

VIDEOTAPES

ARTE TECNICA STORIA

MASTROGIACOMO
EDITORE
IMAGES 70 PADOVA



SIRIO LUGINBÜHL

PAOLO CARDAZZO

VIDEOTAPES

ARTE TECNICA STORIA

DI

SIRIO LUGINBÜHL

E

PAOLO CARDAZZO

MASTROGLIACOMO EDITORE IMAGES 70 PADOVA

E alla fin fine si dovrà riconoscere che anche questo è un impiego 'artistico' del video, forse la vera arte del videotape.



Claudio Ambrosini "De Photographia" 1976.

IL VIDEOTAPE

funzionamento e caratteristiche

Come funziona il videotape

Il VTR (videotape recorder o videoregistratore) è un impianto di registrazione portatile che funziona a corrente normale o a batterie.

Il procedimento è molto simile, e riteniamo conosciuto da tutti, a quello della registrazione del suono e della voce.

Quando si registra una canzone, per esempio, il microfono invia una serie di impulsi elettrici ad un apparecchio (registratori) che è in grado di codificarli su un nastro magnetico. Nella successiva fase di riproduzione, quando cioè si vuole riascoltare la canzone incisa, l'apparecchio decodifica i suoni inviandoli ad un altoparlante che funge da diffusore acustico e che riproduce la musica registrata.

Nel caso del videotape le sorgenti sono due il microfono per il suono e la telecamera per l'immagine che permettono di registrare tutto ciò che si trova a portata di obiettivo e di microfono.

L'apparecchio si chiama videoregistratore ed è a nastro o a cassette. La riproduzione avviene per mezzo di un televisore o monitor collegato con un cavetto al videoregistratore, che ritrasmette contemporaneamente il suono e l'immagine.

Il videotape è quindi il nastro magnetico su cui vengono 'incise' elettronicamente le 'informazioni' inviate dalle telecamere e dal microfono. Ci sono nastri di altezze diverse (1/2, 3/4 di pollice ecc.) e in base all'altezza si otterrà una maggiore o minore fedeltà sia del suono che dell'immagine.

Il processo di ripresa è elementare: si inquadra e si mette a fuoco ciò che interessa e si preme il pulsante che è sistemato sull'impugnatura della telecamera, dopo però aver controllato il grado di luminosità. Il Videoplayer è invece un apparecchio analogo al videoregistratore ma sprovvisto dei circuiti per la registrazione e può essere usato solo come 'lettore' di programmi video collegandolo con un cavetto al monitor o all'antenna di un normale televisore.

Il primo videoregistratore venne costruito dalla RCA (Radio Corporation of America) nel 1953 e negli anni successivi verrà messo a punto il Portapak, un video registratore molto maneggevole con telecamera portatile a batteria.

Quale sarà il futuro della videoregistrazione? Per le case produttrici le varie Akai, RCA, Grundig, Magnavox, ITT-Schaub Lorenz, Sony, Matsushita ecc.

il futuro è già incominciato con la produzione di apparecchi a lunga durata (8 ore), a colori, computerizzati e programmati a registrare programmi con la precisione di una sveglia (Betamax, Vhs ecc.).

Quali sono i vantaggi e le caratteristiche del videotape

- 1) L'operatore può controllare direttamente e contemporaneamente in fase di ripresa su un monitor la qualità dell'immagine ripresa (soggetto, inquadratura, nitidezza, luminosità ecc.)
- 2) Si può rivedere subito la registrazione, verificarne il risultato, riproporla con tempestività al pubblico senza dover attendere, come per il film, le lunghe fasi di sviluppo e stampa
- 3) Le riprese in bianco e nero possono essere fatte in condizioni di luce problematiche per il cinema; per il colore si renderà necessario un aumento di illuminazione.
- 4) L'attrezzatura è leggera, pratica e facile da usare. Spesso il microfono è incorporato nella telecamera.
- 5) Il costo del nastro, poniamo di 20 minuti, è nettamente inferiore al costo di una pellicola cinematografica.
- 6) Avendo a disposizione più telecamere il regista può scegliere l'immagine da inviare direttamente in registrazione.
- 7) I nastri si possono cancellare anche parecchie volte e riutilizzare, e si può effettuare una ripresa ininterrotta per tutta la durata del nastro.
- 8) Attraverso il "generatore di effetti", che è un codificatore computerizzato di effetti speciali televisivi, si può operare qualsiasi tipo di sovraimpressione, sdoppiamento, scomposizione, moltiplicazione dell'immagini.
- 9) Per ottenere molte copie di ogni nastro o eseguire montaggi è sufficiente collegare opportunamente due videoregistratori tra di loro.
- 10) Il passaggio dal nastro alla pellicola cinematografica è reso possibile da un apparecchio chiamato vidigrafo.
- 11) Non è richiesto l'oscuramento del locale per la visione sul monitor.
- 12) Più monitors o televisori possono essere accatastati o raggruppati in serie al fine di creare una visione multipla.

Queste caratteristiche rendono subito ragione della peculiarità del videotape rispetto ad altri mezzi tecnici anche molto attuali come la "polavision", una pellicola cinematografica a colori polaroid, super 8 mm, della durata di 5', rinchiusa in una cartuccia laboratorio che si sviluppa immediatamente, dopo la ripresa, nello stesso visore che servirà per vedere il film. La "polavision" ha, però, il grande svantaggio della breve durata, di essere legata ad una apparecchiatura costosa, di aver bisogno di molta illuminazione, di non poter cancellare o apportare correzioni al materiale girato.

Rispetto alla televisione di stato, che ha una gestione centralizzata, e anche rispetto a molte televisioni private che cercano goffamente di imitare programmi e apparati burocratici della RAI, il videotape può assolvere alla funzione di modificare in profondità l'informazione, perché strumento che tutti possono facilmente usare e verso tutti.

Ma il 'facilmente' che si riferisce alla parte tecnica, non deve trarre in inganno: con il videotape è nato un nuovo linguaggio, pensare di farne un uso cinematografico sarebbe svilirne le enormi possibilità. L'occhio della telecamera può diventare matita e pennello per gli artisti ma anche uno strumento di lavoro sociale, di comunicazione alternativa, di lotta, talvolta anche un'"arma" che permette una reale controinformazione condotta e controllata dalle organizzazioni di "base", solo a patto che si apprendano i meccanismi che fanno del videotape il più aggiornato sistema di comunicazione e informazione.

L'apprendimento di un nuovo linguaggio richiede sempre uno sforzo da parte di chi cerca di impossessarsene e non può essere disgiunto dalla ricerca di un metodo di lavoro e da un approfondimento tecnico del mezzo che si usa.

Le possibilità del mezzo

Il videotape, come d'altronde tutti i mezzi elettronici, possiede proprietà sconosciute per esempio al cinema, o alla fotografia. Non è soltanto uno strumento perfezionato di riproduzione di immagini, anche la polavision lo è, ma possiede la facoltà di elaborare i dati partendo da situazioni molto semplici.

Una ripresa cinematografica, una fotografia, un film in polavision sono la risultanza di un'idea, un progetto e la conseguente realizzazione; dipendono, per così dire totalmente dalla volontà e capacità del regista, dell'operatore, del fotografo.

Un film dopo essere stato stampato non è più suscettibile di alcuna modificazione, mentre basta una calamita a contatto di un monitor per distorcere le immagini trasmesse.

È il coreano Nam June Paik, all'inizio degli anni 60, ad alterare per primo formalmente le immagini sul video e le sue esperienze apriranno la strada a tutta una generazione di video-artisti.

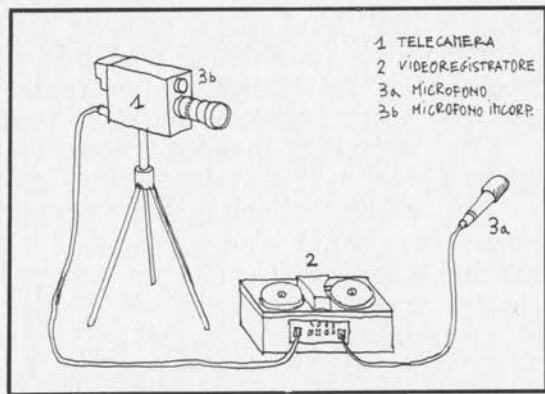
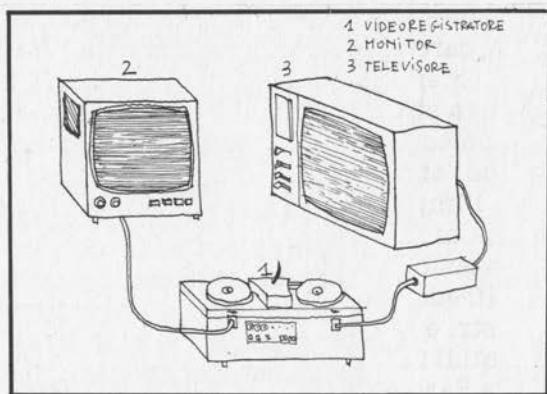
In quegli anni John Cage stava elaborando il suo originale linguaggio indeterminato della musica legato all'alea e allo chance method e dove era rigorosamente esclusa l'interpretazione soggettiva. Paik si entusiasma al metodo di Cage e individua nelle distorsioni televisive, provocate attraverso un uso alterato di campi magnetici, le caratteristiche di una composizione musicale. Nel 1963 nella galleria Parnass di Wuppertal in Germania Paik dà finalmente corpo a una specie di grande suite per video e musica con immagini distorte in 13 diverse maniere. Per la continua mutazione e associazione formale del tutto casuale delle immagini si potrebbe parlare di "un'attitudine di elettronica zen, per una televisione senza autore" (G.Celant).

Nel 1970 Paik inventa il video-sintetizzatore una sorta di "computer" in grado anche di inventarsi le immagini senza prenderle dalla realtà esterna.

Ma, mentre il "computer" è in grado di analizzare e trasformare istantaneamente suono, musica e voce, o un'immagine, in tempo reale, in una dimensione diversa e anche con una proliferazione di infinite situazioni ottico-sonore, il video-sintetizzatore non deve ricorrere alla osservazione e registrazione, possiede le qualità della macchina pensante, e le immagini le va a cercare nel suo interno, sia componendole cromaticamente o mescolandole con immagini in bianco e nero, sia modificandole con la deformazione o la rotazione.

