

simonetta fadda

**REALITY SHOW**

Simonetta Fadda  
*Reality Show*

a cura di Alessandra Pioselli  
C/O careof - La Fabbrica del Vapore  
Milano

12 ottobre - 5 novembre 2005



# Reality Show

di Alessandra Pioselli

Aerei solcano il cielo, vanno e vengono tra il mare e la terra, la calma del pomeriggio estivo è scomposta da un rombo. Forse è in corso un tragico evento. Potrebbe essere una guerra, ma simulata come sullo schermo di un videogioco. I colori sono saturi e i movimenti accelerati. *Wargames* (2004) si intitola il video. In realtà, sono banali aerei anti incendio in azione. Simonetta Fadda segue il loro percorso con la videocamera per poi montare le immagini su quattro canali. Assicurato l'effetto play station anche dal suono, preso in diretta, ma trasformato in ritmo veloce. A partire dal 1992 Simonetta Fadda lavora alle *telecronache*, utilizzando la videocamera per riprendere accadimenti marginali o poco visibili del territorio urbano. Il termine allude alla tipologia della cronaca giornalistica. Una buona cronaca risponde a requisiti di chiarezza, sintesi, esaustività. Se trova la sua ragione d'essere nell'ambire al rispetto della verità sostanziale dei fatti, la telecronaca di Simonetta Fadda, tuttavia, aderisce alla verità sostanziale del linguaggio del mezzo. La Fadda elimina le formule narrative e di costruzione di metafore visive, ponendosi di fronte al reale senza aggiungervi alcun significato con l'approccio neutro di chi evita regie forti. Lavora, invece, sulle componenti essenziali del linguaggio video: suono, colore, densità e definizione dell'immagine. Una delle prime telecronache, *Genova ora zero* (1993) è ingannevole tanto quanto *Wargames*. Mostra una notte di caos e di

Airplanes fly through the sky, they come and go from the sea to the earth, the summer afternoon stillness is broken by a rumble. Maybe this is a tragic event. Or, it is a war, and yet it is a simulated one, like it happens on the videogames screens. With saturated colours and rapid movements, the video is titled: *Wargames* (2004). Actually, they are banal fire-fighting planes in operation. With her video camera, Simonetta Fadda follows their way, for later cutting and assembling the shot images into four channels. The play station effect is also assured by the sound, which is live recorded but transformed in quick rhythm. Beginning from 1992, Simonetta Fadda works at her *television reports*, using the video camera for shooting marginal or not much visible events in the urban territory. The term alludes to the typology of the journalistic report. A good report answers to clearness, synthesis and exhaustiveness criteria. Even if its reason for existence lies in the ambition of respecting the substantial truth of the facts, Simonetta Fadda's television report, on the other hand, adheres to the substantial truth of the language of the adopted medium. Fadda eliminates all fictional or visually metaphoric formulas, standing with her video camera in front of the real without adding in it any other meaning, with the neutral approach of those who avoid strong directions. Instead, she works on the essential components of the video language: sound, colour, density and resolution of the images. One of her



**STARGATE** 1'25" in loop, minidv trasferito su DVD, 2003



confusione, di botti e di grida. Sembra una guerra, ma non lo è, anzi, è un giorno di festa, semplicemente Genova a Capodanno. Il bombardamento è fittizio: sono fuochi d'artificio. I festeggiamenti dell'ultimo dell'anno si trasformano in un'ipotetica guerra con allusione evidente al processo contrario messo in moto dalle riprese televisive della CNN sulla prima Guerra del Golfo, allora appena terminata. Sfilacciate e tremolanti, le immagini della Fadda sono distanti dalla nitidezza degli standard televisivi. Sono in bassa definizione. Dal 1992 al 2001 l'artista gira in Hi8 e riversa su VHS, lavorando sul nastro magnetico fino a distorcere l'audio e ad accentuare la liquidità dei colori e, successivamente, filmando il materiale riversato attraverso il posizionamento della videocamera di fronte al monitor. Ottenuta artigianalmente dal master, ogni copia è diversa a seconda delle informazioni audio e video inserite. L'utilizzo del digitale dal 2001 non cambia l'impostazione concettuale, ma permette una maggiore libertà e fluidità sia di ripresa che di montaggio. Simonetta Fadda lavora sulla «diretta», sfruttando la funzione della videocamera di catturare l'istante così com'è. Una «diretta» in bassa definizione, però, sfocata e sporca. Servendosi della mancata nitidezza della bassa definizione e manipolando in modo evidente i segnali audio e video, l'artista fa sì che il linguaggio del mezzo si manifesti tanto chiaramente da mostrare quanto qualsiasi riproduzione del reale passi necessariamente attraverso questo filtro e, dunque, quanto siano pretestuose l'esattezza e l'obiettività. L'uso della bassa definizione è funzionale a rilevare l'incongruenza del concetto di alta definizione

