

XXX PRIX ITALIA
MILANO 1978

LE ARTI VISUALI E IL RUOLO
DELLA TELEVISIONE

LES ARTS VISUELS ET LE ROLE
DE LA TELEVISION

TV AND VISUAL ARTS

Il convegno su "Le arti visive e il ruolo della televisione", organizzato dal segretariato del Prix Italia, che cura anche questo volume di "Atti", si è svolto a Milano nei giorni 12 e 13 settembre 1978, in occasione della XXX sessione del Premio.

Il segretario generale Alvisè Zorzi ha aperto i lavori, proseguiti con le relazioni di Douglas Davis, Tim Benton e Gillo Dorfles, col dibattito e con la presentazione di alcuni materiali in videocassetta.

Sono qui riportati, così come si sono susseguiti, i testi delle relazioni e degli interventi, nella lingua in cui sono stati pronunciati. In appendice sono pubblicate le traduzioni delle tre relazioni nelle altre due lingue ufficiali del convegno.

Le congrès sur "Les arts visuels et le rôle de la télévision", organisé par le secrétariat du Prix Italia – qui s'occupe aussi de la publication de ce volume des "Actes" – a eu lieu à Milan le 12 et 13 septembre 1978 à l'occasion de la XXXème session du Prix.

Le secrétaire général Alvisè Zorzi a ouvert les travaux du congrès. Les relations de Messieurs Douglas Davis, Tim Benton et Gillo Dorfles ont précédé un débat et la présentation de quelques bandes-vidéo.

Nous publions ici, dans l'ordre dans lequel ils se sont succédés, les textes des relations et des interventions dans leurs langues originales. Les traductions des trois relations dans les autres langues officielles du congrès sont publiées en annexe.

The meeting on "TV and Visual Arts" organized by the Secretariat of the Prix Italia – who is also responsible for the editing of these proceedings – was held in Milan on September 12 and 13, during the XXX session of the Prix.

After the Secretary General Alvisè Zorzi opened the meeting, the floor was taken by Douglas Davis, Tim Benton and Gillo Dorfles. A debate and showing of video tapes followed.

We have here the texts of the reports and the interventions in their original language and in the order in which they took place. The translations of the three reports into the other official languages of the meeting are published in the appendix.

LA TV COME CANALE D'UNA NUOVA ESPRESSIVITÀ VISUALE (Videotape e videoarte)

La mia relazione non mira ad essere né un'esaltazione né una condanna del mezzo televisivo, ma piuttosto un tentativo di messa a punto, quanto più possibile obiettivo, dell'effettiva autonomia espressiva della televisione. E vorrebbe anche essere un timido tentativo di ipotesi circa i futuri sviluppi di questo medium.

Una prima premessa s'impone: ogni epoca ha avuto, nel settore artistico e in genere creativo, un suo mezzo espressivo privilegiato. Già il vecchio accademico spagnolo Eugenio d'Ors parlava d'una "gravitazione delle arti", del prevalere cioè d'una forma artistica sulle altre a seconda dei periodi storici che si venivano alternando: si è facilmente potuto constatare come, ad alcune grandi stagioni storiche, siano corrisposte piuttosto creazioni pittoriche e architettoniche, musicali o letterarie. È consuetudine al giorno d'oggi parlare della nostra come di una "civiltà delle immagini", proprio a indicare che l'importanza e l'impatto della visualità è particolarmente energico e costante. Se questo sia un bene o meno, lo diranno i posteri; sta di fatto che i messaggi visivi – trasmessi soprattutto dai mass-media (dai mezzi di comunicazione di massa): cinema, televisione, pubblicità stradale, luminosa, lettering ecc. – sono tra i più pregnanti e i più frequenti ai nostri giorni e costituiscono il settore di gran lunga più efficace per l'informazione culturale delle masse.

È dunque più che ovvio che questi mezzi – questi media – abbiano trovato in questo preciso momento storico una loro peculiare dilatazione. Nel caso della TV che qui più direttamente ci interessa (e che, come è noto, ingloba forme espressive molto varie e molto diverse: cinema, teatro, pittura, arti del corpo, danza, inchiesta, documentario ecc.) è caratteristico del suo messaggio di comprendere, accanto ai consueti elementi informativi, riproduttivi della realtà, narrativi, anche degli elementi decisamente "creativi".

Occorre quindi distinguere anzitutto e recisamente (e in un secondo tempo cercherò di essere più preciso in questa distinzione) tra una TV come trasmettitrice di notizie, di informazioni, di eventi, indagatrice di numerosi aspetti della società e del costume, e anche tramite di opere visive già esistenti (pittura, scultura, architettura, danza, teatro) e una TV considerata come vero e proprio mezzo espressivo autonomo e a sé stante, mezzo non sostituibile in alcun modo con altri e che, dalle sue intime caratteristiche tecniche e formative, trae la peculiarità del suo linguaggio¹.

¹ Sul problema della "videoarte" si veda: GERMANO CELANT, *Offmedia*, Dedalo Libri,

Questo settore televisivo che, come vedremo, si può anche definire *videoarte* (VA) e che il più delle volte si vale come mezzo di ripresa e di trasmissione d'un *videoregistratore* (*video tape recorder*, in francese "magné-toscope", o anche "portable vidéotape recorder" o "portapack") e che d'ora in avanti definiremo più semplicemente come *videotape* (VT), è dunque quello di cui intendo qui più direttamente trattare. È possibile, naturalmente, compiere sottili differenziazioni circa i mezzi e gli strumentari tecnici usati (e usabili in futuro) circa la commistione spesso avvenuta tra cinema e TV, l'ibridazione di due mezzi così simili seppure distinti, circa l'impiego di telecamere mobili portatili o meno, circa l'adozione del montaggio anche col videotape che dal montaggio dovrebbe prescindere, e via dicendo. Non credo di dover entrare nel merito di queste sottigliezze tecniche, perché quello che qui mi preme è di fare il punto sulla possibilità di ammettere l'esistenza di una forma d'arte legata alla TV e soprattutto all'uso del VT e che abbiamo deciso di definire come VA (*Videoarte*, a preferenza di chi la definisce *Arte-video*).

Questa primaria distinzione viene purtroppo il più delle volte trascurata. Si confonde la possibilità che ha la TV di essere la riproduttrice di materiali (artistici o meno, ma comunque "creativi") già esistenti e appartenenti ad altre forme artistiche (appunto il cinema, la pittura, il teatro) con la sua possibilità di essere creatrice autonoma e autonoma suscitatrice di spunti espressivi. È questa dunque la prima distinzione che va posta e che dovrebbe permettere un successivo esame di questo particolare settore.

Naturalmente quando parlo di "espressività autonoma" non intendo negare alla TV la possibilità di offrire trasmissioni che siano basate anche su fenomeni pittorici, plastici, cinetici ecc. Ma una cosa è la trasmissione di opere o operazioni compiute con altri mezzi, altra è quella compiuta in funzione di questo specifico medium.

Darò subito un esempio di quanto ho voluto anticipare: sono già stati fatti numerosi tentativi di usare il video per proiettare sequenze colorate dove, attraverso l'uso di particolari interventi sul flusso elettronico, si ottengono immagini colorate e cinetiche del tutto caratteristiche, tali che non

Bari, 1977: il primo capitolo, « Video come lavoro d'arte », comprende anche una "videocronologia" limitatamente al periodo 1958-69. Ma già precedentemente un'importante pubblicazione dedicata ai problemi linguistici e semiotici della TV e comprendente anche il resoconto d'una serie di esperimenti di "videoarte" si trova nel numero unico della rivista jugoslava *BIT* (n. 8-9, 1972), a cura di Vera Horvat-Pintaric, con saggi di Pierre Schaeffer, Abraham Moles, Martin Krampen, Gillo Dorfles, Umberto Eco, G. Bettetini, M. Mestrovic ecc. Una parziale bibliografia sull'argomento si trova inoltre nella *Guida Guaraldi, Radio e Televisione*, a cura di Furio Colombo, Roberto Grandi e Nora Rizza, Firenze, 1977, al paragrafo II.4, « Il videoregistratore », dove peraltro non è fatta nessuna distinzione tra opere di valore artistico e semplici documentari videoregistrati.

sarebbe stato possibile ottenere né con una pellicola cinematografica né con altro mezzo.

Ecco, allora, che in un caso come questo – mi riferisco, ad esempio, a un videotape realizzato per la RAI di Roma dal pittore Eugenio Carmi e dal musicista Angelo Paccagnini² – ci troviamo di fronte a un fenomeno del tutto diverso da quello di riprodurre televisivamente una serie di dipinti astratti o una serie di fotogrammi ripresi da un film astratto o da diapositive a colori. Una cosa è ottenere un effetto di distorsione, frammistione, costruzione cromatico-cinetica mediante l'uso del video, e una cosa trasferire sul video un'esperienza realizzata con altri mezzi.

Questa osservazione vale anche per qualsivoglia altra forma di produzione televisiva: la trasmissione di un film attraverso la TV è del tutto diversa – sia per gli effetti ottico-cinetici sia per il tipo di montaggio ecc. – da quella d'un autentico "telefilm" ideato e realizzato esclusivamente con questo mezzo.