Anche John Whitney, uno dei più originali sperimentatori cinematografici, ha visualizzato sul video con l'aiuto di un calcolatore elettronico le infinite possibilità di variazione di elementari motivi geometrici (Permutations, 1967), mentre Keith Sonnier, nel videotape "Positive-Negative", usando due telecamere indipendenti, riesce ad ottenere simultaneamente, sullo stesso video diviso a metà, l'immagine speculare in negativo e positivo del volto di una donna, che come afferma Germano Celant, autorizzano ad una visione "secondo le polarità elettroniche del più e del meno".

Abbiamo evidenziato con questi esempi dei particolari impieghi del mezzo televisivo fatti propri, in questi ultimi anni, anche dalle televisioni commerciali, sia per sottolineare l'importante ruolo svolto dagli sperimentatori estetici in un campo, come quello attinente allo studio delle possibilità del mezzo, che dovrebbe essere di pertinenza dei tecnici, sia per sottolineare una certa relazione tra musica e videotape, impulsi sonori e impulsi elettrici, immagine elettrica e scrittura musicale.



Disegni di Michele Sambin

L'ARTE DEL VIDEOTAPE

uso politico, sociale, didattico, artistico, del mezzo

I MOLTEPLICI IMPIEGHI DEL VIDEOTAPE

Nel 1975 il "Centre for Advanced TV Studies" di Londra fu incaricato dal Consiglio d'Europa di preparare un rapporto informativo, che potesse essere preso come riferimento dalle altre nazioni, sulle applicazioni socio-culturali della tecnologia televisiva nel Regno Unito. Sotto la voce videotape appaiono le seguenti categorie d'impiego: SVILUPPO COMUNITARIO, che include le attività del tempo libero, la partecipazione sociale, la documentazione e la difesa degli interessi della comunità, l'EDUCAZIONE e i mezzi per garantirla, il VIDEO CREATIVO che sottintende l'uso artistico del mezzo, il LAVORO DI GRUPPO CON BAMBINI in situazioni di gioco, GIUSTIZIA per fornire le prove, STRUMENTO DI RICERCA, STRUMENTO DI ADDESTRAMENTO, ecc.

Va da se che l'impiego del videotape può essere esteso anche ad altri settori produttivi come la fabbrica, la banca, il commercio o in campo militare per la ricognizione, per esempio, del territorio.

IL VIDEOTAPE COME MEZZO DI INTERVENTO E DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE

Con gli anni '70, mentre sono definitivamente tramontate le teorizzazioni radicali sull'impiego eversivo del videotape, care ai redattori della rivista "Radical Software" e quelle ispirate da "Guerrilla Television", manuale-manifesto della controinformazione televisiva statunitense, e in Italia, da teorici come Pio Baldelli, operatori come Roberto Faenza e gruppi extraparlamentari e di base, si è andata intensificando, attraverso la politicizzazione di sempre maggiori settori della popolazione, l'impiego del videotape come strumento di intervento sociale, là dove condizioni favorevoli hanno permesso di svolgere il lavoro con la gente, di documentazione negli altri casi.

Il gruppo Videobase di Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi, da anni opera a contatto di gomito con i nostri emigrati all'estero (Lottando la vita 1975), con gli operai pendolari delle grandi fabbriche del nord (Porto Marghera 1978), con le comunità sperdute della Sardegna (L'isola dell'isola 1974-77). È un lavoro di intervento sociale come quello che Alberto Grifi, regista di

“Anna” e geniale inventore del vidigrafo, apparecchio atto alla trasposizione del nastro video in pellicola cinematografica, ha svolto nelle comuni proletarie, in difesa di compagni incarcerati, dei drogati, nei festival giovanili dei “senza speranza” e dei “fuori storia”.

Mentre sul fronte della documentazione di una realtà, che con il passare degli anni si è fatta più drammatica e inquietante, ricordiamo “Un processo per stupro” 1979 di un gruppo di donne (M.G. Belmonti, A. Carini, R. Daopoulos, P. De Martiis, A. Miscuglio) dove la violenza subita diviene il pretesto per un grottesco e osceno processo-spettacolo e dove la parte lesa diviene imputata nelle arringhe di complessati maschi togati e “Una vita d’Eroina” del 1977, un lucido ritratto di Patrizia Vicinelli poetessa nel gruppo ’63, contumace dopo una condanna per pochi grammi di haschish, mamma e donna alla ricerca di amore e di comprensione per uscire dal tunnel della tossicodipendenza.

Ma questi non sono che alcuni esempi, anche se tra i più interessanti, nel vasto panorama italiano del video-sociale di questi anni.

IL VIDEO DIDATTICO

Da alcuni anni sono operanti in Inghilterra, Stati Uniti e Giappone dei regolari corsi di istruzione superiore condotti soprattutto attraverso la televisione.

Per il numero di allievi iscritti e gli alti indici di ascolto, per la possibilità di raggiungere a domicilio anche nelle ore serali lavoratori, casalinghe, handicappati si stanno rivelando come i più avanzati e sofisticati sistemi di apprendimento multi-media.

Da dieci anni agisce in Inghilterra la Open University che venne istituita nel 1969 con un accordo tra la BBC e le facoltà di Scienze delle Università britanniche e avente lo scopo di creare un’istituzione autonoma, aperta a tutti, in grado di conferire ai suoi studenti attraverso un insegnamento televisivo diplomi a due livelli. I primi corsi ebbero inizio nel gennaio 1971 attraverso la BBC 2 network articolati nelle seguenti materie d’insegnamento: arti, scienze sociali, educazione, scienze, tecnologia e matematica.

Il primo ciclo dovrebbe finire nel 1984 e gli studenti attualmente iscritti sono sessantaduemila ai quali vanno aggiunti ottomila iscritti a corsi “associati” di aggiornamento per insegnanti e a un settore definito “Commodity Education” e che tratta i problemi del bimbo in età prescolare. Gli studenti ap-

partengono a tutte le categorie sociali, l'età media è di 35 anni, il 40 per cento è costituito da donne.

L'attività dei corsi si articola attraverso un sistema multimedia per ora unico al mondo: regolari programmi radiotelevisivi attraverso la BBC 2 e TV associate, testi inviati per posta agli iscritti, materiale audiovisivo specialmente sotto forma di cassette, insegnamento attraverso computer mediante accesso ai terminali localizzati in 180 centri di studio distribuiti nel paese.

Dal 1964 anche l'Università di Leeds ha adottato il circuito chiuso televisivo e tecniche audio-visive molto avanzate che permettono una maggior frequenza ai corsi e una maggiore disponibilità del personale docente. Analoghe istituzioni sono l'ATV di Birmingham e il servizio televisivo ILEA di Londra che ha iniziato le trasmissioni nel 1966.

Nell'ambito di una didattica legata alla sperimentazione video è attiva a Londra la Fantasy Factory e il Com-Com (the Community Communication Group) una televisione privata indipendente.

Negli Stati Uniti è molto seguito il Children's Television Workshop, un laboratorio di animazione, grafica, pittura, teatro per bambini e che si articola in due trasmissioni di successo "Sesame Street" e "The Electric Company", mentre la Maryland Public Television è specializzata in corsi sperimentali di grafica.

In Giappone a Tokyo si distingue nel campo dell'arte la rete NHK. Anche la Francia con il laboratorio video-cinematografico del Centro George Pompidou (Beaubourg) è in grado di offrire ai numerosi visitatori delle grandi esposizioni di pittura, architettura, design, urbanistica attraverso filmati e videotape i necessari supporti didattici per una più approfondita comprensione delle opere esposte. Mentre i musei americani e tedeschi (Modern Art, Metropolitan ecc.) già da anni si servono del videotape come pratico mezzo didattico solo recentemente esso ha fatto la sua comparsa in Italia per la sensibilità di alcuni curatori di mostre (vedi Venezia, Firenze, Milano, Roma).

Particolarmente sensibile a questi problemi si è dimostrato il Centro di Videoarte, del Palazzo dei Diamanti di Ferrara, diretto da Lola Bonora, che ha nella sua ormai vasta videoteca, tra gli altri, un corso di grafica e didattica tenuto nel 1975 da Emilio Vedova, esperimenti didattici sull'apprendimento della lingua inglese, un'analisi critica di Jim Dine e la documentazione-dibattito della presenza di artisti come Matta, Warhol, Rauschenberg, Baj, Attardi, Veronesi.

CRONOLOGIA DELLA VIDEOARTE DAL 1952 AL 1980

- 1952 - A Milano il gruppo Spaziale (Burri, Tancredi, Fontana, Dova, Deluigi, Milani, La Regina, Crippa e altri) diffonde il primo 'Manifesto per la Televisione' intuendo con anticipo le caratteristiche rivoluzionarie del mezzo.
- 1958 - Prima installazione video a Colonia dell'artista tedesco Wolf Vostell; realizza la 'Chambre noir', la caverna della memoria tedesca, con chiaro intento antirazzista e antimilitarista.
- 1959 - Wolf Vostell coinvolge direttamente il pubblico con due happening "Partitur TV-De-collage" e "Ereignisse für Millionen".
- 1963 - L'artista coreano Nam June Paik alla galleria Parnass di Wuppertal, presenta attraverso "13 Distorted TV Sets", una trasmissione televisiva alterata dall'uso di magneti.
- Vostell presenta un video-happeningh alla galleria Smolim di New York.
- 1964 - Viene trasmesso dalla rete WGBH-TV di Boston, che si dedicherà in seguito al video d'artista, "Jazz Images" prodotto da Fred Barzyk; dal 1967 la rete sarà finanziata dalla fondazione Rockefeller.
- 1965 - Paik presenta alla galleria Bonino di New York "Electronic TV"; si tratta della prima mostra di Paik negli Stati Uniti.
- L'artista afferma "il tubo catodico rimpiazza la tela". Intensa collaborazione con John Cage e Merce Cunningham.
- 1967 - Presso la rete televisiva KQED-TV di San Francisco ha inizio un laboratorio sperimentale che dal 1969 si chiamerà "National Center for Experiments in Television".
- Il canale WGBH di Boston mette in onda programmi d'artisti.
 - La Sony mette in commercio il videoregistratore da 1/2 pollice chiamato porta-pack
 - Paik, McLuhan e Moorman partecipano ad un programma messo in onda dalla NBC di New York e sempre a N.Y. sorge la WNET TV.
 - Installazione di Bruce Nauman presso la galleria Nicholas Wilder di Los Angeles in California.
 - Wolf Vostell presenta l'happeningh "Miss Vietnam" per esecutori e tre telecamere: anche in questo caso cerca di stimolare gli spettatori attraverso le classiche brutali immagini della guerra.

