

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN LETTERE

TEORIA E TECNICA DEI MEZZI DI COMUNICAZIONE AUDIOVISIVA

LA TELEVISIONE COME FATTO ARTISTICO

Video fra arte e comunicazione: l'esperienza dei Paesi Bassi

RELATRICE

Chiar.ma Prof. Alessandra Lischi

CANDIDATA

Fiammetta Ghedini

Anno Accademico 2002/2003

Nota introduttiva	8
La televisione come fatto estetico.....	11
Arnheim: la TV è come un aeroplano	11
Adorno: lo splendore della TV	14
Ragghianti: la televisione come fatto artistico.....	17
L'Herbier: l'arte dell'istante.....	20
D'Alessandro: l'arte più spirituale	22
Eco: la diretta come opera aperta	24
Brecht: la teoria della radio.....	26
Gli anni '70: l'enunciazione della rivoluzione	28
Conclusione	29
L'arte in televisione.....	31
McLuhan: la consapevolezza dell'artista	31
I media "come fatto artistico"	41
I pionieri della videoarte	48
Stati Uniti: The Artists' television.....	58
Boston.....	65
San Francisco	67
New York	68
Europa: Schum, Averty e Kluge	73
L'esempio olandese	85
Le istituzioni.....	85
<i>Sonsbeek buiten de perken</i> e le prime associazioni.....	85
Da De Appel al WWVF.....	90
La nascita della videoarte nei Paesi Bassi.....	95

«Foreigners with a foreign medium»	95
Livinus e Hoover, il video e la luce	96
<i>Pixel</i> , linee e schermi	99
Il video tra politica e comunicazione di massa	103
Wim T. Schippers, Gerry Schum e il video concettuale	107
Un'arte "ibrida" per la televisione.....	113
Le commissioni di De Appel dal 1978 al 1981	114
Il cavo	118
The Link	121
Il video ibrido	123
Talking Back to the Media	125
The Box	129
Il video nel museo	131
TBA TV e Kanaal Zero	134
Conclusioni.....	141
Il senso del comico e l'umorismo nero.....	143
Appropriazione	145
Il falso.....	147
Appendice.....	149
Broadcasting di Kanaal Zero.....	149
Kanaal Zero sulla rete via cavo di Amsterdam.....	163
Bibliografia	165

Nota introduttiva

La prima parte di questo lavoro è dedicata ad un *excursus* sulle riflessioni teoriche che hanno valutato le potenzialità estetiche del medium televisivo e hanno indagato le possibilità di sfruttarlo in senso artistico. Si tratta di un percorso senza valore esaustivo tra opinioni e spunti che spesso non sono che una piccola porzione marginale di riflessioni teoriche più ampie; a volte, come nel caso de “La televisione come fatto artistico” di Ragghianti, si tratta addirittura di parentesi meditative nate quasi casualmente, ma che non per questo perdono valore.

Fa eccezione il lavoro di Marshall McLuhan, che ha riservato alle qualità estetiche della televisione e al ruolo dell’artista come “uomo della consapevolezza integrale” un’importanza fondamentale; non a caso McLuhan è, fra tutti i teorici, quello che è penetrato più a fondo nello sviluppo delle tendenze artistiche, influenzandole forse proprio perché, adeguandosi al linguaggio dell’era elettrica¹, era diventato una sorta di icona culturale. Non a caso le idee, gli *slogan* e persino l’immagine² di McLuhan, come i barattoli di Campbell’s Soup, sono spesso state citate nelle creazioni di vari videoartisti.

Nella seconda parte sono riepilogate quelle esperienze che hanno fatto della “televisione come fatto artistico” una realtà. È noto che la videoarte, durante i suoi primi anni di vita, ha intessuto stretti legami -sia di collaborazione sia di opposizione- con il medium televisivo, in particolare negli Stati Uniti ma anche in Europa (anche se con modalità diverse). Se, nell’ambito delle esperienze di

¹ Paik ad esempio sosteneva che McLuhan “aveva introdotto il *collage* nell’ideologia”, M. Auping, *Nam June Paik: TV and Paper TV*, in *Artweek*, 6, 1, 1975, cit. in *TV/Strategie van de avant/garde*, Greta van Broekhoven, ICC, Anversa, 1993, p. 8 (trad. mia).

² Un esempio: *McLuhan caged*, Nam June Paik, 1967.

collaborazione, negli Stati Uniti la videoarte è stata promossa dalla televisione pubblica e da fondazioni come la *Rockefeller Foundation*, in Europa la sperimentazione televisiva è stata invece consegnata nelle mani di singoli autori, come Jean-Cristophe Averty ed Alexander Kluge, che si sono dedicati a costruire isole creative nell'incessante flusso televisivo. Nonostante l'importanza di queste iniziative individuali, non si è mai venuta a creare una cultura della sperimentazione.

