

# Naturale / Artificiale

Patrizia Molinari Valerio Bevilacqua

Corsi e percorsi nella Land Art

Robert Smithson – Richard Long



**Naturale / Artificiale**  
**Patrizia Molinari**  
**Valerio Bevilacqua**

Corsi e percorsi nella Land Art  
**Robert Smithson – Richard Long**

a cura di Stefano Cecchetto

Torre di Mosto

## **Video-nastri**

*Produttore: Gerry Schum.*

*Approntamento delle apparecchiature: Angelo Bacci.*

Il recente sviluppo tecnologico ha creato un nuovo mezzo di comunicazione in aggiunta al normale sistema di trasmissione televisiva: il sistema delle video-cassette. La video-cassetta è basata, in fondo, sullo stesso sistema del ben noto registratore del suono. Su un nastro magnetico, alla normale informazione acustica se ne aggiunge ora una visiva. La video-cassetta può essere collegata a ogni comune apparato televisivo. Il programma video registrato nella cassetta può essere visto su ogni schermo televisivo allo stesso modo di ogni normale programma di trasmissione TV.

Con il sistema video un nuovo mezzo si è aggiunto a quelli tradizionali quali la pittura, la scultura, la fotografia. Diversamente dal sistema cinematografico, in questo caso non ci sono procedimenti di sviluppo o di aggiunta di una colonna sonora. Il segnale video (visivo e sonoro) può essere svolto a ritroso subito dopo la registrazione. È anche possibile controllare l'immagine e il suono su un monitor durante la stessa registrazione su nastro, vale a dire durante il processo in atto della realizzazione. Questa possibilità di un controllo immediato consente all'artista un accesso diretto al suo lavoro televisivo. Inoltre, l'immagine registrata sul nastro può essere facilmente cancellata (come avviene anche per il nastro del suono). Queste possibilità di un controllo diretto, di una correzione immediata e di una ripetizione met-

tono l'artista in grado di lavorare con il nuovo mezzo allo stesso modo che gli era familiare nella pittura e nella scultura. Diversamente dal passato, in cui i film o i programmi televisivi sull'arte erano di solito la documentazione o l'informazione dovuta a un cameraman sulle attività artistiche, gli artisti possono ora considerare i video-oggetti come le loro proprie opere, in tutto e per tutto equivalenti alle pitture o alle sculture.

Mediante le video-cassette gli oggetti d'arte hanno ottenuto l'accesso a un ben consolidato sistema di comunicazione: lo schermo TV. L'apparato TV fa ormai parte del nostro ambiente quotidiano sia nella vita privata che in quella pubblica. Rispetto al sistema cinematografico ha il vantaggio di non richiedere una sala scura né un particolare schermo di proiezione, e neppure una persona specializzata per far funzionare l'apparecchio.

La prima mostra in Europa di video-oggetti, direttamente ricavati dal lavoro degli artisti senza la mediazione del film, avvenne nel *Gennaio 1970*, mostra tenutasi a Bologna, sotto la direzione dei critici Barilli, Calvesi, Emiliani e Trini. In quell'occasione diciotto artisti italiani d'avanguardia ebbero a loro disposizione un'attrezzatura video per la realizzazione di lavori appositamente concepiti per il mezzo televisivo: Anselmo, Boetti, Calzolari, Ceroli, Cintoli, Colombo, de Dominicis, Fabro, Kounellis, Mattiacci, Mario e Marisa Merz, Patella, Penone, Pistoletto, Prini, Simonetti, Zorio. Circa un anno prima — nell'aprile 1969 — la Rete Nazionale Tedesca aveva trasmesso la mostra *TV Land Art*. Per questo

spettacolo, organizzato dalla Videogalleria Gerry Schum, otto esponenti della Land Art, europei e americani, realizzarono lavori d'arte specificamente concepiti per una trasmissione televisiva. Tutti quei lavori furono realizzati su pellicola a 16 mm e successivamente riversati nel sistema video. I partecipanti a quello spettacolo furono: Boezem, Dibbets, Flanagan, Heizer, Long, de Maria, Oppenheim, Smithson.

Tutti quei pezzi avevano in comune il fatto che vi interveniva un ricorso estremamente ridotto alle possibilità formali consentite dai mezzi della tecnologia televisiva. I lavori spesso consistevano in un'unica inquadratura della camera. Non venivano ricercati sapienti effetti di camere molteplici o di manipolazione tecnica. Si può dire che nei vari oggetti presentati nella *Land Art* venivano eliminati tutti i problemi di linguaggio e di forma filmica. In quella che è da considerarsi come una precoce anticipazione dell'« arte concettuale » o come un estremo risultato della Minimal Art, i problemi formali risultavano ridotti al minimo. Questa era una delle fondamentali differenze tra il ricorso da parte degli artisti ai mezzi TV o filmici, e le esperienze da parte dei *filmmakers* sul film come mezzo artistico.