- 1968 - Otto Piene, un artista cinetico tedesco del Gruppo Zero, realizza in collaborazione con Aldo Tambellini, fondatore a New York del primo 'electro media theater', a Colonia, un ambiente "Black Gate Cologne" costituito da telecamere, monitor, e luci stroboscopiche-fluorescenti.
- Un programma di un'ora creato interamente dagli artisti viene trasmesso il 26 gennaio 1969 dalla rete WDR di Colonia.
 - Bruce Nauman produce tutta una serie di videotape che riguardano i movimenti del corpo e le espressioni del viso: si tratta del primo esempio di 'video-body-art'.
 - Prima Fernsehgalerie di Gerry Schum a Essen (Germania); si occupa di land art.
 - Si costituiscono a New York e in California i primi gruppi video: Raindance Foundation, Global Village, Videofreex, People's Video Theater, Ant Farm.
 - Luciano Giaccari fonda lo "Studio 970/2" a Varese per documentare con il videotape le diverse correnti artistiche.
- 1969 - Presso la Galleria Howard Wise di New York si apre la grande video mostra "TELEVISION AS A CREATIVE MEDIUM" alla quale partecipano Frank Gillette e Ira Schneider, Nam June Paik e Charlotte Moorman (Reggiseno televisivo per scultura vivente), Eric Siegel, che usa una specie di sintetizzatore dei colori, Tom Tadlock, Aldo Tambellini e altri.
- In aprile la ARD tedesca trasmette sul primo programma il film "Land Art" realizzato da Gerry Schum con gli artisti Boezen, De Maria, Dibbets, Flanagan, Heizer, Long, Oppenheim e Smithson.
 - Dennis Oppenheim espone alla Galleria John Gibson di N.Y., Bruce Nauman alla Leo Castelli sempre di N.Y.
 - LaWGBH TV di Boston manda in onda "The Medium is the Medium" la sua prima produzione d'artista con Tambellini, Vanderbeek, Paik, Tadlock, Piene, Seawright e altri; per l'occasione, Allan Kaprow realizza il video happening "Hello" trasmesso in diretta.
 - Wolf Vostell crea "Grasshopper" con documenti televisivi, telecamera e monitors e con Mauricio Kagel progetta un videostudio sperimentale presso la WDR di Colonia.
- Il canale 13 della televisione di N.Y. è aperto alla sperimentazione e diffonde programmi di artisti.

1970 - Si diffondono negli Stati Uniti e in Canada i gruppi video, vere e proprie comunità di lavoro per inchieste e documentazioni su problemi sociali e politici.

- Esce la rivista "Radical Software" giornale del movimento underground americano e il libro "Expandend Cinema" di Gene Youngblood.

- Vincenzo Agnetti e Gianni Colombo girano a Milano il video-film "Vobulazione e bieloquenza neg" (10') che, partendo dalla forma geometrica del quadrato, sviluppa una grande varietà di forme per mezzo di un apparecchio chiamato "vobulatore".

- Paik realizza in collaborazione con il giapponese Shuya Abe il "Paik/Abe Video Synthesizer", videosintetizzatore che permette di ottenere effetti casuali di distorsione e variabilità nelle ricerche visuali.

- Il Folkwang Museum di Essen (Germania) apre un videostudio di documentazione, didattica e arte.

- Nam June Paik dedica un programma di quattro ore alla musica dei Beatles: "Beatles: From Beginning to End" tutto giocato sul videosintetizzatore. Il programma viene trasmesso dalla WGBH di Boston.

- Prima mostra italiana di videotape al Museo Civico di Bologna, durante l'esposizione "Gennaio '70", curata da Renato Barilli.

È la prima volta in Italia che le opere degli artisti presenti, Anselmo, Prini, Mario e Marisa Merz, Boetti, Fabro, Colombo, Simonetti, Zorio, Pennone, Pistoletto, Calzolari, Kounellis, Mattiacci, De Dominicis e Patella, sono registrate direttamente su videonastro.

L'esposizione: "anticipazioni memorative" alla galleria del Cavallino di Venezia presenta un videonastro con interventi di artisti che partecipano alla mostra. Analoghi esperimenti vengono condotti durante le successive esposizioni.

- Le ARD tedesca manda in onda il film "Identification" realizzato da Gerry Schum e che include i seguenti artisti: Beuys, Boetti, Buren, Calzolari, De Dominicis, Fulton, Gilbert & George, Kuehen, Merz, Rinke, Rückreim, Ruthenbeck, Serra, Sonnier, Walther, Weiner, Zorio.

- Stan Vanderbeek con "Violence Sonata" (WGBH-TV) esplora, per mezzo di mixed-media e la partecipazione del pubblico, l'orizzonte vastissimo della violenza.

1971 - Viene pubblicato il quaderno rosso della controinformazione politica

americana "Guerrilla Television" di Michael Shamberg. Viene teorizzato l'uso alternativo del videotape che diviene strumento di lotta nei campus, presso le minoranze di colore, nei ghetti delle metropoli statunitensi.

- Si apre a New York, sotto la direzione di Woody e Steina Vasulka, la galleria "The Kitchen", chiamata all'inizio "Electronic Kitchen", primo spazio adibito alla presentazione e vendita dei video nastri.
- In dicembre il Whitney Museum of American Art organizza una rassegna di videoartisti americani.
- A Roma la galleria Obelisco presenta il "Video libro NOI" coordinato da F.C. Crispolti con opere di Panseca, Cristoforo, Patella (Alberi parlanti).
- Stephen Beck mette a punto un Videosintetizzatore che permette di generare immagini in feedback senza interventi di regia.
- Negli Stati Uniti inizia l'attività la sezione video del museo Everson di Syracuse (N.Y.), e in Europa i centri di Rotterdam, Amsterdam e Monaco di Baviera.
- A New York il "Finch College Museum" d'Arte Contemporanea presenta "Ten Video Performances" con opere di Vito Acconci, Peter Campus, Douglas Davis, Dan Graham, Alex Hay, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Robert Rauschenberg, Steve Reich, Eric Siegel, Simone Whitman.
- 1972 - Materiali della "Videogalerie Schum" di Düsseldorf sono accolti alla Biennale di Venezia e alla rassegna "Documenta" di Kassel.
- Keith Sonnier presenta una serie di videotape alla galleria Castelli di New York.
- L'Everson Museum di Syracuse inaugura il programma della sua galleria con una personale di Paik-Moorman, mentre Douglas Davis, videoartista e critico d'arte di Newsweek, presenta "Talk Out", un'azione video di oltre tre ore durante la quale gli spettatori possono contattare l'artista o via etere o via cavo.
- Opere video sono presentate a Spoleto durante il "Festival dei due mondi" e al Palazzo dei Diamanti di Ferrara.
- Alla "The Kitchen" di New York, organizzato da Susan Milano, si inaugura il primo "Women's Video Festival" che diverrà annuale.
- 1973 - Muore, suicida in Germania, Gerry Schum e gli subentra la galleria

Projection a Colonia, diretta da Ursula Wevers, che eredita la cospicua videoteca.

- Importanti esposizioni di videoarte si tengono a Berlino presso il Neue Berliner Kunstverein, a Graz "Trigon '73" presso il Landesmuseum con artisti austriaci, italiani e jugoslavi, alla Biennale dei giovani di Parigi, a Rotterdam, Vancouver in Canada (Matrix International Video Conference), a New York (Annual Avant Garde Festival).
- L'Everson Museum presenta in aprile i nuovi lavori video di Frank Gillette e in novembre Bill Viola; organizza, inoltre, una mostra itinerante "Circuit: a Video Invitational" con opere di più di 50 artisti e che tocca fra le altre città Boston, Seattle, Detroit, Colonia.
- Inizia a Firenze, sotto la direzione di Maria Gloria Bicchieri, la produzione video artistica di "ART-TAPES 22" che sarà per alcuni anni il più importante centro italiano di videoarte.
- Continua a Varese l'attività di documentazione dello Studio 970/2 specialmente nel campo della danza e delle performances musicali.
- Attivo a Roma "L'Attico" diretto da Fabio Sargentini.
- Russel Connor crea a New York la "Cable Arts Foundation" con l'intento di sviluppare un canale artistico via cavo.

1974 - Fred Barzyk, Douglas Davis, Gerald O'Grady, Williard Van Dyke organizzano in gennaio al MOMA di New York una conferenza internazionale sull'estetica televisiva e sul futuro del video d'artista chiamata "Open Circuits".

