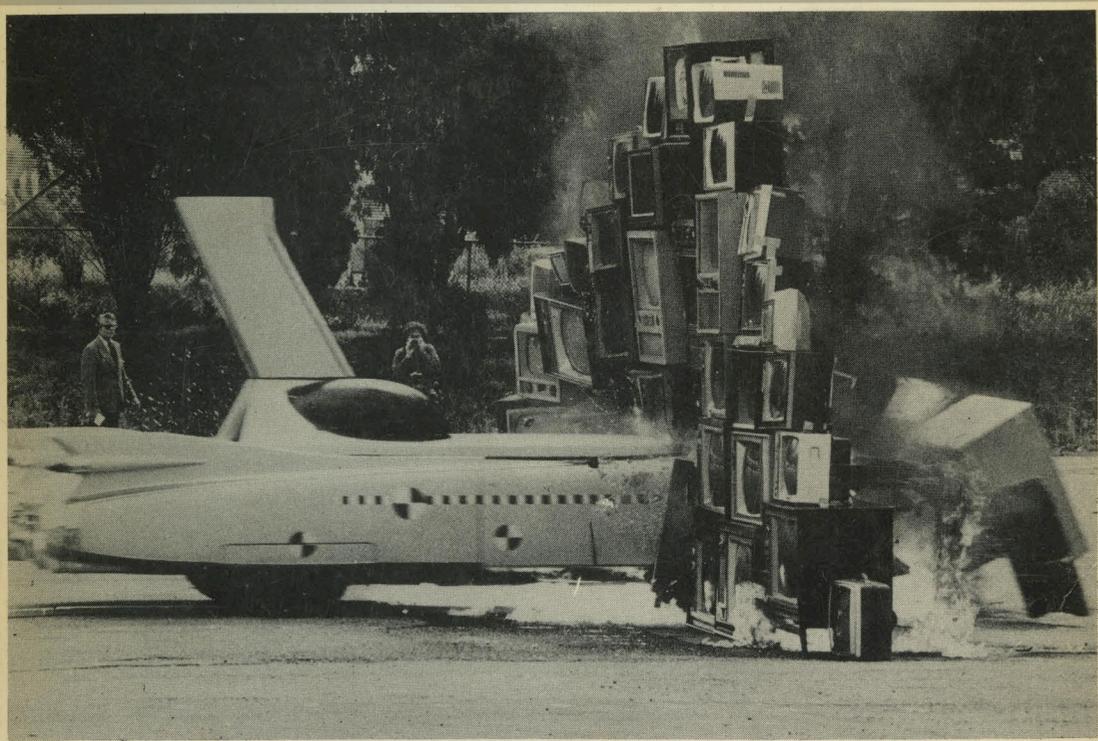


VIDEO '79

VIDEO-THE FIRST DECADE

DIECI ANNI DI VIDEOTAPE



WHY VIDEO '79 by Alessandro Silj

The first exhibition of video art was held in New York in 1969, at Howard Wise's gallery. *Guerrilla Television* by Michael Shambert was published in 1971. About ten years have gone by since the portapak started what by many was regarded as a new era in communication, arts and social change. Today we know that videotape is not necessarily "democratic", nor necessarily less expensive than other communication tools and, at least in some of its uses, not necessarily "new". The early enthusiasms are now giving way to more realistic judgements.

Why VIDEO '79? Because the time seems ripe for an assessment of past experiences. To look at the work done with videotape in Italy and in other countries; to analyze the peculiarities of video compared to other audiovisual languages; to define the problems and conditions in which the use of video can produce better results than those allowed by other means of communication — these are some of the objectives of VIDEO '79.

I think one can say that in the past two years or so many video producers have felt rather ambivalent about the future of video: things looked as if somehow a dead end had been reached, but at the same time one could detect a feeling, based on intuition more than on anything else, that perhaps a new chapter in the history of video, drawn from the lessons of the past, was around the corner. In Italy, after all the excitement and activities of the early years (the work of the Roberto Faenzas, the F.C. Crispoltis and many others) the interest in the new medium dropped sharply. Undoubtedly the sudden growth and swinging image of free radios and private televisions was partly responsible for the loss of interest in video, as they seemed to offer what video had promised but actually never delivered. In the meantime, work has gone on in other countries and results are beginning to show, not only in the United States and Canada but also in Europe. Thus, for instance, in Belgium the Media Library of Brussels has now a video section and thanks to the Videobus project promotional and training activities have taken place. Also, some video-theatres have started operating on a regular basis.

