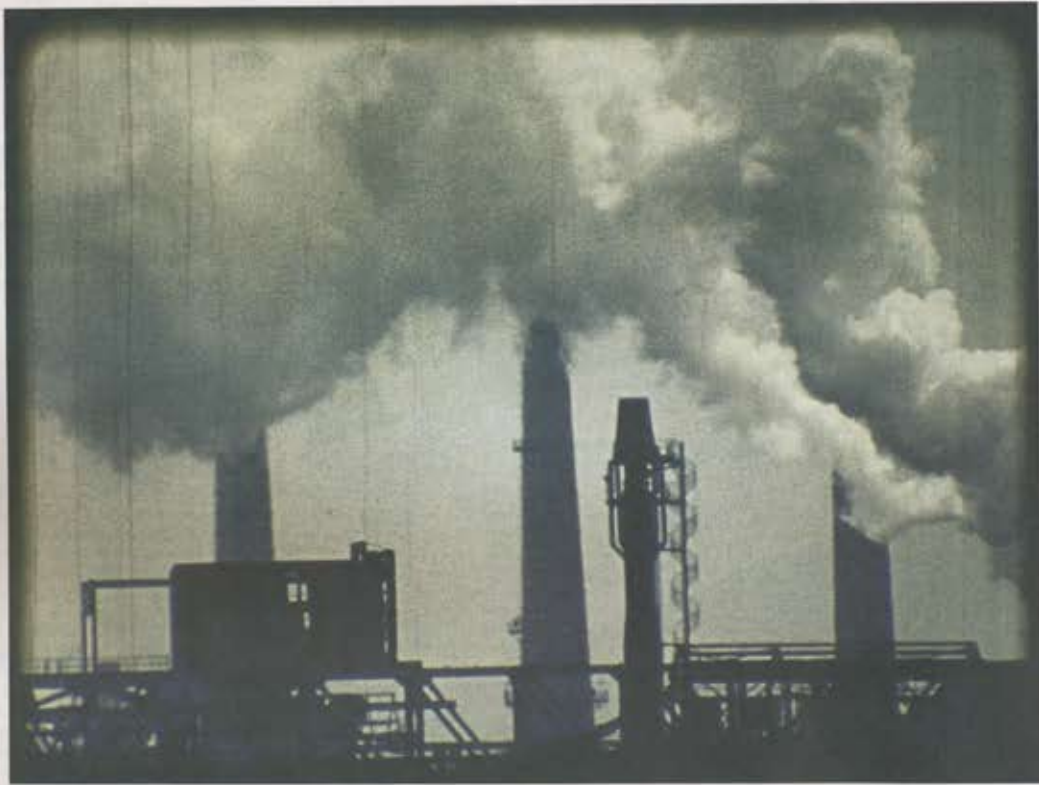


LIVED EXPERIENCE



Peter Hutton, 3 Landscapes, 2011.
Courtesy: the artist

Below - Peter Hutton, New York Portrait: Chapter I,
1979. Courtesy: the artist



BY LUKE FOWLER AND PETER HUTTON

Luke Fowler and Peter Hutton have their own particular lines of research that have at times led to synergies, but which above all share precise affinities, starting with the anthropological and historical intent of their films—which explore geographical places and human movements with a poetic impulse—to achieve the attitude of the true explorer, the artist who crosses localities and boldly roams in search of stories. As readers, we can let ourselves be wafted along on their conversation, in pursuit of caravans of camels crossing the horizon, observing salt mines and peasants at work...

uluke fowler: I understand you are filming your next project in three places: Detroit, Michigan; Mekelle, Ethiopia; and the Hudson River Valley in New York State. What drew you to these locations?

peter hutton: The new film is tentatively titled *Three Landscapes*. The first section was shot near Detroit, where I grew up. I worked as a merchant seaman on the Great Lakes during the 1960s (I continued to work on ships throughout the early 1970s) and my union hall was in River Rouge, a heavily industrial area. I spent a few weeks there again three years ago, documenting a steel plant called Zug Island, which is still functioning. It was a security nightmare to film. Another steel mill, an abandoned one, became a source of some additional images.

I traveled along West Jefferson Avenue nearby, and recorded whatever appealed to me. It culminated in a study of two men walking up the suspension cable of the Ambassador Bridge, which connects Detroit with Windsor, Canada. All the material feels like a dream, which is appropriate, since so much of the landscape surrounding Detroit is dead.

The Hudson River Valley is my home. In the summertime I'm always amazed at how beautiful the landscape is. The dry green meadows, where the hay bales cast long shadows at that magical hour of the day. The clouds rolling above the Catskill mountains—huge thunderheads—are stunning, evoking dreams. I remember reading an account of Henry Hudson's voyage up the Hudson River, and how fragrant the land was to the sailors on board his ship; they could smell the abundant fruit trees. From the dispiriting climates of Western Europe they thought they had arrived in paradise.