- L'Everson Museum presenta Ira Schneider con "Manhattan is an Island" e Peter Campus con "Closed Circuit Video". L'attività è completata da un seminario diretto da David Ross sui rapporti tra la videoarte e i musei (Video and the Museum).
- Esposizione itinerante "Fotomedia" curata da Daniela Palazzoli, con nastri di Agnetti, Patella, Calzolari, Vaccari, Nespolo, La Rocca, Ontani, Chiari, Mattiacci, Carpi, Berardinone, Asnaghi, Colombo, Paradiso, Mosconi, Pacus, G. Pisani, V. Pisani.
- Alla fiera dell'arte di Basilea sono presenti numerosi videoartisti.
- Willoughby Sharp organizza, a New York, due settimane di video performance.
- La galleria del Cavallino di Venezia, diretta da Paolo Cardazzo, diviene un attivo centro di produzione di videotape e dà inizio alla costituzione della videoteca internazionale. Nell'ambito della galleria lavorano arti-

- sti italiani (Ambrosini, Sillani, Sambin, Viola, Sartorelli, Soccol, Stufi, Cardazzo, Fassetta) e iugoslavi (Ivekovic, Martinis, Trbuljak).
- Colonia ospita "Project '74", la galleria Impact di Losanna "Impact-video", Parigi al Museo d'arte Moderna "Art Video Confrontation '74".
 - Si inaugura a Colonia il Planstudio Siepmann.
- 1975 - In maggio "Video Show" alla Serpentine Gallery di Londra.
- All'Espace Cardin di Parigi il C.A.Y.C. di Buenos Aires, diretto da Jorge Glusberg, presenta con una grande partecipazione di artisti il "Deuxieme Rencontre International Ouverte de Video".
 - Una mostra itinerante della produzione dell'Art-Tapes di Firenze, "Americans in Florence, Europeans in Florence", si sposta negli Stati Uniti, in Jugoslavia, in Olanda. A New York i video vengono presentati al MOMA e diffusi dal canale 13 della televisione pubblica.
 - Si apre alla Rotonda della Besana, organizzata da Tommaso Trini, in collaborazione con il Comune di Milano e il Camel Award, la mostra "Artevideo & Multivision". In occasione della rassegna si fonda una videoteca con opere di artisti internazionali.
 - Agisce a Milano, per un breve periodo, il Centro Documentazione e Ricerche Jabik che si occupa di raccogliere film e videotape d'artisti.
 - In maggio il gruppo CAYC presenta un folto programma al Palazzo dei Diamanti di Ferrara.
- 1976 - L'artista austriaco Richard Kriesche, che attualmente dirige a Graz il centro di produzione video AVZ, organizza il primo seminario POOL sulla situazione della videoarte "Video End".
- Alla Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria avviene un video incontro con la partecipazione di Art-Tapes 22, del Centro Arti Visive di Ferrara e della galleria del Cavallino di Venezia.
 - Art-Tapes 22 sospende l'attività avendo puntato troppo sulla produzione e trascurate la distribuzione e la vendita delle opere: tutti i videonastri vengono ceduti da Maria Gloria Bicocchi all'Archivio Storico della Biennale di Venezia dove si trovano attualmente.
 - In luglio al Museo d'Arte Contemporanea di Caracas in Venezuela, organizzato dal CAYC, si svolge il "Sixth international encounter on video".
 - In settembre la Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria, il museo

- etnografico di Pisino e la Galleria del Cavallino di Venezia organizzano a Motovun (Montona) in Istria un incontro di videoartisti italiani e iugoslavi sul tema "Identitet = identità".
- Al Museo di Boston si svolge la rassegna "Chaning Channels" in collaborazione con le reti NCT, WGBH e WNET.
 - Il gruppo CAYC è presente alla Fondazione Joan Mirò a Barcellona.
 - Si svolge a Bologna, organizzata da Renato Barilli, Roberto Daolio e Francesca Alinovi, una settimana di performances (49), alcune delle quali eseguite con il video. Partecipano tra gli altri: Marina Abramovic, Vito Acconci, Cioni Carpi, Vincenzo Agnetti, il Centre for Art and Communication di Toronto, Fabio Mauri, Luca Patella, Michele Sambin, Luigi Viola, Herman Nitsh, Charlemagne Palestine, Ulay ecc.
 - Grande rassegna video al Museo d'Arte Moderna di Ginevra in collaborazione con la galleria Kitchen di New York.
 - Artisti e videotape dell'ASAC alla Biennale di Venezia in ottobre.
- 1978 - Scomposizione-esperienze musicali contemporanee al Museo d'Arte Moderna di Bologna; rapporto video-musica.
- M80-un programma per le arti visive a Milano al Palazzo Reale.
 - Nuovi media: fotografia, cinema, videotape, performance alla galleria Bevilacqua la Masa, Venezia.
 - In ottobre a Bruxelles si svolge il "Performance art festival".
 - Il Centro AVZ di Graz organizza l'incontro "Art Artist & The Media" al quale partecipano, Arcangelo Mazzoleni, Mariella Buscemi, Peggy Gale, Alberto Pirelli, Paolo Cardazzo, Marijan Susovskj e altri artisti e critici.
- 1979 - Si svolge a Roma la grande rassegna internazionale "Video '79", dieci anni di videotape, organizzata da Alessandro Silj; sono presentate 340 opere da "Anna" di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli a "Self Identity" del giapponese Taka Iimura, da "Three Motion Studies" dello statunitense Charlemagne Palestine al video politico "L'isola dell'isola" del gruppo Videobase (Anna Lajolo, Alfredo Leonardi, Guido Lombardi).
- Jean-Luc Godard presenta alla Biennale Cinema il video film «France, tour detour deux enfants» (1978) in 12 puntate della durata di 26' ciascuna prodotto dal suo laboratorio Son-image per Antenne 2.
 - In novembre alla Sala Polivalente di Ferrara, organizzato da Lola Bo-

nora, avviene il "Video Show Ferrara 1979", con videonastri e video-performance di artisti italiani, americani e canadesi.

- Al Convegno, promosso dal Premio Italia "Arti Visive e Televisione" (Milano, autunno 1979), Vittorio Fagone, in un polemico intervento, accusa la televisione di diffondere stereotipi inattuali delle arti visive utilizzando moduli estetici rigidi e poveri e facendo intervenire raramente, nella realizzazione dei programmi, gli artisti stessi.
- 1980 - Vittorio Fagone cura al Palazzo Reale di Milano la rassegna multimedia "Camere incantate: espansione dell'immagine".
- A Torino mostra di videonastri del Centro Video Arte del Palazzo dei Diamanti.
- A Venezia: il padiglione canadese alla 39^a biennale è dedicato esclusivamente alla videoarte.
- Alla Biennale Cinema Michelangelo Antonioni presenta «Il mistero di Oberwald» nella versione originale video; il colore è ottenuto con sofisticate apparecchiature elettroniche.



Charlotte Moorman "Performances", Studio Morra - Napoli - 1975.

CLASSIFICAZIONI DELLA VIDEO ARTE

Con il progetto di "TELEVISIONE COME MEMORIA" del marzo 1968 Luciano Giaccari è senz'altro uno dei primi operatori culturali ad essersi occupato di televisione leggera.

"TELEVISIONE COME MEMORIA" era un progetto applicato ad una manifestazione all'aperto "24 ore di no stop theatre", organizzata dallo stesso Giaccari che, sull'arco di 24 ore vedeva realizzarsi ambienti, performances, happenings e proiezioni. "TELEVISIONE COME MEMORIA" prevedeva 24 circuiti chiusi nei quali col passare delle ore si sommava la situazione reale alla situazione precorsa.

Si realizzavano così contemporaneamente i due archetipi essenziali della televisione: quello della visione diretta e quello della visione differita.

Per le esperienze condotte negli anni precedenti, consistite nell'intervenire con cinepresa e macchina fotografica sul lavoro proprio e di altri artisti, Giaccari non arrivava alla televisione per caso, ma per il logico sviluppo dei suoi precedenti lavori.

Al sorgere del fenomeno "videotape" e di fronte ai principali riferimenti, quali la sperimentazione pura sullo strumento di Nam June Paik e il tentativo di Gerry Shum di usarlo per "oggettualizzare" la "land art" e l'"arte povera", Giaccari si rendeva conto delle potenzialità molto più ampie del mezzo rispetto alle situazioni varie ed articolate dell'arte contemporanea.

Queste notevoli possibilità, basate sulle caratteristiche tipiche dello strumento (come, tra l'altro, la visione ed il montaggio simultaneo, la rivedibilità immediata, la possibilità di agire in condizioni di luce proibitive per documentare in tempo reale, le caratteristiche di strumento "non culturale" dell'oggetto televisore: di fatto un elettrodomestico etc) spingevano Giaccari ad attuare subito esperienze in varie direzioni.

Giaccari quindi realizzava i propri videotape e quelli di altri artisti; documentava in tempo reale performances di musica, danza, teatro; effettuava interviste con i protagonisti di questi vari settori; documentava mostre, conferenze ed altre manifestazioni collegate al mondo dell'arte.

Da questa impostazione nasceva per Giaccari l'esigenza di inquadrare, sia pure in modo elastico, il fenomeno "videotape", dando luogo sul finire del 1972 alla:

CLASSIFICAZIONE DEI VARI MODI DI IMPIEGO DEL VIDEOTAPE IN ARTE.

La classificazione si basa essenzialmente sulle modalità diverse del rapporto tra artista e strumento-videotape.

Questo tipo di rapporto può essere diretto o mediato.

A - nel primo caso l'artista "usa" il videotape per realizzare opere o situazioni.

B - nel secondo caso un soggetto diverso "usa" il videotape sull'opera dell'artista con diverse finalità.

A - L'impiego **diretto** del videotape da parte dell'artista da luogo a:

1 - VIDEOTAPE:

Nastro magnetico audio-video, impressionato elettronicamente, che costituisce il supporto materiale nel quale si sostanzia l'opera dell'artista, al pari della carta, della tela, della pietra, della pellicola fotografica etc.

In questo caso il videotape è l'opera d'arte e può essere un "unicum" o avere una tiratura in più copie.

2 - VIDEOPERFORMANCE:

È una performance basata sull'impiego di circuiti chiusi televisivi, di videoregistrazioni o di entrambi da parte dell'artista che si avvale di questi mezzi elettronici per creare una determinata situazione.

3 - VIDEOENVIRONMENT:

È una situazione-ambiente, realizzata dall'artista, indipendentemente dalla sua presenza, sempre con l'impiego di circuiti chiusi e/o registrazioni video.

B - Nel caso in cui non è l'artista ad usare il mezzo elettronico, ma altri lo impiegano "sulla" sua opera, si crea un rapporto **mediato** artista-videotape, che dà luogo a diverse situazioni, che si differenziano soprattutto in funzione dei diversi obiettivi perseguiti e che sono comunque riconducibili al concetto di informazione.

Le principali situazioni di questo rapporto mediato sono:

1 - VIDEODOCUMENTAZIONE IN TEMPO REALE:

La performance dell'artista viene documentata da altri a mezzo di registrazione televisiva.

La ripresa viene effettuata continuativamente e si ottiene una videodo-

cumentazione della stessa durata dell'evento documentato integralmente.