first television reports, *Genova ora zero* (1993) is as misleading as *Wargames*. It shows a chaotic and confused night, with shots and cries. It looks like a war, but it isn't, it is instead a celebration night, it is 1992-93 Sylvester Eve in Genoa. The bombing is fictitious: it is just the celebrative fireworks. The celebrations of the Sylvester Eve are transformed into an hypothetical war, with a clear allusion to the opposite process, triggered by the CNN's reports of the Baghdad's bombing during the First Gulf War, just finished at the time. Frayed and trembling, Fadda's images are far away from the sharpness of television standards. They are low-resolution images. From 1992 to 2001, the artist shoots on hi8 tape and cuts on VHS tape, working on the videotape by distorting the audio materials and enhancing the fluidity of colours, for finally shooting again the assembled images, by placing her video camera in front of the monitor. So, every copy is made in a handicraft way and is different from the others, depending from the differently inserted audio and video data. By 2001, the artist's use of digital technology doesn't change her conceptual approach, but it allows her more freedom and fluidity, both in shooting and cutting. Simonetta Fadda works on the "live broadcast" idea, exploiting the video camera ability of capturing the instant as it is. But it is a low-resolution, "live broadcasted" image, it is out-of-focus and dirty. By making use of low resolution's lack of sharpness and by overtly manipulating the audio and video signals, the artist causes the video language to clearly reveal itself and show how much any reproduction of the real pass necessarily through its filter and, therefore, how specious exactness and



**STARGATE** lightbox dimensioni variabili, 2003



come precisione perfetta e copia esatta del reale, dove la precisione é, invece, come dice l'artista, "una caratteristica dell'immagine e non di ciò che è raffigurato". L'alta definizione è solo uno degli standard possibili. Smascherando la presupposta oggettività della telecronaca televisiva, Simonetta Fadda torna ad attestare sulle parole di Marshall McLuhan che la televisione è linguaggio e qualsiasi scelta linguistica è consapevole, dunque, potenzialmente ideologica. Le origini della videoarte e alcuni sviluppi nell'uso del mezzo tra gli anni Sessanta e Settanta forniscono gli spunti teorici che sostanziano l'approccio al video di Simonetta Fadda che, da un lato, recupera l'eredità della visione analitica e metalinguistica di artisti come Nam June Paik. La decostruzione del linguaggio, con la conseguente produzione di immagini più che di narrazioni, attraverso il lavoro sul segnale elettronico e sulle potenzialità intrinseche del mezzo video, è uno dei punti di partenza nella scelta della bassa definizione come standard, con la considerazione dell'imperfezione come possibilità espressiva oltre che critica. D'altra parte, invece, c'è la controinformazione e tutto ciò che ha comportato l'utilizzo politico e sociale del mezzo, il video militante nato con la diffusione dei videoregistratori portatili e maneggevoli, e la bassa definizione a portata di mano per dare spessore al discorso teorico e alla valenza politica del seguire più da vicino e dal basso – e con presupposta maggiore verità - il flusso degli eventi e della vita. Così, per restare in Italia, *Anna* (1972-1975) di Alberto Grifi fornisce un modello per le telecronache, per quanto il video possa essere strumento per accompagnare il farsi