Merita conto, forse, accennare a questo punto a un altro problema che ha già dato molto filo da torcere a diversi ricercatori e che è stato anzi alla base d'una ricerca sperimentale³ circa la peculiarità del linguaggio TV, e precisamente il problema dei "generi televisivi". È risultato da questa ricerca, ma era cosa già nota, come si possano distinguere diversi specifici "generi forti" nella TV, quali ad esempio: il varietà, la trasmissione sportiva, l'intervista, il bollettino meteorologico, il telegiornale, il reportage di guerra, il telefilm, la tavola rotonda. In questa sede non intendo addentrarmi più oltre in questa partizione alquanto "burocratica" di generi, anche perché molti di essi sono del tutto estranei al nostro tema, ossia esulano dalla TV intesa quale espressione artistica e creativa. È vero bensì che anche in una intervista TV, anche in una cronaca sportiva (una grande partita di calcio), anche in un documentario bellico affiorano spesso motivi e momenti che costituiscono aspetti d'una "nuova espressività visuale"; ma non bisogna dimenticare che molto spesso questi aspetti sono sovrapponibili a quelli già rivelati dalla semplice fotografia e dal consueto reportage cinematografico, per cui molti di questi "presunti" generi non sono che la replica di generi già esistenti, vuoi nel cinema che nella stampa, o in altri mass media, e quindi rientrano

² EUGENIO CARMi e ANGELO PACCAGNINI, *C'era una volta un re che aveva tre figlie bellissime*, 25 m, 1974. Il lavoro è realizzato con l'uso di due telecamere e un mixer, per ottenere speciali effetti cromatici. Il sonoro traduce i segnali visivi in segnali sonori secondo particolari accorgimenti elettronici.

³ Si tratta d'una ricerca in corso da parte di un'équipe per incarico della Fondazione Rizzoli, appunto sulla possibilità di identificare alcuni generi televisivi. Si veda, a questo proposito, anche: BETTETINI, CASETTI, FABBRI FUA, LOMBEZZEI, WOLF, *Contributi bibliografici ad un progetto di ricerca dei generi TV*, RAI, Servizio Opinioni, n. 299, 1977.

in quella categoria che ho creduto di dover isolare già sin dall'inizio dalla mia trattazione.

Gli unici aspetti che in realtà si possono considerare come davvero tipici della TV sono quelli che si valgono della trasmissione "in presa diretta" (o in quella che viene definita "presa diretta differita") come elemento insostituibile della loro stessa esistenza. In questo caso, credo si debba convenire che nell'azione del cameraman che si accinge a trasmettere un evento in presa diretta (sia esso una partita di baseball o un massacro da parte di guerriglieri, o una seduta del parlamento) si dà un sicuro quoziente di "creatività autonoma". Dal modo come verrà inquadrata l'azione, da come verranno scelti e polarizzati i momenti e i punti cruciali della ripresa (sapendo per l'appunto che tale ripresa *non sarà passibile di nessuna manipolazione*, di nessun montaggio, di nessuna correzione) dipenderà in gran parte l'efficacia della stessa. Per cui dovremo ammettere che in questa operazione dell'operatore TV esiste un indubbio quoziente estetico.

Ma a questo punto, prima di esaminare un po' più parcellarmente le condizioni attuali e il breve "percorso storico" compiuto dal videotape e dai risultati di VA finora raggiunti, occorre premettere un'altra breve distinzione che riguarda l'intero universo televisivo quale si è venuto sin qui organizzando. Tale distinzione risale a una nota indagine svolta a suo tempo dal critico e storico della TV René Berger e consiste⁴ nel distinguere fra tre fondamentali categorie di TV:

- 1) una *macro-televisione*;
- 2) una *meso-televisione*;
- 3) una *micro-televisione*.

Questa partizione, che come vedremo offre parecchi aspetti negativi, è tuttavia ancora abbastanza utile perché distingue:

una *macro-TV*, che sarebbe costituita dalla TV ufficiale d'ogni singola nazione, dalla TV di Stato o commerciale, o monopolistica, dunque da quelle reti TV decisamente monopolari ed eterodirette, le TV in una parola di cui si sono sinora interessati – sia pro che contro – i maggiori studiosi dell'argomento, da MacDonald a MacLuhan, da Enzensberger a Baudrillard, da Bettetini a Metz, e sulle quali in questa relazione non intendo più intervenire;

una *meso-TV* (considerata da Berger anche come TV locale, regionale, "comunitaria") che comprende appunto tutte quelle TV che, negli ultimi tempi anche in Italia, hanno assunto proporzioni impensate, hanno visto

⁴ RENÉ BERGER, *La téléfission*, Casterman, 1976. Dello stesso autore, cfr. anche: *L'art-vidéo in Art actuel*, Skira, Genève, 1975; *Restructuration du Mythe: l'écran médiateur*, e anche *La video-arte: sfide e paradossi* in *Ulisse*, n. 80, 1975.

proliferare le loro trasmettenti e inondare di onde vacue e quanto mai convenzionali il nostro "etere" televisivo. Anche questo secondo tipo di TV è per lo più monopolare ed eterodiretto, non solo, ma ancora più della prima la sua ragion d'essere è essenzialmente commerciale e utilitaria, per cui anche il tipo delle trasmissioni è quasi sempre mediocre ed esclusivamente edonistico, e ben difficilmente rivolto a documentazioni di carattere artistico e culturale.

Per quanto concerne la *micro-TV*, che è quella più prossima al nostro tema odierno, questa consisterebbe – secondo le distinzioni proposte da Berger – nella televisione individuale, o di gruppo, quella che appunto si vale come del suo più tipico strumentario del video (videoregistratore) portatile e che permette quindi la realizzazione di videonastri (di videocassette), di videotapes, prodotti dallo stesso operatore-autore, senza bisogno di altri aiuti e apparecchiature: « Essa mette praticamente alla portata di ciascuno la possibilità di fare da sé un'emissione e di mostrarla. Il suo interesse fondamentale è dunque di offrire, non solo un contenuto nuovo alle nozioni di educazione, democratizzazione, formazione e informazione, ma di mettere in opera la creatività stessa... Il rapporto non è più quello che passa dall'emittente al ricevente: ma consiste in quello che io definisco "interoperatore" » (p. 199).

La distinzione posta dallo studioso svizzero-belga, per quanto ingegnosa, non convince del tutto, perché accomuna nella terza categoria considerata tutti i casi di produzione autonoma e individualistica: tanto che si tratti di operazioni più o meno dilettantesche del solito turista fornito di "portapack", quanto che si tratti di videonastri o videocassette che riprendono azioni di artisti (body-artisti o altri) i quali agiscono come attori e non come "creatori d'uno specifico messaggio".

L'unica autentica distinzione invece, a mio avviso, dovrebbe essere impostata sul divario esistente tra quelle operazioni artistiche (o comunque creative) che siano realizzate con la finalità di condurre a un *risultato video-artistico*, e tutte le altre – macro, meso o micro che siano – le quali registrano fenomeni che *possono* anche essere artistici ma non autonomamente tali in quanto destinati alla ripresa e alla trasmissione attraverso il video.

In altre parole, parlare di TV come canale d'una nuova espressività visuale significa considerare soltanto quelle realizzazioni che

- 1) si possono effettuare attraverso e solo attraverso il videotape;
- 2) che hanno una finalità, già in partenza prevalentemente estetica;
- 3) che possono, in una successiva fase, essere utilizzate anche da circuiti TV (macro TV) o persino cinematografici (cfr. il ben noto caso⁵ del film

⁵ A proposito di questa importante realizzazione cfr. ALBERTO GRIFI, *Undici ore di videoregistrazioni* in *Bianco e Nero*, n. 5-8, 1974, a cura di M. Bacigalupo.

Anna di Alberto Grifi) ma a patto che le loro caratteristiche non siano alterate e adulterate attraverso successive manipolazioni o altri interventi filmici.

Che la TV costituisca un mezzo espressivo a sé stante e non quindi una replica o una modificazione del cinema o del teatro, dovrebbe essere ormai chiaro ad ognuno. Quanto viene ripreso dal videotape (dal videoregistratore) è immediatamente visibile sul monitor (cosa impossibile con il cinema) e questo fatto permette realizzazioni sincrone (di azioni compiute e registrate) che costituiscono un'autentica innovazione espressiva.

La contemporaneità tra azione, ripresa e fruizione è dunque una delle fondamentali acquisizioni di questo medium. E questo spiega come sia stata possibile la realizzazione d'un film come il già citato *Anna*, o come il film *Sono an autarchico* di Nanni Moretti; e, soprattutto, come siano state possibili le realizzazioni di ormai innumerevoli tapes di artisti, bodyartisti, artisti "narrativi" e altri che proprio insistendo su questo carattere di *contemporaneità di azione, di ripresa e di fruizione* hanno potuto costruire nastri che con nessun altro mezzo sarebbero stati ipotizzabili⁶.

Si potrà obiettare, a questo punto, che si tratta di questioni meramente tecniche. Ma è il caso di ripetere ancora una volta che arte e tecnica spesso si identificano e che, quando un mezzo tecnico acquista una tipicità linguistica, già per questo fatto si può considerare degno del riconoscimento di un'autonomia estetica?

Un discorso analogo va proseguito per tutto il settore del VT, che certamente andrà incontro ancora a sviluppi notevoli, anche se non è detto che non venga soppiantato da altri meccanismi di ripresa e di trasmissione che possano tra non molto farlo considerare desueto e superato.

Vediamo allora in che consista la tipicità della Videoarte (VA). Anche in questo caso, "vera e propria" VA dovrebbe essere considerata solo quella che è stata pensata, ideata, realizzata esclusivamente per il video; che dunque non riprende spettacoli, eventi o situazioni che potrebbero anche essere cinematografabili, ma quelli che solo attraverso questo medium possono raggiungere una loro significativa ragion d'essere.

