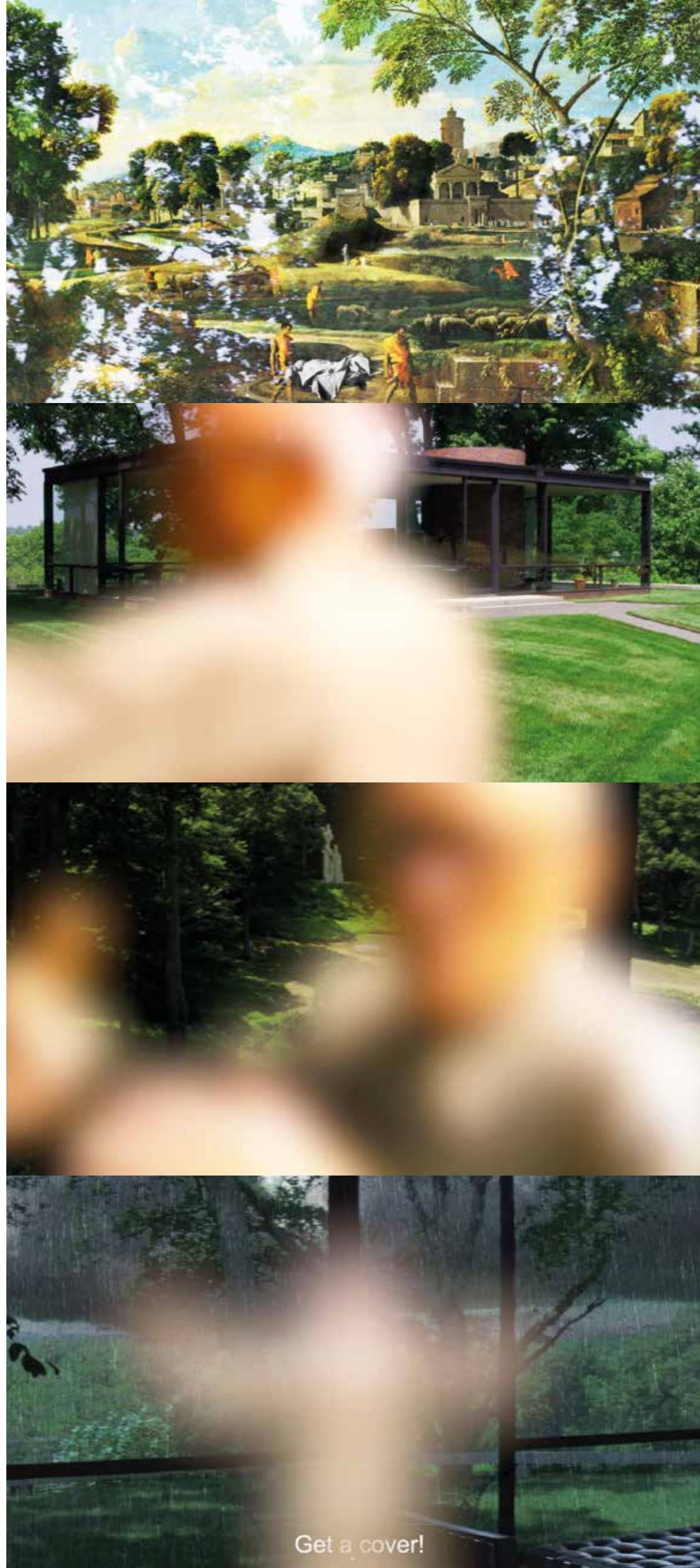


- 1 Rachel Rose, *A Minute Ago* (stills), 2014. © the artist. Courtesy: Pilar Corrias, London
- 2 Ben Russell, *Greetings to the Ancestors* (stills), 2015. Courtesy: the artist
- 3 Rachel Rose, *Palisades in Palisades* (stills), 2014. © the artist. Courtesy: Pilar Corrias, London
- 4 Rachel Rose, *Sitting Feeding Sleeping* (stills), 2013. © the artist. Courtesy: Pilar Corrias, London
- 5 Ben Russell, *Atlantis* (stills), 2012. Courtesy: the artist
- 6 Ben Russell, *Let Us Preserve in What We Have Resolved Before We Forget* (stills), 2013. Courtesy: the artist

A CONVERSATION BETWEEN
LAUREN CORNELL, RACHEL ROSE
AND BEN RUSSELL

Rachel Rose (b. 1986) lives and works in New York. Rachel Rose's videos and installations address how we define mortality. Her subjects range from zoos and a robotics perception lab, to Philip Johnson's Glass House, the American Revolutionary War, and nineteenth-century park design. She anchors these sites in a range of perspectives on death—from our vulnerability, to catastrophe, to the impact of history on our lifespan. Works include *Sitting Feeding Sleeping* (2013), *Palisades in Palisades* (2014) and *A Minute Ago* (2014). Forthcoming, she is preparing a new work for her solo show at the Whitney Museum of American Art in October 2015. This fall she will also have solo shows at the Serpentine Sackler Gallery in September 2015 and Castello di Rivoli in November 2015.



