esemplifica tale tendenza.

MS L'uso che fai del termine "ri-creazione" è pertinente. Il realismo del cinema – la sospensione dell'incredulità – può avere più gradi e io ho tentato di conservare la possibilità dell'esperienza sopra descritta, considerando anche che il "realismo" è un'astrazione. Se non è spazio reale quello fuori dallo schermo, allora cos'altro è?

**Corpus Callosum* non è un film horror. Ho cercato di trasmettere la sensazione che le deformazioni dei corpi degli attori non fossero la descrizione di qualcosa di "reale" ma un "quadro".

AP In molti tuoi film sono presenti elementi di finzione. C'è stato un chiaro punto di partenza?

MS *Wavelength* è stato il tentativo di rendere possibili, nella stessa opera, varie letture di immagini mentali realistiche come anche di astrazioni e di passaggi puramente non rappresentativi. La finzione o una possibile narrazione condensata erano spinte al massimo nel rapporto mnemonico tra la morte, o la caduta a terra, dell'intruso e la successiva telefonata che descrive la "morte".

SSHTOORRTY è l'unico film totalmente narrativo che abbia mai fatto. La storia, però, è più corta perché la pellicola del piccolo incidente rappresentato è stata tagliata a metà e le due parti sovrapposte, accorciando il

AP Dopo *Wavelength* hai avvertito chiaramente l'urgenza di dedicarti a *Slidelength*?

MS *Wavelength* è piuttosto artigianale (lo stesso zoom era manuale) e durante le riprese ho usato teli di plastica, gelatine da teatro e filtri davanti agli obiettivi. Volevo riproporre questa artigianalità anche in *Slidelength*. È un'opera concepita per la galleria, non per il cinema, una sorta di "dipinto". Il fatto che i segni visibili di un dipinto si ottengano tramite un pennello tenuto in mano in parte può incidere sulla nostra percezione di esso. Volevo ricreare un'operazione simile alla fotografia. Nella maggior parte delle diapositive di *Slidelength* si vedono le mie mani.

Le foto che ho scattato sono appena state esposte al Philadelphia Museum in una retrospettiva molto soddisfacente dal titolo "Photo-Centric". Quello che ho cercato di fare con le foto è simile ai film e ai video: usare metodi o materiali propri della fotografia per creare esperienze visive che non si potrebbero ottenere in altri modi. *Imposition* si serve di quattro sovrimpressioni. Il controllo delle dimensioni della stampa è un elemento importante di *Multiplication Table*, *Door* e *In Medias Res* (la foto sul pavimento ha le stesse dimensioni del soggetto "inferiore", un tappeto persiano). I vetri trasparenti a due lati *Shade* e *Powers of Two* (entrambi alla mostra di La Virreina) sono sezioni bidimensionali di realtà impalpabile. Tutto sommato credo che l'obiettivo delle mie sculture si ricollegli agli ideali puri della creazione e dell'esperienza degli oggetti, da un lato, e della creazione e dell'esperienza delle immagini, dall'altro.

AP In alcune delle tue installazioni con immagini in movimento hai affrontato attivamente le questioni della distanza e della partecipazione, che ritengo parti integranti delle condizioni espositive delle immagini in movimento nelle gallerie e nei musei. Nelle tue installazioni prendi in considerazione l'ambiente scultoreo o architettonico?

MS Sì, nelle installazioni con immagini in movimento per le gallerie ho tentato di includere l'aspetto architettonico (che è la cornice dell'opera). Ovviamente l'installazione influenza lo spazio in cui può muoversi, fermarsi o sedersi il visitatore. *In The Way* (2011) è un video proiettato a terra e prevede che lo spettatore decida in che modo interagire fisicamente con l'opera. Può camminarci sopra o guardarla dai vari lati, quindi è una quasi scultura.

AP Con il film *WVLNT (Wavelengths for Those Who Don't Have the Time)* (2003) e l'installazione *In the Way* sembri commentare con ironia lo stato contemporaneo del modo di vedere l'arte.

MS Sì, *WVLNT* è una versione digitale per certi versi satirica di *Wavelength*, concepita per qualunque monitor di computer e per lo spettatore che è inevitabilmente di fretta perché tutte le informazioni del mondo pressano per essere viste. È una "traduzione" del film *Wavelength*.