I Paesi Bassi rappresentano un'eccezione nel panorama europeo; le cause di tale unicità sono probabilmente da ricercarsi nella cultura libertaria che ha favorito l'inserimento di talenti artistici provenienti da tutto il mondo, nell'adozione della tecnologia del cavo e nella politica di accesso pubblico adottata dai canali televisivi locali, i cosiddetti *Open Kanaal*. L'ultima parte di questa ricerca consiste quindi in un'introduzione alla videoarte olandese degli anni '60-'70 e in una panoramica delle opere e degli eventi che hanno esplorato i confini tra arte e comunicazione di massa.

Resta da valutare l'importanza attuale di un rapporto tra arte e televisione. Siamo in un'epoca in cui il nostro immaginario è sempre più colonizzato da desideri imposti e fantasie preconfezionate: «Una volta che abbiamo consegnato i nostri sensi e i nostri sistemi nervosi alle manipolazioni di coloro che cercano di trarre profitti prendendo in affitto i nostri occhi, le orecchie e i nervi, in realtà non abbiamo più diritti. Cedere occhi, orecchie e nervi a interessi commerciali è come consegnare il linguaggio comune a un'azienda privata o dare in monopolio a una società l'atmosfera terrestre»³. In questa situazione, l'arte potrebbe forse diventare uno strumento di resistenza della fantasia e della creatività?

³ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, McGraw Hill, New York, 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967. VI edizione: Mondadori, Milano, 2002, p. 79.

«Essere un artista di video significa prendere una posizione radicale. O si è in antagonismo con la manipolazione della politica e della realtà che costituisce la norma per la televisione, o si è fautori di una visione personale. In tutte le sue forme è in polemica con la grande industria, il consumismo e la passività: asserisce l'autonomia dell'individuo (spettatore e artista) e li assiste nella loro presa di possesso di questo medium onnipresente. Il video realizza il suo potenziale rivoluzionario in molti modi»⁴.

È ancora possibile condividere affermazioni come queste? E se sì, quale sarà il linguaggio da adottare per affermare il proprio “antagonismo” o la propria “visione personale”?

Forse la risposta a queste domande arriverà dalla videoarte, forse da altre pratiche artistiche e da altri media, forse non arriverà; nel frattempo ho voluto riepilogare e cercare di capire quali sono state le dinamiche che hanno guidato un'esperienza ormai trascorsa.

⁴ Ann-Sargent Wooster, *...All'inizio era solo la TV*, in Caterina Borelli (a cura di) *From TV to video e Dal video alla TV. Nuove tendenze del video nord-americano*, Bologna, 1984, p. 9.

La televisione come fatto estetico

Arnheim: la TV è come un aeroplano

Nel 1935 Arnheim rivolge la sua attenzione al medium televisivo nell'ambito di una più ampia riflessione sul *Film come arte*⁵. In quel saggio, che si intitola *Vedere lontano*, Arnheim osserva che la televisione, al pari dell'automobile e dell'aeroplano, è un semplice mezzo di "trasporto culturale", strumento di trasmissione a cui è negata la possibilità -che invece è propria della radio e del cinema muto- di un'interpretazione artistica della realtà.

Arnheim afferma che la causa per cui il medium televisivo si risolve solo in un mezzo di documentazione consiste nell'impiego, ad esso necessario, del sonoro. Le ragioni teoriche di un tale atteggiamento le darà tre anni dopo nel *Nuovo Laocoonte*⁶, quando sosterrà che il connubio tra immagine e sonoro nel cinema è esteticamente controproducente e quindi che il cinema parlato non è artistico. Questo perché la combinazione di mezzi espressivi nell'opera d'arte (se una combinazione deve proprio esserci, cioè se è necessaria per esprimere qualcosa che non si sarebbe potuto esprimere con un solo mezzo) deve avvenire tra piani separati, gerarchicamente ordinati e compiuti in se stessi: «come in un matrimonio felice, in cui l'affinità e l'adattamento creano un'unità che lascia però intatta la personalità di ciascuno dei due componenti»⁷.

⁵ Rudolf Arnheim, *Vedere lontano*, 1935, in *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960.

⁶ Rudolf Arnheim, *Nuovo Laocoonte. Le componenti artistiche e il cinema*, 1938, in *Film come arte*, op. cit.

⁷ *Ibidem*, p. 225.

La vera opera d'arte non può sopportare una combinazione non unitaria di mezzi espressivi, perché nasce dall'impulso umano a «sfuggire alla sconcertante molteplicità della realtà cercando di rappresentarla coi mezzi più semplici»⁸: dunque, l'esito artistico consiste nella capacità che ha l'arte di allontanarsi dall'esperienza della vita quotidiana attraverso la purezza estetica.

Tutto il contrario di quanto avviene nel linguaggio televisivo, che nasce come fenomeno audiovisivo: inevitabile, quindi, che Arnheim veda nella televisione nulla di più che un mezzo di documentazione, la pura registrazione di una "esperienza grezza" incapace di articolare un linguaggio artistico.

Al di là della negazione del valore artistico della televisione, Arnheim attribuisce al nuovo medium una serie di caratteristiche positive ed elenca un'altrettanto lunga serie di critiche negative.