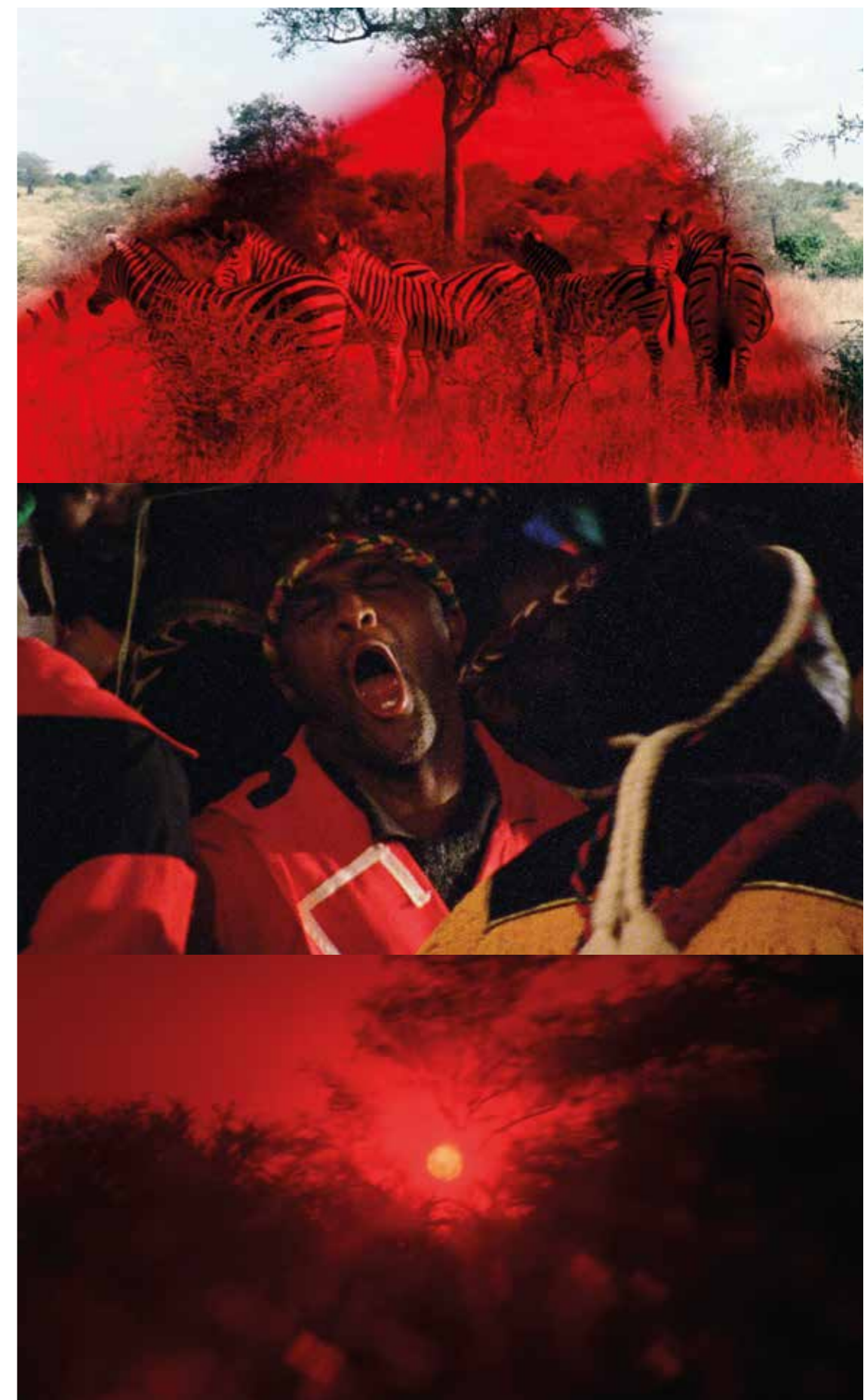
Get a cover!

1

The moving image works of Rachel Rose and Ben Russell are marked by sharp cuts, dense layers of effects and deep feeling manifest on-screen: their camera's gaze can shift from the innards of the earth to the sky in one quick sequence and often seems to embody the tremors of an anxious and restless state of mind.

WE HAVE ALWAYS BEEN IN THE END TIMES

2



Ben Russell (b. 1976, USA) is a media artist and curator whose films, installations, and performances foster a deep engagement with the history and semiotics of the moving image. A 2008 Guggenheim Fellowship and 2010 FIPRESCI award recipient, Ben has had solo screenings and exhibitions at the Centre Georges Pompidou, the Museum of Contemporary Art Chicago, the Rotterdam Film Festival, the Wexner Center for the Arts, the Viennale, and the Museum of Modern Art. He began the "Magic Lantern" screening series in Providence, Rhode Island, was co-director of the artist-run space BEN RUSSELL in Chicago, IL, has toured worldwide with film/video/performance programs and was named one of the "50 Best Filmmakers Under 50" by Cinemascope in 2012.

LAUREN CORNELL
Let's start with the question of source material: where does your footage come from? How much is original and how much is found?

BEN RUSSELL
Save for a 16mm film that I made in 2008 from the excess frames of a 35mm Richard Pryor stand-up feature, I've only ever shot and edited images that I've recorded myself. Most of the real pleasure I get from making films comes from isolating new images and sounds in the course of production, and while I'm sure that we are by now deeply oversaturated, that there is some sort of ethical fail in adding more wreckage to the junkpile, I'm not quite ready to give this up.