The final landscape I will shoot is Ethiopia. In 1968 the filmmaker Robert Gardner went to the Dallol Depression and made a very short film about the Afar camel herders who harvest salt there. It's the lowest spot in Africa, which is essentially a vast salt deposit. It's also one of the hottest places on Earth. In 2010 we showed his film as part of a retrospective of his work at Bard College, where I have been teaching since 1984. Gardner asked me then if I would be interested in going to Dallol to expand on what he did in 1968. His film is quite beautiful but also very short. I agreed.

So, last year I went to Ethiopia with my wife and a cinematographer friend, Mott Hupfel. We planned to camp out in the area for five days. The day before we were to depart to Mekelle from Addis Ababa, a group of rebels from Eritrea came across the border, murdered six European tourists, and kidnapped two German citizens. As a result, the Ethiopian government shut down foreign travel to that region.

Now it's a year later and I'm preparing to go back and try again. One of the most haunting images from Gardner's footage is a distant shot of a camel caravan crossing the horizon. Because of the intense heat waves, the landscape seems to be melting. One is not sure if it is real or a hallucination. I am haunted by that image—it is like something you might see right before death, an ancient memory about traveling.

This, I hope, will be the focus of my film. What exactly this has to do with my material of Detroit, or for that matter the Hudson River Valley, I'm not entirely sure. There is some irony, however, in the fact that I shot a huge pile of salt in Detroit three years ago. There is a vast salt mine under that area of the city. I actually tried to go into the mine and shoot in the 1960s but was denied permission at that time. What a metaphor for Detroit!

lf: You spend so much time studying the movement of people, work, and the environment. Do you see your work as having an intrinsic anthropological and historical value? I do see my work in that way.

ph: Well, for instance, the slow processes of humans engaged in agriculture in the Hudson River Valley are quite remarkable to watch, and I believe that it is necessary to record that agrarian sense of time. All the figures working: farmers plowing the rich black soil and cutting the hay, planting and harvesting crops. They are young and old, from different parts of the world, all moving very slowly across the land. Often I'll watch a group crouched over pulling weeds for hours in the blazing sun, just inching along. Time almost stops. It's an activity that seems more suitable to painting; often the clouds are moving faster than the workers. Is this cinematic? The slowness seems to me a revelation of sorts. These people are undoubtedly going to heaven in my world; they belong there after bending down all day in the summer heat.

There are also, of course, machines, like the tractors that rumble along cutting hay; they look as though they are swimming through the long grass. The funny hay baling machines look like large mechanical bugs shitting out very large, round turds that roll along the ground with steam rising, which is actually hay dust. How biomorphic and allegorical it looks to me.

lf: Your films often remind me of Raymond Williams's book *The Country and the City*, where he talks about the false dichotomy between those two geographies. For example how people from the city view the country with romantic whimsy, though in reality the country is a place of work that interconnects with the city in vital lines of communication, industry, and politics.

Do you remember the quote I used in our film *The Poor Stockinger*, where Williams talks about the idea in painting of "the prospect":

The signs of people working in the landscape are often seen as obtrusive of spoiling the landscape... There is a sense that when you're looking at a picture, you want to control and compose the elements, you want in a sense to put a frame around them, as people still do in photography. Too much movement, too much life is going to contradict what you are looking for.

I think the idea in the 18th century of "the prospect," where you found yourself a commanding point of view and looked over some tract of the country, which was increasingly often like landscape pictures that you'd seen... that [practice] does involve separation from the country as a place of life and work.

How do these ideas relate to your work?

ph: I have traditionally bounced back and forth between city and country projects and definitely feel they are connected in many ways. It's very ironic in today's crumbling urban spaces—Detroit, for example—where the city is being encroached upon by the country by way of "urban gardens" and "country" markets, the "green belts" and the strong importance of "open spaces." I always thought the experience of being at sea gave me a greater awareness of urban spaces in that it made me acutely aware of nature's influence on the city environment.

I remember once reading an account by the painter Albert Pinkham Ryder. There was a parade in Greenwich Village and he was sitting on the curb watching clouds overhead. I've always loved the seascapes he painted of New Bedford, Massachusetts. I was a painter when I was young, and painting remains a primary influence on my filmmaking.