La televisione ha il pregio di farci assistere immediatamente e simultaneamente a ciò che accade nel mondo, ma è un mezzo che va dominato, altrimenti metterà a dura prova la nostra saggezza addormentando il nostro spirito, perché «quando si può ottenere la comunicazione semplicemente puntando il dito, la bocca impara a tacere, la mano smette di scrivere, lo spirito si rattrappisce».⁹

Inoltre la televisione accelera i processi di massificazione della cultura e al tempo stesso favorisce l'isolamento, facendo confluire l'immensità del mondo nel salotto del telespettatore che corre il rischio di lasciarsi passivamente incantare dal flusso di immagini «non passate a setaccio dalla ragione»¹⁰. Arnheim, infatti, invita ad usare voci fuori campo, commenti esplicativi, credendo che questo possa essere un espediente critico volto a bilanciare l'incomprensibilità del mondo. Pessimisticamente Arnheim conclude che la

⁸ *Ibidem*, p. 221.

⁹ Rudolf Arnheim, *Vedere lontano*, op. cit., p. 215.

¹⁰ *Ibidem*, p. 215.

presenza fisica e simultanea della realtà senza filtri è solo simulata, è un consumo senza reali servizi a mascherarsi dietro l'offerta televisiva.

Ricapitolando, Arnheim, pur problematizzando la questione di un'estetica televisiva, la accantona e si concentra sull'ipotesi di uno sviluppo dell'apparato televisivo come cronaca diretta degli avvenimenti e non come produzione originale o come veicolo di altri linguaggi, ma solo come flusso di immagini rubate alla realtà. La convinzione che la qualità estetica risieda nella purezza del medium non "contaminato" dalla combinazione con altri mezzi espressivi è agli antipodi dell'arte sinestetica del video. Le motivazioni di questa impostazione sono probabilmente da ricercare nel fatto che Arnheim scrive nel 1935, quando la tecnologia televisiva era ai suoi albori ed era possibile trasmettere esclusivamente in diretta¹¹: «Troppo spesso si dimentica che il registratore video, la conservazione su nastro magnetico, è un'invenzione assai tarda; e che da allora, prima cioè di tale invenzione, la TV riprendeva e trasmetteva in diretta, senza però serbare alcuna traccia delle proprie immagini»¹². La diretta, nel 1935, era probabilmente considerata come l'unica forma in cui la televisione potesse esprimersi ed espletare la sua funzione di "finestra sul mondo"; da qui Arnheim deriva l'interpretazione della televisione

¹¹ «Fino al 1956, anno in cui la Ampex diffonde il primo videoregistratore, il Quadruplex, la televisione vive unicamente nel tempo reale della diretta (...) oppure, quando va in differita, trasmette immagini registrate su pellicola cinematografica» (da Simonetta Fadda, *Definizione Zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Costa & Nolan, Ancona-Milano, 1999, p. 42).

¹² Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Mélon, Colette Dubois, *Cinema e video : compenetrazioni*, in Sandra Lischi (a cura di), *cine ma video*, ETS, Pisa, 1996, p. 106 (ed.or. *Cinéma et vidéo: intéropénétrations*, in Raymond Bellour, Anne Marie Duguet, [a cura di], *Vidéo, "Communications"*, n. speciale, 48, 1988).

come strumento essenzialmente documentaristico e la sua valorizzazione come dispositivo per percepire la simultaneità.

L'“inevitabilità” della diretta influenza anche le considerazioni sulla dimensione sonora della struttura televisiva, percepita in modo istantaneo come parte integrante dell'immagine, unità priva di gerarchie che è mero rispecchiamento della “realtà fisica dell'azione”, un “semplice strumento di trasmissione”.

Adorno: lo splendore della TV

Gli allarmati ammonimenti di Arnheim circa i pericoli del nuovo medium hanno la loro eco circa quarant'anni dopo nelle teorie della scuola di Francoforte sugli influssi sociali e politici della televisione; nel territorio dell'estetica, però, Adorno¹³ contraddice Arnheim asserendo che è proprio il sonoro ciò che allontana la televisione dal naturalismo. Il filosofo della scuola di Francoforte afferma che «rimane inconfondibile nella televisione una sproporzione fra le voci

¹³ Al fenomeno televisivo Adorno ha dedicato due brevi saggi, *Prolog zum Fernsehen* (Introduzione alla televisione, 1963) e *Fernsehen als ideologie* (Televisione come ideologia, 1963). Adorno affronta il problema della televisione in alcuni articoli tradotti in Italia su “Cinema Nuovo”: Theodor W. Adorno, *La tv tra illusorio progetto e continua mistificazione*, in “Cinema Nuovo” n. 216, marzo-aprile 1972, cit. in Liborio Termine, *L'estetica della simulazione. Costruzione e analisi del linguaggio televisivo*, Paravia, Torino, 1976, pp. 160-163, e *Televisione e modelli di cultura di massa*, in *Comunicazioni e cultura di massa*, a cura di Marino Livolsi, Hoepli, Milano 1969 e, con Horkheimer, nel saggio sulla cultura di massa americana inserito nella più vasta dimensione teorica della *Dialettica dell'Illuminismo*.