The issues video producers in most countries have had to cope with are basically the problem of costs (especially initial capital investment), distribution, and the differences in standards. Makers of video equipment have developed the bad habit of keeping everyone guessing about their plans and this does not help either. In addition to these practical problems, video producers must face another issue that has nothing to do with technicalities but is basically "existential" — one might call it the "identity crisis" of video. Is there such a thing as video art, can one say "video" just as one would say "music" or "sculpture", is video the umpteenth art or is it (only) a tool, one among many, of the artist's creative work? The identity crisis touches on other aspects of video beside art although video producers who are not artists seem to cope with it in a less schizoid manner. Thus, for instance: Information, or Counter-information? Or, again, video in mental hospitals: a supporting tool for existing therapeutic treatments or a threat to the very existence of the mental institution? In short, those who have worked with video have almost always regarded it, in a more or less conscious way, as a "weapon" (a new weapon) for radical change. Fred Forest, if I am not mistaken, goes as far as

saying that video must destroy ideologies! This issue is anything but new so I hardly need to elaborate on it here. Forest, Richard Kriesche and Don Foresta discuss aspects of it in the essays they wrote for this catalogue.

One thing that VIDEO '79 can do is to attempt a comparative analysis of how video has been used in different countries in the past decade. In Europe, and especially so in countries like Italy and France, the debate on video has always been much more political and ideological than similar debates in North America (with the exception of Quebec). In Europe, theory tends to condition both experimentation and action, while the contrary is true in the United States — not only where video is concerned.

There are other differences. Take, for instance, the role of technology. The attraction for everything that is new, for the latest gadget, experimenting with the most sophisticated electronic equipment, both sound and image, is shared by many American artists. At the foreground of this type of art we find the Chicago video community. A selection of their tapes will be screened at VIDEO '79. Obviously, this is hardly an accident. In the United States, video artists can easily gain access to that kind of technology: in wealthy universities, in the labs of some of the industries, in research centers. Some of the early video work by Ed Emshwiller (e.g. *Scape-Mates* of 1972 — see catalogue), a pioneer in this field, was produced when Emshwiller was artist in residence at the TV Lab. of WNET. This is not to say that Europeans do not work with synthesizers, but obviously we are talking about two very different levels of activity. Many Europeans feel that electronic gimmicks are not really "art". Many American artists would agree with them, yet it is a fact that in the United States temptations can be much stronger and are so much more readily available! In France, I.N.A. has built its *Truqueur Universel* and the Centre Beaubourg has set up a video lab that has little to envy American labs. The French case may signal the beginning of a trend and it will be interesting to watch how it develops in the future.

The hate/love relationship of Martine Barrat with America is, in several respects, quite revealing of the attitude of Europe's radical artists toward the American scene (her interview is published in this catalogue). Everything seems possible in America — that is where the technology is, that is where one meets the opportunities to learn how to use the equipment, not just for the sake of it but, also, for doing radical social work. But will the Roman Kings' life really change as a result?

It is true, of course, that European video, when compared to American video, is "poor" and much more political and ideological. In Europe (e.g. in Germany) there are more activist groups and the messages they deliver are much more "revolutionary" than most North American groups (the exception is, again, Quebec). But we cannot under-estimate the critique of the capitalist system and of consumerism which imbues the work of many American artists. The social and political documentaries of a group like Optic Nerve, in California, are anything but "timid". Some of the screening of VIDEO '79 is devoted to a set of tapes about America. In at least some of these tapes the criticism of the system is quite merciless. It does not express itself in the form of an ideological and political lecture — after all, its authors are American, they are not Europeans. In *General Motors*, Phil Morton has no qualms about using the most advanced technology of electronics in order to destroy the myth of the U.S. automobile industry. He destroys it by making fun of it and his tape is quite entertaining. It does not show the corrosive, aggressive

verve nor the political awareness that we might find in an Italian or German militant video on Fiat or Volkswagen, and it is not without ambiguities. But it is not boring. We must grant him that much. Maybe Morton has succeeded in convincing only one out of 500,000 fellow Americans to get rid of his car. Maybe none. But if we were to compare the two different styles of propaganda, the European one and the American one, it is far from certain that the latter would prove less effective than the former. Perhaps both approaches are *useless*, when we look at their real impact, and this may well be the real quandary of alternative video, in any country, under the conditions which have characterized its developments so far.

