

alla tele-mostra «Identifications» di Gerry Schum, andata in onda alla TV tedesca il 30.11.70: video-oggetto di Mario Merz, «Lumaca»

DI VIDEOTAPE IN VIDEOTAPPA

NOTE SUI PRIMI ESPERIMENTI TELEVISIVI DA PARTE DEGLI ARTISTI

«L'autentica videotappa nella strategia delle comunicazioni visive di massa è nelle controinformazioni»

«Identifications» è la nuova mostra televisiva realizzata lo scorso anno da Gerry Schum per la sua Videogalerie in collaborazione con il Kunstverein di Hannover. Raccoglie le azioni e dichiarazioni di 20 artisti di 6 paesi: Joseph Beuys, Klaus Rinke, Ulrich Rückriem, Reiner Ruthenbeck, Garry Kuhen, Richard Serra, Keith Sonnier, F. E. Walther, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Hamish Fulton, George & Gilbert, Stanley Brouwn, Ger van Elk, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Mario Merz e Gilberto Zorio. Presentata ad Hannover (20 nov. '70), la mostra è andata in onda (30 nov.) sul programma nazionale della televisione tedesca. Sistema Sony di video-registrazione.

Lo scarso interesse, per non dire la diffidenza, con cui gli artisti guardano all'uso in proprio della TV, è segno di maturità sociale, per non dire politica. Anzi, arte e TV non solo non hanno ancora stretto legami, al di là dell'informazione, ma non sembrano disposti a farlo, se non nei limiti di una reciproca prestazione d'opera. Artisti che collaborano in qualità di scenografi. È il caso, in Italia, di Mario Ceroli e Gino Marotta che hanno trasposto la loro opera dalla galleria allo studio televisivo — mentre Giulio Paolini ha la opportunità di realizzare un inter-

vento specifico nella riduzione per ragazzi del Don Chisciotte. E la TV, d'altro canto, presta i suoi canali nazionali. In Germania, per i films di Gerry Schum sulle ultime tendenze artistiche. Oggettivamente, come andare oltre? I programmi dei due campi, a ben guardare, sono inconciliabili. L'informazione di massa attraverso il medium elettronico ubbidisce al ricatto del reale come quantità e urgenza. Così la tivù-tribù può presentarsi con l'innocenza di una sfera da chiromante dove tutto è stato, è, e sarà. Nella sua realtà, passato e futuro tendono a catalizzare l'attualità: c'è solo lo scorrere del presente, istantaneo e simultaneo agli occhi di tutti. È una realtà che copre d'acchito i territori del possibile e dell'immaginabile. E l'etica sottesa dalla tivù-tribù, che dovrebbe (secondo McLuhan) riportare il mondo alle dimensioni di un villaggio, è che ne siamo tutti corresponsabili: un circuito chiuso nella fabbrica degli eventi. Quali che siano le finalità dell'arte (delle varie arti, dei vari artisti), questa vive, al contrario, del possibile e dell'immaginabile oltre il reale, della libertà oltre la necessità. Né le forme di spettacolo privilegiate oggi dagli artisti s'adattano ai caratteri specifici del mezzo TV, istantaneità e simultaneità, ma richiedono piuttosto: o un'apprensione continuamente diffe-