rese in modo relativamente naturale e le figure rimpicciolite»¹⁴. La struttura antinaturalistica della televisione (generata dal “nanismo” delle immagini) viene tuttavia percepita come naturalistica non grazie ad un’operazione di astrazione (cioè una valutazione *estetica* di “donnine e omiciattoli” che si agitano sul piccolo schermo), operazione che secondo Adorno il pubblico non è in grado di compiere a causa dell’influenza nefasta dell’industria culturale capitalista, ma grazie al fatto che le immagini sono “giocattoli della percezione” che parlano direttamente all’inconscio del consumatore senza sollecitarne alcun processo intellettuale. La struttura visiva miniaturizzata associata al realismo sonoro potrebbe potenzialmente innescare un processo di critica straniante; ma ciò non avviene perché «l’immagine televisiva non è qualcosa a cui il consumatore deve prestare attenzione, concentrazione, sforzo e intelligenza, ma è intesa come un piacere che viene offerto e di cui il consumatore deve valutare proprio il fatto che gli piace»¹⁵. Inoltre il discorso dei nani sul piccolo schermo è illustrativo, una “pura appendice alle immagini”, commento irrigidito tanto da diventare impenetrabile come una formula magica (come appare chiaro negli *slogan* e nelle pubblicità).

Le immagini devono offrire il loro “splendore” alla grigia vita quotidiana ma devono allo stesso tempo assomigliarle, e anzi presentarsi come realtà esse stesse: la televisione si guarda con la luce accesa perché l’ambiente di ricezione deve essere il meno possibile diverso dalla vita quotidiana.

Proprio perché non è valutata esteticamente ma è “assorbita” senza il vaglio critico del pensiero (e in questo Adorno concorda con Arnheim) la televisione è

¹⁴ Theodor W. Adorno, *La tv tra illusorio progetto e continua mistificazione*, in “Cinema Nuovo” n. 216, marzo-aprile 1972.

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Ibidem*.

condannata a un giudizio radicalmente negativo, senza appello, come il più potente diffusore di stereotipi e di conformismo.

Le riflessioni di questi due autori sono interessanti perché, a differenza di molti altri scritti sulla televisione, non sono limitate all'indagine degli aspetti sociologici o politici della televisione, ma indagano l'aspetto estetico come parte integrante del "messaggio" televisivo: «gli aspetti sociali, tecnici, artistici della televisione non si possono trattare isolatamente»¹⁶.

Evidenziare, sfruttare o sovvertire tali peculiarità estetiche rientra nel lavoro compiuto da molti artisti che hanno lavorato con il medium elettronico. Ad esempio, l'unità audiovisiva che secondo Arnheim è inevitabilmente sinonimo di "non-artisticità" ed il tessuto sonoro che secondo Adorno viene ridotto nel piccolo schermo ad "appendice delle immagini" sono elementi del linguaggio televisivo "tradizionale" che vengono minati alla base nella ricerca videoartistica. Nella videoarte si assiste a «una sorta di rifiuto (o di ridimensionamento) del significato, del "messaggio", dell'aspetto comunicativo e funzionale del linguaggio, e quindi della parola come elemento prosastico»¹⁷, e il sonoro e il visivo formano due dimensioni indipendenti a volte in conflitto fra loro. Anche l'antinaturalismo delle immagini televisive sottolineato da Adorno non passa inosservato presso tutti quegli artisti che, da Paik a Studio Azzurro, hanno restituito all'apparecchio televisivo la sua qualità reale di scatola luminosa; in definitiva, la tradizione videoartistica lavora «innanzitutto sulla percezione (e *contro* i suoi automatismi) , per scatenare, letteralmente, il significante dal significato; per tornare a vedere ogni parola e ogni cosa come se fosse la prima volta, senza ancorarne il senso alla familiarità confortevole di un

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Ibidem*.

¹⁷ Sandra Lischi, *Visioni Elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Scuola Nazionale di Cinema, Roma, Marsilio, Venezia, 2001, p. 33.

riconoscimento»¹⁸. È l'arte, dunque, che può operare quel processo di straniamento critico che secondo Adorno il telespettatore-consumatore non è più in grado di compiere.

Ragghianti: la televisione come fatto artistico

Tra i pochi studiosi che hanno affrontato direttamente la questione estetica e artistica a proposito della televisione troviamo Carlo Ludovico Ragghianti, che scrive *La televisione come fatto artistico* nel 1955¹⁹.

Come quella di Arnheim, la riflessione ragghiantiana sulla televisione si inserisce in un ambito più ampio di considerazioni sul rapporto tra il cinema e le arti figurative; ma alla domanda “può la televisione essere un mezzo di espressione artistica?” Ragghianti risponde affermativamente.