Ma per poter insistere sulla autonomia o meno di questa "sottospecie"

⁶ Un'elencazione di tutti i nastri eseguiti anche soltanto in Italia richiederebbe un intero catalogo; mi limito a citare i principali centri di attività video-artistica che si sono avvicendati nel nostro paese negli ultimi anni: *Videostudio 970/2* di Luciano Giaccari, Varese (dal 1967), con l'intervento degli artisti Acconci, Beuys, Chiari, Fabro, Maud, Kaprow, Lüthi, Mambor, Merz, Nagasawa, Oppenheim, Prini, Trotta, Vaccari; *Art Tapes 22* di Maria Gloria Bicchieri, Firenze (dal 1973), con opere di Acconci, Boltanski, Agnelli, Calzolari, Chiari, Dias, Jonas, Palestine, W. Sharp, Parmigiani, Gillette, Les Levine, Rainer, Paolini, Burden; *Videotapes del Cavallino* di Paolo Cardazzo, con opere di Cardazzo, Patelli, Sambini, Sartorelli; *Arte Video* del Palazzo dei Diamanti, Ferrara, diretto da Lola Bonora, con opere di Bonora, Cintolli, De Filippi, Marchegiani, Plessi, Marocco, Kubisch, Spinelli ecc.

televisiva e differenziarla da altre prese più o meno a prestito dal cinema o dal teatro occorre individuare innanzitutto la caratteristica fondamentale della stessa. Ritengo che una delle caratteristiche essenziali di tutta la TV (anche dunque di quella che non rientra nell'ambito della VA) sia da individuare nel suo rapporto con il fattore tempo. Il tempo televisivo può, e credo deve, essere considerato sostanzialmente diverso dal tempo filmico (anche se in moltissimi casi la televisione si vale - nei telefilm, altrove - di una temporalità identica a quella cinematografica).

In un suo recentissimo saggio Gianfranco Bettetini⁷ distingue molto giustamente i diversi tipi di temporalità filmica riconducendoli in definitiva a una temporalità diegetica e a una temporalità dell'enunciazione con tutte le note deviazioni (coartazioni, rallentamenti, acceleramenti, flash-back ecc.) di cui il cinema costantemente si vale.

Ma, nel caso della TV, il fenomeno temporale subisce un'ulteriore modificazione. Quando la TV trasmette interi film, o brani di film, ovviamente si identifica con un "cinema a scartamento ridotto" e come tale va intesa. Ma quando agisce secondo le peculiari modalità del medium si vale d'una temporalità molto diversa: quella cioè della "presa diretta", dell'identità temporale tra azione e trasmissione (anche se questo fatto si verifica non frequentemente e molto spesso è sostituito da altri tipi di riprese, rimane il fatto che solo con la TV è stata resa possibile per la prima volta nella storia dei mass-media una simile eventualità). Ed è qui che si verifica un fenomeno che ritengo del tutto specifico del VT e che solo con questo mezzo permette di contemplare, come ho già detto, la possibilità di compiere l'azione e contemporaneamente vederla riprodotta sul monitor e permetterne il visionamento allo stesso pubblico di spettatori: un artificio d'una incredibile efficacia, che può essere accresciuto oltretutto quando venga utilizzata una *sfasatura temporale* per cui la stessa scena proiettata sincronicamente s'accompagna magari a quella ripresa in precedenza o con una brevissima sfasatura temporale (come ad esempio nel caso d'un noto tape di Dan Graham, *Yesterday-Today*⁸, e come in altri suoi lavori impostati sulla ricerca di sfasature temporali).

Ecco dunque come la "ripresa in tempo reale" e la "ripresa in diretta" costituiscono senza dubbio gli elementi di specificità televisiva più singolari

⁷ GIANFRANCO BETTETINI, *Cinema e tempo*, in *Vita e pensiero*, Milano, 1978.

⁸ Cfr. G. CELANT, *cit.*, p. 65: « In *Yesterday-Today* un monitor presenta in una stanza quanto sta succedendo in un'altra vicina; soltanto che, nello stesso tempo reale, il monitor trasmette gli avvenimenti successi il giorno prima ». A proposito degli esperimenti di sfasamento temporale realizzati da questo artista rimando al mio libro: *Dal significato alle scelte*, Einaudi, Torino, 1975, p. 67, dove vengono analizzate alcune sue opere come *Post Present* *Divided Attention* del 1972, in cui il problema della predicibilità e della retrodittività (*predictability and retrodictability*) viene acutamente sottolineato.

anche per la loro immutabilità. Nella VA questi elementi sono fondamentali e lo rimangono anche nei casi in cui un nastro sia composto dalla giustapposizione di numerose "fette temporali", che saranno comunque utilizzate senza quelle possibilità di facile montaggio di cui si vale il montaggio filmico.

Gli effetti di coartazione, dilatazione, interferenza temporale sono del resto più complessi nel VT di quanto non lo siano nel comune prodotto filmico perché, oltre a comprendere tutti quelli utilizzati dal cinema, il video ne utilizza e ne inventa altri che non sarebbero effettuabili con l'altro mezzo. Così dicasi per l'effetto di sdoppiamento dell'immagine: quella reale dell'attore-operatore e quella eventualmente pre-registrata e ritrasmessa sincronamente. Così per quei casi in cui – in una performance del genere "body art" – si assiste alla presenza "in carne ed ossa" dell'artista che agisce contemporaneamente al suo apparire sul piccolo schermo. Così, ancora, nel caso di riprese distanziate cronologicamente e giustapposte a tempi ravvicinati (come ad esempio in un tape dell'artista berlinese Wolf Kahlen, dove si assiste alla ricrescita dei peli sul torace rasato dello stesso, appunto per una ripresa di momenti parcellari scaglionati nel tempo a distanza di settimane gli uni dagli altri).

Come è facile intendere anche da questi succinti esempi, non siamo qui soltanto di fronte al collidere d'un *tempo diegetico* e d'un tempo reale o cronologico, ma al fatto di utilizzare un tempo reale (dovuto al perfetto sincronismo dell'apparecchiatura TV) a un fine che è quello di mettere allo sbaraglio la stessa realtà, per il fatto di contemplarla fissata nella sua immediatezza e, al tempo stesso, alterata cronologicamente. Chiunque, del resto, abbia sperimentato in proprio, in occasione d'una qualsiasi trasmissione TV, l'effetto che ha su di sé il fatto di seguire i propri atti, nell'istante stesso in cui avvengono, proiettati sul monitor e denunciati *irrimediabilmente* quanto il pubblico in quello stesso istante sta visionando, avrà notato l'effetto estraniante della trasmissione e, insieme, la sensazione di ineluttabilità che ne deriva.

Se, al posto dell'intervistato, o del partecipante a una tavola rotonda, ci troviamo di fronte a un artista-attore intento a una sua *performance* (come spesso è stato il caso per artisti che si sono valse di questo mezzo: Joan Jonas, Giuseppe Chiari, Bruce Nauman, Gina Pane, Charlemagne Palestine, Nam June Paik, Osvaldo Romberg, Franco Vaccari, Valie Export, Meredith Monk, Vito Acconci, Peter Campus ecc.) che è cosciente di agire in un tempo che è il suo e al tempo stesso quello del pubblico, ma che è anche quello del *prodotto* finale dell'interazione tra sé e il pubblico, è facile intendere come questa situazione sia ben diversa dalla temporalità spesso spuria, *sempre emendabile*, cui sottostà l'attore filmico. Alcuni commenti (autocommenti dei protagonisti in occasione della registrazione del videotape *Anna*) ci confer-

mano quanto sopra e ci persuadono della sostanziale diversità del *ductus* temporale verificantesi nel caso del videotape rispetto ai consueti telefilm, che il più delle volte non sono che trasposizioni televisive di film normali o registrati secondo i consueti sistemi di ripresa filmica.

Prescindendo ora dagli eccessivi entusiasmi che accompagnarono le prime prove del VT e che favoleggiarono di "nuova arte" e di "nuove dimensioni della visualità", e prescindendo altresì da tutta la messe di operazioni e di notazioni che riguardano piuttosto l'ambito della sociologia, della politica, dell'antropologia resa possibile sempre dal VT (inchieste, registrazioni di scioperi, di lotte sindacali, di "civiltà selvagge"), vorrei restringere qui il mio discorso esclusivamente al settore in cui il VT può essere inteso come coincidente con la VA. E, naturalmente, dicendo VA mi riferisco a un'entità ancora abbastanza imprecisa, dai limiti assai sfumati, che certamente dovrà essere circoscritta e definita nel prossimo futuro in maniera più netta, ma che sin d'ora presenta alcune peculiari caratteristiche: quelle appunto cui ho accennato sin qui, anche se il futuro ci riserverà altre inesplorate possibilità creative, dovute alla tridimensionalità o all'ampliamento dimensionale del video.

A questo punto una brevissima messa a punto storica forse s'impone, e cercherò di ridurla ai minimi termini citando esclusivamente quelle che mi sembrano le tappe fondamentali di questa forma artistica.

Già a partire dal 1959 Nam June Paik presenta in Germania immagini televisive alterate con un suo procedimento e considerate come tali un'opera a sé stante; nello stesso anno, Wolf Vostell allestisce un *event TV dé-collage* a New York. Negli anni immediatamente successivi, è ancora N.J. Paik a realizzare i primi videonastri ancora in parte di tipo documentario, mentre nel 1962 alla *Parnass Galerie* di Wuppertal presenta una serie di oggetti e di televisori sui quali appaiono programmi della TV tedesca alterati mediante magneti aggiunti al circuito elettronico.

Nel 1968 Gerry Schum inizia la sua attività con la *Fernsehgalerie Schum*, producendo film e nastri di diversi artisti, tra i quali De Maria, Dibbets, Oppenheim, in gran parte basati su riprese tipo *Land Art* (titolo, anzi, dato a questa serie TV). Ancora nel 1969 la Galleria *Howard Wise* di New York presenta *TV as a creative medium* con nastri di diversi artisti tra i quali Nauman, Gillette, Ira Schneider ecc. Contemporaneamente in Italia Luciano Giaccari fonda il suo *Studio 970/2* a Varese con la partecipazione di numerosi artisti italiani.