objectivity are. Low resolution is functional for pointing out the inconsistency of the concept of high resolution, as perfect precision and exact copy of the real, whereas precision is, instead, "a characteristic of the image, not of what is reproduced", for saying it with the artist's words. Unveiling the assumed objectivity of the television report, Simonetta Fadda again attests to the words of Marshall McLuhan, that television is language and any linguistic choice is aware and, therefore, potentially ideological. The origins of video art and some of the developments of the medium during the Sixties and the Seventies, are the theoretical cues which substantiate Simonetta Fadda's approach to video. On one hand, she recuperates the heritage of the analytical and meta-linguistic vision of artists like Nam June Paik. The deconstruction of the video language, by working on the electronic signal and on the inner possibilities of the medium -with the consequent production of images compositions, rather than real stories-, is one of her starting points in her choice of low resolution as a standard, along with the consideration of imperfection as an expressive, as well as a critical possibility. On the other hand, there is the alternative information movement and everything involved by a political and social use of the video medium, from video activism -born with the diffusion of portable and user-friendly video recorders-, to the low-resolution standard for propagating the theoretical and political importance of the power of live-capturing the events' and life's flux –with the assumption of getting more truth. So, for staying in Italy, *Anna* (1972-1975) by Alberto Grifi, which shows to what





della vita, «in diretta», in questo caso mandando in corto circuito il rapporto tra rappresentazione e realtà, tra scena e vita. La telecronaca di Simonetta Fadda ambisce a rilevare lo svolgersi degli eventi, ciò che è sotto gli occhi, e difatti si tiene distante dall'affidare ulteriori significati all'immagine. Allo stesso tempo si fonda su una base concettuale e analitica che, per l'appunto, è orientata a vivisezionare il linguaggio del mezzo e a indagarne le potenzialità al di là delle possibilità narrative, costruendo una cronaca con la grammatica visiva della bassa definizione: ciò che vediamo è ciò che è, trasfigurato in immagine. Attraverso il video, Simonetta Fadda dà visibilità ai rituali individuali e collettivi di utilizzo sociale del territorio, da *Genova Pissing* (1993), dove la videocamera fissa un angolo di strada trasformato in vespasiano pubblico, a *Savona Ore Diciotto* (1993), che coglie la tradizione cittadina della quotidiana commemorazione dei Caduti tra memoria privata e retorica pubblica, a *Tecnoriti (Videoarte e Telefonite)*, 1998), che ridicolizza la maniacalità nell'uso del cellulare e della videocamera o macchina fotografica sempre e dovunque, fino a *Points de vue* (2001), sul paesaggio di una Corsica verdeggianti, ma anche carica di segni di tensione nelle scritte indipendentiste ad ogni angolo di strada. Tra forme di convivenza e riti urbani, Simonetta Fadda, attraverso il video, porta allo scoperto le trame dei comportamenti collettivi come espressione di gerarchie di valori insiti nella struttura sociale. L'attenzione sociologica è strettamente connessa ai problemi relativi alla messa in scena di tali questioni.

extent the video medium is a tool for accompanying the course of life -by "live broadcasting" it and, therefore, ending by short-circuiting the relation between representation and reality, or stage and life-, gives a model to Fadda's television reports. Her television report aspires to bring out the course of events, what is under everybody's eyes, and keeps aloof from committing any further meaning to the image. In the same time, it is based on a conceptual analysis, that precisely tends to dissect the language of the medium and investigate its potential beyond its narrative possibilities, in building up a report with the visual grammar of low resolution: what we see is what it is, transfigured into image. By means of video, Simonetta Fadda gives visibility to the individual and common rituals of the territory's social use, from *Genova Pissing* (1993) -where the video camera watches a corner in the street, turned into public urinal-, to *Savona Ore Diciotto* (1993) - which captures the small town's tradition of the daily Memorial Celebration, between private memory and public rhetoric-, to *Tecnoriti (Videoarte and Telefonite)*, 1998) -which ridicules the maniacal abuse of mobiles and video or photo cameras - always and everywhere-, to *Points de vue* (2001) -on the green Corsican landscape, everywhere charged by the signs of tension of the nationalist graffiti. Between the forms of common life and the urban rituals, Simonetta Fadda unveils, by means of video, the texture of the common attitudes, as an expression of hierarchies of values, which are inherent in the social structure. Her sociological care is always in relation with the problems involved by such questions.



