

BHÈRI

Bhèri, in sanscrito «gong», ha una storia singolare ma non unica nell'ambito del meccanismo economico che congela drasticamente le evoluzioni e le fantasie dell'arte contemporanea. Ideato nel 1973, il pezzo ebbe un anno più tardi, a Berlino, dove mi trovavo quale «artist in residence» del D.A.A.D., una decisa partenza nell'acquisto di sei gong giapponesi antichi. Un secondo passo fu quello di far costruire sei circuiti elettronici di controllo, che avrebbero assicurato ad altrettanti motori le funzioni necessarie alla riuscita del lavoro.

Purtroppo appresi subito che i motori compatibili con le apparecchiature che avevo già acquistato, nel preventivo economico per l'allestimento del pezzo oltrepassavano di gran lunga i livelli di guardia che mi prefiggevo (in cifra odierna alcuni milioni di lire).

Passarono degli anni - otto - e Bhèri, ormai con un nome, stentava tuttavia ancora a muoversi.

In caso del genere gli studiosi, rilevando puntualmente dati e date da un dizionario, da un'enciclopedia, parlano di crisi del linguaggio, di misterioso inaridimento dell'immaginazione, di infertilità spesso non d'un individuo soltanto, ma addirittura di un'intera epoca.

Ma non è questo il luogo di far polemiche; vorrei soltanto ricordare, con Mallarmé, che «i sonetti non si fanno con le idee, bensì scrivendo sillabe, frasi, versi» - e oggi, talvolta, con motori.

Torniamo ai gong, che costituiscono la parte fonica del pezzo; sei, come ho detto, di intonazione diversa e di diametri discreti che variano da cm. 16 a cm. 34.

Essi sono messi in vibrazione ciascuno da un sistema di battenti; tale sistema, comprendente tre martelletti di pianoforte smontati e modificati per l'occasione, è azionato da un motore a corrente continua (180 v) la cui velocità è controllata elettronicamente secondo un modo continuo.

Il pezzo è esclusivamente acustico e non si serve quindi di alcun accorgimento elettronico per la modificazione o per l'amplificazione del suono. Lo spazio sonoro è articolato secondo una sola dimensione. Quella visiva, in movimento, è invece pensata su due dimensioni: una «diretta» e un'altra per così dire «registrata».

Quella diretta, pensata fin dall'origine per uno spazio geodetico semisferico, comprende tre prismi esagonali rifrangenti muniti anch'essi di motore e situati uno al centro della linea dei gong e gli altri due agli estremi opposti di essa.

Tali prismi, investiti ciascuno da uno o più fasci luminosi (quattro proiettori - seguitori di cui i due centrali disposti a fasci incrociati), proiettano le ombre dei meccanismi battenti in azione sulle pareti geodetiche della sala secondo lenti moti circolari. L'asse verticale di ciascun prisma può essere modificato manualmente secondo un angolo di circa 90°; sempre a mano, la lunghezza dell'asse, e quindi l'altezza del prisma, può essere modificata.

L'altra dimensione, quella registrata, non è oggi realizzabile secondo le tecniche fotografiche a disposizione; essa dovrebbe fissare il passaggio delle ombre in movimento sulle pareti e sulla volta della sala secondo successive impressioni e sovrapposizioni grafiche, allo scopo di rendere leggibili i percorsi delle ombre in movimento sulle pareti e sulla volta della sala secondo successive impressioni e sovrapposizioni grafiche, allo scopo di rendere leggibili i percorsi delle ombre ad esecuzione ultimata e

BHÈRI

Bhèri, or «gong» in Sanskrit, has an unusual, though not unique history, tied up with the economic mechanism that has drastically stunted evolution and imagination in contemporary art. The project was conceived in 1973, and a year later in Berlin, where I was D.A.A.D.'s «artist in residence», it got off to a good start with the purchase of six ancient Japanese gongs. The second step was the construction of six electronic control circuits designed to drive the six motors needed to ensure the success of the piece.

Unfortunately, I immediately discovered that the cost of the motors suitable for the equipment that I had already bought, far exceeded the budget I had drawn up for the preparation of the project (which amounted to what would now be several million lire).

Eight years passed and Bhèri was still struggling to get under way.

In these cases, the «experts» gather dates and information from a dictionary or an encyclopedia and talk about a crisis of language, of the imagination, and of the unproductiveness, not just of the individual, but even of an entire epoch. This is not the place for polemics, but I would just like to quote Mallarmé when he wrote, «sonnets are not made with ideas, but by writing syllables, phrases and verses» - and in my case, by buying motors.