Esempi particolarmente illuminanti dell'uso da parte degli artisti di questo nuovo mezzo sono da considerarsi opere d'arte quali *Correzione di prospettiva* di Jan Dibbets, *Mano che afferra il piombo* di Richard Serra e *Il make-up d'arte* di Bruce Nauman. Per la maggior parte di questi artisti la Tv o il film sono soltanto uno dei vari mezzi per la realizzazione dei loro concetti.

In base a un'organizzazione fornita dalla Videogalleria Gerry Schum e su indicazioni critiche fornite dallo stesso Schum e da Renato Barilli, molti artisti avranno la possibilità di mostrare e produrre direttamente video-oggetti nel corso della Biennale di Venezia, all'interno del padiglione italiano. Nell'ambito del confronto "opera o comportamento" ci sarà una mostra video che presenterà video-oggetti di artisti d'avanguardia di varie nazionalità. Queste opere saranno programmate in permanenza su una serie di schermi televisivi.

In concomitanza con questa mostra verrà organizzato un video-laboratorio. Il mezzo televisivo risulta straordinariamente atto a registrare e trasmettere processi, atteggiamenti, ovvero appunto "comportamenti". I video-oggetti realizzati in questo laboratorio durante la Biennale varranno particolarmente a evidenziare il contrasto ovvero il dualismo fra le tradizionali opere d'arte risultanti da attività e tecniche "artistiche" da una parte, e l'arte intesa come processo o *performance* dall'altra.

In accordo con l'idea di "comportamento" la presente produzione di opere video da parte degli artisti della Biennale servirà a creare — attraverso il processo di permanente modificazione e correzione reso possibile dal mezzo televisivo — una sorta di sistema reversibile all'infinito tra la mostra nella sua totalità e le singole opere d'arte che la potranno riflettere e modificare.

Gerry Schum

## LA LAND ART ALLA BIENNALE D'ARTE DEL 1972

Angelo Bacci

Storicamente il video nasce dopo il 1965, anno in cui la Sony lancia sul mercato statunitense il videoregistratore portatile (portapak), diffusosi poi in tutto il mondo a partire dal 1967.

Due sono gli artisti che riescono subito ad utilizzarlo e ad appropriarsene: Nam June Paik e Lev Levine. I primi video realizzati dai due artisti sono emblematici perché indicano le differenti direzioni in cui poi si avvia il fenomeno stesso della video-art.

Da un lato, il famoso *Cafè Gogo in Greenwich Village, 152 Bleeker Street*, realizzato da Nam June Paik dal finestrino di un taxi attraverso le vie di Manhattan durante la visita newyorkese del papa, e riconosciuto da molti come il primo video d'arte della storia; dall'altro, il meno noto *Bum*, firmato da Lev Levine e girato fra i barboni delle strade di New York, ma considerato dai più come una sorta di documentario poco elaborato.

In questi consolidati giudizi si rintracciano le prese di posizione che caratterizzano in seguito i sospetti della critica verso il video, imputato di connivenze extra artistiche moleste.

Tuttavia il video si presenta come uno strumento agile, di facile uso, dinamico e poliedrico per natura, e quindi impossibile da definire in termini univoci, tanto che coloro i quali iniziano a utilizzarlo sono dei pionieri che sfidano il monopolio degli apparati statali e commerciali sulla televisione e sovvertono i canoni relativi alla produzione artistica.

In effetti solo alcune caratteristiche dei video vengono prese all'inizio in considerazione nei circuiti d'arte, anche perché il video, nel tempo, si è apparentato nell'ambito sperimentale alle arti visuali, alla performance, alla danza, al cinema, sempre con maggiore impegno, prima che alla televisione.

Le scelte museali fatte a cavallo degli anni Sessanta e Settanta privilegia-

no i lavori in cui l'opera valorizza il mezzo stesso (secondo Marshall McLuan, massimo esperto dei mass-media e della comunicazione, il mezzo era il messaggio), nel quale l'obiettivo estetico sta tutto nel trattamento del segnale elettronico e nella sperimentazione della tecnologia, a scapito degli interventi basati sulle potenzialità della registrazione della realtà esterna e quindi della funzione di documentazione e informazione propria del mezzo.

La conseguenza implicita di questo atteggiamento è che i soli lavori video dotati di quelle caratteristiche vengono avvallati dalla critica, diventando per questo l'oggetto delle analisi della storia dell'arte sul mezzo; mentre gli altri aspetti utilizzati negli interventi video, degli inizi, vengono emarginati dal processo di storicizzazione.

Questo, secondo la critica, spiega la differenza di notorietà tra *Cafè Gogo in Greenwich Village, 152 Brecker Street* e *Bum*.