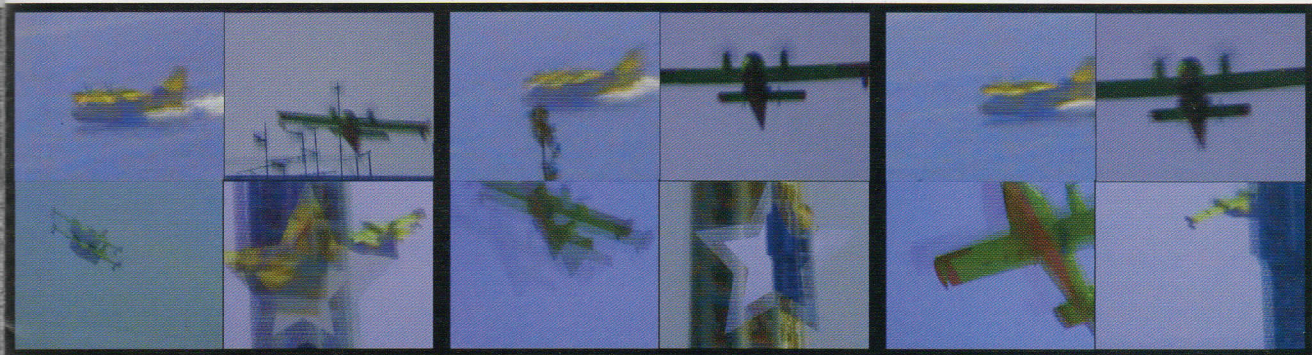


**WARGAME1** lightbox dimensioni variabili, 2004





**WARGAME** 1'13" in loop, minidv trasferito su DVD, 2004





*Wargames* (2004) è una delle due installazioni video e light box che costituiscono la mostra *Reality Show* (Care of, Milano, 2005). L'altra è *Stargate* (2003). Benché il paesaggio urbano sia sempre soggetto di una «diretta» (gli aerei anti incendio su Savona, il relitto industriale prossimo alla riva), l'immagine acquista, rispetto alle telecronache, un livello di astrazione prima poco rilevato. Immagini pittoriche, quasi, corpo pulsante di stimoli visivi e sonori, il colore saturo, i pixel che fremono sulla superficie dello schermo così come vibrava la luce nella pittura di Seurat, come ricorda McLuhan a proposito della percezione del mosaico televisivo da parte dello spettatore. Ancora Simonetta Fadda colloca la videocamera in faccia agli eventi senza commento, ma la realtà che prende corpo dallo schermo è sempre più spiazzante e irricognoscibile, come se fosse restituita da uno specchio falso. Al tempo veloce, accelerato di *Wargames*, fa da contraltare il tempo lento di *Stargate*. Se nel primo caso c'è una diretta che subisce una tale manipolazione mediale da ingannare (la guerra che non c'è), nel secondo accade altro. *Stargate* è un pontile sul mare, un cancello sul nulla, un cartello che vieta d'andare oltre, dove c'è solo l'acqua. La videocamera fa un solo movimento, quello dello *zoom* che, lentamente, allarga il campo di visione. L'immagine a tutto campo rivela il residuo di un ex edificio industriale dismesso, vicino alla riva. Il rumore sordo e monotono del mare acuisce il senso di sospensione temporale. Walter Benjamin parla di inconscio ottico a proposito della fotografia, di una "natura che parla alla macchina fotografica... diversa da quella che parla all'occhio; diversa