2 - VIDEOREPORTAGE:

La videodocumentazione non è integrale, ma viene attuata con taglio giornalistico, per informare su un determinato evento artistico, montando diversi materiali, come prove, brani di performance, interviste, con gli artisti etc.

3 - VIDEOCRITICA:

Videoinformazione, realizzata con taglio critico, impiegando materiali analoghi a quelli del videoreportage.

È possibile realizzare una rivista di critica d'arte in cassette video da far circolare nei canali istituzionali (musei, gallerie etc.) o, in una ipotesi divulgativa, tra privati che siano dotati di videolettori. (Attualmente trovano sempre maggior diffusione videoregistratori con cassette da 1/2").

4 - VIDEODIDATTICA:

Videoinformazione, realizzata con taglio didattico, impiegando materiali analoghi a quelli del videoreportage e organizzati sotto forma di cicli di lezioni di storia dell'arte.

nel 1974 appare nella rivista "Artforum", stilata da Allan Kaprow, uno dei più autorevoli autori e teorici di happeningh e performance, la seguente classificazione:

- 1) TAPED ART PERFORMANCE-alcuni eventi artistici immagazzinati, condensati e riprodotti
- 2) ENVIRONMENTAL OPEN-CIRCUIT VIDEO-gente, macchine e natura in interazione fra loro
- 3) VIDEO DOCUMENTARIO o VIDEO POLITICO (trad.it.).

Nel 1976 si è svolta presso la Galleria Labirynt di Lublino in Polonia una grande rassegna di video performance. In quell'occasione Józef Robakowski, un artista che con Ryszard Wásko, Wojciech Bruszewski e altri, insegna e opera attivamente in campo cinematografico, fotografico e televisivo presso il

“Workshop of the Film Form” della Scuola di Cinematografia di Łódź ha stilato la seguente classificazione di base della VIDEO ARTE:

- 1) Registrazione a scopo documentario di avvenimenti artistici
(Huebler, Long, Oppenheim, Kaprow)
- 2) Registrazione diretta di tipo concettuale (impegno e itinerari mentali)
(Acconci, Beuys, Boltanski, Davis, Luthi, Palestine, Rainer)
- 3) Tentativi di amplificazione delle possibilità tecniche del mezzo
(Dewitt, Siegel, Tambellini, Piene, Paik)
- 4) Ricerche sulla struttura del mezzo televisivo
(Ruthenbeck, Workshop of Film Form, Kaprow, Export)

e aggiunge: “Esiste evidentemente, la possibilità di intercambiabilità tra i vari gruppi della classificazione, la loro interdipendenza o la loro mutua esclusione, mentre risulta senza importanza per gli artisti che lavorano con il videota-
pe la descrizione della “realtà”.

Intendendo, forse, con “realtà” un impiego naturalistico del mezzo.

Negli Stati Uniti è attualmente usata una terminologia, comune anche alle esperienze musicali di “**HOT VIDEO**” (caldo) e “**COLD VIDEO**” (freddo). Il video caldo implica la diretta partecipazione dell'artista, il video freddo è la registrazione di un evento artistico anche eseguita da persona diversa dall'artista.

Proponiamo, infine, una classificazione che tenga conto delle precedenti:

- 1) VIDEOTAPE distinto in “caldo”, quando l'artista ha usato il mezzo indagando le molteplici possibilità elettroniche, e “freddo” quando è servito a narrare, descrivere ecc.
- 2) VIDEO PERFORMANCE, azione video nella quale è necessaria la presenza fisica dell'artista o di altri performers.
- 3) VIDEO INSTALLAZIONE, spazio attrezzato atto a riprodurre un evento; non è necessaria la presenza fisica dell'artista.

In tutti e tre i casi vi è un impiego diretto del videotape da parte dell'artista.

- 4) VIDEODOCUMENTAZIONE o registrazione di un evento artistico. Il videotape viene usato per praticità (tempo reale, continuità di ripresa ecc.) ma anche il cinema o la fotografia potrebbero assolvere alla stessa funzione.

VIDEO E PERFORMANCES MUSICALI

L'impiego del videotape nelle performance musicali trova a partire dall'incontro Paik-Cage un terreno molto fertile di verifica e di sperimentazione. Nel 1965 Paik, Cage e Merce Cunningham tentano un felice connubio tra elettronica e balletto: i danzatori entrando alternativamente in un campo magnetico provocavano delle visualizzazioni sonore su dei monitor rendendo evidente per la prima volta il rapporto tra i ritmi della danza e le corrispondenti onde elettromagnetiche. La collaborazione di Paik continua con la violoncellista Charlotte Moorman della quale ricordiamo la performance "Reggiseno televisivo per scultura vivente" del 1969 nella quale la Moorman suona il violoncello provvista di un reggiseno composto da due piccoli monitor le cui immagini sono determinate dal suono. Bruce Nauman sembra invece più attratto dalle esperienze di musica ripetitiva e orientaleggiante di Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich e alla danza post Cunningham di Meredith Monk o a ritmi teatrali dilatati di Bob Wilson quando documenta con il video le molteplici posizioni del proprio corpo creando, per così dire, quasi una partitura di tipo musicale.

Altra figura di punta della video-musica è l'artista statunitense Charlemagne Palestine che con "Body Music 1 e 2" (1973-74) mostra il rapporto tra il corpo e la voce umana in relazione agli influssi dell'ambiente esterno e a quelli psicologici e fisiologici dell'interno. In questi ultimi anni, in Italia, alcuni artisti si sono particolarmente distinti per una costante ricerca del rapporto suono-immagine-video e tra questi Giuseppe Chiari di cui ricordiamo "Concerto per video, pianoforte, camera, monitor" (1979), Christina Kubisch e Fabrizio Plessi con "Tempo Liquido" (1979), Michele Sambin con il video "Spartito per cello" (1974), dove il video viene usato come partitura musicale, "VTR & I" (1978) e "Duo" (1979) per cello e sassofono, Claudio Ambrosini con "Videomusic" (1977) e "Visivo/Visibile" (1979). In tutti questi casi il video permette di moltiplicare le possibilità espressive del suono e della voce mentre la musica, che è l'elemento determinante di queste performance, stimola le immagini ed è stimolata da esse.

In "Visivo/Visibile" (1979) Ambrosini collauda un sistema di mixed-media dove l'aspetto didattico, presente in molti di questi autori, non cancella ma anzi valorizza la forte componente espressiva dell'opera.

Ambrosini, provvisto di chitarra, posto di fronte ad uno schermo proiettivo, esegue una composizione su spartiti-ritmi-televisivi emessi in circuito chiuso da tre monitor; il suono della chitarra provoca delle vibrazioni in due bacinelle d'acqua colpite da fasci luminosi e viene visualizzato per riflessione su di uno schermo che fa da soffitto. Entrano in gioco tre elementi: visivo, sonoro, visibile, in una compromissione di fatti creati e provocati, ritmi televisivi, ritmi della chitarra e riflessi d'acqua in vibrazione.

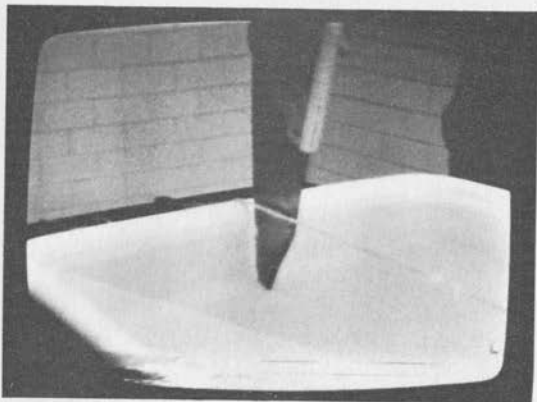
“VTR & I” (1978) di Michele Sambin così viene descritto dall'autore: “questo lavoro è una dichiarazione dell'utilizzo del videotape (VTR) come estensione di me stesso”, infatti Sambin esegue delle vocalizzazioni modulate che saranno via via registrate sfasate e riproposte diverse dai monitor, e di seguito “l'insieme di apparecchiature video forma un complesso strumento che mi permette di moltiplicare le possibilità espressive; nella realtà ho una sola bocca e una sola voce, in VTR & I posso avere molte voci e molte bocche”.

VIDEO ARTE NELL'EST EUROPEO

Due paesi si distinguono nell'est europeo per una attiva presenza nel settore della video arte: Polonia e Jugoslavia.

La Polonia può vantare almeno tre gallerie private che organizzano con regolarità manifestazioni di video arte: Arcus e Labirynt a Lublino e Współczesna a Varsavia. A Łódź ha, inoltre, sede, presso la Scuola di Cinematografia uno dei più interessanti laboratori interdisciplinari di tutta l'Europa il “Workshop of Film Form”. I video prodotti, come d'altronde i film, rispecchiano una ricerca strutturale meticolosa del mezzo e del rapporto suono immagine, e, talvolta, sono “scritti” come semplici equazioni matematiche. Autori interessanti sono Josef Robakowski, saggista e teorico, Ryszard Wasko, Wojciech Bruszewski, Jan Swidzinski. A Cracovia, altro centro importante, lavora l'artista Iolanta Marcolla.

In Jugoslavia i centri più attivi sono Zagabria e Belgrado (Centro degli Studenti); fra i videomakers ricordiamo Ivan Ladislav Galeta, Sanja Ivekovic, Dalibor Martinis e Goran Trbuljak; tra i critici Marijan Susovski e Jesa Denegri.



Plessi 'Segare l'acqua' videotape 1974 - Dall'acquabiografico.



Videoperformances "Bifronte sumultaneo continuo" 1972 di Luciano Giaccari.



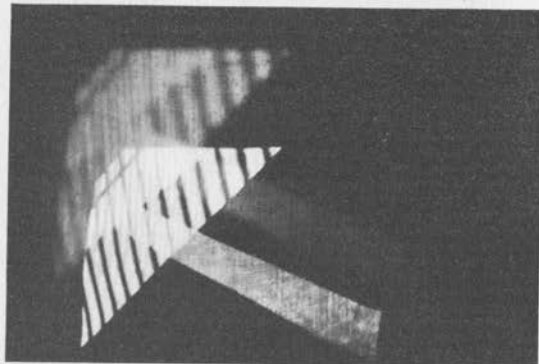
Luigi Viola "As'writing" 1977.