Non sarebbe possibile in questa sede appesantire la mia relazione con una elencazione massiccia di tutta una produzione che già oggi si presenta come estremamente prolissa e che del resto è stata ampiamente raccolta e

pubblicata. Mi limiterò a rammentare come una delle prime mostre italiane è stata quella *Videorecording* curata da Renato Barilli nel gennaio '70 al Museo Civico di Bologna, con lavori di Anselmo, Prini, Merz, Boetti, Fabro, Colombo, Simonetti, Zorio, Penone, Pistoletto, Calzolari, Kounellis, Patella ecc. Alla quale seguirono quella ordinata da Gerry Schum nel 1972 alla Biennale di Venezia e alla *Documenta* di Cassel, quella⁹ organizzata a Graz nel 1973 in occasione della mostra *Trigon* con artisti austriaci, italiani, jugoslavi (organizzata da Skreiner, H.G. Haberl, Vera Horvat, U. Apollonio, Gillo Dorfles, Stane Bernik) e quella organizzata al *Museum am Ostwall* di Dortmund da Daniela Palazzoli *Fotomedia*¹⁰, dedicata però soprattutto alla fotografia e ad altri media oltre che al video.

Negli ultimi anni poi ha preso molto rilievo l'attività promossa da Jorge Glusberg, direttore del *Cayc* di Buenos Aires, con incontri che hanno avuto luogo a Parigi, Barcellona, Ferrara, Anversa e Tokio, e con la partecipazione dei più noti videoartisti europei, nordamericani, sudamericani e giapponesi, che si accompagnarono a tavole rotonde e dibattiti tra gli specialisti di questo settore. Un'altra mostra interessante è stata organizzata nel 1975 da Tommaso Trini alla Rotonda della Besana (*Artevideo & Multivision*). La maggior parte di queste manifestazioni, tuttavia, è consistita quasi esclusivamente nella presentazione d'una serie di tapes che si alternavano sui diversi video, lasciando nel pubblico una sensazione di inadeguatezza e di imprecisione formale. Questa, infatti, mi sembra una delle caratteristiche negative più costanti di queste manifestazioni videoartistiche: il fatto di non riuscire a polarizzare l'attenzione dello spettatore, che è distratto dalla presenza di troppi schermi e dal succedersi, spesso estremamente lento e incongruente, delle immagini.

Una delle poche manifestazioni che vide una seria impostazione del fenomeno AV può essere considerata quella ormai lontana del *Trigon* 1973, perché in quell'occasione l'intero incontro autunnale tripartito venne dedicato alla VA e gli artisti invitati, anziché presentare prodotti già esistenti, furono incitati a creare qualcosa di appositamente ideato. Fu così che le opere di un Vaccari, ad esempio, eseguite in tempo reale, o quelle di Patella e di Sania Ivekovic, Valie Export e Peter Weibl segnarono veramente una nuova conquista espressiva in questo settore. Altrettanto si può dire per il nastro presentato in quell'occasione da Gianni Colombo e V. Agnetti *Vobu-*

⁹ Si veda l'importante pubblicazione edita in quella occasione: *Audiovisuelle Botschaften*, Graz, 1973, accompagnata da saggi dei singoli, già citati, organizzatori della mostra e degli artisti partecipanti e da un elenco dei più importanti videotapes "storici" presentati, tra i quali quelli ormai classici di Vito Acconci, John Baldessari, Trisha Brown, Joan Jonas, Richard Landry, Robert Morris, Bruce Nauman, Nam June Paik, Richard Serra, Keith Sonnier ecc.

¹⁰ Il catalogo *Fotomedia*, Dortmund, 1974.

lazione e bieloquenza¹¹ che consisteva nella modificazione magnetica di alcune figure geometriche accompagnanti un determinato testo e che costituiva un esempio di VA "astratta" alquanto insolito.

Un discorso a parte, infatti, andrebbe fatto per opere come quella citata di Colombo e come alcune ottenute già nel '70 da Paik con il suo "video-sintetizzatore" (consistente in uno strumentario capace di generare direttamente immagini televisive cinetiche e cromatiche senza necessità di "ritrarle" dal mondo esterno), tutte realizzazioni nelle quali gli artisti si sono valse del video per proiettare immagini astratte cinetiche e cromatiche (ricordo ancora quelle di Carmi).

È questo un settore nel quale la TV ha già dato e potrà dare in futuro prove non indifferenti, e questo non solo a livello di micro-TV, ma anche di macro-TV. Basti pensare alle innumeri e quasi indispensabili sigle, scritte, marchi e grafiche astratte, che precedono ogni programma TV e che molto spesso sono opera di noti artisti grafici (Saul Bass, Confalonieri, Iliprandi, Colombo, Munari). In queste scritte, sigle, schemi cinetico-cromatico-sonori, appare chiaramente precisata l'utilizzazione delle conquiste tanto della grafica moderna che delle nuove possibilità offerte dal medium televisivo (si pensi alle sigle di Saul Bass per l'*Alcoa*, *Play House*, 90; di Richard Barley per la BBC, o delle astrazioni dell'*Electronic Light Ballet* di Otto Piene del '69).

Dopo la prima epoca di entusiasmi e di neofitismi, le rassegne di VA si sono fatte sin troppo frequenti (ricorderò qui ad esempio gli incontri avvenuti a Parigi, a Bologna, a Milano, a Barcellona ecc.) e, quel ch'è peggio, improvvisate. Data la relativa semplicità del mezzo, la sua accessibilità e il costo sempre minore delle apparecchiature, sono innumerevoli gli artisti che ritengono di poter realizzare qualcosa di originale per il solo fatto di farsi riprendere dal VT in una delle loro *performances*. Non vorrei giungere fino ad affermare che la VA sia già giunta a una fase di declino e di esaurimento, ma è indubbio che si assiste, dopo un periodo di eccessiva divulgazione e di accettazione indiscriminata di documenti quanto mai precari e ambigui, a uno successivo di stanchezza e di diffidenza da parte del pubblico. È un fatto che molte delle illusioni iniziali circa le possibilità offerte da questa forma espressiva sono state spazzate via, alla luce dei prodotti ormai diffusissimi e degli innumerevoli incontri ai quali abbiamo assistito.

Tra i difetti maggiori che mi sembra di poter indicare, vorrei soprattutto notare:

- 1) il fatto che la maggioranza dei nastri messi in circolazione da singoli

¹¹ Un pattern di base (perimetro bianco d'un quadrato) viene trasmesso su un cinescopio TV pilotato da un "vobulatore" in modo da realizzare trasformazioni del pattern secondo diverse velocità e modalità.

artisti, o da gruppi di VA più o meno improvvisati, sono ancora quanto mai approssimativi sia dal lato tecnico che da quello estetico;

2) che la pleora di trasposizioni su nastro di episodi e di operazioni appartenenti alla *Land Art*, alla *Body Art* o ad altre forme di spettacolo (danza, teatro off ecc.) rende del tutto arbitraria la loro inclusione in questa specifica categoria, mentre ad essa dovrebbero essere ristrette soltanto quelle opere – l'ho già ripetutamente affermato – che siano davvero pensate, ideate, realizzate appositamente per questo medium.

Solo così, sfrondata dalla molta zavorra, circoscritta a pochissime prove, la VA può essere accettata come una forma espressiva a sé stante e capace di nuove immagini e di nuove sollecitazioni estetiche; non solo, ma potrà anche essere proficuamente utilizzata come materiale da trasmettere attraverso i più ampi canali della macro- e della meso-televisione, delle televisioni statali e commerciali. L'accrescimento tumultuoso delle reti e delle trasmissioni TV, che si è verificato negli ultimi tempi nel nostro paese, non ha certo migliorato la specificità del mezzo. Anzi il più delle volte queste televisioni parassitarie e improvvisate esasperano la non-specificità delle trasmissioni.

È mia convinzione che occorra attendere ancora a lungo perché si possano avere canali TV esclusivamente o prevalentemente dedicati a trasmissioni artistico-culturali. E forse soltanto allora sarà possibile dare un effettivo giudizio sull'autenticità e l'autonomia d'un arte-video.

Ecco perché, se cerchiamo ora di ipotizzare quali possano essere gli eventuali sviluppi futuri di questa forma espressiva, dovremo polarizzare il nostro giudizio attorno a due fondamentali aspetti resi possibili dalla stessa:

1) la fissazione, deformazione, manipolazione, dei fenomeni ripresi dal mondo esterno e utilizzati a un fine che non sia solo documentario o narrativo, ma effettivamente *iconico* (intendendo qui con questo termine la capacità di creare "iconi", ossia immagini autonome che abbiano vita anche a prescindere dalla loro relazione con la realtà estrinseca);

2) la immissione nella trasmissione-creazione televisiva d'una *temporalità* che potrà essere aderente alla realtà, sfasata rispetto a questa, ma che comunque entrerà in gioco quale fondamentale parametro nella costituzione stessa del linguaggio televisivo usato dalla videoarte.