*Wargames* (2004) is one of the two video and light box installations, which constitute the exhibition *Reality Show* (Care of, Milano, 2005). The other one is *Stargate* (2003). Although the cityscape is always the subject of these "live broadcast" reports (the fire-fighting planes on Savona, in one case; the industrial remains near the shore, in the other), compared to her television reports, these images get a level of abstraction that wasn't much perceived, before. Near to painting, these images are a beating body of visual and sound incitements, saturated colours, trembling pixels on the screen surface, like it was in Seurat's painting, with its vibrating light, as McLuhan reminds as regards the audience perception of the television mosaic. Simonetta Fadda places again her video camera in front to the events with no comment, but the reality acquiring body on the screen is more and more wrong footing and unrecognizable, as if it were given back by a false mirror. To the quick, rapid time of *Wargames* corresponds the slow time of *Stargate*. If in the first case there is a live-broadcasted report, subjected to such a medium manipulation to be deceptive (the war that there isn't), in the second, it is something other what is happening. *Stargate* is a wharf on the sea, a gate on the nothingness, a sign forbidding the way forward, where there is just the water. The video camera makes only one movement, a zooming, which slowly enlarges our visual field. The final image reveals the remains of an ex industrial building, no more in use, next to the shore. The sea's dull and monotone sound sharpens the sense of suspended time. About photography, Walter Benjamin speaks of optical unconscious, of a "nature which speaks to



wargame2 lightbox dimensioni variabili, 2004



specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente." Ancora sulla fotografia Susan Sontag ricorda che Balzac, discorrendo con Nadar, suggeriva l'immagine di un corpo composto da una serie infinita di «immagini spettrali», che ogni scatto fotografico avrebbe agguantato, anzi, consumato. L'immagine di *Stargate* è come un velo, un doppio, rispetto al reale, ed è un doppio anche il tempo. Mentre non accade nulla nella realtà, la durata del video corrisponde al tempo impiegato dalla videocamera nell'effettuare lo *zoom*, rallentato. Il tempo è quello che la videocamera mette in scena e che il monitor restituisce, è il tempo della «macchina», così come nelle installazioni realizzate dall'artista tra il 1984 e il 1989, i televisori e i monitor a circuito chiuso non solo erano indici dell'autoreferenzialità del mezzo, ma rendevano percepibile il tempo dilatato della macchina tecnologica, sulla strada delle prime sperimentazioni di Bruce Nauman sul *feed back*.

the photo camera, ... (which is) different from that which speaks to the eye; especially different in this: that instead of a space consciously elaborated by men, there is a space unconsciously elaborated". Again on photography, Susan Sontag reminds that Balzac, while talking with Nadar, suggested the image of a body composed of an infinite series of "ghostly images", which each photo release would have caught, or rather consumed. The image of *Stargate* is like a veil, it is a double as to the real; also its time is a double. Nothing is happening in the reality and the duration of the video is just the time spent by the video camera for a long slow motion zooming. The video's time is the time performed by the video camera and given back by the monitor, it is the time of the "machine"; like it was in the video installations the artist produced from 1984 to 1989, where the television sets and close-circuit monitors not only were indicative of the medium self-referential quality, but they also made perceivable the technological device's expanded time, on the way of Bruce Nauman's first experiments on feed back.

## Biografia

Simonetta Fadda è nata a Savona; vive e lavora a Milano

### Mostre personali (selezione)

**2005** *Reality Show* (a cura di Alessandra Pioselli); Careof – La fabbrica del vapore, Milano

**2000** *Tecnoriti* (a cura di Maria Rosa Sossai); Il Ponte contemporanea, Roma

**1998** *Coincidenze*, con Marina Ballo (a cura di Francesca Pasini); Spazio Via Farini, Milano

**1997** *Guardare e non toccare* (a cura di Chiara Guidi); Omphalos Arte Contemporanea, Terlizzi (BA)

### Mostre collettive (selezione)

**2005** *Le reflex, le doute, la menace – il riflesso, il dubbio, la minaccia* (a cura di Anne Alessandri, Giuliana Altea, Christophe Domino); Couvent de Morsiglia, Cap Corse; Bastion de France, Portovecchio - (Francia)

*Conflitto e conflitti* (a cura di Katia Anguelova/Synapser); Villa Serena, Bologna

**2004** *XIV Quadriennale di Roma: Anteprema* (a cura di Luca Beatrice); Palazzo della Promotrice delle Belle Arti, Torino

**2003** *Del segno, del suono, delle parole* (a cura di Mario Gorni); Museo PAV, Berchidda (SS)

*Dallo scirocco al föhn* (a cura di Sandra Solimano, Erno Vroonen); Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, Genova; Aktionsforum Praterinsel, Monaco di Baviera