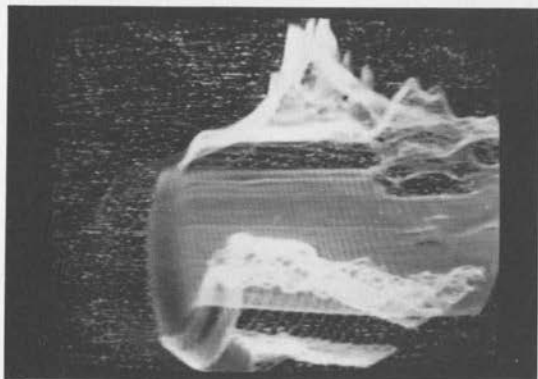
Michele Sabin "VTR & I" 1978 B & W.



Nam June Paik "Global Groove" 1973.



Pierpaolo Fassetta "Immagini per un video" 1978.



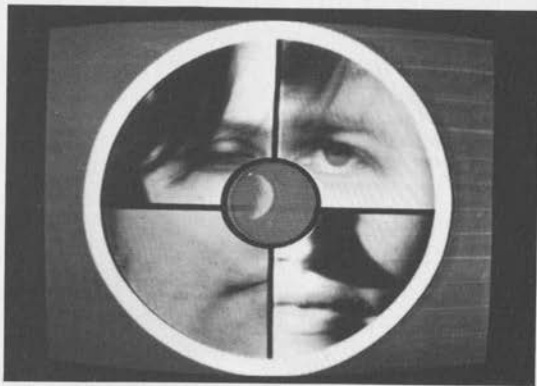
Woody e Steina Vasulka.



Ch. Kubisch "The image has no sound the sound has no image" 1977.



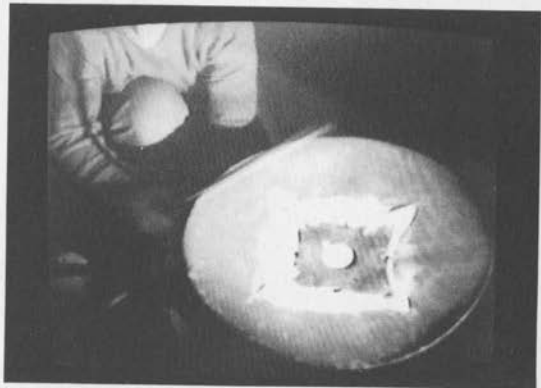
Sanja Ivekovic "Reconstructions" 1976.



Bill Viola "The wheel of becoming" 1977 prod. WNET 13 NY



Vito Acconci "Theme song" 1974 prod. Art Tapes 22 Firenze.



Terry Fox "Lunedì" 1976 prod. Art Tapes 22 Firenze.

Principali Centri e Gallerie di videoarte nel mondo

ITALIA

CENTRO VIDEOARTE DEL PALAZZO DEI DIAMANTI-FERRARA-produzione e videoteca internazionale-direttrice Lola Bonora

ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE-LA BIENNALE DI VENEZIA-produzione e videoteca internazionale-videonastri di Art-Tapes 22 di Firenze-direttore Wladimiro Dorigo Ca' Corner della Regina-Santa Croce 2214

Galleria del CAVALLINO-VENEZIA-produzione e videoteca internazionale-direttore Paolo Cardazzo -S.Marcol725

ISTITUTO NAZIONALE PER LA GRAFICA-DIPARTIMENTO VIDEO-CINEMATOGRAFIA-ROMA-è in allestimento una videoteca di nastri e film d'artista.

STUDIO 970/2 -VARESE-produzione e ricca videoteca di documentazione artistica e didattica di performance, seminari, incontri, danza, musica-direttore Luciano Giaccari - via del Cairo, 4

STUDIO MORRA-NAPOLI, via Calabritto 20-produzione di Video Performances

STATI UNITI

MUSEUM OF MODERN ART-NEW YORK-produzione e videoteca internazionale la sezione video del MOMA cura periodiche rassegne 11W. 53rd Str.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART-NEW YORK-produzione e videoteca di artisti americani-la sezione video cura periodiche rassegne, 945 Madison Ave.

ANTHOLOGY FILM ARCHIVES-NEW YORK-videoteca, ricca biblioteca di libri e riviste sul video, pubblica cataloghi e presenta regolarmente videonastri d'artisti, 80 Wooster St.

CASTELLI-SONNABEND VIDEOTAPES & FILM-NEW YORK-organizza rassegne, produce videonastri, ha in catalogo opere di 25 artisti internazionali, 420 West Broadway

ELECTRONIC ARTS INTERMIX-NEW YORK-fornisce programmi completi a nolo o in vendita di videoartisti per scuole, musei, università ecc;
84 Fifth Avenue.

THE KITCHEN-NEW YORK-produzione, ricca biblioteca, organizzazione di rassegne periodiche, 484 Broome St.

WOMEN'S INTERART CENTER-NEW YORK-organizza annualmente il "Women's Video Festival" di video fatti da donne, 549 West 52nd St.

GLOBAL VILLAGE, Video Study Center-NEW YORK-organizza il "Video Documentary Festival" 454 Broome St.

EVERSON MUSEUM OF ART-SYRACUSE (N.Y.)-produzione e ricca videoteca-cura rassegne periodiche e installazioni video-401 Harrison St.

- ROTTERDAM ARTS FOUNDATION-cura rassegne di videoarte-Lijnbaan 165 Rotterdam-Olanda
- DE APPEL GALLERY-Brouwersgracht 196-Amsterdam-Olanda
- THE ELECTRIC SHADOW THEATRE-organizza laboratori e rassegne Post Box 3736, Amsterdam-Olanda
- GLAA-Greater London Arts Association, patrocina la "Association of Video Workers" che si occupa della produzione di videotape non commerciali d'artista, didattici e di documentazione sociale-pubblica la rivista "Film Video Extra"-25/31 Tavistock Place WC1H 9SF Londra
- AVZ (Audio Visuel Zentrum)-organizza incontri video, produce videotape d'artista-Graz-Austria
- WARSZTAT FORMY FILMOWEJ-il laboratorio polacco annesso alla Scuola di Cinematografia di Łódź, oltre alla produzione di film, svolge un lavoro interdisciplinare nel campo dei mixed-media (videotape, audiovisivi, fotografia)
Targowa 61-Łódź-Polonia
- In Svizzera le gallerie STAMPA a Basilea (Spalenberg 2) e IMPACT a Losanna (rue Centrale 31 bis) sono attivi centri di produzione e diffusione di materiali video, (video di Janos Urban, Gérald Minkoff, Jean Otth, Groupe Intermaginaire)

Bibliografia

MANUALI TECNICI

- Videofreex: THE SPAGHETTI CITY VIDEO MANUAL, New York 1973
 Harry Kybett: VIDEOTAPE RECORDERS, New York 1974
 Richard Robinson: THE VIDEO PRIMER, New York 1974
 Michael Goldberg: THE ACCESSIBLE PORTAPACK MANUAL, Vancouver 1977

MONOGRAFIE SU VIDEOARTE E VIDEOARTISTI

- Ken Marsh: INDEPENDENT VIDEO, S. Francisco 1974
 Ira Schneider, Beryl Corot: VIDEO ART, New York 1976
 Peggy Gale: VIDEO BY ARTISTS, Toronto 1977
 Autori Vari: THE NEW TELEVISION New York 1977
 Germano Celant: OFFMEDIA, Dedalo libri, Bari 1977
 Daniela Palazzoli: FOTOGRAFIA CINEMA VIDEOTAPE, Fabbri, Milano 1977
 Luciano Inga Pin: PERFORMANCES, Mastrogiacomo, Padova 1978
 Autori vari: VIDEO '79, dieci anni di videotape, Roma 1979

ARTICOLI SU RIVISTE O NUMERI SPECIALI DEDICATI ALLA VIDEOARTE

AA.VV. in ARTSCANADA, video, Toronto, ottobre 1973
Toni Del Renzio: VIDEO AESTHETICS in Art and Artists, Nov. 1974
AA.VV. in ARTS MAGAZINE, video, No 4, New York, dicembre 1974
AA.VV. in ART-RITE video, No 7, New York, settembre 1974
AA.VV. in Galeria Wspolczesna video, No 5, Varsavia, maggio 1975
AA.VV. SPECIALE VIDEO in L'art Vivant N°55, Parigi 1975
AA.VV. ART VIDEO in Opus N°54, Parigi 1975
AA.VV. STUDIO INTERNATIONAL-Video Art, Londra, maggio/giugno 1976
AA.VV. in FILMKRITIK, No 234, Monaco, giugno 1976
Marijan Susovski: VIDEO IN YUGOSLAVIA in SPOT N°10, 1977

CATALOGHI DI VIDEO ESPOSIZIONI

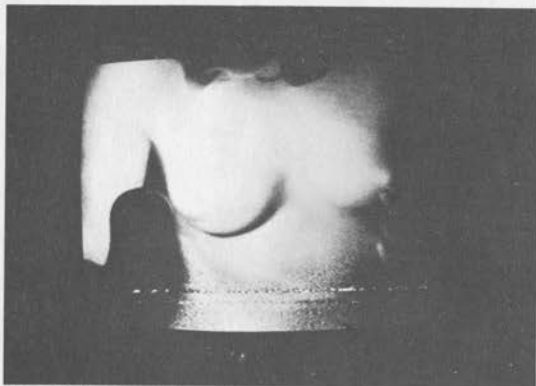
Video VERSLAG, Rotterdam 1974
IMPACT ART VIDEO ART, Losanna 1974
AMERICANS IN FLORENCE EUROPEANS IN FLORENCE, Firenze 1974
VIDEO CATALOG 1975 Oppenheim Studio 1975, Colonia
ARTISTS VIDEO TAPES, Bruxelles 1975
IDENTITET-IDENTITÁ, Cavallino, Venezia 1976
VIDEO END, Graz 1976
A GUIDE TO INDEPENDENT FILM AND VIDEO, New York 1976
ARTISTS VIDEO, Washington, England 1976
THE INTERNATIONAL VIDEO EXCHANGE DIRECTORY Vancouver 1977
VIDEO ART 1978, Coventry 1978
VIDEO + FERNSEHEN, Aachen 1978
ART ARTIST AND THE MEDIA, Graz 1978
L'IMMAGINE MOBILE, L'IMMAGINE PROTAGONISTA, Abano-Padova 1978
FOTOGRAFIA, PERFORMANCE, VIDEOTAPE, FILM, Conegliano Veneto 1978
VIDEO ENTRE L'ART I LA COMUNICACIO', Barcellona 1978
NUOVI MEDIA, Venezia 1978

RIVISTE CHE SI OCCUPANO DI TELEVISIONE E VIDEOTAPE

"FILM VIDEO EXTRA" -Ed. the Greater London Arts Association-LONDRA-articoli, interviste, inchieste sul video d'artista, didattico, politico sociale ecc.