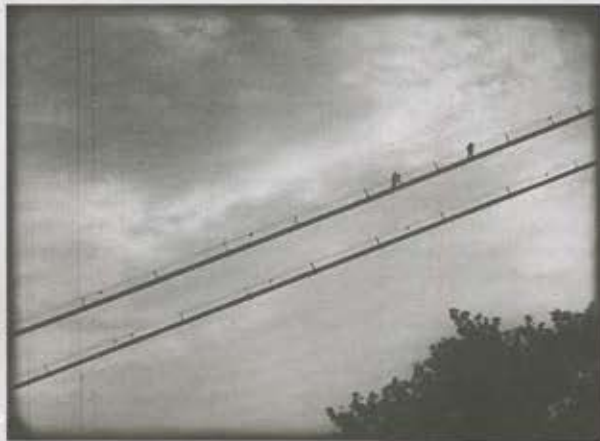
There is a lot of self-referencing in many of your recent films, very much like a diary. Why is that?

lf: It's pure narcissism! Ha, just kidding. I think there are many reasons. One is a reaction against the spurious notion of objectivity in nonfiction film—that somehow these films are impartial or objective and do not encode the beliefs and opinions of the makers. I remember watching documentaries on the BBC when I was growing up and the end credits would list no director, only a producer. Which confused me, as quite often there would be the most overpowering "voice of God" narrator over the top of the imagery.

Sometimes it can be simply a pragmatic reason, you know, to bring a figure into the frame. I have also filmed people I've worked with or lived with: Lee Paterson, Eric La Casa, Toshiya Tsunoda, my mother. I believe you and George are on that list now too.

ph: Can you talk about your desire to create alternative histories regarding characters from social history: R. D. Laing, Raymond Williams, et cetera? What feeds your urge, as an artist, to revisit history?

lf: Of course we both know that history is constructed, researched, edited, and structured (often around narratives). I am inclined to reject the simple motives that narrative or documentary film often provides us with. Instead I adopt, as you do, an open, observational tendency, with a preference toward the polyvalent.



Peter Hutton, *3 Landscapes*, 2011. Courtesy: the artist

Opposite - Luke Fowler & Toshiya Tsunoda, *Ridges on The Horizontal Plane*, 2010-2011. Installation view, Galerie Gisela Capitain, Cologne, 2011. Courtesy: Galerie Gisela Capitain, Cologne. Photo: Lothar Schnepf

You mention Raymond Williams, who I have not ever devoted a film to, and perhaps I should. I find his work important in that it attempted to expand into sociology and literature in the late 1950s the notion of a "common culture" and the importance of "lived experience."

R. D. Laing, in whom we share a mutual interest, also put emphasis on the experiences of the people he worked for and broke bread with. He wanted to understand the thoughts and utterances of those who conventional psychiatry had cast off as unintelligible, illogical, mad. His manner was personal as opposed to diagnostic; he avoided categorizing and schematizing human experience. He was prescient in stating that madness was often a political issue with strong social, environmental, and interpersonal dimensions.

In short, I believe in what E. P. Thompson hoped to achieve in those North Yorkshire WEA night classes: the need to create more revolutionaries. He wanted to reconnect working people with a history of dissent and struggle, to show them they had the agency to shape their own history. If history is a construct, it's a construct that is owned by the victors. I hope to return history to the voices that in those struggles have become marginalized.

We have in the past discussed our mutual admiration for the work of your peers James Benning and Nathaniel Dorsky, and yet you seem equally close, personally and professionally, to the anthropological filmmaking of Robert Gardner. Do you think your work somehow bridges the different values of these two distinct worlds? Or perhaps they are not as distinct as I perceive them.

ph: When I started making films in the 1960s, I thought all I really needed to do was live an interesting life and continue to travel, and things would take care of themselves. I've always admired artists who *lived* in the world. Gardner did just that. Ben Rivers, whom I greatly admire, does that too. I think it's got a lot to do with the idea that "truth is stranger than fiction." I've always felt that there is an amazing film going on all day, every day, right in front of us.

When I was young in the 1950s my father often took me and my brother to see travelogues screened at the Detroit Art Institute. These were wonderful amateur movies made by a wide variety of people who loved traveling. They ranged from trips to Yellowstone National Park in the U.S. to more exotic fare, films made in Europe and Asia. Some were quite cleverly shot on Bolex; others were more direct, with heavy-handed use of voice-over. My father loved these films. He had made his own photographic records of his travels as a merchant seaman when he was young. His photo album greatly affected me as a child. I remember going to see *Mondo Cane* with him when it played in a theater in Detroit. In the early 1960s he created a film society with a friend, and they screened films by Jacques Tati, among others. He once got a letter from Tati thanking him for showing *Mr. Hulot's Holiday* so often!

These influences seeped into my rather naive brain. I always wanted to be an artist but never imagined I would end up making movies. Then in the mid-1960s I picked up an 8-millimeter camera and began documenting performances that I had created as a sculpture student at the San Francisco Art Institute. The films abstracted the performance and were far more interesting for me. It was at this time that I began considering film a suitable medium for my creative yearnings.