Mentre agli albori della tecnologia televisiva (e dunque nel periodo in cui Arnheim aveva scritto il suo saggio) la televisione era spesso considerata “parente” della radio, negli anni '50 Ragghianti la inserisce nel panorama delle arti della visione, in particolare dello spettacolo, più specificamente del cinema, e di conseguenza nella sua analisi rifiuta di utilizzare una classificazione in base ai caratteri “audiovisivi”, datata al periodo di transizione dal film muto al sonoro, o in base alle problematiche sociologiche di ricezione. Ciò che lo interessa è che «sia il cinema sia la televisione consistono essenzialmente nella

¹⁸ Sandra Lischi, *Visioni Elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, op. cit., p. 66.

¹⁹ Carlo L. Ragghianti, *La televisione come fatto artistico*, in *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino, 1964, (3^a ed.). Prima pubblicazione in un numero speciale della rivista “Mercurio”, 1955, sotto richiesta di Silvio Pozzani.

proiezione di immagini in movimento nel tempo»²⁰. È ovvio quindi che associando cinema e arte figurativa, e in questo breve saggio cinema e televisione, Ragghianti non può evitare di associare i termini televisione e arte figurativa, e di indagare le capacità potenziali del nuovo strumento espressivo. Sandra Lischi afferma, a proposito del parallelismo ragghiantiano tra cinema e televisione, che «questa identità, che a prima vista può sembrare affrettata e che presenta alcuni limiti (ad esempio il termine *proiezione* improprio per la *trasmissione* televisiva, o la scarsa considerazione per l'aspetto sonoro, che invece è connaturato al medium TV), non solo apre prospettive anche alla ricerca attuale, ma situa Ragghianti in una posizione del tutto originale nel panorama degli studi sulla televisione di quel periodo»²¹.

In particolare la televisione assolve a molteplici funzioni ma sembra non essersi mai posta «il problema se il linguaggio televisivo in quanto tale, con le sue specifiche risorse e capacità e singolarità, possa essere artisticamente elaborato, avere una forma autonoma e in sé significativa»²². Ragghianti indaga proprio questo aspetto, evitando quelle riflessioni di carattere sociologico che solitamente accompagnano gli scritti su questo medium. Rispetto ad altre espressioni figurative come il cinema, Ragghianti nota dunque questo squilibrio: la televisione si è finora limitata ad essere uno strumento riproduttivo senza sondare le proprie possibilità estetiche, che tuttavia possiede; infatti presenta una diversità rispetto non solo alla visione naturale, ma anche a quella prospettica e a quella cinematografica. A differenza del cinema, che, secondo

²⁰ Carlo L. Ragghianti, *La televisione come fatto artistico*, op. cit., p. 382.

²¹ Sandra Lischi, *Chiaroscuri elettronici. La televisione come fatto artistico nella riflessione di Carlo L. Ragghianti*, in AA.VV., *Tempo sul tempo. Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano, 2000, p. 204.

²² *Ibidem*, p. 385.

Ragghianti, si è avventurato sul sentiero del “contenutismo”, abbandonando la ricerca dei valori formali e ormai sopraffatto dalla normalità di linguaggio, la televisione potrebbe avere la *chance* di recuperare un’originalità di immagine e di visione esplorando proprio la dimensione formale del “significante”. Anche Ragghianti si riferisce alla trasmissione simultanea dal vero come ad una specificità della televisione, specificità che però la indirizza sempre di più nella dimensione di «veicolo più che di spettacolo autonomo e sufficiente in se stesso»²³ (termini che ricordano il “mezzo di trasporto culturale” di Arnheim) , unita al sempre crescente numero di convenzioni fisse (che Ragghianti invita a superare) che rendono i programmi sempre più monotoni.

Le differenze tra la televisione e gli altri dispositivi visivi (cinema, prospettiva...), che vengono generalmente interpretate come limiti, sono proprio quei fattori in cui Ragghianti identifica lo specifico (potenziale) artistico della televisione²⁴: «ma queste differenze sono poi da considerare sempre e totalmente limiti o inferiorità? (...) Penso a caratteristiche quali l’esiguità, che è anche concentrazione, dello schermo ricevente e il suo taglio, che possono diventare fattori esteticamente attivi; alla minore dinamica delle immagini televisive, che può benissimo motivare tipi di movimento e ritmo originali (...) alla distanza dalla fissità e dalla nitidezza eguale della fotografia, che è sostituita da una vibrazione di atmosfera, da un significato dei valori chiaroscurali, da un significato degli spazi e delle luci, che non è detto non possano essere vitalizzanti come valori visuali positivi e potenti; penso infine alle stesse linee, il cui registro è oggi considerato (...) unicamente in funzione di

²³ *Ibidem*, p. 391.

²⁴ I punti di contatto tra l’analisi teorica di Ragghianti e le opere di vari videoartisti sono analizzate in: Sandra Lischi, *Chiaroscuri elettronici. La televisione come fatto artistico nella riflessione di Carlo L. Ragghianti*, op. cit.

nitida riproduzione ottica, mentre è intuitivo che l'impiego estetico e intelligente di diverse trame potrebbe dare effetti di indubbio interesse»²⁵.