## Videografia

*Wargames*, 1'13", minidv trasferito su DVD, 2004

*Vernissage*, 10', minidv trasferito su DVD, 2004

*Stargate*, 1'25", minidv trasferito su DVD, 2003

*Caccia al topo*, 30', minidv trasferito su DVD, 2003

*Fluxus... is the problem*, 10', minidv trasferito su DVD, 2002

*Game Over*, 4', minidv trasferito su DVD, 2002

*Visitors*, 2'30", minidv trasferito su DVD, 2002

serie *Screensavers/Ambient Videos*:

*Les poissons volants*, 2', minidv trasferito su DVD, 2001

*Set me free*, 1', minidv trasferito su DVD, 2001

*Cycle*, 1', minidv trasferito su DVD, 2001

*Points de vue*, 10', minidv trasferito su DVD, 2001

*Peep Shop*, 4 canali, hi8/VHS, PAL, 2000

*Body Art*, 3 canali, hi8/VHS, PAL, 1999

*Tecnoriti*:

*Videoarte*, 4', hi8/VHS, PAL, 1998

*Telefonite*, 2'30", hi8/VHS, PAL, 1998

*Still life*, 5', hi8/VHS, PAL, 1996

*I barboni della domenica*, 2', hi8/VHS, PAL, 1996

*Backstage*, 4', hi8/VHS, PAL, 1995

*Rumenta*, 3'40", hi8/VHS, PAL, 1995



**2002** *Paysages, 4e Biennale d'Art Contemporain* (a cura di Christophe Domino); installazione all'aperto, Enghien les Bains (Francia)

*Toxic dans ton coeur* (a cura del Pavillon - unité pédagogique du Palais de Tokyo, site de création contemporaine, Paris); Musée de la Corse, Corti (Francia)

**2000** *Stand-by* (a cura di Giuliana Altea, Marco Magnani); FRAC Corse, Corti (Francia)

*In video veritas* (a cura di Maria Rosa Sossai); The British School at Rome, Roma; galleria Neon, Bologna

*Auguri Monica, insediamento provvisorio* (a cura di Marco Scotini); galleria Bordone, Milano

**1999** *Soggettività e narrazione: cinema e cinema d'artista* (a cura di Francesco Bernardelli); Castello di Rivoli, Torino

*Atlante, geografia e storia della nuova arte italiana* (a cura di Giuliana Altea, Marco Magnani); Museo d'Arte Contemporanea Masedu, Sassari

**1998** *The King is not the Queen: The Eye against the Mind in Contemporary Film and Video* (a cura di Francesco Bonami); Nordiska Museet, Stoccolma

**1997** *Generazione Media* (a cura di F. Alessandrini, S. Campagnola, P. Darra, L. Ghirardelli, F. Rossi); Palazzo della Triennale, Milano

*Cosa sono le nuvole* (a cura di Francesco Bonami); Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Guarene (CN)

*Aperto '97* (a cura di Alessandra Pioselli); Trevi Flash Art Museum, Trevi (PG)

*Il corpo dell'immagine*, 25', hi8/VHS, PAL, 1995

*Videoritratti*, 2', hi8/VHS, PAL, 1994

*Il pubblico del concerto*, 2', hi8/VHS, PAL, 1994

*Pulizia*, 7', hi8/VHS, PAL, 1994

*I Giusti*, 1', hi8/VHS, PAL, 1994

*I burdelanti*, 11', hi8/VHS, PAL, 1993

*Genova pissing*, 13', hi8/VHS, PAL, 1993

*Genova ora zero*, 3', hi8/VHS, PAL, 1993

*Savona ore diciotto*, 5', hi8/VHS, PAL, 1993

*Sorveglianza totale*, 60', VHS, B/N, 1989

*Sistema*, 60', VHS, B/N, 1988

*Lente 2*, 60', VHS, B/N, 1988

*Lente 1*, 60', VHS, B/N, 1987

*Concerto di Pratolino*, 30', VHS, B/N, 1987

*Catalogo* (con Roberto O. Costantino), 5', 3/4

U-matic, PAL, 1987

*Intervallo*, 15', 3/4 U-matic, PAL, 1986

*Horror Vacui*, 10', 3/4 U-matic, PAL, 1984