I sometimes think that I'll someday end up painting again. The demise of film is helping hasten that. Why *do* we make films, anyway? We both share a love of film and creating records of our lives directly on film.

lf: When I am making a film I am often motivated by the idea that I feel comfortable inhabiting the world of my subject for a long period of time. During this period I throw out, usually quite quickly, any idea of a thesis, script, or preconceived notion in order to drift between intuition, experience, and research. It's not that I am afraid of committing to an idea or making a statement; I am just resistant to a positivist procedure that forecloses on experience, on being able to react to the shifting realizations and circumstances that inevitably come about during the process of making.

I learn, in the broadest terms, through the making. In return, I feel I have a duty to offer something back to the public that honestly reflects my process and method. Although I realize that (as with your films, which are all silent) some of what I am trying to do may be lost on people who are used to channel surfing, or constantly scouring the Internet.

Lived Experience

di Luke Fowler e Peter Hutton



Quelle di Luke Fowler e di Peter Hutton sono due ricerche peculiari, che talvolta hanno dato vita a sinergie, ma che, soprattutto, condividono precise affinità, a partire dall'intento antropologico e storico del film – che esplorando luoghi geografici e movimenti umani con un afflato poetico – per arrivare all'attitudine da autentico esploratore dell'artista che attraversa luoghi e viaggia coraggiosamente alla ricerca di storie. Anche noi, da lettori, ci lasciamo portare, dalla conversazione che segue, al seguito delle carovane di cammelli che attraversano l'orizzonte, a osservare le miniere di sale, e i contadini al lavoro...

LF: So che stai girando il tuo nuovo film in tre luoghi: a Detroit, nel Michigan, a Mekelle, in Etiopia, e lungo la valle dell'Hudson, nello Stato di New York. Perché hai scelto questa location?

PH: Il mio nuovo film ha come titolo di lavoro *Three Landscapes*. La prima parte è stata girata vicino a Detroit, dove sono cresciuto. Negli anni Sessanta facevo il marinaio sulle navi mercantili sui Grandi Laghi (ho continuato a lavorare sulle navi fino ai primi anni Settanta) e la sede del mio sindacato si trovava a River Rouge, una zona fortemente industrializzata. Ci sono tornato tre anni fa per qualche settimana, a girare un documentario su un'acciaieria ancora in funzione che si chiama Zug Island. Girare è stato un incubo dal punto di vista della sicurezza. Un'altra acciaieria, abbandonata, ha ispirato alcune riprese.

Ho percorso la vicina West Jefferson Avenue e ho filmato tutto quello che mi colpiva. Il culmine è stato uno studio su due uomini che camminavano lungo il cavo di sospensione dell'Ambassador Bridge, che collega Detroit a Windsor, in Canada. Tutto il materiale mi pare un sogno, e sogno è la parola giusta perché gran parte del paesaggio intorno a Detroit è morto.

La valle dell'Hudson è il luogo dove abito. D'estate la bellezza del paesaggio non finisce di stupirmi. I prati verdi e asciutti, dove le balle di fieno gettano lunghe ombre all'ora più magica della giornata. Le nuvole che si addensano sui monti Catskill, immensi cumuli temporaleschi, sono incredibili ed evocano i sogni. Mi ricordo di aver letto il racconto della navigazione che Henry Hudson fece per risalire il fiume Hudson, e di come la terra risultava profumata per i marinai a bordo della nave: sentivano il profumo della frutta matura e abbondante. Provenienti dal clima avvilente dell'Europa occidentale, pensarono di essere arrivati in paradiso.

L'ultimo paesaggio che filmerò è l'Etiopia. Nel 1968 il regista Robert Gardner andò nella depressione di Dallol a girare un film molto breve sui pastori di cammelli dell'Afar, che in quella valle estraggono il sale. Si tratta del punto più basso dell'Africa, che è sostanzialmente un vasto giacimento di sale. E anche uno dei luoghi più caldi della Terra. Nel 2010 questo film è stato inserito in una retrospettiva dedicata all'opera di Gardner tenutasi al Bard College, dove insegno dal 1994. Gardner mi ha poi chiesto se ero interessato ad andare nel Dallol per sviluppare il lavoro che lui aveva fatto nel 1968: il suo film è molto bello, ma anche estremamente breve. E io ho detto di sì.

E così l'anno scorso sono andato in Etiopia con mia moglie e un amico cineasta, Mott Hupfel. Volevamo accamparci nell'area del Dallol per cinque giorni. Il giorno prima che partivamo per Mekelle da Addis Abeba, un gruppo di ribelli eritrei ha superato il confine, ucciso sei turisti europei e rapito due cittadini tedeschi. Il risultato è stato che il governo etiope ha chiuso la regione ai viaggiatori stranieri.