L'Herbier: l'arte dell'istante

Due anni dopo la prima pubblicazione del saggio di Ragghianti viene pubblicata in Italia, a cura di Angelo D'Alessandro, un'antologia che raccoglie alcune riflessioni sull'estetica televisiva²⁶, tra cui quella di Marcel L'Herbier²⁷, che sostiene una visione assolutamente ottimistica, e inquadra la televisione come l'ultima e la più importante di una serie di vittorie sul tempo e sullo spazio ottenute dall'uomo del XX secolo.

La sua analisi estetica, che si basa sulla sua esperienza personale come realizzatore di romanzi²⁸ in formato televisivo, parte dalla constatazione che nella letteratura ci sono alcune opere strutturalmente "affini" al medium televisivo, i romanzi "interiori", «che sembrano fatti apposta per soddisfare i mezzi intimi, sottili e potenti che la tecnica dell'elettronica mette a nostra

²⁵ *Ibidem*, pp. 387-388.

²⁶ Angelo D'Alessandro, (a cura di) *Lo spettacolo televisivo*, Roma, Ateneo, 1957.

²⁷ Marcel L'Herbier, *Le possibilità espressive della televisione*, in Angelo D'Alessandro, *Lo spettacolo televisivo*, op. cit. Il saggio cui mi riferisco è uscito per la prima volta a puntate su *Combat*, con il titolo *Pouvoirs de la Television*.

²⁸ In particolare *Adrienne Mesurat* dal romanzo di Julien Greene.

disposizione»²⁹. L'elettronica insomma è adatta a rappresentare il fluido intreccio del pensiero più che l'azione, il "tessuto dei sogni" più che la vita stessa. Posizione significativa che si distacca da una scuola che focalizzava la propria analisi sull'aderenza al reale (o a un duplicato di esso) offerta dalla televisione.

E proprio a causa di tale valore specifico dell'immagine elettronica L'Herbier nega che la televisione possa essere definita come "arte dell'immagine". Da una parte, infatti, le condizioni di ricezione (le dimensioni e il valore dello schermo) distaccano l'immagine televisiva da quella cinematografica, dall'altra è l'immagine elettronica in se stessa che non ha alcuna fisicità, e vale la pena, a questo proposito, di citare le acute considerazioni di L'Herbier: «(...) il piccolo schermo non produce immagini, esso produce delle linee fatte di segni elettronici evanescenti. Dei segni che per le incarnazioni favolose che subiscono si mettono a danzare nell'invisibile, si propagano in segreto, si raddrizzano, si alternano, si invertono, e colpiscono finalmente lo schermo del ricevitore come i vetri di un faro delle falene che moriranno di colpo. (...) Ectoplasma ondulatorio, essi sfuggono ad ogni comprensione, ad ogni durata»³⁰.

L'estetica effimera del segnale elettronico unita alle piccole dimensioni dello schermo fa sì che la televisione sia un medium più sonoro che visivo: la televisione non è un'arte dell'immagine bensì «un'arte dell'istante, (...) in grado di far coincidere una rappresentazione dell'effimero con una estetica della durata»³¹.

L'Herbier si addentra anche in una discussione sociologica in cui definisce la televisione "arte della democrazia", cioè medium che, al contrario della stampa, (sempre ingannatoria in quanto espressione di un punto di vista e di uno

²⁹ Marcel L'Herbier, *Le possibilità espressive della televisione*, op. cit., p. 291.

³⁰ *Ibidem*, pp. 296-297.

³¹ *Ibidem*, pp. 302-303.

stile personali), permette a ogni cittadino di “televedere” e “telegiudicare” la realtà politica: «che venga presto il tempo in cui la televisione, alfine, donerà ad essi la visione chiara, diretta e strettamente personale degli avvenimenti che fanno la storia»³².

È il rapporto col pubblico l'ultimo punto dell'analisi di L'Herbier, che distingue il cinema (medium “della folla”) dalla televisione (medium “dell'uomo”), che riavvicina lo spettatore alla sfera privata della lettura e fornisce al cinema la possibilità di raggiungere il pubblico nell'intimità del salotto. Egli non si limita dunque all'analisi formale ma si spinge verso l'analisi di apparato evidenziando una caratteristica che si svilupperà in seguito con l'avvento della videoregistrazione domestica. Come sottolinea Simon Biggs, la videocassetta è, in contrasto con la televisione, un medium più da leggere che da guardare: «Grazie al video il “lettore” ha la possibilità di cogliere, di acquisire il lavoro perché è possibile fermare il nastro, mandarlo avanti, cercare ecc., (quindi “leggerlo più che guardarlo”) ed è possibile infrangere la sua struttura temporale e in questo modo “tradurla” nel “tempo sincronico individuale”»³³.