RACHEL ROSE
I always start with original footage I've shot. I consider the camera movements and lenses to be materials—so it's important that I have control over the main footage sources. Usually I intend to work with only this, but as the video materializes, I sometimes find I can't express certain movements, rhythms and surfaces with everything I've shot. When I'm editing, I'm constantly renewing the underlying feeling, structure, and question of the work. The feeling is lived out in the edit. And in this way, I always end up working new tactics, techniques and—new pieces of footage.

LC "The feeling is lived out in the edit" speaks to how central editing is to your overall work.

RR While I tend to map out the edit before I shoot, the most important initial step in my process is actually labeling. I tend to take a few weeks to meticulously label and code every piece of footage, even the most seemingly un-usable, minute sections. This gives me a deeper understanding of what I've shot, and it builds in time for me so I can consider each shot with greater perspective. I can see that a shot that I might have intended to be about one thing actually registers as something completely different, or that something has slipped in, changing the composition and color—like a red sweater slightly visible in the left of a frame that's supposed to be a close-up of an astronaut suit. Seeing and taking time during the process of labeling, I'm able to describe the shot in more dimensions—as being about redness, about material, about clumsiness. Then when I edit, I'm using this awareness to complicate and simplify the feeling of the work, over and over again.

BR Is this the point at which you conceive your installations? They often carry over the dynamics from the videos into built environments.

RR In the earliest stages of the video, from when I start the research, I think about and treat the installation as the materialization of the structure of the edit. In this way, it co-evolves as the edit does. Each part of the apparatus of viewing—the projector, the screen, the sound, the seating, the natural light and dimensions of the space—is reconfigured differently for each video.

BR I had a pretty long run of thinking about filmmaking as performance, of relying more on production than on what happened in post, but of late I've been much more of a gatherer than a hunter—shooting to edit, stepping aside to let time and retrospect reduce whatever I've uncovered into a more coherent body. The technological fact of filming with an S16mm camera means that my images and sounds are often recorded non-sync, that they are disconnected from each other from the very beginning. This material separation helps to expand the conceptual gap between event and meaning, allowing for my soundscapes to become more dynamic, emotional, symbolic. Even when I make use of a literary frame to broadly organize sound-image relationships, I still reserve a lot of space for some seriously intuitive AV collisions.

LC Regarding "serious intuition," Ben, you've previously described your work as "psychedelic ethnography" for the way it exchanges the objectivity associated with documentary for a more deeply subjective viewpoint—the idea, as I understand it, being that the work is more a sociology of your mind than of another culture. And yet, even from within this purview, politics of representation remain. How do you gain access to the communities you document, and how do you think through their portrayal?

BR It's always been clear to me that to represent is to misrepresent—that filmmaking is necessarily a set of uneven power relations, that the way forward is clumsy and ethically unsound at best. In spite of or in light of this, I've consciously tried to avoid any/all objective claims by treating my filmed subject as one of many subjects present—one that exists parallel to material, audience, and author. This is what the term psychedelic ethnography means to me—it is a methodology, a way to allow for the apparently objective facts of existence to be constantly reframed by radical subjective experience.

As for access, it happens through what anthropologists call agents and what producers call fixers. These points of entry may vary from place to place, but it is always necessary to be present for a while before I begin filming. Working with actual humans in actual spaces means staying aware of my presence as author, in compensating my collaborators for their time, in keeping a careful distance from the ideological trap of the document.

I toccanti lavori di Rachel Rose e Ben Russell sono caratterizzati da tagli netti, effetti densamente stratificati e una forte carica emotiva, evidente sullo schermo: lo sguardo del loro obiettivo si sposta dalle viscere della terra al cielo in un'unica veloce sequenza che sembra spesso comunicare i fremiti di uno stato mentale ansioso e inquieto.

LAUREN CORNELL Partiamo dalla domanda sulla provenienza del materiale: da dove arriva il girato? quanto è originale e quanto "trovato"?

BEN RUSSELL A parte un film 16mm che ho realizzato nel 2008 a partire dagli scarti della ripresa su pellicola 35mm di un monologo di Richard Pryor, utilizzo e monto sempre e soltanto immagini girate da me. Una delle cose che mi piace di più del cinema è isolare immagini e suoni nuovi in fase di produzione. Anche se sono certo che viviamo in un'epoca più che satura di immagini, e che sia perfino in qualche modo eticamente sbagliato aggiungere altra spazzatura al mucchio, non sono ancora pronto ad abbandonare questa pratica.

RACHEL ROSE lo parto sempre da immagini originali girate da me. Considero materiali anche i movimenti di macchina e gli obiettivi. In genere tendo a lavorare esclusivamente con questo materiale ma, nel momento in cui si materializza il video, mi capita di non riuscire a esprimere determinati movimenti, ritmi e superfici con il mio girato. Quando passo al montaggio, tendo a rinnovare costantemente l'atmosfera generale, la struttura e il motivo del lavoro. L'atmosfera si materializza durante il montaggio. E questo mi porta sempre a elaborare tattiche, tecniche nuove e – nuove sequenze di immagini.

LC "L'atmosfera si materializza durante il montaggio" è la conferma di quanto sia importante il montaggio nel tuo lavoro.