The six gongs which make up the phonic part of the piece, have different tones and vary in diameter from 10 to 34 cms.

They are made to vibrate by a system of hammers, including three dismantled and specially modified piano hammers, which are drive by a direct current motor (180 v), the velocity being controlled electronically using a continuous mode.

The piece is solely acoustic and no electronic device is required for sound modification or amplification. The sound space is one-dimensional.

The moving visual element is in two dimensions: «direct» and «recorded».

The direct dimension, devised for a semi-circular geodetic space, is composed of three hexagonal, refracting prisms, also motor-driven, with one placed in the middle of the row of gongs and the other two at each end.

These prisms, each with one or more luminous bands (four spot projectors, the two central ones set up to produce crossed beams), project the shadows of the moving hammer mechanisms onto the geodetic walls of the room, in slow circular movements. The vertical axis of each prism can be manually modified by an angle of almost 90°; the length of the axis - and therefore the height of the prism - can also be altered manually.

It is still not possible to achieve the recorded dimension using current photographic techniques; the aim is to fix the passage of the moving shadows on the walls and ceiling according to the successive graphic impressions and overlapping, in order to produce legible shadow routes on completion of the piece and thus leave an outline of the spatial element.

In the absence of a sensitive photographic paper which can be fixed without acid baths (and I leave the task of perfecting this to any willing successor), I thought of constructing a geodetic structure with sides (panels of semi-transparent paper), and passages between this structure and the walls of the room so that a group of «painters», unseen to the public, can trace the outlines of the projections appearing within the geodetic space, using an appropriate graphic stylization (with fine brushes and Indian ink). The objective is a schematization of routes - the geodetic meridians and parallels - and, when possible, a rapid, stylized imitation of some of the more obvious, recognizable forms of the shadow.

memorizzare così una traccia dell'elemento spaziale. In mancanza d'una carta fotografica impressionabile e fissabile senza bagni acidi e commettendo a quei miei successori che ne avessero voglia la realizzazione ideale di questo lavoro, come soluzione immediata ho pensato di costruire una struttura geodetica a facce (pannelli di carta semitrasparente) e, all'esterno di essa, cioè tra essa e le effettive pareti della sala, dei praticabili che consentano ad un gruppo di «pittori» invisibili dal pubblico, di fissare in trasparenza le proiezioni che appaiono all'interno dello spazio geodetico, secondo una stilizzazione grafica adeguata (usando sottili pennelli ad inchiostro di china). Una schematizzazione di percorsi, quindi - i meridiani e i paralleli geodetici -; e, quando ciò sia possibile, addirittura una rapida imitazione stilizzata di alcune tra le forme più evidenti e riconoscibili dell'ombra.

Alla fine del pezzo, sull'ultima eco del gong 3, una serie di proiettori situati all'esterno dello spazio geodetico rivelano una «memoria» del gioco di ombre (mostrandole di nuovo ma in trasparenza e fisse, questa volta) e ne immobilizzano alcuni momenti secondo l'effettivo tracciato delle curve descritte nel corso dell'esecuzione.

Tale idea visiva, non scevra d'un certo ingenuo umorismo «neo-manuale», bilancia quella musicale d'un Gamelan meccanico ma controllato e limitato dal gesto fallibile dell'unico esecutore.

Se la parte musicale di questo lavoro deriva chiaramente dal Gamelan balinese e giavanese, quella visiva è ispirata al teatro indocinese delle ombre (Wayang-Kulit) e, in tempi recenti, dagli oggetti cinetici luminosi di Peter Sedgley.

Berlino, 13 dicembre 1981

*At the end of the piece, after the last echo of gong 3 has died away, a series of projectors placed outside the geodetic space show a «memory» of the shadow play (but this time showing the shadows as fixed images against the light) and freeze several moments of the actual tracing of the curves during the performance. This visual idea, not lacking in a kind of naïve, «neo-manual» sense of humor, balances the musical concept of a mechanical Gamelan which is controlled and limited by the fallible actions of the performer.*

*The musical part of this work is clearly derived from the Javanese and Balinese Gamelan, whereas the visual part is inspired by the Indo-Chinese shadow theater (Wayang-Kulit) and more recently, by Peter Sedgley's luminous, kinetic objects.*

Berlin, December 13, 1981