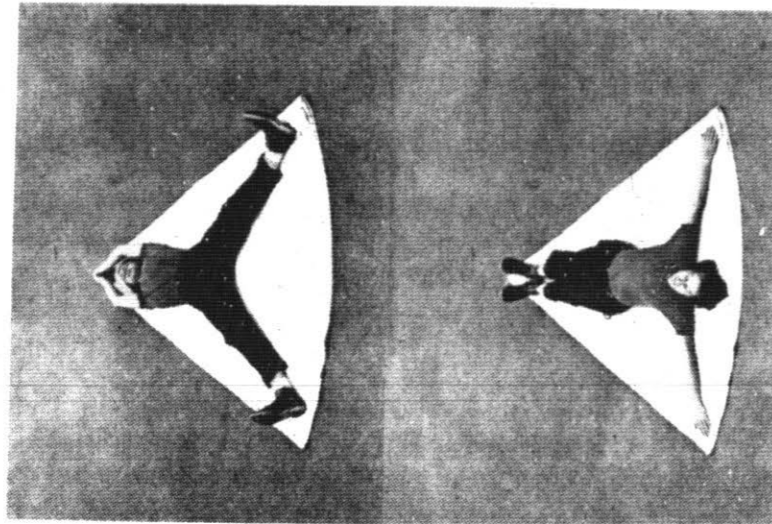
rita (come nell'avanguardia) o un atto di fede in ciò che non si è appreso né visto (l'accademia dell'avanguardia). Metodi e tempi dell'arte, infine, che responsabilizzano un solo individuo; che è forse la massima incompatibilità con la tivù-tribù e la società che questa modella. Non è perché è commerciale o di Stato che la TV diffida a sua volta degli artisti. Ma perché c'è un conflitto di potere sulla realtà. Conflitto che la comparsa del videotape sembra sciogliere, aprendo all'arte e al suo mercato l'uso in proprio della TV semiprofessionale. Uso, però, ristretto nei migliori dei casi alla sperimentazione linguistica. Qui non c'è superapparato commerciale o statale: conta la tecnologia. È in nome di questa la CBS può aprire i suoi laboratori televisivi alle ricerche degli artisti, perché la CBS non produce solo programmi TV, ma è anche in prima linea nella guerra delle video-cassette. Un crescente numero di artisti sta appropriandosi del videotape. Ma in pratica che cosa fanno? Sostituiscono la documentazione video-cassetta alla documentazione foto- e cinematografica. Più raramente, introducono l'esperienza elettronica come parte integrante della loro arte. Gerry Schum ha realizzato la prima mostra, che io sappia, raccolta in video-cassetta. Meglio, ha prodotto

un limitato numero di opere che chiama video-oggetti per gli artisti sopraelevati. Lavorando su un attrezzatissimo furgone — che è insieme casa, ufficio e galleria — Gerry Schum si è creato, e vive con nomadismo conseguente, il mestiere di critico-produttore-operatore nell'esplosione economica della situazione artistica tedesca. Già con la «Land Art» gli era riuscito il colpo di diffondere un'intera mostra sulla rete nazionale televisiva. Con «Identifications», simile nell'impostazione alla parte televisiva della mostra «Gennaio 70» realizzata a Bologna, conclude appieno il processo videotape: dal film alla video-cassetta. Gli interventi degli artisti sono ripresi cinematograficamente, tradotti in nastro magnetico e raccolti in prodotti da collezionare. Gli artisti non dispongono di telecamere e apparecchiature elettroniche, in compenso le loro azioni sono trasmesse a milioni di spettatori.



A Hollywood, ottobre 1970, si è tenuto l'«International Symposium of TV Cassettes». Le più grandi industrie del settore hanno presentato le più avanzate realizzazioni tecnologiche in materia di video-recording, nella più grande guerra industriale di questi decenni. Mentre l'Ampex, la Sony e la Norelco (o Philips) continuano ad adottare il nastro magnetico, alla CBS si è perfezionata la registrazione su pelliola mediante il sistema EVR (Electronic Video Recording), e alla RCA si sta approntando un nastro di vinile che, operato con due raggi laser, permetterà di registrare con il sistema olografico.

Un pioniere del videotape in Italia, Gianfranco Baruchello, smise a suo tempo perché il mezzo risultava ancora troppo rudimentale. La strumentazione è certo migliorata con le nuove telecamere e gli ultimi videorecorder, ma il mezzo resta aleatorio. Eccezione fatta per alcuni sperimentatori (Gerry Schum, Keith Sonnier, Richard Serra, il «Telemuseo», ecc.), nessuno osa per ora adottare uno dei vari sistemi in aspra lotta. Eppure l'aspetto tecnologico è marginale; i videonastri possono già avere un'intensa utilizzazione nell'ambito di uno dei sistemi, come dimostra la TV radicale o di alternativa. Il videotape è inutile laddove basta la cinepresa; ma non è utile soprattutto dove non c'è necessità di trasmissione istantanea e simultanea, o quasi. Per le videocassette degli artisti darà maggiore affidamento, per resa visiva e possibilità di montaggio, ricorrere alla cinepresa. Per le esigenze della controinformazione occorre un videorecorder a tracolla. Inoltre, sia ben chiaro che la gara tecnologica riproduce nel caso del videotape ciò che è accaduto in quello, altrettanto amatoriale, della foto e del passo continuo. Preoccuparsi di attendere il sistema vincitore significa soggiacere all'idea condizionata che l'uso in proprio della TV dipenda dalla sua tecnologia. Mentre appropriarsene subito significa scoprire ed esercitare l'uso alternativo di questo mezzo.



Alla tele-mostra «Identifications» di Gerry Schum, andata in onda alla televisione tedesca il 30.11.70: Josef Beuys («TV in feltro»); F. E. Walther; Gino De Dominicis («Tentativo di volo»); Alighiero Boetti.