The differences between the United States and Europe can be summarized as follows: 1) American alternative video (although, admittedly, not all of it) tries to stay with technological progress (colour, sophisticated equipment, etc.), not so the Europeans — first, because they cannot afford it, but also because they would consider that irrelevant and/or politically wrong (as it would already, by itself, represent a compromise with the system). I am talking, naturally, about radical European video. There are some groups which practise alternative video (as opposed to official television), who would be quite happy to use a 3/4" colour. 2) American alternative video believes that the system can be changed and works toward that end; the Europeans do not believe it as much or do not believe it at all.

Martha Stuart's essay clearly explains what the problems of independent video producers in the United States are. Theirs is a reformist approach. The creation of an alternative television organization is not their goal; rather, the purpose is to "infiltrate" television companies and force them to broadcast "different" programs. Personally, I am sceptical that such a strategy can work. Past experience shows that the big American machine has always succeeded in coopting all protest movements and in institutionalizing alternative projects. Besides, the more the independent producer tries to improve the technical quality of his/her product by opting for colour, taping on 2", etc. (and he/she will do all this so as to increase his/her chances to beat television companies on their own ground), the more he/she will need the economic and technical tools of the system, the more his/her product may run the danger of losing its original characteristic — formal and substantive — and to take on characteristics similar to those of "official" broadcasting, at which stage his/her ability to change society would be considerably reduced if not lost altogether.

Unlike many U.S. independent video producers, the European video groups keep on working with 1/2" black & white. In Italy, they have recently won a battle: they succeeded in having RAI accept their work. Once transferred to 2", some programs have joined the great circus of mass media. In this case as well, just like in the United States, the possibilities of surrender and cooptation are considerable. But it seems to me that precisely thanks to the fact that the means are still "poor", 1/2", black and white, one has greater possibilities of maintaining the characteristics of one's work, and that the field of intervention is wider and more accessible than it would be if the condition for joining the family of mass media was that of using colour or 3/4" or 1". But once entered the great circus of mass media, what then? Can that circus be turned into something different? And what are the possible strategies for those who wish to venture on this path without running the risk of their work drowning like a drop of fresh water in a polluted pond?

There are some who believe that to venture on that path is not even worth trying. I am thinking of those European counter-information group who use video but whose "mot d'ordre" is: stay clear of institutions. But if so wouldn't counter-information cease to be such, by losing its ability to communicate alternative messages to the people? And I would like to reply to Grifi's observation (see his essay in this catalogue) by saying that if it is true that to do counter-information is doing delation, then one should rather say that what he is referring to is actually a form of self-delation as well. Under the circumstances, there can be only one way out, i. e. to look a different model of counter-information. This would not necessarily ban video, but video will have to be used differently than it has so far.

These are some of the topics which VIDEO '79 can help us clarify. We will be looking at plenty of materials. VIDEO '79 was born to be a relatively small project, screening some one hundred tapes. We now have about 350 tapes by some 200 video producers. The project kept growing as we proceeded. We must certainly thank the City Administration and particularly Renato Nicolini who, during his first 3 years as Head of the Dpt of Cultural Affairs has helped Romans rediscover a taste for culture, not just Culture with a capital C, not Culture made of ancient stones and glorified monuments, but culture made of new, sometimes odd things, yet to be discovered. It was then right to bring videotape to old Trastevere... Martha Stuart has endowed the project with her enthusiasm from the very beginning and her role has been essential in promoting American participation in VIDEO '79 and in fundraising for it. Maria Gloria Biccocchi is the person who brought video to Italy, in 1972. Her gallery, Art/Tape/22, in Florence, was soon to become a meeting point for artists from all over the world. The tapes she produced then belong to the history of video and are now at the Biennale of Venice. Her advice and collaboration were most valuable.