"ALTRI MEDIA-radio, televisione e gli altri", mensile, si pubblica a MILANO-tratta problemi tecnici, mass-media, cinema alternativo, televisione e videotape.

"VIDEOSCOPE" -Ed. Ira Horowitz - Londra e New York - Si occupa di tecnica ed estetica del video, video didattico e problemi televisivi in Canada, Stati Uniti, Inghilterra e Giappone.



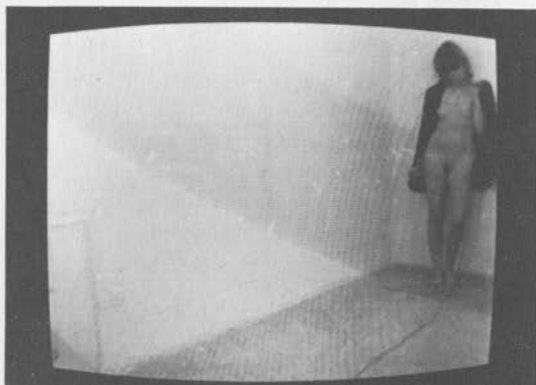
"Travel" di Fabrizio Plessi 1974.



Gino De Dominicis "Videotape" 1974 prod. Art Tapes 22 Firenze.



David Cort "Explorations in Videospace" 1974.



Sandro Chia "The navel less singer" 1975 prod. Art Tapes 22 Firenze.



Ron Hays "Space for head and hands" 1976.



Maurizio Nannucci "The missing poem is the poem" 1974 Art Tapes 22 Firenze.



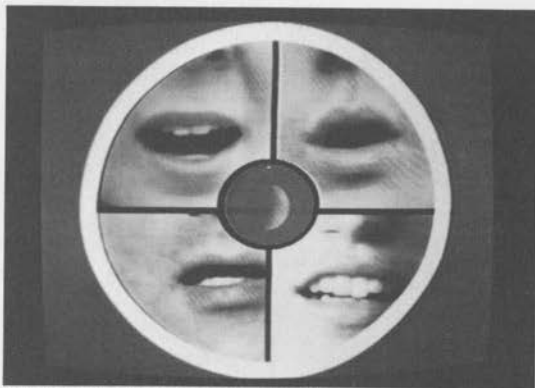
Chris Burden and Alexis Smith "Afternoon at the porta rossa Hotel" 1975 prod. Art Tapes 22 Firenze.



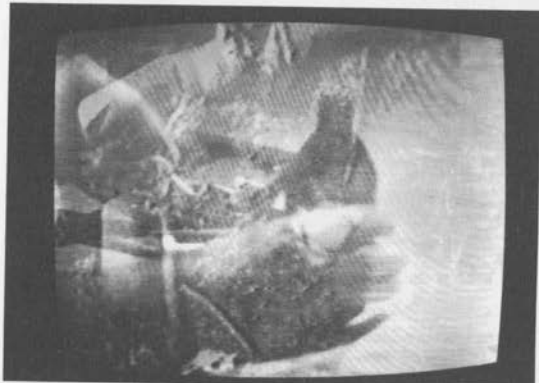
Ant Farm "Cadillac Ranch" 1974.



Stephen Beck "Video Weavings" 1976



Bill Viola "The whell of becoming" 1977.



Dennis Oppenheim "Bar Time" 1975 Anna Canepa Video Distr. NY.



Marco Del Re "Safari Means Trip" 1975 prod. Art Tapes 22 Firenze.

A quasi 15 anni dalle prime esperienze col "videotape" sussistono su questo strumento tali e tanti dubbi da far supporre che si sia ancora lontani da un suo uso corretto generalizzato e quindi ritorno volentieri a parlare delle motivazioni che mi spinsero nel 1972 a fare una classificazione dei metodi di impiego del videotape in arte.

Tale tentativo di impostazione teorica fu dovuto ad una esigenza di chiarimento sia ideologico sia sulle modalità tecnico-operative.

Da un punto di vista ideologico si creò molto presto l'equivoco sulle caratteristiche "rivoluzionarie" del videotape, e molti artisti lo usarono per finalità socio-politiche e alcuni politici si convinsero che si potesse fare la rivoluzione col videotape.

In Italia, con poche eccezioni, il videotape fu usato a mitizzazione dello strumento già avvenuta per le esperienze americane e a ciò contribuirono alcune pubblicazioni che suggerivano l'uso del videotape al posto del mitra, il che spinse alcune istituzioni, molto sensibili ma del tutto impreparate, ad avventurose esperienze di presunta animazione sociopolitica televisiva.

Non fu percepita la sostanza del "fenomeno videotape" che consisteva essenzialmente in un fatto di produzione, cioè in una complessa operazione, che organizza dei mezzi per realizzare un prodotto fatto di immagini e suoni da distribuire poi attraverso appositi ed adeguati canali, il tutto sia pure con strumenti più flessibili e meno costosi delle attrezzature "broadcast". Motivo principale della erronea valutazione di questi costi fu la non corretta identificazione del videotape col porta-pack, apparecchiatura particolarmente idonea per impieghi volanti, ma del tutto inadeguata per la produzione, sia pure nello standard del 1/2".

A livello di distribuzione poi solo pochi centimetri di videotape sono stati messi in onda dalle televisioni broadcast che rifiutano programmi nati da dinamiche produttive anomale.

Quindi un videotape, realizzato con scopi politici e rivoluzionari, che non ha poi una diffusione di massa, perde automaticamente la sua capacità di "fare rivoluzione".

Analogo effetto negativo può ottenersi se il produttore "indipendente", per accedere alla televisione ufficiale, è costretto a soluzioni di compromesso che snaturano comunque la natura rivoluzionaria del suo lavoro.

Credi quindi sufficientemente dimostrato che il videotape non è di per sé uno strumento rivoluzionario, che produce automaticamente, per le sue peculiarità, modificazioni radicali nella società: tutt'al più può essere un ottimo strumento di lavoro, anche in campo politico, in situazioni di ricerca, didattica e animazione.

Anche in queste attività tuttavia c'è stata molta improvvisazione e troppo spesso si è andati a rompere le scatole a pazzi, handicappati ed emarginati di Harlem o della periferia di Parigi o di Roma, lasciandoli poi, per la sporadicità e la gratuità degli interventi, più pazzi ed emarginati di prima. Considerata quindi, a livello ideologico, la scarsa attendibilità del videotape per un uso politico-rivoluzionario reale, va invece sottolineato che proprio i limiti dell'attività dell'artista gli consentono di usare il videotape senza limiti.

L'artista infatti, nel momento in cui non si pone il fine della rivoluzione (data la sua scarsa capacità di produrre modificazioni nella società in tempi brevi), non vede il suo lavoro rifiutato in modo preconcepito dalle istituzioni artistiche e quindi il suo "prodotto" può essere adeguatamente distribuito nei canali istituzionali (musei, gallerie, festivals, scuole, ect). Oggi poi, data la discreta diffusione di strumentazioni elettroniche, anche l'handicap dei costi troppo elevati è abbastanza superabile e realizzare un videotape o una videoperformance non è molto più costo-

so che usare altre tecniche artistiche.

Oltre che da un'esigenza di chiarificazione ideologica la classificazione fu motivata inoltre da un'analogia esigenza di chiarezza circa la metodologia di impiego tecnico dello strumento.

Tale impiego infatti subisce una notevole serie di variazioni in funzione del modo nel quale si configura il rapporto artista-videotape.

Faccio un solo esempio tra tanti possibili.

In rapporto all'illuminazione: se si attua una documentazione in tempo reale di una performance, che viene simultaneamente fruita dal pubblico, è ovvio che si dovrà lavorare nelle condizioni di luce originali dello spettacolo per non disturbare, né falsare il lavoro dell'artista. In questo caso il risultato tecnico in termini televisivi potrà anche non essere eccezionale e anzi questa è una caratteristica spesso ricorrente nella videodocumentazione. Al contrario, se un artista esegue un'azione in funzione della sua registrazione per realizzare un "videotape" è chiaro che l'illuminazione verrà fatta secondo le esigenze della ripresa televisiva ed il risultato tecnico dovrà essere perfetto.

Passando ora allo specifico della classificazione ed in particolare ai casi di impiego diretto della televisione da parte dell'artista, cercherò di non correre il rischio di una ennesima suggestiva definizione del videotape come mezzo espressivo del nostro tempo etc. etc.

Mi limiterò a dire che non credo molto ai videartisti, a quelli cioè che lavorano solo con il video, anche se non ho nulla in contrario ad una sorta di specializzazione.

Secondo me, nel settore della produzione di immagini a mezzo di strumenti, il video, come la foto o il cinema, ha certamente una serie di peculiarità, non penso tuttavia che esista un solo linguaggio, in termini espressivi, assolutamente specifico, come pare sostengano alcuni.

L'artista, di fronte alla complessità delle sue attuali esigenze espressive, sceglierà il videotape, piuttosto che altri strumenti, quando da questa scelta otterrà i maggiori risultati, il che avviene mediamente quando l'artista stesso conosce abbastanza bene la tecnica video oppure lavora con esperti di video che conoscono abbastanza bene il suo lavoro.

Passando ora alle situazioni nelle quali sull'opera dell'artista interviene col videotape un soggetto diverso, vorrei sottolineare come questo tipo di "mediazione" sia uno degli aspetti più caratteristici ed originali del fenomeno videotape.