È passato un anno e mi sto preparando a tornare e riprovarci. Una delle immagini più belle e ricorrenti del girato di Gardner è una ripresa da lontano di

una carovana di cammelli che attraversa l'orizzonte. Il paesaggio sembra sul punto di sciogliersi per le intense ondate di calore. Non si capisce se è reale oppure un'allucinazione. Sono ossessionato da quell'immagine: è come una di quelle cose che forse si vedono subito prima di morire, un'antica memoria di viaggio.

Spero che diventi il fulcro del mio film. Non so bene cosa questo abbia a che fare con il materiale su Detroit, o con la valle dell'Hudson. Tuttavia, c'è una certa ironia nel fatto che io abbia filmato un enorme cumulo di sale a Detroit, tre anni fa. C'è una grande miniera di sale nelle viscere di quella zona della città. Negli anni Sessanta tentai anche di entrare nella miniera per fare delle riprese, ma all'epoca il permesso mi fu negato. Che metafora per Detroit è questa!

LF: Trascorri molto tempo a studiare il movimento della gente, il lavoro e l'ambiente. Ritieni che il tuo lavoro abbia un intrinseco valore antropologico e storico? Io ho questa idea del mio lavoro.

PH: Beh, per esempio i lenti procedimenti degli agricoltori nella valle dell'Hudson sono davvero interessanti da osservare, e credo sia necessario documentare quel senso agricolo del tempo. Tutte le figure al lavoro, i contadini che arano la ricca terra nera e mietono il fieno, seminano e raccolgono. Sono giovani e vecchi, provenienti da diverse parti del mondo, e tutti si muovono molto lentamente sul terreno. Spesso mi metto a osservare un gruppo che si è accovacciato per riposare dopo aver strappato erbacce per ore sotto il sole cocente, procedendo un palmo alla volta. Il tempo quasi si ferma. È un'attività che pare più adatta alla pittura; spesso le nuvole si muovono più veloci dei lavoratori. È cinematografico tutto questo? La lentezza mi sembra quasi una rivelazione. Nel mio mondo, questa gente va sicuramente in paradiso; se lo meritano, dopo essersi piegati tutto il giorno sotto la vampa dell'estate.



Peter Hutton, *3 Landscapes*, 2011.
Courtesy: the artist

Opposite, top - Peter Hutton, *Boston Fire*,
1979. Courtesy: the artist

Opposite, bottom - Peter Hutton, *Lodi
Symphony*, 1993. Courtesy: the artist







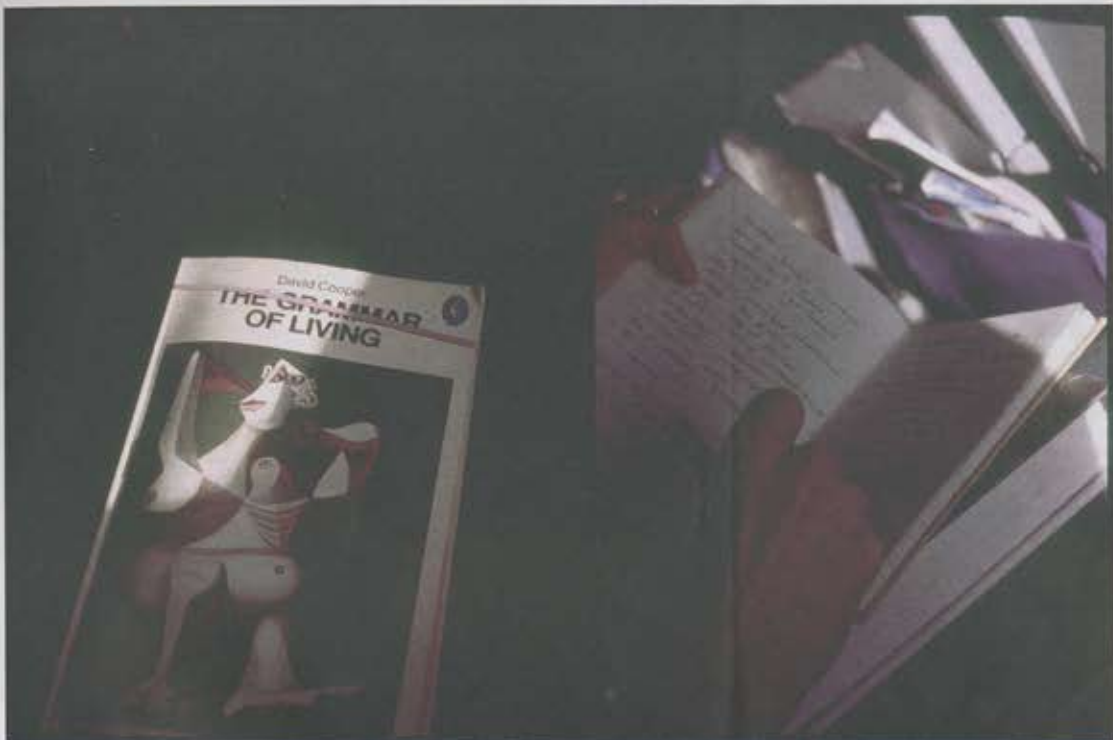
Left column - Luke Fowler, *All Divided Selves*, 2011.
Courtesy: the artist; The Modern Institute/Toby Webster Ltd,
Glasgow; Galerie Gisela Capitain, Cologne