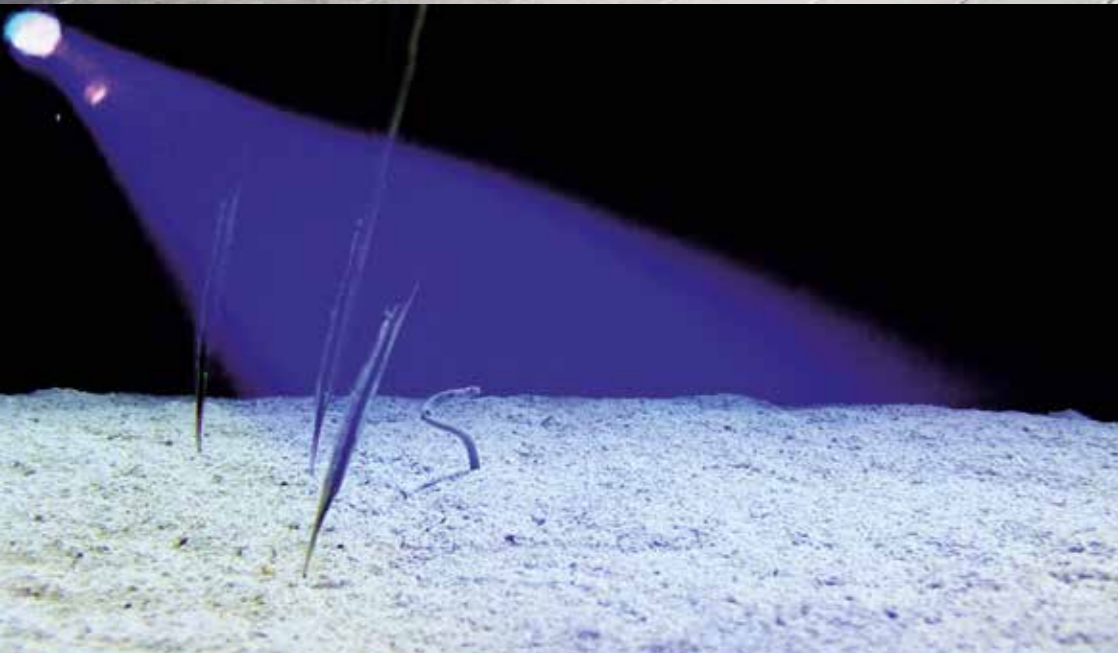
RR Anche se tendo a progettare il montaggio prima di iniziare a girare, il momento più importante nel mio processo è in realtà la classificazione. È un processo che, oltre a farmi capire meglio ciò che ho girato, si approfondisce nel tempo consentendomi di visualizzare ogni immagine in una prospettiva più ampia. Mi rendo conto che un'immagine che nelle mie intenzioni doveva riguardare una certa cosa, può manifestarne in realtà un'altra del tutto diversa, o che lo spostamento di un elemento nell'immagine influenza la composizione e il colore – ad esempio un maglione rosso appena visibile a sinistra di un'inquadratura pensata come primo piano di una tuta da astronauta. Osservare e soffermarmi sul processo di classificazione mi consente di descrivere l'immagine in modo più dimensionale – evidenziando il colore rosso, il materiale, la goffaggine. Quando passo al montaggio, uso questa consapevolezza per complicare e semplificare ripetutamente l'atmosfera del lavoro.

LC È questa la fase in cui concepisci le tue installazioni? Spesso riproducono negli ambienti costruiti la dinamica presente nei video.

RR Fin dalle primissime fasi del video, quando inizia il processo di ricerca, penso e tratto l'installazione come la materializzazione della struttura del montaggio. In questo modo l'installazione e montaggio evolvono in parallelo. Riconfiguro ogni elemento dell'apparato visivo – il proiettore, lo schermo, le sedie, la luce naturale e le dimensioni dello spazio – in modo diverso per ogni video.

BR Per molto tempo ho continuato a vivere la cinematografia come una performance, preoccupandomi più della fase di produzione che di ciò che accade in post-produzione. Ultimamente, invece, mi sento molto più raccogliatore che cacciatore – giro per montare, mettendomi da parte per lasciare che il tempo e il senso di poi riducano ciò che ho scoperto





a un'entità più coerente. Il fatto tecnologico di filmare con una cinepresa S16mm implica che le immagini e i suoni siano spesso non sincronizzati, che siano slegati fin dall'inizio. Questa separazione materiale incrementa il gap concettuale tra evento e significato, rendendo i miei paesaggi sonori più dinamici, emozionali, simbolici. Anche quando utilizzo un'inquadratura letterale per organizzare le relazioni suono-immagine, mi preoccupo di lasciare lo spazio necessario a determinare collisioni audiovisive seriamente intuitive.

LC A proposito di "seriamente intuitivo": Ben, per definire il tuo lavoro hai usato l'espressione "etnografia psichedelica" perché sostituisce un punto di vista più profondamente soggettivo all'obiettività associata alla forma documentaristica – per come la vedo io, il lavoro diventa una sociologia della tua mente più che di un'altra cultura. Come fai ad accedere alle comunità che documenti e come elabori la modalità per rappresentarle?