Il problema della "videodocumentazione", particolarmente di quella in tempo reale, che dovrebbe "riprodurre" lo spettacolo, si è posto fin dall'inizio come quello della obiettività.

La videodocumentazione infatti viene realizzata da una o più persone, diverse dall'artista, e quindi si corre un grosso rischio di "interpretazione" della sua opera.

Si dice cioè: quella che si vede sul video non è l'opera dell'artista, ma il risultato del modo di vedere l'opera stessa da parte del videodocumentatore. Siamo cioè in pieno nella problematica della mediazione e della sua maggiore o minore legittimità.

Per ragioni tattiche di esposizione, farei riferimento al concetto di critica e cioè ad una funzione di mediazione classica e già sperimentata che interviene tra l'artista e la sua opera ed il fruitore.

Direi che la funzione del videodocumentatore, in quanto intermediario, si possa assimilare a quella del critico ma che la sua attività si carica, almeno teoricamente, di segno opposto.

Il critico infatti istituzionalmente "media" esplicando ed interpretando l'opera dell'artista, a chi compie la videodocumentazione si chiede invece di "mediare" "riproducendo" l'opera dell'artista e riducendo al massimo il margine interpretativo.

Questa condizione di obiettività è però possibile solo a livello teorico perché ovviamente il

“passaggio” attraverso l'intermediario esclude in ogni caso la realizzabilità di una documentazione assolutamente obiettiva.

Il problema non è nuovo e si era già posto in precedenza per la fotografia ed il cinema impiegati per usi analoghi, solo che nel caso del video si accentua, dato che lo strumento è quello che consente maggiormente di andare vicino alle condizioni ideali per una documentazione in tempo reale che possa considerarsi una riproduzione.

Gli impedimenti maggiori di tipo strutturale sono sia di carattere tecnico che personale.

Infatti non è possibile che l'atteggiamento mentale del videodocumentatore non faccia in qualche modo da filtro tra l'opera e la sua riproduzione televisiva.

L'altro aspetto è di tipo tecnico e si riferisce allo scarto morfologico tra la realtà della rappresentazione e la sua riproduzione televisiva, che implica necessariamente un passaggio da una situazione tridimensionale ad una bidimensionale.

L'intervento del video documentatore consiste quindi anche nel ricodificare in termini di bidimensionalità una situazione originariamente tridimensionale.

Ecco perciò che sappiamo quali elementi dobbiamo analizzare per ottenere i presupposti per una documentazione che anche se non obiettiva sia almeno corretta.

Innanzitutto, per azzerare al massimo i rischi della componente tecnica, occorre che il videodocumentatore conosca perfettamente lo strumento che usa e soprattutto che abbia scelto correttamente il tipo di allestimento tecnico in funzione delle caratteristiche dell'opera dell'artista.

Correlativamente è essenziale che l'opera da documentare ed il precedente lavoro dell'artista siano ben noti a chi compie la documentazione, il che “tende” ad azzerare la componente interpretativa personale.

Dopo questa serie di considerazioni è evidente che l'attività di videodocumentazione, al di là di pretese illusorie di super-obiettività, sia da considerarsi come un genere a sé stante, con caratteristiche autonome ed originali, che richiede dei precisi requisiti in chi opera in questo settore.

Tra l'altro mi pare che una conferma di ciò si abbia nel fatto, da me sperimentato, che i risultati migliori si ottengono in due situazioni limite: o quando si riesce con un considerevole anticipo a pianificare la videodocumentazione d'accordo con l'artista, il che per la verità accade raramente, oppure nel caso opposto quando l'artista affida la videodocumentazione ad un esperto che però conosca bene il suo lavoro.

Per esempio, di fronte ad un lavoro che non conosco da documentare cerco di farne preventivamente due visioni: una per “assorbire” il lavoro stesso e l'altra per scomporlo in tempi e frazioni tecniche di ripresa.

Quando mancano questi presupposti e chi compie la videodocumentazione non è qualificato può accadere l'inconveniente, nel quale sono incorse anche istituzioni di notevole peso culturale, di accumulare registrazioni di avvenimenti importanti, realizzate in modo assolutamente scadente per difetto di impostazione iniziale.

Fissato dunque il carattere autonomo della videodocumentazione in tempo reale che, come dicevo prima, costituisce uno degli aspetti maggiormente caratteristici ed interessanti del fenomeno videotape, passo per concludere ad alcuni cenni su altri due aspetti del settore della classificazione che riguarda l'attività di altri sull'opera dell'artista.

A proposito della “videocritica” vorrei sottolineare i punti essenziali di un mio progetto di rivista di critica d'arte in videocassetta.

Si tratta di un progetto di "pubblicazione" che, pur seguendo in parte gli schemi della rivista su carta, si avvarrebbe della estrema duttilità dello strumento video.

Quale sarebbe il principale vantaggio?: il lavoro critico in video tende ad una maggiore completezza ed obiettività perché basato su una iconografia in movimento, meno suggestiva della foto, e più pertinente al lavoro dell'artista.

Data poi una situazione più bilanciata tra testo ed "illustrazione" ed una maggior completezza di quest'ultima, il lavoro del critico si può limitare alla funzione di dare dei presupposti e di fornire una chiave di lettura del fatto artistico.

Infatti se al posto di una o più foto si può visionare un brano sufficientemente lungo di una performance oppure ci si può avvicinare e girare attorno ad un oggetto è evidente che un contributo critico può lasciare più spazio alla lettura diretta del fruitore.

Da un punto di vista pratico è possibile che la miopia di diversi editori, che a suo tempo non "vedevano" la cosa, possa diminuire ora che gli apparecchi per visionare le cassette acquistano una sempre maggior diffusione e che le spese di produzione sono in parte diminuite.

Analogo discorso si può fare per la "videodidattica": un mio progetto per l'Università di Salerno, basato sul presupposto della scarsa frequenza degli studenti alle lezioni per difficoltà di comunicazioni, rimase nel '74 lettera morta.

Si trattava di realizzare delle "Basi" televisive per nuclei decentrati universitari dove un docente potesse lavorare senza necessità di grandi attrezzature avvalendosi di materiale visivo prodotto nella sede centrale universitaria.

È probabile che i tempi maturino lentamente verso questo tipo di soluzioni che, se realizzate ed utilizzate correttamente e soprattutto senza ulteriori mitizzazioni degli strumenti, potranno anche dare risultati sorprendenti.

Per finire vorrei precisare che la classificazione ha le sue motivazioni negli intenti di chiarificazione che ho indicato e sviluppato, ma che va intesa in modo elastico dato che nella pratica può accadere di trovarsi in situazioni che nello stesso tempo corrispondano a modi diversi di impiego del videotape.

Non va considerata quindi come un elenco rigido di classi, bensì come strumento per creare i presupposti di base per un corretto uso del videotape.

In copertina:

FABRIZIO PLESSI "Segare l'acqua" dall'acquabio-
grafico 1974.

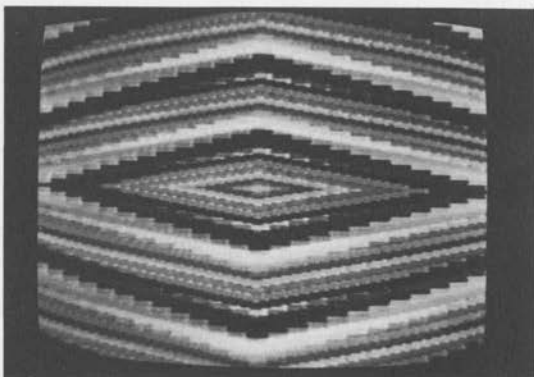
CLAUDIO AMBROSINI "Autoidentikit" 1977.

PAOLO CARDAZZO e PEGGY STUFFI "Some diffe-
rences" 1978.

MICHELE SAMBIN "Il tempo consuma" 1980.



Willoughby Sharp Joseph Beuys: "New school dialogues" 1974.



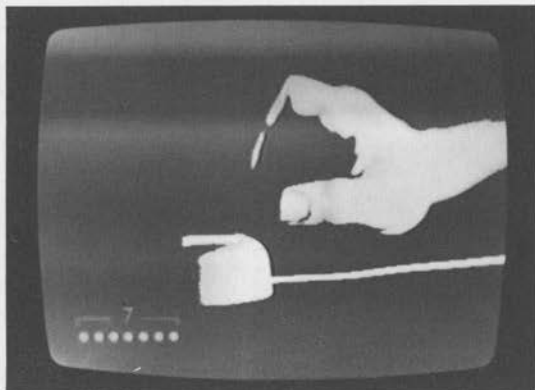
Stephen Bech "Video Weavings" 1976.



Vincenzo Agnetti "Documentario n° 2 1974 Art Tapes 22 Firenze.



Alighiero Boetti: "Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo" 1975 prod. Art Tapes 22 Firenze.



Claudio Ambrosini "Light Solfeggio" 1977.



Urs Lüthi "Morir d'amore" 1975 Art Tapes 22 Firenze.



Chris Burden "Selected Works" 1975.



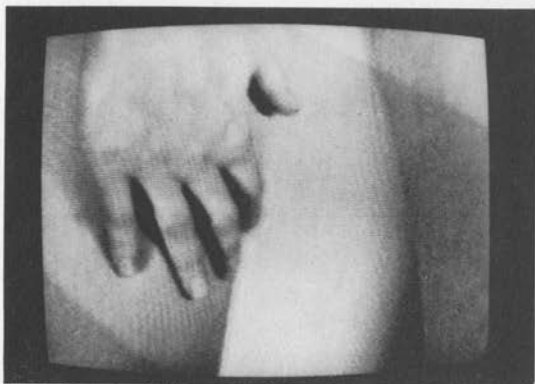
Ed Emshwiller "Crossings and meetings" 1974.



Lisa Steele "Birthday Suite" 1974.



Beryl Korot "Transit" 1974.



Ulriche Rosembach "I'm sorry" 1974 prod. Studio Oppenheim Köln.



Videotape di Vettor Pisani "Il silenzio da Duchamp a Beuys" Roma 1974 realizzato da Luciano Giaccari.