Il «Telemuseo» realizzato da Eurodomus 3 nel maggio 1970 è il primo video-teatro completamente affidato al medium elettronico. In uno studio appositamente attrezzato (sistema Philips di video-registrazione), Agnelli, Colombo, Marotta, Martin, Mauri, Pistoletto, Restany e Trini, visualizzano idee e fanno regia di spettacolo sia per esplorare il linguaggio del mezzo che per proporre controspettacoli TV.

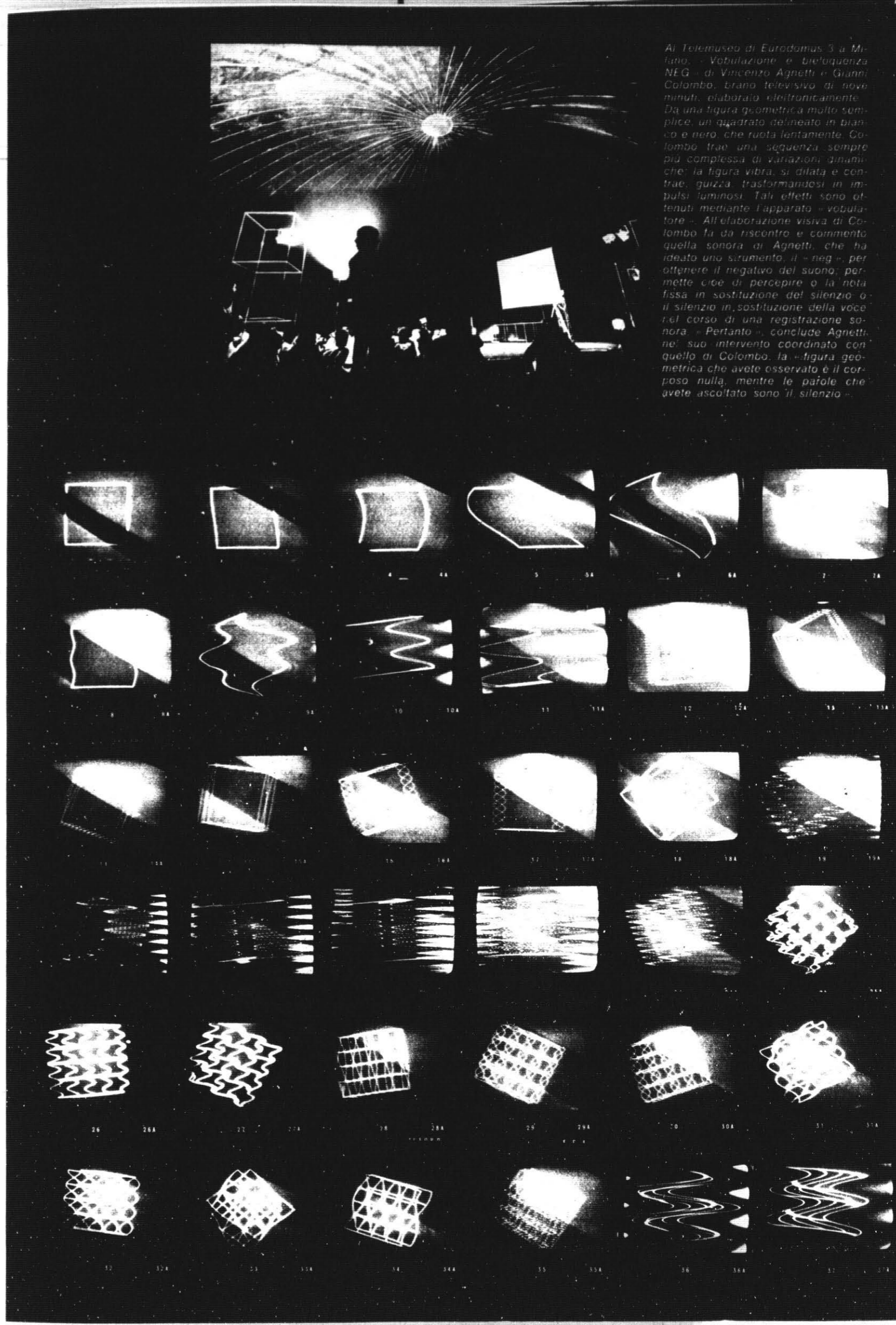
L'approccio linguistico al medium elettronico è ostacolato dalla scarsa disponibilità dei suoi strumenti, complessi e in continua evoluzione