Forse l'errore è stato quello di pensare che un mezzo artistico come il video, avesse delle proprietà specifiche, presumendo che ogni forma d'arte fosse distinta da tutte le altre e che il nuovo mezzo possedesse requisiti particolari ed esclusivi.

Mentre con l'esperienza, fu poi dimostrato che i meccanismi che regolano il senso ed il significato di un'opera d'arte, non sono inseriti nel processo in cui le proprietà formali dell'opera interagiscono con il mondo, con il sociale, con ciò che costituisce il contesto dell'opera, e in rapporto al quale l'opera stessa è stata creata.

Non a caso i musei si aprono al video solo dopo l'avvenuto riconoscimento del mezzo, come forma d'arte, all'interno di mostre realizzate nelle gallerie di New York.

E' però assodato che, soprattutto negli Stati Uniti, viene scritta la vera storia del video.

In Europa, in quel periodo emergono due figure che mettono in evidenza le qualità e le novità del video: Gerry Schum in Germania e Luciano Giaccari in Italia.

Gerry Schum, in particolare, intuisce per primo le potenzialità delle nuove

apparecchiature di videoregistrazione e fonda a Düsseldorf una galleria che opera e propone esclusivamente l'arte prodotta con mezzi televisivi: è la prima videogallery Europea e forse mondiale, e diventa in breve tempo, il punto di riferimento della nuova arte.

Infatti, come gallerista, Schum, comprende immediatamente l'importanza dell'utilizzo del video e realizza con i propri mezzi televisivi, delle opere anche nelle situazioni in cui l'artista, "inesperto", dimostra di ignorare la potenzialità stessa del video, come nel caso delle performance di body art, degli happening e soprattutto della *Land Art* e avvia, prevedendone il successo, una produzione editoriale di opere video.

L'interesse, l'utilizzazione e la valorizzazione del video da parte di Gerry Schum, all'inizio rimane solitaria e isolata, almeno a livello europeo, e questo nonostante un interesse, forse inconsapevole, dimostrato dagli artisti verso il nuovo mezzo: verso la fine degli anni Sessanta il mondo artistico italiano ed europeo, resta scettico, in attesa di conferme dagli Stati Uniti.

Intanto a Colonia, tra il 1968 e il '69, nell'ambito del progetto *Television Gallery*, Gerry Schum, realizza una serie di programmi incentrati sulla *Land Art* e successivamente con *Identifications* si occupa dei lavori di artisti come: Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Daniel Buren, Walter De Maria, Richard Long e Alberto Zorio, fino a realizzare e sviluppare, nel 1972, a Düsseldorf, la video-galleria più importante e innovativa d'Europa.

Ed è proprio grazie all'importanza che assume questa galleria, che Mario Penelope, giornalista e critico d'arte, Commissario Straordinario della Biennale di Venezia e Direttore dell'Esposizione d'Arte del 1972, invita Gerry Schum e gli propone una collaborazione e una consulenza alla manifestazione veneziana.

Collaborazione che Gerry Schum accetta solo dopo un sopralluogo molto accurato agli spazi e alle dotazioni video acquisite dal *Laboratorio Audiovisivi dell'ASAC*, (Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale) sorto nel 1969, su idea di Wladimiro Dorigo e sotto la mia direzione, come responsabile dei laboratori audiovisivi.

E' proprio in quell'occasione eccezionale del '72, che incontrai e lavorai, collaborando strettamente con Gerry Schum, all'elaborazione del progetto, che realizzammo insieme e che mi permise di sviluppare le mie conoscenze tecniche e approdare, nel nuovo mondo della *Land Art*, collaborando assieme a lui e con alcuni artisti italiani, nella produzione di opere d'arte e in particolare con Gino de Dominicis, Germano Olivotto, Ketty La Rocca e Mario Merz, e altri artisti, anche stranieri, quali Oppenheim, Robert Smithson, Jan Dibbets, Michael Heizer, Nam June Paik e altri.

In realtà, la 36<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte, del 1972, mi consentì di sperimentare sul campo alcune novità tecniche, operando, sotto la direzione di Gerry e nel laboratorio realizzato appositamente all'interno del Padiglione Centrale (Italia), utilizzando una regia professionale e diffondendo, tramite 12 televisori, i video provenienti dalla sua Galleria.

In quell'occasione ebbi modo anche di duplicare e riprendere in loco, con le telecamere, da studio e portatili, oltre ad utilizzare le altre apparecchiature "professionali" di proprietà di Gerry Schum, azioni di *Land Art*, alcune prodotte da me e altre dallo stesso Schum.

Fu un'esperienza straordinaria e unica, perché imparai ad usare le apparecchiature da studio e soprattutto quelle installate all'interno del camper-regia di proprietà dello stesso Schum, da lui messo a disposizione e collocato all'esterno e nelle vicinanze del Padiglione, e utilizzato da Gerry e dal suo assistente tedesco, anche come abitazione.