BR Ho sempre saputo che rappresentare equivale a mistificare – che fare un film implica necessariamente una serie di relazioni di potere sbilanciate, e che si tratta di una procedura, se va bene, goffa ed eticamente opinabile. Malgrado e alla luce di tutto questo, cerco deliberatamente di evitare qualunque pretesa di obiettività trattando il soggetto che riprendo come uno dei tanti presenti – un soggetto che esiste in parallelo con il materiale, con il pubblico e con l'autore. Per me è questo il senso della definizione etnografia psichedelica – è una metodologia, un modo di lasciare che i fatti apparentemente oggettivi dell'esistenza siano costantemente riformulati da un'esperienza radicalmente soggettiva.

Riguardo a come accedo alle comunità, è un processo che si avvale di figure che gli antropologi chiamano agenti e che i produttori cinematografici chiamano *fixers* – i punti di ingresso possono variare da luogo a luogo ma è sempre necessario trovarsi in loco per un periodo prima di iniziare a filmare. Lavorare con individui reali in spazi reali significa essere consapevole della mia presenza come autore, pagare i miei collaboratori per il loro tempo, tenermi rigorosamente a distanza dalla trappola ideologica del documento.

LC La stratificazione delle immagini rende il vostro lavoro pluridimensionale. In *Atlantis*, ad esempio, i flash luminosi e l'immagine di un volto che compare a intermittenza sulla superficie dell'oceano sembrano evocare riferimenti spirituali, psicologici o ultraterreni. Mentre tu, Rachel, fai convergere riferimenti disparati – concerti di Big Sean [un rapper americano], scene di spiagge e sobrie architetture moderniste – su un terreno emotivo comune.

RR All'inizio di *Atlantis* un avvocato greco legge un brano del *Timeo* di Platone nell'Accademia; il suo volto sovrapposto a un'immagine del Mediterraneo lo fa diventare una sorta di divinità marina, un immortale. Gli specchi che compaiono lungo tutto il film collocano fisicamente un mondo dentro a un altro mondo – un uomo in piedi sugli scogli di Malta tiene tra le mani le acque di Atlantide. In queste immagini, la *proiezione* è assolutamente centrale – gli effetti sono tutti sulla pellicola e nella macchina da presa: sono la traccia di una trasformazione totalmente alchemica della luce in immagine. Bagliori, effetti *roll-out* [tecnica fotografica che ricava un'immagine bidimensionale da un oggetto tridimensionale], graffi e sgranature manifestano questo processo, che dà il meglio di sé quando è applicato a soggetti che abitano un repertorio spirituale parallelo.

RR Per me ogni lavoro inizia dalla ricerca: leggere, raccogliere le fonti, guardare, ascoltare e spesso visitare i siti nei quali andrò a girare. Quando passo al montaggio, questi materiali iniziano a sviluppare tensioni e interrelazioni. Penso che conoscere le fonti per