Right column - Luke Fowler, *Tenement Films*, 2009.
Courtesy: the artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd,
Glasgow



Opposite, top - Luke Fowler, *Alasdair Hogmanay, Clouston Street*, 2009. Courtesy: the artist; The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow; Galerie Gisela Capitain, Cologne

Opposite, bottom - Luke Fowler, *A Grammar of Moving*, 2010.
Courtesy: the artist; The Modern Institute/Toby Webster Ltd,
Glasgow; Galerie Gisela Capitain, Cologne



Naturalmente ci sono anche le macchine, come per esempio i trattori che rumoreggiano mentre mietono: pare quasi che nuotino nell'erba alta. Le buffe macchine che imballano il fieno sembrano grandi insetti meccanici nell'atto di defecare grossi escrementi rotondi che rotolano esalando vapore, che in realtà è la polvere del fieno. Mi sembra tutto così biomorfo e allegorico.

LF: I tuoi film mi ricordano spesso il libro di Raymond Williams *The Country and the City*, che parla della falsa dicotomia tra questi due luoghi geografici. Per esempio, il fatto che la gente di città faccia sulla campagna fantasie romantiche, mentre in realtà la campagna è un luogo di lavoro interconnesso con la città attraverso linee vitali di comunicazione, industria e politica.

Ti ricordi la citazione che ho usato nel film che abbiamo fatto insieme, *The Poor Stockinger*, nella quale Williams parla dell'idea di "veduta" nella pittura:

I segni della gente che lavora sono spesso considerati un'intrusione, perché sciupano il paesaggio... Quando guardi un'immagine c'è come la sensazione che tu voglia controllarla e comporre gli elementi, in un certo senso vuoi metterle una cornice intorno, come la gente ancora fa con le fotografie. Troppo movimento, troppa vita sono in contraddizione con ciò che vai cercando.

Credo che l'idea settecentesca di "veduta", quando uno si trovava in un punto dominante e osservava un territorio, che sempre più spesso assomigliava alla pittura di paesaggio che si era soliti vedere... ecco, quella [pratica] comporta una separazione dalla campagna come luogo di vita e di lavoro.

In che modo queste idee si ricollegano al tuo lavoro?

PH: Sono sempre passato da progetti dedicati alla città a progetti dedicati alla campagna, e sono convinto che esse siano collegate in molti modi. È ironico vedere come negli odierni spazi urbani in sfacelo, per esempio Detroit, la città venga invasa dalla campagna con gli "orti urbani", i mercati "contadini", le "cinture verdi" e attraverso l'attribuzione di grande importanza agli "spazi aperti". Ho sempre pensato che la mia esperienza del mare aperto mi abbia dato una maggiore consapevolezza degli spazi urbani perché mi ha dato profonda coscienza dell'influenza della natura sull'ambiente urbano.

Mi ricordo di aver letto, una volta, un ricordo del pittore Albert Pinkham Ryder. C'era una sfilata nel Greenwich Village e lui era seduto sul bordo del marciapiede a guardare le nuvole in alto nel cielo. Ho sempre amato i suoi paesaggi marini che ritraevano New Bedford, nel Massachusetts. Da giovane dipingevo anch'io, e la pittura resta una delle influenze principali nel mio fare cinema.

In molti dei tuoi ultimi film ci sono tantissime auto-citazioni, è quasi un diario. Come mai?

LF: È narcisismo puro! No, sto scherzando. Credo che i motivi siano molti. Uno è la reazione contro il falso concetto di oggettività del film che non sono fiction: come se questi film fossero del tutto imparziali e oggettivi, e non contenessero le idee e le opinioni di chi li realizza. Mi ricordo che da ragazzo guardavo i documentari della BBC, e alla fine nei titoli di coda non c'era mai il regista, solo il produttore. E questo mi confondeva, perché quasi sempre c'era un narratore invadente, la "voce di Dio" che sovrastava le immagini.