Lola Bonora

Vorrei precisare che il nastro che passerà ora non è fatto di un solo *tape*, ma di una selezione di *video-tapes* di sei autori diversi. Questa scelta è stata fatta per mettere a confronto diversi modi d'uso del mezzo, in questo caso da parte degli artisti operanti nel settore delle arti plastiche e figurative trattandosi di materiale d'archivio prodotto dal "Centrovideo" della Galleria d'arte moderna di Ferrara, che fra mille difficoltà dirige dal 1973. Vi sono esperimenti, più o meno riusciti, che percorrono l'arco intero del periodo di ricerca in questi sei anni di attività. Anche con un materiale sintetico, quale è questo, è facile rilevare come nella maggioranza dei casi il video venga utilizzato dagli artisti in modo inadeguato rispetto alla sua potenzialità espressiva e alla qualità del messaggio che esso può comunicare. Inoltre è sorprendente come quasi nessuno abbia presente il fatto (a mio parere importante) che il mezzo consente la visione immediata del materiale registrato per le verifiche e gli incombenti dello specifico. Infatti la telecamera, il registratore e il monitor sono gli elementi di riflessione dialoganti che sfuggono ai più o non destano ancora interesse in quanto tali: si preferisce usarli semplicemente come una cinepresa con risultati spesso deprimenti. Il *video-tape* non può essere confuso con gli altri *media* quali la fotografia o il cinema.

Il *video-tape* possiede un suo linguaggio specifico. E qui mi trovo perfettamente d'accordo col professor Dorflès quando critica una certa produzione artistica la quale dimostra, a parer mio, la mancanza di una ricerca rigorosa e di uno studio approfondito del mezzo da cui nasce inevitabilmente l'equivoco che ancora permane tra l'uso proprio e improprio del video-registratore.

Io mi pongo essenzialmente come esperta in senso tecnico della materia e non certo come ideologa o esteta. Ciò nonostante non posso esimermi dal sottolineare con forza – e questa mi sembra la sede ideale – che i tempi sono maturi per fare un salto di qualità nella produzione artistica nazionale, possibilmente con l'aiuto dell'apparato tecnico della RAI, che non avrebbe nulla da perdere, ma semmai potrebbe concretare alcuni discorsi di "democratizzazione" che, rimanendo tali, rischiano di essere sterile demagogia. Se tutto questo può significare stringere le maglie, sacrificare illusioni, e cioè chiudere al dilettantismo, è indispensabile farlo. Non ha più alcun senso assistere annoiati e inerti a queste orge di immagini che non sono significanti e che creano spesso confusione nel già molto confuso panorama della ricerca artistica. Io non credo affatto che la ricerca artistica debba o possa divenire un fenomeno di massa, come del resto non lo è quella scientifica: credo fermamente che debba essere il più possibile rigorosa e professionale per poter diventare nel futuro avanguardia storica anziché sparire senza lasciare traccia di sé. Non voglio dire di più e passiamo senz'altro alla visione del nastro.

Luca Patella

Vorrei rifarmi un momento ai discorsi di ieri e aprire una breve parentesi: mi sembra che nel dibattito si sia incorsi, in certi casi, nell'errore di saldare aspetti troppo diversi tra loro. Da un lato il documentario critico sull'arte, dall'altro la creazione artistica mediante il mezzo televisivo. Se quindi, per esempio, Fagone ed altri sostengono che sarebbe ora che il mezzo televisivo – in quanto medium e linguaggio, appunto – fosse anche affidato creativamente ad artisti, risponderò che, certo, questo è più che auspicabile.

Ma il problema, almeno in questa sede, non deve essere confuso con quello riguardante la documentazione dell'arte. Altrimenti si rischia di far sorgere scontri tra gente della Cultura, e magari si finisce col criticare la Zanoli che, a sua volta, penso debba sostenere lotte nell'ambito televisivo perché (che so io?) si realizzi un lavoro su Savinio, invece che... su Giotto e, oltretutto, lo si faccia con metodi non autoritariamente descrittivi. Dovremo appuntare le nostre armi contro quel Potere, che vuol impedire che la televisione produca corretti documentari critici e informativi sull'arte e, cosa ancor più carente, opere creative, realizzate con il mezzo televisivo. Mentre è ovvio che questo è più che maturo per i nostri tempi e, direi, è necessario, come del resto è stato ben detto nell'interessante relazione di Dorflès.

Venendo al concreto, devo ora riferirmi – per quel che mi compete come artista – all'uso del video-tape nell'ambito delle arti figurative. Vi dirò quello che è capitato a me: ancora prima della metà degli anni Sessanta, spinto da ragioni di necessità espressiva, ho trascurato i mezzi manuali e della forma e deformazione, che affidano alla "moralità del segno" storico artigianale la semantica del lavoro, ed è stato per me necessario assumere nuovi *media* e nuovi codici e segni linguistici. Ecco allora l'affrontamento in particolare del video-tape, affrontamento che ho inteso nel senso di libera ricerca creativa e allo stesso tempo, dialetticamente, di istituzione di un "processo", o di un "laboratorio semiologico in atto". Questo può caratterizzare il nostro lavoro (io, in particolare, ho una formazione sia artistica sia scientifica): l'essere una ricerca che crea le proprie coordinate mentre si svolge, ma che supera queste coordinate, appena esse tendono a istituzionalizzarsi e a divenire stereotipi.

Non potrò qui soffermarmi sui rapporti fra cinema e televisione o video-tape, perché il discorso si amplierebbe troppo e implicherebbe un'analisi semiologico-visiva, tema del resto ancora assai dibattuto e per me appassionante. Vorrei ora insistere sul fatto che – nel nostro momento storico – problemi relativi all'uso del video (nonché del film e della fotografia) devono trovare la loro collocazione storica di momento indispensabile, e quindi la loro origine, alla metà degli anni Sessanta, quali mezzi precocemente "con-

“concettuali”, anzi “oltre-concettuali” in senso interdisciplinare e dialettico, e non invece porsi come accademia tardiva nata negli anni Settanta, sulla scia di esperienze sorte altrove, in campo pittorico ecc. Alla metà degli anni Sessanta, il film e il video mostravano la loro necessità, e da lì il discorso si è sempre più ampliato e integrato con nuovi *media* (quelli relativi alla *performance* analitica, il libro ecc.). Perché gli approfondimenti specifici dei campi, e una complessa realtà antisettoriale e antisettaria si danno la mano e, lungi dall’essere antitetici, rappresentano due facce reciprocamente necessarie. In una ricerca, sperimentazione e invenzione (addirittura tecnologiche) sempre più approfondite e operate in prima persona (e qui vorrei riferirmi a quanto ha detto Dorfles: alla primaria importanza di un’autentica assunzione strutturale del mezzo, e non a riporti di comodo) non dobbiamo dimenticare la necessità di un affrontamento radicale, semantico e morale dei problemi: la necessità di uno scontro-incontro dialettico con la prassi, che rappresenta lo scoglio e la sfida, storici e in atto, delle culture.

E così veniamo a quel tipo di arte e di ricerca, che io chiamo “ideazione” ma anche “id e azione”: cioè, dalla profondità creativa e storica dell’incisione, all’analisi linguistica e all’azione psicologica e sociopolitica. Al di là della specificità dei media, queste sono le autentiche prospettive di un’arte “necessaria” e quindi priva di crisi.

Vittorio Fagone

Penso che dobbiamo partire dalla distinzione proposta da Gillo Dorfles tra gli usi creativi del mezzo televisivo e gli usi informativi. Questo ci aiuta a distinguere due campi di osservazione. Siamo qui per discutere soprattutto del secondo. Non possiamo dimenticare che la televisione rappresenta il più diffuso ed efficace strumento di comunicazione di massa, e dobbiamo rimpiangere che il secondo aspetto (informativo) del mezzo televisivo non sia moltiplicato efficacemente per il primo (creativo).

Ho seguito con particolare interesse l'intervento di Michalek, che mi ha preceduto, perché la mia esperienza di critico d'arte attento alla sperimentazione dei nuovi *media* mi porta a condividerne alcune tesi. Noi assistiamo in questo momento a una decadenza innegabile delle esperienze degli operatori visivi nel campo video. Anche questo è un elemento che è stato messo giustamente in risalto da Dorfles. Assistiamo insieme a un rinnovato interesse sull'uso del cinema da parte degli artisti. Ora l'uso del cinema, come del video, da parte degli artisti, a mio giudizio si apparenta in modo non diretto al cinema *tout-court*, si apparenta in modo non diretto alla televisione *tout-court*. Entra invece nel dominio delle arti visive o visuali: è la specificazione di un nuovo utensile versatile, di una nuova potenzialità dell'immagine. Conosciamo film e video che durano cinquanta secondi: penso ad alcuni *tapes* di Dibbets e di Jan Ader, che accorciano questo tempo al dilà di ogni dimensione di spettacolo. Perché lo fanno? Questi *tapes* o *films* propongono ricerche estremamente dettagliate sulla costituzione della visione, e anche sui codici della nuova visione.

Sono anche d'accordo sul problema delle genealogie improprie. Il cinema ha scontato una nascita che coincide con la grande fortuna del naturalismo. Potremmo ricordare quello che diceva Cocteau, e ripeteva Léger: « Finché il cinema guarderà al romanzo, sarà niente ». Questa verità la possiamo misurare ancora oggi. La televisione paga lo scotto della nascita dal grande modello cinematografico, la procedenza storica dalla radio. Le sue potenzialità reali, che sono l'operare nell'immagine ravvicinata del corpo e nel tempo reale, e soprattutto nel coinvolgere il tempo, non vengono sfruttate in pieno. A mio giudizio, il video non si configurerà come un'arte o un genere artistico particolare, come video-arte. Per quanto concerne i rapporti con gli operatori visuali, si porrà nella stessa posizione del cinema: un nuovo strumento, un utensile estremamente efficace del quale sarà utile verificare le possibili espansioni. Sempre gli artisti, d'altra parte, si sono impadroniti dei nuovi mezzi che servono a rendere più incisiva e significativa una immagine; noi sappiamo di poterci riferire all'avanguardia storica e all'avanguardia nuova,

per l'uso che esse hanno fatto dell'immagine in movimento, dell'immagine in sequenza.