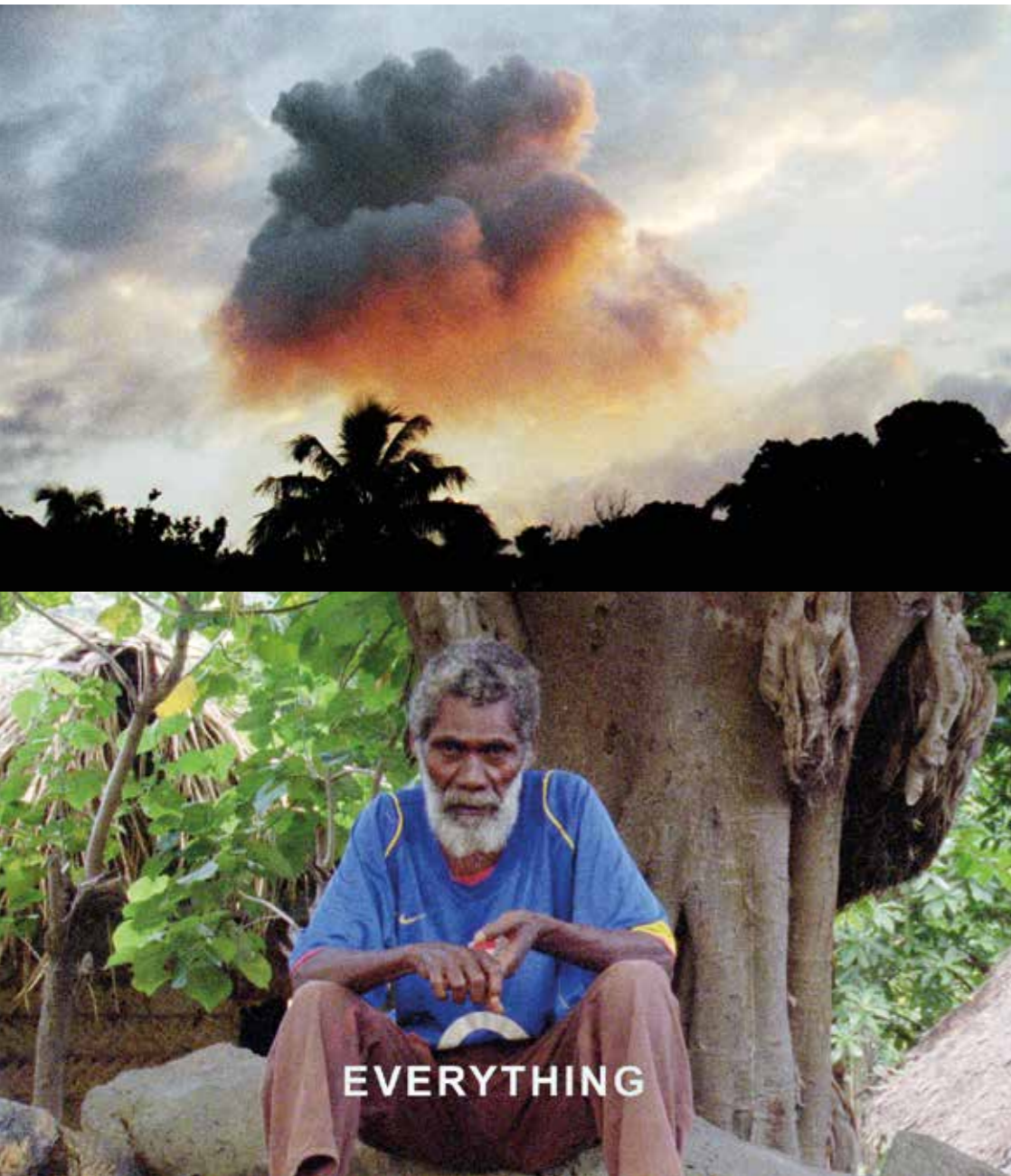


LC The layering of images adds dimensions to your works. In *Atlantis*, for instance, flashes of light and the image of a face flickering on the surface of the ocean seem to conjure up spiritual, psychological or otherworldly references. Whereas, Rachel, you corral diverse references—Big Sean concerts, beach scenes and staid Modernist architecture—into common emotional ground.

BR *Atlantis* opens with a young Greek lawyer reading from Plato's *Timaeus* in the Akademia; his face is double-exposed over an image of the Mediterranean sea, effectively turning him into a sea-god, an immortal. Throughout the film, mirrors physically place one world within another—a man stands on the rocks of Malta, holding the waters of Atlantis in his hands. In these images, *projection* is totally key; these effects are all on-film and in-camera, the record of a seriously alchemical transformation of light into image. Flares, roll-outs, scratches and grain are evidence of this process, one that is best put to use when dealing with subjects that occupy a parallel spiritual index.

RR I start each work through research: reading, collecting sources, watching, listening and often traveling to sites where I will shoot, later. When I edit, these materials begin to have

tensions and interconnections that I never could have foreseen. I feel like knowing the sources in themselves can offer so much about the nature of the relations that surface in the final thing you see. So, for example, in *A Minute Ago* the opening sequence is taken from a shot at a beach in Siberia, but the background music is Pink Floyd's *Echoes* from a performance they did in 1971 at Pompeii. That performance was staged as a concert in the middle of the amphitheater there. But there was no audience. There were electricity, lights, speakers—all the motions of concert—but no one watching. It's a post-catastrophe concert, a concert in a frozen ruin, a concert to the dead. Then towards the end of *A Minute Ago* as the hail comes into the house, there's the sound of an audience erupting. This I took from a 2012 Big Sean concert in his home city of Detroit. It was his first time performing there since his rise as an artist, and in it he performs a track called *Memories*, which is a piece about the death of his best friend from Detroit. As he performed it, he broke down crying and had to sit down on stage and stop the concert. The audience screams—in shock, empathy, and confusion. It's like a mini-catastrophe has just happened. They're an audience without a performer. So that sound is the inverse of the Pink Floyd you hear in the opening sequence, and sutured together in the edit, they make a concert.



6

LC These techniques contribute to make your works feel haunted by history. In *Palisades*, the history of the Palisades Parkway—the emblematic status of the territory in early European maps of the New World, its role as a site in the American Revolution—are layered like frames onto pictures of the zone today and, more metaphysically, spark into currents of energy that turn the work's accidental protagonist—a young girl gazing out at the view—into a kind of lightning rod. Each segment of your trilogy, Ben, looks at the present-day of some kind of failed utopia, as if through a prism, reflecting and refracting current inhabitants in relation to the colonial and religious mythologies they've inherited. Could you both reflect on the way you evoke history in your works?

BR In all of my works, history is what's happening, an active occurrence, a syncretic event. Although colonialism hastened the disappearance of the traditional, global capitalism remade this disappearance into a process of accumulation, one in which different cultural,

quello che sono possa contribuire in modo notevole alla natura delle relazioni che poi emergono nel prodotto finale visibile al pubblico. Ad esempio, la sequenza di apertura di *A Minute Ago* proviene da una scena girata su una spiaggia siberiana, ma la musica di sottofondo è *Echoes* dei Pink Floyd nell'esecuzione dal vivo del 1971 a Pompei, una performance organizzata come un concerto al centro dell'anfiteatro antico in assenza di pubblico. C'erano l'impianto elettrico, le luci, l'amplificazione – tutto l'apparato del concerto – ma neanche uno spettatore. È un concerto post-catastrofe, un concerto in una rovina congelata, un concerto per i morti. Poi, verso la fine di *A Minute Ago*, quando la grandine entra in casa, si sente il suono di un pubblico che rumoreggia: l'ho estratto da un concerto tenuto da Big Sean nel 2012 a Detroit: la prima esibizione dell'artista nella sua città dopo essere arrivato al successo. Durante il concerto Big Sean canta un brano, *Memories*, dedicato alla morte del suo migliore amico, anche lui di Detroit. Mentre canta, scoppia a piangere e si siede sul palco, interrompendo il concerto. Il pubblico grida – gli spettatori sono scioccati, inteneriti, confusi. Si produce una sorta di mini-catastrofe: il pubblico si ritrova senza artista. Quindi quel suono è l'opposto di quello dei Pink Floyd nella sequenza iniziale: cuciti insieme nel montaggio, compongono un concerto.