A volte invece può trattarsi semplicemente di un motivo pragmatico, sai, per inserire una figura nel contesto. Ho anche filmato persone con cui ho lavorato o vissuto: Lee Patterson, Eric La Casa, Toshiya Tsunoda, mia madre. Mi sa che sulla lista ora ci siete anche tu e George.

PH: Puoi parlare del tuo desiderio di creare storie alternative su personaggi della storia sociale, quali R. D. Laing, Raymond Williams, eccetera? Cosa nutre il tuo bisogno di rivisitare la storia in quanto artista?

LF: Naturalmente sappiamo tutti e due che la storia viene ricostruita, esaminata, corretta e strutturata (spesso attorno a dei racconti). Tendo a rifiutare le motivazioni semplici che

ci vengono spesso fornite dai film o dai documentari. Adotto invece, come fai anche tu, una tendenza aperta all'osservazione, con una predilezione per la polivalenza.

Hai citato Raymond Williams, al quale non ho mai dedicato un film, e forse dovrei. Ritengo che la sua opera sia importante in quanto ha tentato di diffondere nella sociologia e nella letteratura della fine degli anni Cinquanta il concetto di "cultura comune" e l'importanza dell'"esperienza vissuta".

R. D. Laing, per il quale condividiamo un interesse, dava importanza anche alle esperienze della gente per cui lavorava e con cui divideva i pasti. Voleva capire i pensieri e i discorsi di coloro che la psichiatria convenzionale aveva rifiutato bollandoli come incomprendibili, illogici, matti. Il suo approccio era personale, non diagnostico; evitava di suddividere in categorie e di schematizzare l'esperienza umana. È stato un precursore nell'affermare che la pazzia era spesso una questione politica dalla forte dimensione sociale, ambientale e interpersonale.

In breve, credo in ciò che E. P. Thompson sperava di ottenere con quei corsi serali per gli operai dello Yorkshire settentrionale: il bisogno di creare più rivoluzionari. Voleva rimettere in contatto gli operai con una storia di protesta e di lotta, mostrare loro che avevano la capacità di dare forma alla loro storia. Se la storia è una costruzione, si tratta di una costruzione di proprietà dei vincitori. Spero di restituire la storia alle voci che in quelle battaglie sono state emarginate.

In passato abbiamo discusso la nostra comune ammirazione per il lavoro dei tuoi colleghi James Benning e Nathaniel Dorsky, eppure tu sembri ugualmente vicino, dal punto di vista personale e professionale, alla cinematografia antropologica di Robert Gardner. Ritieni che la tua opera, in qualche modo, faccia da ponte fra i diversi valori di questi due mondi separati? O forse non sono così separati come pare a me.

PH: Quando ho cominciato a fare film, negli anni Sessanta, pensavo che sarebbe bastato avere una vita interessante e viaggiare sempre, e le cose si sarebbero risolte da sé. Ho sempre ammirato gli artisti che vivevano nel mondo. Gardner ha fatto proprio questo. Come anche Ben Rivers, per il quale ho una grande ammirazione. Credo che c'entri molto con l'idea che "la verità è più strana della finzione". Ho sempre pensato che sia un film incredibile quello al quale assistiamo tutti i giorni, per tutto il giorno.

Quando ero giovane, negli anni Cinquanta, mio padre portava spesso me e mio fratello a vedere i documentari di viaggio in programmazione al Detroit Art Institute. Si trattava di meravigliosi filmati amatoriali realizzati da gente di tutti i tipi che amava viaggiare. Si andava dalle gite al Parco nazionale di Yellowstone a soggetti più esotici, film girati in Europa e in Asia. Alcuni erano girati con notevole maestria con una Bolex; altri erano più immediati, con un uso massiccio della voce fuori campo. Mio padre adorava questi film. Quando era giovane e faceva il marinaio sulle navi mercantili aveva scattato molte fotografie dei suoi viaggi. Quando ero bambino il suo album fotografico mi affascinava. Mi ricordo di essere andato a vedere *Mondo Cane* con lui quando fu proiettato in un teatro a Detroit. All'inizio degli anni Sessanta con un amico costitui un'associazione di appassionati di cinema, e fra gli altri proiettavano i film di Jacques Tati. Una volta ricevetti una lettera di Tati che lo ringraziava per aver proiettato così spesso *Le vacanze di Monsieur Hulot*.