C'è però un momento che trovo essenziale dell'uso creativo del video, ed è la pratica delle *video-performances*. Esiste una possibilità, che è unica e tipica del video, di coinvolgere operatore e fruitore attraverso una dimensione che misura immagine e tempo. E questo aspetto è singolarmente ricaricante – spero che risulti chiaro – proprio nel senso “entropico”, sul processo che si sviluppa: è ricaricante sull'operatore che compie questa *performance*; dà senso alla presenza dello spettatore; dà senso al messaggio, all'azione, all'esercizio che viene compiuto. In questo momento, credo, le esperienze più interessanti – e siamo in molti che abbiamo peregrinato per queste sale inutilmente buie in cui vengono mostrati i video (mi sia consentito di protestare perché ogni volta dobbiamo vederli in questi incontri i video al buio, quando si possono vedere bene, forse meglio, a mezza luce) – sono registrabili proprio nel campo delle *video-performances*.

Due ultime osservazioni. Resta importante chiedersi perché le esperienze sull'*immagine mobile* (la lapidaria definizione è di Léger) non riescano a raggiungere i canali della grande comunicazione. Veramente siamo convinti che il pubblico, il grande pubblico, è chiuso a ogni possibilità di crescita percettiva, visiva? Vorrei sottolineare un altro elemento. Riguarda alcune esperienze condotte a Milano da un gruppo di operatori, esperienze critiche, sull'uso dei *media* attraverso il video. Esiste un gruppo, il “Laboratorio di comunicazione militante”, che compie esercitazioni con i ragazzi delle scuole medie dimostrando loro quanto è inconsistente la pretesa obiettività delle immagini riprodotte meccanicamente, quanto conta piazzare una telecamera in alto o in basso, come una stessa scena può essere letta come un gesto di violenza o d'affetto (questo ce lo aveva insegnato Freud: basta solo una indicazione di senso), come si possa mostrare con piccoli accorgimenti tecnici solo un aspetto della realtà; e anche questo criterio didattico di decodificazione del messaggio, di decodificazione critica risulta stimolante. Qui chiudo. Vorrei ricordare soltanto come uno dei primi film di Louis Lumière riproducesse l'arrivo di un treno alla stazione di Lione. Godard ne ha dato una interpretazione molto bella nel *Carabiniere*: ha riproiettato quel primo film e ha mostrato – penso lo ricorderete – lo spettatore che vedeva per la prima volta il cinema, che fuggiva. Ha proiettato, appena lo spettatore rientrava in sala, un nudo di donna: lo spettatore è corso verso lo schermo per abbracciarlo. Lo schermo è però vuoto; lo schermo, lo sappiamo, è una realtà abitata da chi guarda, da chi sa guardare.

TV AS THE CHANNEL FOR A NEW FORM OF VISUAL EXPRESSION (Videotape and Videoart)

My paper is not intended to either glorify nor to condemn the television medium, but rather to attempt to give an account – as objective as possible – of the actual expressive autonomy of television. It is also a rather modest attempt to look ahead to what this medium might hold out for the future.

One thing needs to be said at the outset: every age has had its favourite medium of artistic or creative expression in general. The elderly Spanish Academician Eugenio d'Ors once spoke of a "gravitation of the arts" – in other words, the way in which one artistic form tends to prevail over the others as one historical period takes over from the one before. It is not hard to see how certain pictorial, architectural, musical or literary creations in the past belong to clearly-defined periods of history. Today people commonly talk about our age as being "the civilization of images", precisely to show that the importance and impact of the visual image is particularly to the fore. Whether this is good or bad must be left to the judgement of future historians, but it remains true that the visual messages, transmitted above all via the mass media (cinema, television, street advertizing, neon lighting, lettering etc.) are among the most penetrating and usual today, and are by far the most effective way to getting cultural information across to the masses.

It is therefore obvious that these media have found the present moment in history ideal for their propagation. In the case of TV, which is what interests us here in particular (and which, as we all know, encompasses a variety of different forms – cinema, theatre, painting, bodily arts, dance, surveys, documentaries etc.) its message is typified by the fact that in addition to the usual information element presenting images of present-day reality and commentaries, it also includes decidedly "creative" elements. It is therefore necessary to draw a clear distinction (which I shall attempt to narrow down more clearly later on) between the TV as a purveyor of news, information, events, depicting many social aspects of life and behaviour as well as many other already existing visual works (painting, sculpture, architecture, dance, theatre), and *TV considered as a means of expression in its own right*. A medium that cannot be replaced by any other and which derives its own particular language from its own inherent technical and formative features¹.

¹ Re the problem of 'videoart' see: GERMANO CELANT, *Offmedia*, Dedalo Libri, Bari, 1977, and the first chapter, "Video come lavoro d'arte", which contains a 'videochronology' of the period 1958-69. Another previously published work devoted to the linguistic and semiotic problems of TV, together with a report on a serie of 'videoart' experiments can be found in the Yugoslav magazine *BIT* (N° 8-9, 1972), edited by Vera Horvat-Pintaric (with essays by Pierre

The TV sector – which, as we shall be seeing may also be defined as *video-art* (VA) – and which mostly makes use of a *video tape-recorder* (portable videotape recorder, or portapack, or “magnétoscope” in French), and which from now on we shall refer to simply as *videotape* (VT), is therefore the field that we intend to deal with in particular in this paper. Naturally one can draw subtle distinctions between the technical means and instruments used (or usable in the future) in connexion with the “marriage” between cinema and TV, which often occurs; the “crossing” of two very similar, albeit distinct, media; the use of mobile or portable and fixed telecameras; the practice of editing videotape, which should be able to do without editing, and so forth. I do not think that I have to go into the finer details of these technical aspects because what I am mostly concerned with here is to see how far it is possible to admit the existence of an art form linked to TV and above all to the use of VT which we have decided to call VA (*Video-art*, rather than “Artevideo” as it is sometimes called). This basic distinction is all too often neglected, unfortunately. People confuse the possibilities which TV offers for reproducing existing materials (artistic and otherwise, but in some sense “creative”) belonging to other art forms (the cinema, painting, theatre etc.), with the way in which TV can be a creative form in its own right, and foster further creativity.

This, then, is the first distinction that has to be drawn, and one which will enable us to take our analysis of this particular sector one stage further. Obviously, when I talk about “autonomous expressiveness”, or “expressive in its own right”, I am not trying to deny that TV is also able to provide broadcasts based on pictorial, plastic, cinematic phenomena etc.; but the transmission of works produced with other media and means is one thing, while the broadcasting of works specially in terms of the TV medium is quite another.

Let me give an example of what I have attempted to explain here: many attempts have already been made to use video to project coloured sequences in which, through particular manipulation of the electronic flow, completely typical coloured and kynetic images have been created which no movie film or other medium could possibly produce.

This shows that we are dealing with a totally different phenomenon from what happens when transmitting via TV a series of abstract paintings or photograms taken from an abstract film or colour slides (I am thinking here

Schaeffer, Abraham Moles, Martin Krampen, Gillo Dorfles, Umberto Eco, G. Bettetini, M. Mestrovic etc.). A partial biography on this subject is given in *Guida Guaraldi, Radio and Television*, edited by Furio Colombo, Roberto Grande and Nora Rizza, Florence, 1977, para. II.4. on “The Video-Recorder”. No distinction is made here between works of artistic value and plain videorecordings of documentaries.

of a videotape produced by the painter Eugenio Carmi and the musician Angelo Paccagnini for RAI, Rome²). It is one thing to obtain distortion effects, or superimposition or video-produced chromatic-kinetic effects, and quite another to transfer to video an experience that has been obtained with other media.

This is also true of any other form of TV production; the television broadcasting of a film is quite different – both in terms of the optical-kinetic effects, and the type of editing used – from that of a genuine telefilm, specially written and produced for the TV medium.

Perhaps we ought to touch on another problem at this point – problem which has caused quite a lot of headaches for researchers, and which is still the subject of experimental research³ into the peculiar features of the TV language. This is the problem of “TV genres”. This research has confirmed something that we already knew, namely that it is possible to distinguish between “strong genres” on TV, such as variety shows, sport broadcasting, interviews and chat-shows, weather forecasts, TV newscasts, war-reporting, telefilms and panel discussions. I do not intend to discuss this division of genres, which is somewhat “bureaucratic” in nature, because apart from anything else, many of these lie far outside our subject, in the sense that they have little to do with TV as an artistic or creative form of expression. It is, of course, true that in a TV interview, in a sports broadcast (an important football match, for example), and even in war reports there are frequently motives and moments which make up certain aspect of a “new form of visual expression”, but it should not be forgotten that very often these aspects overlap with what has already been achieved with straight-forward photography and the usual run-of-the-mill cinematographic newsreel. This means that many of these apparent genres are simply repetition of existing genres, in the cinema, the press or other media; they therefore fall into that category which I tried to set aside at the beginning of my paper.

The only aspects which can really be seen as typical of the TV are those which apply to “live broadcasts” or “deferred broadcasts”, and which are a vital part of their very existence. In this case I think we should agree that the work of the cameraman in a live broadcast (whether this is at a baseball match, or a guerilla massacre or a parliamentary debate) contains a definitive

² EUGENIO CARMi and ANGELO PACCAGNINI, *C'era una volta un re che aveva tre figlie bellissime* (Once upon a time a King had three Beautiful Daughters), 25m, 1974. The work was made using two telecameras and a mixer to obtain special chromatic effects. The sound-track translates the visual signals into sound signals electronically.