LC Queste tecniche contribuiscono a creare nei vostri lavori un senso di ossessione per la storia. In *Palisades*, la storia della Palisades Parkway – il suo significato simbolico nelle prime mappe europee del Nuovo Mondo e il suo ruolo come sito della Rivoluzione Americana – diventa uno strato di inquadrature che si sovrappongono alle immagini del sito attuale e, in senso più metafisico, si traducono in correnti di energia che trasformano la protagonista casuale dell'opera – una ragazza che contempla il panorama – in una sorta di parafulmine. Ogni segmento della tua trilogia, Ben, legge, come attraverso un prisma, il presente di qualche utopia fallita, riflettendo e rifrangendo gli abitanti di oggi in rapporto alle mitologie – coloniali e religiose – che hanno ereditato. Vi va di fare una riflessione su come ciascuno evoca la storia nei rispettivi lavori?

BR In tutti i miei lavori, la storia è ciò che accade ora – è una manifestazione attiva, un evento sincretico. Anche se il colonialismo aveva precipitato la scomparsa della tradizione, il capitalismo globale ha ridefinito questa scomparsa come un processo di accumulo nel quale diversi input culturali, economici e ideologici cospirerebbero a produrre qualcosa di totalmente unico. Può trattarsi di una setta animista pentecostale fondata da un bracciante dello Swaziland che sogna in una prigione dell'apartheid (in *Greetings to the Ancestors* (2015)); di un movimento millenarista di resistenza anti-coloniale a Vanuatu che trae spinta politica dalla casuale presenza di una base militare americana (in *Let Us Persevere in What We Have Resolved Before We Forget* (2013)); o di un Templare di Malta che parla con accento britannico di un paesaggio urbano del XV secolo (in *Atlantis* (2014)). I diversi fili della storia collaborano attivamente a fare di questo mondo una rete impazzita dove si manifesta simultaneamente un vasto catalogo di realtà diverse. Il cinema riunisce direttamente tutti questi spazi facendo confluire il passato/presente/futuro nel momento attuale...

RR Io ho spesso la sensazione di soffrire di un'amnesia totale: non ricordo come sono arrivata qui o da dove viene il mio corpo e nemmeno come e quando è stato costruito l'edificio nel quale mi trovo. C'è qualcosa di non-intimo, di menomato in tutto questo. I riferimenti storici sono una componente del mio lavoro semplicemente perché in ogni progetto mi viene la curiosità di capire come posso inquadrare ciò a cui penso nello spettro del tempo. Ma la risposta arriva e diventa precisa non appena passo al montaggio. In *Palisades*

economic, and ideological inputs would conspire to produce something entirely unique. Be it an animist Pentecostal sect founded by a Swazi laborer while dreaming in an apartheid jail (in *Greetings to the Ancestors* (2015)); an anti-colonial millennial resistance movement in Vanuatu that gained political strength through the accidental presence of an American military base (in *Let Us Persevere in What We Have Resolved Before We Forget* (2013)); or a Maltese Templar Knight speaking with a British accent over a 15th century cityscape (in *Atlantis* (2014)); the various strands of history have actively collaborated to make this world into a mad web where a vast array of realities are occurring simultaneously. By collapsing the past/present/future into now, cinema draws all of these spaces directly together...

RR I often feel like I have total amnesia: I can't remember how I got here or where my body came from or even how this building I'm inside of was built, and when. There's something so un-intimate, so handicapped about this. Historical references are a component in my work simply because in every project I get curious about how what I'm thinking fits into the spectrum of time. But how I factor this in is precise each time to the edit. In *Palisades in Palisades*, I was interested in taking an everyday place—like a park—and seeing what older meanings saturate its present. All the historical references came from this exploration. I don't ever work with them chronologically, but more as if they were metaphysical—something that I can only realize in the timeline of the edit.

LC In *A Minute Ago*, you saturate Philip Johnson's icon of modernist architecture, his "Glass House," with *older meanings* while at the same time you imagine its demise. Here, the icon is combustible: the glass panels of the residence-turned-museum appear to implode, rippling in slow motion until they break into shards of glass and hail. It's striking to see an architectural landmark disintegrate. The work opens onto a surprise hailstorm on the beach, seemingly a clip from a video you sourced online. What connects these two scenes of disaster?

RR Collage. The first scene is one shot from start to finish. It opens on a beach day that's completely as we imagine it: people playing in the water, sunning on their beach towels, laughing. But as the shot progresses, the hailstorm plunges in, completely turning the scene into a catastrophe. We see the entire progression from fine to not fine, uncut. What's remarkable about this is how uncommon it is for us to record this kind of transition in "real life" and how common it is for this to be fabricated in fiction—as in the many apocalyptic films of the mid-2000s. It's as though because we experience these sudden transitions so often in our lives (but without warning, so we cannot capture them) we were making films that capture them for us. The technique these films use to do this is called compositing. This is different than CGI. Compositing is collage within the frame. Bringing the storm into the house, and doing it through compositing, I was trying to make a connection between catastrophe and collage. That catastrophe can feel like collage. The experience of cutting and pasting—within a house, within an edit, within a frame—is akin how we feel raw catastrophe. It's as though it's been cut and pasted into our experience.