The selection of the 350 tapes is by no means fully representative of all significant video produced in the past ten years. There are some not so invisible gaps which we will fill by the time VIDEO '79 moves to New York and others places. Some of the descriptions for tapes never reached us, some were incomplete, some too long. Fulvio and I are responsible for cuts and translations — something, incidentally, which made us realize how important the written word is to some video producers... Some "descriptions" of tapes were obviously part of the creative work of the artist — rather mysterious at times. It is true tapes must be seen, not written about...

The catalogue would have never made it to the printers's shop without the help, experience and moral support of Fulvio Salvadori, someone who knows more about art and video than thirty critics put together and who nonetheless never lays his knowledge on you. Something rare to be found, particularly in Italy.

PERCHE' VIDEO '79 di Alessandro Silj

La prima mostra di arte video fu organizzata a New York, nel 1969, da Howard Wise. *Guerrilla Television* di Michael Shamberg è del 1971. Sono trascorsi circa dieci anni da quando la "portapak", il mezzo pollice portatile,

marcò ciò che, agli occhi di molti, apparve come l'inizio di una nuova era, sia nel settore dell'informazione che in quelli della creatività artistica e dell'azione politica e sociale. Oggi sappiamo che il videotape non è necessariamente "democratico", né necessariamente più "povero" di altri mezzi di comunicazione, né necessariamente "nuovo", almeno per quanto concerne alcune utilizzazioni che ne sono state fatte. Gli entusiasmi iniziali hanno ceduto il passo a valutazioni più realistiche.

E' nata così l'idea di VIDEO '79. Dall'esigenza di tentare un primo bilancio, una riflessione critica sulle esperienze fatte, in Italia e in altri paesi; di analizzare la "specificità" del linguaggio del videotape rispetto ad altri linguaggi audiovisivi: di definire i problemi e le condizioni in cui l'uso del video può dare risultati migliori di quelli ottenibili con altri strumenti di comunicazione.

In questi ultimi due anni lo stato d'animo di quanti lavorano nel campo del video è stato ambivalente: da un lato l'impressione di essere giunti a un punto morto (non si può continuare a "sperimentare" all'infinito) e dall'altro l'intuizione che si era forse alla vigilia di un nuovo capitolo nella storia del videotape — di nuove prospettive maturate nelle esperienze fatte. In Italia la caduta di interesse e di attività, dopo la vampata dei primi anni (il lavoro dei Roberto Faenza, dei F. Carlo Crispolti e di tanti altri) è stata verticale. Forse perché sono subentrate prima le radio "libere" e poi le televisioni private che promettevano di offrire, in termini di comunicazione alternativa, ciò che il videotape aveva promesso ma non aveva mantenuto. Diverse le situazioni in altri paesi, dove si è continuato a lavorare con il video leggero e dove oggi quel lavoro comincia a dare i suoi frutti. Non soltanto negli Stati Uniti, dove d'altronde la situazione è meno rosea di quanto spesso non si dica, ma anche in Europa. Si prenda, ad esempio, il caso di un piccolo paese come il Belgio, dove la *Discoteca* di Stato è diventata *Mediateca* (dischi più film più audio e videotape), l'esperienza del Videobus della regione di Bruxelles ha permesso un lavoro di divulgazione e di formazione, dove si sono aperti i primi videoteatri, sale dove la gente va per vedere non cinema o teatro ma videoregistrazioni.