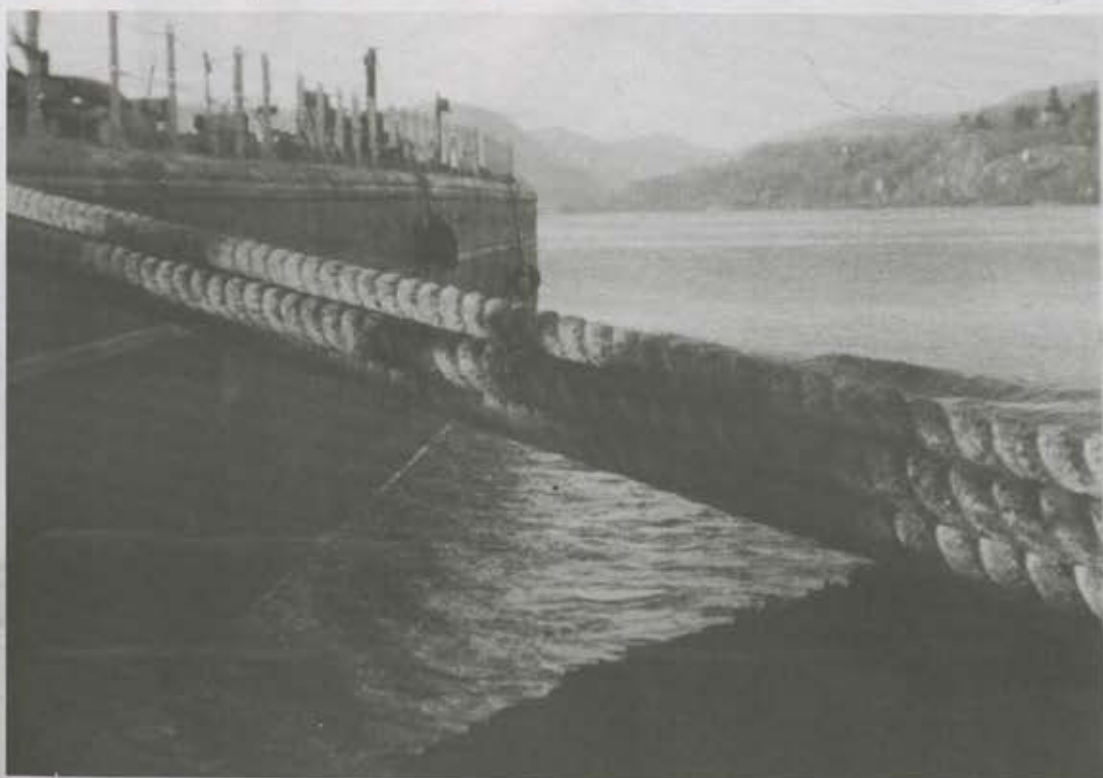
Queste influenze mi sono entrate nella testa, e la mia testa era piuttosto ingenua. Ho sempre voluto fare l'artista, ma non mi sarei mai immaginato di diventare un regista cinematografico. A metà degli anni Sessanta presi una cinepresa 8 millimetri e cominciai a documentare le performance che organizzavo da studente di scultura al San Francisco Art Institute. I miei film finivano per andare oltre la performance e per me erano molto più interessanti. È stato in quel periodo che ho iniziato a pensare che il cinema fosse un mezzo espressivo adatto alle mie velleità creative.

A volte penso che un giorno ricomincerò a dipingere, e la fine del cinema sta accelerando questo

processo. Ad ogni modo, perché facciamo i film? Entrambi amiamo il cinema e l'idea di registrare la nostra vita direttamente sulla pellicola.

LF: Spesso quando giro un film sono spinto dall'idea che, se per un lungo periodo di tempo abito nel mondo costituito dal mio soggetto, lo sto bene. In quel periodo tendo a scartare, e di solito molto velocemente, qualsiasi tesi, sceneggiatura o idea preconcepita, lasciandomi oscillare fra intuizione, esperienza e ricerca. Non che tema di impegnarmi con un'idea o una dichiarazione; piuttosto, rifiuto un procedimento positivista che preclude l'esperienza e la ricerca, impedendo di reagire ai ragionamenti e alle circostanze mutevoli che, inevitabilmente, si verificano durante le riprese.

Per dirla in modo molto generico, imparo facendo. In cambio, sento il dovere di restituire al pubblico qualcosa che riflette con onestà il procedimento e il metodo che impiego. Anche se mi rendo conto che (come nel caso dei tuoi film, che sono muti) una parte di ciò che tento di fare può andare perduto per coloro che sono abituati a saltare da un canale all'altro, oppure a passare rapidamente in rassegna ciò che offre la rete.



Luke Fowler, *A Grammar For Listening Part 2*, 2009. Courtesy: the artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow

Top - Peter Hutton, *Time and Tide*, 2001. Courtesy: the artist