Devo sottolineare che, tutto questo fu possibile, grazie alla sezione italiana della 36<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, del 1972, che sviluppò il tema "*Opera o Comportamento*": un tema che mise in particolare evidenza il dibattito critico, reale e complesso, della situazione artistica mondiale di quel periodo, e di un'Esposizione interessata soprattutto alle novità, rappresentate e ormai consolidate, del mondo audiovisivo.

All'interno del Padiglione Centrale, Italia, oltre agli aspetti della *scultura italiana contemporanea, alla Grafica sperimentale per la stampa, al libro come luogo di ricerca, a Quattro progetti per Venezia*, temi importanti e

d'avanguardia, venne allestita una sala regia per la registrazione e trasmissione televisiva di materiali video.

Il nuovo mezzo, frutto dello sviluppo tecnologico di quegli anni, si aggiunse a quelli tradizionali quali la pittura, la scultura e la fotografia, perché si dimostrò estremamente duttile e maneggevole e diversamente dal sistema cinematografico, non richiedeva i complessi processi di sviluppo o aggiunta di colonna sonora, in quanto il videonastro registrava contemporaneamente sia il visivo che il sonoro e consentiva di controllare, tramite un monitor, durante la registrazione e quindi già in fase realizzativa, il videoregistrato.

Quest'ultima possibilità, di un controllo immediato, consentiva agli artisti un accesso diretto e immediato al loro lavoro televisivo e permetteva di apportare tutte le modifiche desiderate, grazie alla semplice cancellazione del registrato o tramite il montaggio di altri pezzi, come avveniva, ormai da tempo, per il nastro audio.

I materiali per quella mostra furono messi a disposizione dalla Videogalleria di Gerry Schum, e su indicazioni fornite dallo stesso Schum e dal critico Renato Barilli, attraverso il *Video-laboratorio*, da me allestito appositamente, utilizzando i due videoregistratori "semi-professionali" Ampex da 1 pollice, acquistati, pochi mesi prima, dall'ASAC, vennero poi utilizzati opportunamente da molti artisti come "duplicatori" delle opere prodotte, da molti artisti, direttamente nella sala di ripresa allestita, accanto a quella di regia, secondo le esigenze tecniche espresse dallo stesso Schum.

Tutto questo avvenne rispettando il tema imposto dall'Esposizione e nell'ambito del confronto "*Opera o Comportamento*", che consentì la diffusione di una mostra video straordinaria, caratterizzata da artisti d'avanguardia di varie nazionalità.

Le videoproiezioni furono programmate in permanenza e diffuse tramite un sistema a circuito chiuso, mediante l'utilizzo di una serie televisori posti nei punti strategici più importanti e frequentati del Padiglione Centrale.

Fu durante l'elaborazione del progetto della mostra, nel mese di febbraio del 1972, che come tecnico audiovisivo della Biennale, ebbi la fortuna di conoscere Gerry Schum e di sviluppare l'idea di creare un video-laboratorio da mettere a disposizione degli artisti per documentare, anche per l'ASAC (*Archivio Storico delle Arti Contemporanee*), della Biennale, le opere video che sarebbero state prodotte.

La straordinaria e rara occasione mi consentì di duplicare, sempre per l'ASAC, anche tutti i materiali inediti messi a disposizione da Gerry Schum, con l'intenzione di creare un fondo artistico video "speciale" dedicato alle arti visive, in quanto quello esistente fino ad allora era costituito da materiali audio e videomagnetici riguardanti solo il Teatro e la Musica e altre attività (dibattiti, convegni, riunioni ecc.), promosse e realizzate dall'istituzione.

D'altra parte, come sosteneva il Direttore e critico Mario Penelope, il mezzo televisivo e in particolare quello video, risultava straordinariamente "innovativo", perché leggero ed essenziale per registrare e trasmettere processi, atteggiamenti, o meglio i "comportamenti" artistici, in qualsiasi situazione o spazio, anche non tradizionale.

Tanto è vero che in sintonia con il tema e con l'idea di "comportamento", la produzione di opere video da parte degli artisti della Biennale servì a creare – attraverso il processo di modificazione e correzione consentito dal mezzo televisivo – un sistema utilizzabile, teoricamente, all'infinito in relazione alla mostra nella sua totalità e le singole opere d'arte prodotte, che consentirono, nell'ambito dell'esposizione, di analizzare e modificare le opere stesse.

Con l'uso del sistema video, per molti artisti e in particolare grazie all'esperienza e alle conoscenze professionali e artistiche di Schum, i risultati, che lo stesso Schum definisce eccezionali, furono comunque ottenuti e l'ASAC venne in possesso di alcune delle migliori opere della *Land Art*.