I problemi con i quali ci si è dovuti confrontare in tutti i paesi sono soprattutto tre: 1) i costi, non tanto di gestione quanto dell'investimento iniziale, 2) la distribuzione, 3) la diversificazione eccessiva degli standards e l'incertezza sugli orientamenti dell'industria. Questo per quanto riguarda gli aspetti operativi. Ma c'è un altro problema, che è invece di natura esistenziale, e che possiamo definire come "crisi di identità" di chi lavora con il video. Arte video (o meglio *video* semplicemente, come si direbbe "musica", "pittura", ecc) oppure arte *con* il video — musica con il video, pittura con il video, teatro con il video, ecc? Cioè video come ennesima *musa* oppure video come strumento al servizio della creatività di ogni artista nel proprio specifico? Questa crisi di identità è più sentita e più evidente tra gli artisti ma è sentita (seppure in maniera meno schizoide) da altri, non artisti, che lavorano con il video. Per esempio: Informazione o controinformazione? Il video nell'ospedale psichiatrico: come supporto delle terapie ivi applicate o come negazione o alternativa a queste? In breve, l'ingresso del video, in qualsiasi tipo di attività, è stato quasi sempre accompagnato, più o meno esplicitamente, da parte di chi lo ha usato, dalla coscienza che esso rappresentava un elemento di rottura rispetto alle situazioni preesistenti. Questa crisi di identità è tutt'altro che risolta, è stata oggetto di molte analisi e discussioni che non proverò nemmeno a riassumere qui. La ritroviamo in alcuni degli interventi pubblicati in questo catalogo, in particolare in quelli di Don Foresta, Richard

Kriesche e Fred Forest.

In Europa, soprattutto in paesi come la Francia e l'Italia, il dibattito è sempre molto più politico e ideologizzato che non negli Stati Uniti. In Europa la teoria tende a condizionare la sperimentazione e l'azione, negli Stati Uniti è vero il contrario — questa osservazione d'altronde ha un valore generale, non riguarda soltanto l'uso del video. E ancora: il ruolo della tecnologia, il gusto per il nuovo, per l'ultimissimo gadget: la sperimentazione con i prodotti più sofisticati dell'elettronica, sia nel campo dell'audio che dell'immagine affascina molti artisti video negli Stati Uniti; l'uso del colore, per esempio, sembra diventato un imperativo inderogabile. Si vedano, in proposito, i videotapes del gruppo di Chicago selezionati per VIDEO '79. Evidentemente, non si tratta di un caso: negli Stati Uniti quella tecnologia esiste ed è resa accessibile a chi lavora con il video, nelle università ricche, nei laboratori di certe industrie, in centri di sperimentazione finanziati da fondazioni. I primi lavori di Ed Emshwiller, un pioniere in questo campo, Emshwiller potè realizzarli perché era "artist in residence" al TV Lab. della WNET. Questo non significa che gli artisti europei non lavorino con il sintetizzatore, ma siamo in presenza di fenomeni di dimensioni assai diverse. Molti europei non riconoscono dignità d'arte ai "giochetti" audiovisivi creati con il computer, una posizione, questa, condivisa da molti artisti americani — ma rimane il fatto che oltre Atlantico le tentazioni sono molto più forti, e molto più a portata di mano! In Francia, l'I.N.A. ha creato il suo Truqueur Universel e il Centro Beaubourg ha organizzato uno studio video che non ha nulla da invidiare a quelli americani (la rassegna di VIDEO '79 presenta alcuni esempi del lavoro prodotto in questi due centri). Quello francese potrebbe essere un sintomo di inizio di tendenza — sarà interessante vedere l'intensità e la ampiezza di tale tendenza nei prossimi anni.

Il rapporto di odio-amore che Martine Barrat ha con l'America è per molti versi significativo (vedi la sua intervista): in America tutto è possibile, esistono i mezzi tecnici e le occasioni di fare lavoro alternativo. Ma quali sono gli sbocchi? Il video americano è pragmatico e fortemente influenzato dalla gamma di possibilità offerte dalla tecnologia elettronica, e il video gruppo invece è "povero" e molto più "politico" e ideologizzato. In Europa (per esempio in Germania) i gruppi video militanti sono più numerosi, più agguerriti, più "rivoluzionari" nei loro messaggi di quanto non siano i gruppi di video militante nord-americano (con alcune eccezioni, per esempio il video del Quebec). Ma non possiamo sottovalutare la critica del sistema capitalistico e del consumismo che ispira il lavoro di molti artisti americani. E il lavoro di controinformazione di un gruppo come Optic Nerve, in California non può certo essere accusato di timidezza. C'è tutta una sezione di VIDEO '79 dedicata al tema America. Vi si può cogliere (almeno in alcuni di questi nastri) il carattere spietato della critica del sistema. Non è una critica che assume la forma di arringa ideologica e politica. Ma siamo negli Stati Uniti, non in Europa. *General Motors* di Phil Morton non disdegna di servirsi della tecnologia delle multinazionali dell'elettronica ma riesce a distruggere il mito dell'industria automobilistica americana. Lo distrugge ridicolizzandolo e quello di Morton è un videotape che *diverte*. Non ha il mordente, l'aggressività, la coscienza politica che troveremmo in un documentario italiano o tedesco sulla Fiat o sulla Volkswagen ed è per molti versi ambiguo nei suoi messaggi. Ma non è noioso. Dobbiamo riconoscergli almeno questo pregio. Forse non avrà convinto che un americano su centomila a disfarsi della sua automobile. Ma se dovessimo mettere a confronto l'efficacia, in quanto a