³ This is a research being undertaken by a team on behalf of the Rizzoli Foundation to identify various television genres. See also BETTETINI, CASETTI, FABBRI, FUA, LOMBEZZEI, WOLF, *Contributi bibliografici ad un progetto di ricerca dei generi TV*, RAI, Servizio Opinioni, N° 299, 1977.

level of "autonomous creativity". The way in which the action is viewed and shot, and the manner of selecting and polarizing the more crucial phases and points of the broadcast (in the knowledge, of course, that the broadcast cannot, in any way, be manipulated, edited or corrected) largely determines the effectiveness of the production. For this reason we have to admit that in such broadcasts the TV operator's work does contain an undoubted degree of aesthetic skill.

But, at this point, and before going on to look in greater detail at the various aspects of the present-day conditions and the past development of the use of videotape, and the results that can be achieved with it today, we should draw yet another distinction which involves television broadcasting as a whole, as it has been organized up to now.

This distinction is the result of a well-known survey conducted some time ago by the esoteric TV critic René Berger⁴ and leads to a distinction between three basic TV categories:

1. Macro-TV,
2. Meso-TV and
3. Micro-TV.

This division, which does present certain drawbacks, as we shall see, is nevertheless quite useful because it enables us to distinguish between: a Macro-TV, which is the official TV in every country, State, commercial or monopolized TV - in other words the decidedly monopolar or hetero-directed TV: the TV, in other words, which most of the leading authorities of the subject (MacDonald, MacLuhhan, Enzensberger, Baudrillard, Bettini and Metz) have usually been concerned with, and which I do not intend pursuing here;

a Meso-TV (seen by Berger as local, regional, or "community" TV) which includes all the TV stations which, in recent years in Italy, have spread beyond belief with transmitters mushrooming everywhere to inundate our television "air-space" with fairly vacuous and conventional programmes. This second group of TV broadcast is mostly monopolar and heterodirected, even more than the first. Its sole raison d'être is essentially commercial and utilitarian, which means that the type of programmes are nearly always mediocre and exclusively hedonistic, and hardly ever artistic or cultural in character.

But as far as Micro-TV is concerned (the one which is closest to what we are discussing here), it lies in individual or group television (as defined

⁴ RENÉ BERGER, *La Téléfession*, Casterman, 1976. See also *L'art-vidéo*, in *Art actuel* by the same author, Skira, Geneva, 1975; *Restructuration du Mythe: L'écran médiateur*, and *Video-arte: sfida e paradossi*, in *Ulisse*, No 80, 1975, by the same author.

by Berger) – in other words, the kind of TV which uses the portable VR as its typical instrument, thereby producing videotape, or videocassettes directly by the operator, without the need of any outside help or additional equipment: “This virtually enables everyone to make a broadcast of his own, and to show it. The operator’s basic concern is therefore to offer a new contribution to education, democratization, formation and information... but to actually be creative... the relationship is no longer that between a transmitter and a receiver, but what I call that of an ‘inter-operator’ ” (p. 199).

The distinction made by the Swiss-Belgian scholar is ingenious, though it may be not fully convincing because it lumps together into the third category the examples of autonomous and individualistic productions; including amateurish work made by the average tourist armed with his “portapack”, and videotapes or videocassettes of works performed by artists (body artists and others) who perform as actors and not as “creators of a specific message”.

The only genuine distinction, in my view, should be that drawn in terms of the gap existing between artistic (or in some way creative) operations that are carried out in order to produce a *videoartistic result*, and all the others, whether macro, micro or meso, which record happenings that *might happen* to be artistic, but which are not in themselves artistic in the sense that they are destined for recording and transmission via the TV.

In other words to speak about TV as the “channel of a new visual form of creativity” means only considering those productions which:

1. can be made with the use of videotape alone;
2. start out with the purpose of being a prevalently aesthetic operation;
3. can subsequently be utilized by TV circuits (macro-TV) or in the cinema – cfr. the case of the film *Anna*, by Alberto Grifi⁵ – but on condition that their features are not adulterated or interfered with by subsequent manipulations or other kinds of editing.

Everyone now sees that TV is a means of expression in its own right, and not therefore a response to or a modification of the cinema or theatre arts. Everything that is recorded on videotape (by the videotape recorder) is immediately visible on the monitor screen (something that is impossible to be supplanted by other recording techniques that may lead it to be seen with the cinema) and this fact makes it possible to produce synchronous events (actions simultaneously performed and recorded) which is a genuine innovation in the field of artistic expression. The fact that action, recording and viewing takes place simultaneously is therefore one of the basic features

⁵ In this connexion cfr. ALBERTO GRIFI, *Undici ore di videoregistrazioni*, in *Bianco e Nero*, N° 5-8, 1974, edited by M. Bacigalupo.

that this medium has to offer (and this explains why it has been possible to produce a film like *Anna*, or Nanni Moretti's *Sono un autarchico*; and, above all, it shows how it has been possible for artists, narrative body-artists and others to produce the many existing programmes on tape by which they have been able to stress the character of simultaneous action, recording and viewing, which would have been unthinkable with any other medium; at this point one might object that these are purely technical points that are being raised. But is it really necessary to point out yet again that art and technology frequently coincide? and that when a technological medium takes on a language of its own it can be considered thereby to be worthy of recognition as having its own aesthetic autonomy?

This applies to the whole of the VT field, which is certainly going to see many new developments in the future. This does not mean that it is not going as outmoded and off-fashioned in the not too-distant future. Let us now turn to consider the way in which, even here, "true" VA should be applied only to what has been studied, designed and produced exclusively for the TV screen. In other words, not recording shows, events or situations that could equally well have been produced for the cinema, but something that can only have a *raison d'être* of its own thanks to this particular medium.

But in order to be able to stress whether or not this TV "sub-species" is something in its own right, and to distinguish it from others taken or borrowed in some way from the cinema or theatre, it is necessary to pinpoint its basic feature. I feel that one of the basic features of all TV (and hence of whatever lies outside the scope of VA as well) is its relationship to the time factor. Television time can, and I feel *should*, be viewed substantially differently from cinema film time (even though in very many cases TV uses the same tempo as cinema films, especially in telefilms). In a recent essay, Gianfranco Bettetini⁷ makes a legitimate distinction between different types of film tempo – "diegetic" tempo and "enunciation" tempo (with all the well-known deviations such as condensation, slow-downs, acceleration, flash-backs etc.) which the cinema makes constant use of.

⁶ A list of all the tapes made in Italy alone would take up a whole catalogue. I just wish to cite the main centres of video-artistic activity that have been operating in Italy in recent years: *Videostudio 970/2* by Luciano Giacarr, Varese (since 1967), helped by artists such as Acconci, Beyus, Chiari, Farrow, Maud, Kaprow, Lüthi, Mambor, Metz, Nagasawa, Oppenheim, Prini, Trotta, Vaccari; *Art Tapes 22* by Maria Gloria Biccocci, Florence (since 1973) with works by Acconci, Chiari, Bolianski, Agnelli, Calzolari, Chiari, Dias, Jonas, Palestini, W. Sharp, Par-

miangani, Gillette, Les Levine, Rainet, Paolini, Burden; *Videotapes del Cavallino* by Paolo Cardazzo, with works by Cardazzo, Patelli, Sambini, Sartorelli; *Arte video* belonging to the Palazzo dei Diamanti, Ferrara, run by Lola Bonora with works by Bonora, Cintoli, De Filippi, Marchegiani, Plessi, Marocco, Kubisch, Spinelli etc.

⁷ GIANFRANCO BETTETINI, *Cinema e tempo*, in *Vita e pensiero*, Milan, 1978.

But in the case of TV, the time factor undergoes a further modification. When the TV broadcasts whole films, or excerpts of films, it obviously identifies with a "narrow-gauge cinema", and this is how it is seen. But when it uses the peculiar features of the medium, its timing is quite different; namely, the tempo of the "live broadcast" with the simultaneous convergence of action and transmission (even though this may infrequently be the case, and is very often replaced by other kinds of recording, it is still true to say that only TV makes it possible for the first time in the history of the mass media to produce this kind of happening). And this is where I feel TV to be completely unique: only TV makes it possible, as I have already said, to perform an action and see it simultaneously on the monitor, or show it to an audience: an incredibly effective artifice, which can be extended above all when it can be *temporally dephased*, by accompanying the scene projected synchronously with, perhaps, another one previously recorded, or with a very short delay between them (this was done, for example, in a well known recording by Dan Graham, *Yesterday-Today*⁸, and in other works by the same artist based on the search for temporal dephasing).

So we can see how the "real-time recording" and "live recording" are the specific features of TV as well as the fact that they are immutable. In VA these are basic features, and remain so even when a tape is made up of a juxtaposition of many "temporal slices" to be used in some way without being editable, as a cinema film is.

The effects of concentration, dilation and temporal interference are more complex in VT than in ordinary filming because, apart from the fact they include all the effects obtainable in the cinema, the TV screen uses these and invents others that could not possibly be achieved with any other medium. The same applies to split-image effects: the real image of the actor-operator, and the other which is pre-recorded and rebroadcast simultaneously. This is what happens, for example in a performance of the "body-art" genre, where there is a "flesh-and-blood" image of the artist who performs at the same time as his image appears on the small screen; and again, there is the case of events taking place at different times which are juxtaposed in a relatively short time-lapse (for example the tape made by the Berlin artist Wolf Kahlen, showing the regrowth of his bodily hair that has been shaved off using a series of shots spread over the space of several weeks).

⁸ Cfr. G. CELANT, *op. cit.*, p. 65: "In *Yesterday-Today* a monitor in a room shows what is taking place in an adjacent room, except that in real time the monitor transmits what happened the day before". With regard to experiments with 'temporal dephasing' produced by this artist see my book *Dal significato alle scelte*, Einaudi, Turin, 1975, p. 67, where I analyze various works such as *Post Present Divided Attention*, 1972, in which the problem of predictability and retrodictability are carefully brought out.