AP Pensi che oggi siamo tutti troppo distratti per ammirare l'arte?

MS Senza dubbio oggi c'è molto da guardare e da ascoltare rispetto a vent'anni fa. Il nuovo non sembra escludere il "tradizionale": alcuni sono in grado di cogliere un'ampia gamma di mezzi espressivi, persino la nuova pittura (e per me è una vera sorpresa), a giudicare dalle riviste d'arte come *Border Crossings*.

AP La prescienza tecnologica – dalla dimensione cosmica di *La Région Centrale* passando per la ricreazione digitale di

spazio e tempo in **Corpus Callosum* – è presente in molti dei tuoi film. Eppure ultimamente sembri più interessato a esplorare la natura performativa della galleria.

MS Hai ragione a dire che negli ultimi anni mi hanno attirato di più le opere con immagini in movimento per contesti quali le gallerie piuttosto che il cinema. Mi sono occupato molto anche della musica. Durante la mostra del 2014 a Filadelfia ho fatto un concerto per due pianoforti con Thollem McDonas. Ne ho fatti diversi con Aki Onda e Alan Licht. Di recente abbiamo suonato in Giappone e ho fatto un assolo di piano a Tokyo. Poi, al Drake di Toronto, c'è stata la proiezione in tempo reale dell'immagine video ottenuta modificando quell'assolo di mezz'ora.

La mostra di La Virreina espone diverse installazioni sonore: *Piano Sculpture*, *Diagonale*, *Hearing Aid* e *Waiting Room*.

AP La tua lunga carriera artistica che dura da oltre sessant'anni e vanta un imponente numero di opere comprende diverse collaborazioni assai riuscite, in campo musicale con la tua band CCMC e i musicisti che hai appena nominato, in campo cinematografico con Joyce Wieland e in campo tecnologico e sperimentale con innovatori quali Pierre Abeloos (autore del dispositivo che attivava la macchina da presa) per *La Région Centrale* e con Greg Hermanovic, il cui "Side Effects Software" viene adoperato in **Corpus Callosum*.

MS Con Joyce Wieland ho collaborato al film *Dripping Water* (1969). Due collaborazioni ben più intense sono state quelle con il bravissimo regista di Toronto Carl Brown. Per *To Lavoisier, Who Died in the Reign of Terror* (1991), Brown ha modificato chimicamente ogni bobina e per *Triage* (2004) abbiamo creato un "cadavere eccellente". Senza neppure raccontarci cosa avremmo fatto, abbiamo realizzato ciascuno per conto suo due film di mezz'ora da mostrare l'uno accanto all'altro. Le colonne sonore sono state scritte separatamente da John Kamevaar, che non ha visto i film fino alla première. *Triage* è uno dei lavori che preferisco.

"Collaborazione" non è il termine adatto per il lavoro con Pierre Abeloos e Greg Hermanovic. Loro mi hanno fornito informazioni ed esperienza tecniche cruciali, senza le quali *La Région Centrale* e **Corpus Callosum* non sarebbero mai esistiti.

AP Sei anche uno scrittore dotato e appassionato. Hai qualcosa in uscita?

MS Sì, fra non molto Ediciones Polígrafa di Barcellona pubblicherà *Michael Snow. Sequences: A History of His Art*. L'ho scritto quasi tutto io, ma c'è anche un saggio di Bruce Jenkins e l'introduzione della curatrice Gloria Moure.

AP In un periodo molto prolifico hai vissuto a New York e continui a viaggiare molto. Trovi che Toronto sia una buona base per te?

MS Vivere a Toronto è un'abitudine. Viviamo in un quartiere centrale, a due passi dal museo. Ci sono solo case a tre piani e alberi, niente negozi o palazzoni, è una zona residenziale. Ci vivevano i miei nonni e alcuni dei miei zii e zie, ma la scelta di dove vivere non è stata influenzata da questo, è stata casuale.

AP Oggi il termine "avanguardia" è ancora significativo?

MS A livello globale c'è una tale varietà che è difficile sapere cosa venga prima di cosa. Ormai credo che non sia più un termine utile.