risultati, dei due stili di intervento, europeo e americano, non è affatto detto che il secondo risulterebbe meno efficace del primo. Probabilmente entrambi risulterebbero *inutili*. E' forse proprio questo il dramma del video alternativo, di qualsiasi paese, nelle forme e situazioni che hanno caratterizzato il suo sviluppo fino ad oggi. Esistono altre due grosse differenze tra il video "alternativo" americano e quello europeo: 1) il primo cerca di tenere il passo del progresso tecnologico (colore, apparecchiature, sofisticate, ecc.), il secondo no, perché non può permetterselo o perché lo giudica irrilevante o politicamente sbagliato (in quanto ciò rappresenterebbe già di per sé un compromesso con il sistema); 2) il primo crede nella possibilità di cambiare il sistema, anche quando è fortemente critico delle istituzioni e delle situazioni, il secondo ci crede un po' meno oppure non ci crede affatto. Il saggio di Martha Stuart (vedi) ci spiega in maniera molto chiara quali sono i problemi dei produttori video indipendenti degli Stati Uniti. La loro è una strategia riformistica. L'obiettivo non è la creazione di una struttura televisiva alternativa: è di "infiltrare" i circuiti televisivi esistenti, costringendoli a mandare in onda programmi "diversi". Non è un tentativo di cambiare le istituzioni, bensì di modificare gli atteggiamenti che gli uomini che lavorano nelle istituzioni hanno nei confronti della realtà sociale, e di informare (educare) il pubblico creando un rapporto più diretto ed umano tra lo spettatore e le persone e le situazioni individuali e sociali presentati sugli schermi televisivi. Personalmente sono scettico che un tentativo del genere possa riuscire. L'esperienza passata dimostra che la grande macchina del sistema americano ha sempre saputo macinare e cooptare tutte le contestazioni e le alternative. C'è poi un altro punto che va sollevato: quanto più il produttore indipendente si sforza al fine di potersi meglio infiltrare, di migliorare la qualità tecnica del proprio prodotto, adottando il colore, registrando a due pollici, ecc. tanto più ha bisogno degli strumenti (economici e tecnici) del sistema, tanto più il suo prodotto rischia di perdere le sue caratteristiche originali (di contenuto e formali) e di assumere caratteristiche simili a quelle della produzione "ufficiale". A questo punto, la sua capacità di agire sulla realtà sociale e di modificarla verrebbe fortemente ridotta quando non addirittura annullata.

A differenza di molti produttori video indipendenti americani, i gruppi video europei continuano a lavorare con il mezzo pollice e in bianco e nero. In Italia, in questi ultimi tempi hanno vinto una battaglia, sono riusciti a far accettare il prodotto del loro lavoro dalla RAI. Versati su due pollici, certi programmi sono usciti dai circuiti alternativi e sono entrati nel grande circo dei mass-media. Anche in questo caso, come negli Stati Uniti, le possibilità di resa o di cooptazione sono infinite. Ma appunto perché i mezzi sono rimasti "poveri", mezzo pollice, niente colore, le possibilità di conservare certe caratteristiche del proprio lavoro forse sono più reali, e il campo di intervento più vasto e più aperto di quanto non lo sarebbe se per entrare nel circuito dei mass media si dovesse passare sotto le forche caudine rappresentate dall'obbligo di usare il colore e il 3/4" o il pollice. Ma una volta entrati nel grande circo dei mass media: quel circo può diventare qualcosa di diverso, e quali sono le strategie possibili per chi vuole tentare questa avventura senza per questo accettare la prospettiva che il proprio video abbia soltanto l'effetto di un sassolino lanciato in uno stagno?