LC Last, can you reflect on the time zone that these works exist in? To me, it feels distinctly *End Times* as all the forces of history you conjure seem to collapse in a damaged and fragile present. Is this Anthropocene-era filmmaking?

RR I like that—our present is catastrophic—so it feels right that the videos should be set in a time that expresses this. Catastrophe framed as a time zone to me feels ahistorical, transcendent, and I want the videos to exist there. I'm totally afraid of catastrophe and, on and off, I feel deep unease. That unease is usually so subtle, I might not even be fully aware of it. I might have a conversation here and there about it, but in general, it can feel like there's no clear way to consider it deeply. Making an artwork for me is an excuse to actually do this—it's one of the only places where there's room to express a basic, wordless unease, and then use research, the real world, and time to connect that feeling to both history and the structure—like collage—that underlies the ethical dimension.

BR I think that we have always been in the End Times—such is the nature of the human condition—and that by calling this Now the "Anthropocene" we just have a much better vision of the End, however many centuries away it may be. This is the moment that my films occupy, this Now. They offer testament as to how we can continue, they provide evidence of the fact that we have.

in *Palisades*, m'interessava osservare un luogo quotidiano – come un parco – per indagare i significati preesistenti che ne saturano il presente. Tutti i riferimenti storici vengono da questa indagine. Non li utilizzo mai cronologicamente ma su un piano metafisico – una cosa che posso realizzare solo nella sequenza cronologica del montaggio.

LC In *A Minute Ago*, prendi un'icona dell'architettura modernista come la *Glass House* di Philip Johnson e la saturi di *significati preesistenti* mentre immagini la sua distruzione. L'icona diventa combustibile: i pannelli di vetro della casa-museo sembrano implodere e si increspano al rallentatore fino a frantumarsi in schegge di vetro e grandine. Fa impressione vedere un monumento dell'architettura che si disintegra. Il film inizia con una grandinata che si abbatte improvvisa sulla spiaggia, apparentemente il frammento di un video che hai ritrovato online. Cosa accomuna queste due scene di catastrofe?

RR Il collage. La prima scena è una sequenza unica dall'inizio alla fine. Parte come una normalissima giornata in spiaggia con i bagnanti che giocano nell'acqua, prendono il sole sui teli, ridono. Ma a un certo punto si scatena una grandinata che trasforma la scena in una totale catastrofe. Assistiamo, per intero e senza tagli, all'evoluzione di una situazione che da serena diventa drammatica. La cosa interessante è quanto sia insolito per noi poter registrare questo tipo di transizione nella "vita reale" e quanto sia consueto vederla evocata nella finzione – ad esempio nei film apocalittici dei primi anni Duemila. È come se avessimo bisogno di vedere immortalate nei film queste transizioni improvvise che ci capita di vivere così spesso nelle nostre vite senza che possiamo registrarle perché non lo sappiamo in anticipo. Esiste una tecnica per riprodurre queste situazioni nei film: si chiama *compositing* e, a differenza della CGI, funziona come un collage all'interno dell'inquadratura. Portare la grandinata nella casa attraverso il *compositing* equivaleva per me a tentare di creare un collegamento tra catastrofe e collage. L'esperienza di tagliare e incollare è simile alla sensazione che ci suscita la catastrofe totale, che risulta come tagliata e incollata nella nostra esperienza.

LC Secondo voi in quale zona temporale si collocano questi lavori? Io ho la sensazione precisa che sia *la fine del mondo*, perché tutte le forze della storia che evocate sembrano confluire in un presente precario e danneggiato. Potremmo definirli una cinematografia dell'Antropocene?

RR Mi piace – il nostro presente è catastrofico, quindi è solo giusto che i video siano ambientati in un'epoca che esprime questo senso del catastrofico. Tradotta in un'epoca temporale, la catastrofe mi appare storica, trascendente, ed è lì che voglio che si collochino i video. Ho una paura folle e intermittente della catastrofe, mi provoca un disagio profondo. È un disagio in genere così indefinibile che non ne sono nemmeno totalmente consapevole. Può capitarmi di parlarne in qualche occasione ma in generale mi sembra non esista un modo chiaro di affrontarlo con una riflessione profonda. Produrre un'opera d'arte per me è un pretesto per fare proprio questo – è l'unico modo che mi dà lo spazio per esprimere un disagio, senza parole, per poi usare la ricerca, il mondo reale, e il tempo di collegare quella sensazione sia alla storia che alla struttura – come un collage – che sottostà alla dimensione etica.

BR Secondo me siamo sempre stati alla *fine del mondo* – è la natura della condizione umana – e definire "Antropocene" questo Presente ci consente di avere una visione molto migliore della *fine*, anche se magari arriverà tra secoli. Questo Presente è il momento che occupano i miei film, che si offrono come testimonianza di come possiamo continuare, e come prova del fatto che lo stiamo facendo.