anche nel solo ambito del videotape. Ma è sfidato anche dalle forme di linguaggio codificate dalle trasmissioni della tivù-tribù. Per chi si è cimentato nel «Telemuseo», affrontando in pochi giorni uno strumento sconosciuto, è stato spontaneo «riscrivere» generi televisivi come l'intervista, il collegamento, il circuito chiuso, ecc. A differenza del cinema, la TV ha perentoriamente codificato i suoi specifici linguistici ancora prima che fossero elaborati sul piano espressivo. Ed è probabile che questa codificazione prelinguistica abbia già chiuso il campo delle ricerche. Il linguaggio televisivo è l'uso sociale della TV. Il linguaggio del videotape, che adombra lo stadio del cinema underground e va oltre, è nella rivoluzione delle videocassette, da un lato, e nell'organizzazione di una TV di alternativa dall'altro. D'altronde, sappiamo oramai che CBS, RCA, ecc. non stanno solo producendo video-cassette (e la loro guerra lo dimostra), ma producono, tramite queste, le basi per spostamenti enormi di truppa culturale.

La rivoluzione sociale in atto negli Stati Uniti sta fornendo anche al videotape un ruolo appropriato. La strategia dei media alternativi, dopo la stampa e il cinema, ha raggiunto la televisione. Un «Progetto di Media Alternativi» è stato discusso al Goddard College di New Haven: televisione radicale, televisione per la strada, circuito distributivo dei videonastri. Il giornale East Village Other costituisce una videoteca a disposizione dei lettori. A New York, John Reilly e Rudi Stern aprono il «Global Village», primo centro per la trasmissione di attualità e spettacoli di TV radicale, e si propongono di costituire una catena di video-centri. Nascono altri gruppi, Rain Dance e Video Free X, per il rapido intervento della TV radicale nelle università e nelle strade.

Disporre del videotape è facile, difficile è farne un'arma. Tanto la questione tecnologica è marginale, quanto importante è quella organizzativa. Le notizie che ci giungono dagli USA, ancora prive di echi e corrispondenze da noi, si commentano da sole. Togliamo pure il messianismo poco europeo implicito nella visione del «villaggio globale» e nel McLuhanismo; teniamo conto del fallimento a cui la trasposizione meccanica dal contesto americano a quello europeo ha condotto il nostro cinema underground. Restano gli interrogativi aperti delle nostre prime esperienze: che fare del videotape? e per chi? Copieremo, sporadicamente e magari in ritardo, le tecniche di alternativa d'oltreatlantico? Le risposte dipendono dal grado di consapevolezza raggiunto nella teoria e nella pratica di quella che è chiamata la controinformazione. L'autentica videotappa nella strategia delle comunicazioni visive di massa è nella controinformazione, e nella sua capacità di organizzarsi. Controinformazione che non passa solo attraverso il documento d'attualità politica, ma anche attraverso le mille forme di spettacolo, dalla poesia alla musica all'arte visiva, dirette alla società alternativa. Con molta urgenza, si tratta di tramare quella che John Reilly e Rudi Stern definiscono una video-cospirazione ai danni dell'ideologia dominante. Per gli artisti, a me sembra, è una occasione propizia di creatività nella misura in cui: (1) non prendano il videotape per una nuova forma di arte e la video-cassetta per un multiplo; ma (2) ne facciano strumento per rivoluzionare i loro rapporti acritici con la società; e possibilmente (3) per verificare ulteriormente quanto c'è di superato, storicamente morto, nella volontà stessa di fare arte.

Tommaso Trini



Al Telemuseo di Eurodomus 3 a Milano, «Vibrazione e brebbianza NEG» di Vincenzo Agnelli e Gianni Colombo, brano televisivo di nove minuti, elaborato elettronicamente. Da una figura geometrica molto semplice, un quadrato delineato in bianco e nero che ruota lentamente, Colombo trae una sequenza sempre più complessa di variazioni dinamiche: la figura vibra, si dilata e contrae, quindi trasformandosi in impulsi luminosi. Tali effetti sono ottenuti mediante l'apparato «volutore». All'elaborazione visiva di Colombo fa da riscontro e commento quella sonora di Agnelli, che ha ideato uno strumento, il «neg», per ottenere il negativo del suono; permette cioè di percepire o la nota fissa in sostituzione del silenzio o il silenzio in sostituzione della voce nel corso di una registrazione sonora. Pertanto, conclude Agnelli, nel suo intervento coordinato con quello di Colombo, la «figura geometrica che avete osservato è il corpo nullo, mentre le parole che avete ascoltato sono il silenzio».