C'è chi ritiene che l'avventura non vada nemmeno tentata. Penso alle posizioni di molti gruppi di controinformazione europei che usano il video ma per i quali vale la parola d'ordine: nessun contatto con le istituzioni. Ma se

è così, la controinformazione cessa di essere tale, nel senso che viene a mancare la possibilità di comunicare alla gente, condizionata dalla Grande Televisione, messaggi alternativi. Bisogna allora cercare altri canali, non più il video ma semmai la radio, che nelle circostanze attuali rimane indubbiamente il mezzo più efficace. E all'osservazione di Grifi (vedi il suo saggio in questo catalogo) vorrei rispondere che se è vero che fare controinformazione è fare delazione, allora sarebbe più esatto dire che il tipo di controinformazione al quale egli si riferisce è, in realtà, una forma di *auto*-delazione. Allora l'alternativa non può che essere una, l'impegno in un tipo diverso di lavoro di controinformazione — ma questo non esclude necessariamente l'uso del video, significa piuttosto che va cambiato l'uso che si fa del video.

Ho cercato, nelle pagine precedenti, di indicare alcuni dei problemi di cui avremo occasione di discutere durante VIDEO '79, e non soltanto in sede di seminario, ma anche e forse soprattutto di fronte ai monitors, sulla scorta di esempi precisi di utilizzazioni diverse dei nastri. Il materiale non manca; e a questo proposito è opportuno spiegare brevemente, prima di concludere questa introduzione, con quali criteri è stato raccolto. Il progetto prevedeva un centinaio o pochi più nastri. E' cresciuto strada facendo, e dobbiamo esserne grati al Comune di Roma e in particolare a Renato Nicolini, che in questi primi tre anni del suo assessorato ha restituito ai romani la curiosità e il gusto per una cultura fatta non soltanto di prodotti consacrati dalla tradizione ma anche di cose nuove, tutte da scoprire, spesso imprevedibili, e comunque al passo con i tempi. Era giusto, allora, anche portare il videotape nella vecchia Trastevere. Martha Stuart, che con il suo entusiasmo fin dalla primissima ora ha dato una grossa spinta al progetto, ha svolto un ruolo essenziale nel promuovere la partecipazione americana a VIDEO '79 e nel reperire i finanziamenti che l'hanno resa possibile. Maria Gloria Biccocchi è la persona che portò il video in Italia, nel 1972. La sua galleria, Art/Tape/22, a Firenze, diventò presto un punto di riferimento per gli artisti europei e nord-americani, e i suoi nastri prodotti in quegli anni documentano la nascita dell'arte video. Si trovano oggi nell'Archivio Storico della Biennale di Venezia. E' nel comitato promotore di VIDEO '79 e la sua esperienza è risultata preziosa. La rassegna comprende circa 340 titoli, molti, forse troppi. Ma non mancano le lacune, in alcuni casi anche lampanti. Alcune schede non sono arrivate, altre erano incomplete, non sempre la posta ha funzionato. C'è chi ci ha mandato quattro pagine di descrizione per ogni nastro, chi nemmeno un rigo. La responsabilità dei tagli e delle traduzioni è mia e di Fulvio, un lavoro che ci ha fatto scoprire, tra l'altro, quanta importanza venga attribuita al linguaggio scritto da parte di alcuni tra coloro che lavorano con il video... Spesso le schede non descrivono affatto i nastri, ma rappresentano una piccola creazione a sé stante, talvolta misteriosissima. Forse è proprio vero che di nastri non si dovrebbe scrivere, che bisogna innanzitutto vederli.

Il catalogo non sarebbe mai arrivato in porto senza l'esperienza, l'aiuto materiale e soprattutto l'appoggio morale di Fulvio Salvadori, una persona che di arte e di video sa più di trenta critici messi assieme ma che riesce a non fartelo pesare. Rara qualità, soprattutto in Italia.