D'Alessandro: l'arte più spirituale

In Italia L'Herbier fu messo in risalto da D'Alessandro, secondo cui la domanda “la televisione è o non è arte?” è sbagliata in partenza; la sua analisi si distacca da quelle di chi, come Arnheim, aveva tentato di cogliere nella sola natura del dispositivo tecnico una specifica vocazione artistica. È una verità elementare

³² *Ibidem*, p. 300.

³³ Simon Biggs, *Dreamtime. Speculation on video as Dream*, in *Mediamatic*, vol. 2, n. 2, Amsterdam, 1987, p.89 (trad. mia).

che ogni mezzo «di natura sensibile, mediante il quale si riesca a comporre immagini e organismi d'immagini, può acquistare, in determinate circostanze, la virtù della rappresentazione e dell'espressione artistica»³⁴.

È dunque sbagliato cercare di indagare la specificità dell'espressione televisiva per affermare che la televisione può essere arte: la televisione è arte se la si utilizza in modo artistico. Il linguaggio che ne deriverà sarà quello personale dell'artista, e il discorso sulle specificità della visione televisiva va inserito in un contesto storico e critico ma non ha valore estetico. Seguendo tale sentiero D'Alessandro prende in considerazione alcune "regole d'oro" del realizzatore televisivo (evitare i campi lunghi perché l'immagine non risulterebbe chiara; usare preferibilmente il primo piano; ridurre il numero dei personaggi...), per dimostrare come tali affermazioni siano «altrettante negazioni delle possibilità espressive della TV»³⁵. I cosiddetti "limiti" della televisione, insomma, sono in realtà esigenze espressive di linguaggio da non ingabbiare in rigide convenzioni. Dalle regole canonizzate della grammatica televisiva deriva quindi più che l'affermazione di un'estetica la negazione di ogni potenzialità: «in chi legga questi testi ... può sorgere il dubbio che la TV sia la cenerentola della arti e anzi una forma di non-arte»³⁶. Al contrario, se la televisione ha una forza così rivoluzionaria in quanto mezzo di comunicazione, scrive D'Alessandro, è logico pensare che le sue potenzialità d'espressione artistica siano molto elevate. L'arte, cioè "la forma di comunicazione e di espressione più perfetta", associata alla televisione, la forma di comunicazione più influente e penetrante del nostro

³⁴ Angelo D'Alessandro, *TV: arte del movimento mimico*, in Angelo D'Alessandro, *Lo spettacolo televisivo*, Roma, Ateneo, 1957, p. 308.

³⁵ *Ibidem*, p. 311.

³⁶ *Ibidem*, p. 312.

secolo: questa è la prospettiva di D'Alessandro, che conclude che proprio la prodigiosa forza della televisione di veicolare la diretta del "vero" potrebbe essere il seme da cui scaturirà «la prima forma compiutamente espressa di poesia televisiva».³⁷

Un'ultima considerazione di D'Alessandro si avvicina alle riflessioni che L'Herbier aveva già anticipato. La televisione può essere il mezzo attraverso cui l'uomo acquista coscienza, in senso morale, del suo porsi davanti alla realtà ma anche del *colloquio con se stesso*: la TV in quanto *acquisizione del vero e ripensamento morale* può arrivare ad essere l'arte più spirituale; addirittura «la TV per la sua stessa natura è contatto diretto con la realtà e ripensamento morale, colloquio con noi stessi, perciò è l'arte più autobiografica e nello stesso tempo meno autobiografica, potenzia al massimo la crisi dell'arte moderna e la risolve»³⁸.

Eco: la diretta come opera aperta

Il rapporto duplice tra televisione, e in particolare diretta televisiva, e realtà è affrontato dal saggio di Umberto Eco *Il caso e l'intreccio. L'esperienza televisiva e l'estetica*.³⁹ La casualità, la mancanza di intreccio e il grado di imprevedibilità con cui si deve confrontare il regista televisivo che sceglie e "monta" immagini in diretta sono in stretto rapporto, secondo Eco, con «le strutture aperte» che

³⁷ *Ibidem*, p. 316.

³⁸ *Ibidem*, p. 319.

³⁹ Umberto Eco, *Il caso e l'intreccio. L'esperienza televisiva e l'estetica*, in *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1962.

l'arte contemporanea ci sta proponendo in altri campi»⁴⁰; questi tratti tipici della diretta ne costituiscono la “vera *possibilità* artistica” ma, al tempo stesso, richiedono una forte e autorevole struttura narrativa (secondo Eco, quella della poetica di Aristotele) che ne organizzi in modo coerente e organico gli aspetti esteticamente “aperti”. Nonostante la televisione sia legata alla sua “destinazione sociale” e debba quindi mantenere delle forme narrative il più convenzionali possibile, è pur sempre un medium che ontologicamente propone «quel tipo di racconto aperto che, anche se ha un filo, si sbava continuamente nell'annotazione inessenziale, in cui talora può anche non succedere niente per lungo tempo, quando la telecamera attende l'arrivo di un corridore che non compare e indugia sul pubblico e sugli edifici circostanti, senza altre ragioni se non per il fatto che le cose vanno così e non c'è nulla da fare»⁴¹. Eco conclude che tale potenzialità artistica, «l'annotazione *diversiva*, capace di sottrarre lo spettatore alla fascinazione ipnotica cui l'intreccio lo sottopone, agirebbe come motivo di “straniamento”, rottura improvvisa di una attenzione passiva, invito al giudizio - o comunque stimolo di liberazione dal potere persuasivo dello schermo»⁴². Ancora una volta è possibile ritrovare gli auspici per “una televisione che non c'è” realizzati nell'arte del video; pensiamo a quante opere, soprattutto negli anni '70, registrano semplicemente il passaggio del tempo come un occhio aperto sulla vita che scorre, eredi delle sperimentazioni dei film d'avanguardia come i celebri *Empire* (1964) o *Sleep* (1963) di Warhol, o *Plan-*