As can easily be seen from these brief examples, this is not just a question of making "diegetic time" and "real time" collide, but of using real time (thanks to the perfect synchronization of the TV apparatus) for the purpose of "treating" reality by contemplating it as and when it exists, and tampering with chronologically (anyone who has had personal experience of seeing himself live on a monitor screen during an actual performance, seeing his action projection and *indelibly* picked up by the audience will have noted how he feels estranged from the broadcast, and at the same time riveted to it).

If we replace the interviewed or panel member by an artist/actor, carefully watching his *performance* (as is often the case when artists use the medium: Joan Jonas, Giuseppe Chiari, Bruce Nauman, Gina Pane, Charlemagne Palestine, Nam June Paik, Osvaldo Romberg, Franco Vaccari, Valie Export, Meredith Monk, Vito Acconci, Peter Campus etc.) aware that he or she is acting in something which is both his or hers as well as that of the audience, but producing something that is the end *product* of the interaction between the actor and the public, it is easy to see the way in which this situation differs from the often spurious and *always alterable* timesetting in which the actor works in a film. A few comments (made by the actors in the recording of the videotape *Anna*) confirm this view, and convince us of the essential difference in the "ductus temporalis" of a videotape and the usual run of telefilms which most of the time are only TV transpositions of normal films, or are at any rate recorded using standard cinema film technique.

Leaving aside for the moment the excessive enthusiasm that surrounded the first TV test programmes which raved on about "new art" and "new dimensions of the visual art", and leaving aside all the possibilities opened up by TV which are more sociological, political and anthropological in character (enquiries, strike recordings, Trade Union struggles and "uncivilized societies"), I should like to limit this discussion exclusively to the area in which VT can be seen to coincide with VA. And when I say VA, I naturally mean something that is still fairly vague, with fairly hazy boundaries as terms of reference, and which will certainly have to be clearly-defined sometime in the near future; but I should like to mention a few of its salient features. Those that I mentioned above, even though the future will show up other hitherto unexplored avenues of creative potentiality with the advent of 3D TV or larger TV screens.

At this point I should like to make a short historical overview, trying to cut it down to the bare bones by merely mentioning what I feel to be the milestones in the history of this art form.

Back in 1959 Nam June Paik showed some TV sequences in Germany that had been interfered with by using his own procedure making them into

what were considered to be "works in their own right". In the same year Wolf Vorstell staged a "dé-collage TV event" in New York. In the immediately following years it was N. J. Paik again who made the first videotapes of a partially documentary nature, and in 1962 at the *Parnass Galerie* in Wuppertal presented a series of objects and television sets showing German TV programmes manipulated using magnets inserted into the electronic circuit.

In 1968 Gerry Schum began work at the *Fernsehgalerie Schum* producing films and tapes of various artists including De Maria, Dibbets, Oppenheim, mostly based on *Land Art* type recordings (this was actually the title given to the TV series). In 1969 the *Howard Wise* Gallery in New York presented "TV as a creative medium" with tapes by various artists such as Nauman, Gillette, Ira Schneider and others, while in Italy Luciano Giaccari founded his "Studio 970/2" in Varese, with the help of many Italian artists.

There is not time here to go into all the vast number of productions available; there are too many and enough has already been written on them elsewhere. I merely wish to recall the fact that one of the first Italian exhibitions was *Videorecording* organized by Renato Barilli in January 1970 at the Bologna "Museo Civico", with works by Anselmo, Prini, Merz, Boetti, Fabro, Colombo, Simonetti, Zorio, Penone, Pistoletto, Calzolari, Kounellis, Patella etc. This was followed, in chronological order, by Gerry Schum in 1972 at the Venice Biennale, the *Documenta* in Kassel, the one held in Graz⁹ in 1973 during the *Trigon* exhibition with Austrian, Italian and Yugoslav artists (organized by Skreiner, H. G. Haberl, Vera Horvat, U. Apollonio, Gillo Dorfles and Stane Bernik), and the one organized in the *Museum am Ostwall* in Dortmund by Daniela Palazzoli, *Fotomedia*¹⁰, but specially devoted to photography and other media in addition to TV.

In recent years the work begun by Joyce Glusberg, director of *Cayc* in Buenos Aires, has attracted a very great deal of interest, with meetings in Paris, Barcelona, Ferrara, Antwerp and Tokyo with the participation of leading European, North American, South American and Japanese artists, with round-table panel debates given by specialists. Another interesting exhibition was organized in 1975 by Tommaso Trini at the Rotonda della Besana (*Artevideo & Multivision*). Most of these events have consisted almost

⁹ See the important book published for the occasion entitled *Audiovisuelle Botschaften*, Graz, 1973, with papers by the individual organizers of the exhibition, previously mentioned, and the artists taking part, and with an important list of 'historical' videotapes presented there, including the classical works of Vito Acconci, John Baldessari, Trisha Brown, Joan Jonas, Richard Landry, Robert Morris, Bruce Nauman, Nam June Paik, Richard Serra, Keith Sonnier etc.

¹⁰ The *Fotomedia* Catalogue, Dortmund, 1974.

exclusively of presenting a series of tapes shown on one or other of a number of TV sets, leaving the public with a feeling of there being something missing, and of a certain degree of formal imprecision. This, I think, is one of the most common criticisms of these videoartistic events. The fact that they cannot polarize the attention of the viewer, who is distracted by being confronted by too many screens, and the fact that the images follow one after the other often very slowly and in an incongruous fashion.

One of the few events seriously devoted to VA was back in 1973 – *Trigon* – because the whole tripartite autumn event was devoted to VA and invited artists; instead of presenting existing material, they were encouraged to create something designed specially for the occasion. In this way the works of Vaccari, for example, performed in real time, or of Patella and Sania Ivekovic represented a new expressive milestone in this field. The same can be said about the tape presented at the same event by Gianni Colombo and V. Agnetti, *Vobulazione e bieloquenza*¹¹, which consisted of magnetically modifying various geometrical shapes accompanying a given text and creating a highly unusual example of “abstract” VA.

Works like the forementioned ones by Colombo and others dating back to 1970 by Paik with his “video synthesizer” (an instrument capable of directly generating kinetic and chromatic TV images without needing to “take” them from the external world) are in a chapter by themselves. In all of these works the artists used video to project abstract kinetic and chromatic images (I recall the ones by Carmi). This is a field in which TV has already given, and still has to give in the future, a great contribution (not only at micro-TV level, but also macro-TV level). Suffice it to mention the vast number of almost indispensable initials, titles, trademarks and abstract designs which are shown at the beginning of nearly every TV programme and which often are the work of well-known graphic artists (Saul Bass, Confalonieri, Iliprandi, Colombo, Munari etc.). In these kinetic/chromatic/sound writings, initials and patterns, one can clearly see how the discoveries of modern graphics and the new possibilities offered by the TV medium can be used (just think of the titles designed by Saul Bass for *Alcoa*, *Play House 90*, and by Richard Barley for the BBC, or the abstractions for the *Electronic Light Ballet* by Otto Piene in 1969).

After the initial period of enthusiasm and neophytism, the VA exhibitions have been mushrooming everywhere (for example I recall the meetings in Paris, Bologna, Milan and Barcelona) and – what is worse – they are improvised affairs. In view of the relative simplicity of the medium, its acces-

¹¹ A basic pattern (the white perimeter of a square) is transmitted by TV kinescope piloted by a ‘vobulator’ to transform the pattern at different speeds and in different ways.

sibility and the decreasing costs of equipment, there are hosts of artists who feel they are capable of doing something original simply because they are able to record one of their *performances* on TV. I do not wish to go so far as to say that VA is in a state of decline and exhaustion; but there is no doubt that, after a period of excessive propagation and indiscriminate acceptance of pretty doubtful and ambiguous documents, we are now witnessing the after-phase of boredom and mistrust on the public's part. It is a fact that many of the original hopes and expectations about the possibilities opened up by this form of expression have been swept away as a result of products that are by now available everywhere and of the host of meetings we have attended.

I should like to stress the following principal defects that exist in this connexion:

1. the fact that most of the tapes in circulation made by individual artists or VA groups, which are improvised to a greater or lesser degree, are still very homespun from the technical and aesthetic points of view;

2. the fact that the plethora of tape-recordings of events and operations in the sphere of *Land Art*, *Body Art* and other types of entertainment (dance, theatre-off etc.) make their inclusion into this specific category very controversial whereas it should comprise only those works (as I have repeatedly stated) that have been well thought-out and specially created for this medium.

Only in this way, having cleared away the ballast, and limited to a highly restricted number of examples, can VA become accepted as a form of expression in its own right and capable of offering new images and new aesthetic attractions. Not only this, it will also be able to be used widely as material to be transmitted via the widest variety of macro and micro TV, by State-run and commercial TV alike. The sudden burst of TV networks and broadcasts that has come about in recent times, even in Italy, has certainly done nothing to improve the specific character of the medium. On the contrary, most of these parasite TV companies are amateurish and only clearly show up the way in which their broadcasts are far from what the TV medium should be.

I personally feel sure that we still have a long time to wait before we shall see TV channels that are exclusively or even mainly devoted to artistic/cultural broadcasts. Perhaps only then will it be possible to come to a genuine decision as to the authenticity and autonomy of a videoart.

This is why, trying to visualize what the future developments of this form of expression are likely to be, we must polarize our judgement on two fundamental aspects which have been made possible by it:

1. the recording, deforming and manipulating of events in the external world not for solely documentary or narrative purposes, but to be truly *ikonic* (by this term I mean capacity to create "ikons" or autonomous images,

that have a life of their own, apart from any relationship they may have to any external reality);

2. the infusion of a *time-factor* (temporality) into the TV broadcast-creation, which is able to reflect reality, dephased from reality, but playing a part as a basic parameter in the very creation of the TV language used by videoart.