⁴⁰ Umberto Eco, *Il caso e l'intreccio. L'esperienza televisiva e l'estetica*, in *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, op. cit., V ristampa. Bompiani, Milano, 2000, p. 187.

⁴¹ *Ibidem*, p. 201.

⁴² *Ibidem*, p. 209.

séquence per una bambina di Piero Bargellini (1965-1969) che si situano a pieno titolo tra le poetiche dell' "opera aperta" delineate da Eco, immagini vere non "censurate" del loro libero fluire nel tempo, nonché le sperimentazioni sulla diretta di artisti come Paik (ad esempio *Good morning Mr. Orwell*, 1984, link satellitare tra Parigi e New York) o la particolare attrazione degli artisti video per "opere aperte" per eccellenza, come l'*Ulisse* di James Joyce⁴³. E ancora una volta vediamo come la novità estetica sia collegata a un invito allo "straniamento", che abbia il potere di introdurre una riflessione critica interrompendo una fruizione passiva dell'immagine. Uno straniamento simile a quello brechtiano, inteso come tentativo di «determinare nello spettatore una soggettività critica, una presenza consapevole, un sapere attivo»⁴⁴.

Brecht: la teoria della radio

Brecht, non a caso, è autore di una fondamentale *Teoria della radio*⁴⁵ (1927-1932) scritta negli stessi anni in cui Arnheim afferma le potenzialità artistiche di

⁴³ Per una trattazione approfondita dell'argomento cfr. Sandra Lischi, *Visioni Elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, op. cit., pp. 58-65.

⁴⁴ Alberto Abruzzese, *Lo splendore della TV. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Costa & Nolan, Genova, 1995, p. 150.

⁴⁵ Bertold Brecht, *Schriften zur Literature und Kunst*, Suhrkamp Verlag, Francoforte, 1967; trad.it. *Teoria della radio (1927-1932)*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Einaudi, Torino, 1973.

questo medium⁴⁶; Brecht afferma che «si dovrebbe trasformare la radio da mezzo di distribuzione in mezzo di comunicazione. La radio potrebbe essere per la vita pubblica il più grandioso mezzo di comunicazione che si possa immaginare, uno straordinario sistema di canali, cioè potrebbe esserlo se fosse in grado non solo di trasmettere, ma anche di ricevere, non solo di far sentire qualcosa all'ascoltatore ma anche di farlo parlare, non di isolarlo ma di metterlo in relazione con altri. La radio dovrebbe di conseguenza abbandonare il suo ruolo di fornitrice e far sì che l'ascoltatore diventi fornitore... Tutte le nostre istituzioni creatrici di ideologie ritengono che il loro compito principale consiste nel rendere *sterile* la funzione dell'ideologia, uniformandosi ad un concetto di cultura secondo cui il suo sviluppo sarebbe già concluso ed essa non avrebbe alcun bisogno di un incessante sforzo creativo»⁴⁷.

L'appello brechtiano ha la capacità di unire alla richiesta politica e ideologica una necessità estetica, la necessità dell' "incessante sforzo creativo", e quindi di «dimostrare l'urgenza dell'intellettuale di vincolare il suo fare all'estetica dei mezzi tecnologici»⁴⁸. Inoltre lo scritto di Brecht costituisce quel primo modello che «ha fissato alcuni dei parametri divenuti classici nella teorizzazione dei media audiovisivi in base alla costante rivendicazione ideologica ma anche

⁴⁶ Rudolf Arnheim, *Rundfunk als Horkunst*, Carl Hanser Verlag, Monaco-Vienna, 1979; trad.it. *La radio, arte dell'ascolto* (1933), Editori Riuniti, Roma, 1987.

⁴⁷ Bertold Brecht, *La radio come mezzo di comunicazione*, 1932 (trad. it di B. Zagari, Einaudi, Torino, 1973), cit. in Germano Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo, Bari, 1977.

⁴⁸ Germano Celant, *Offmedia*, op. cit., p. 7.

formale della differenza tra comunicazione unidirezionale e comunicazione interattiva»⁴⁹.

Gli anni '70: l'enunciazione della rivoluzione

La pionieristica ipotesi brechtiana di una radio gestita “dal basso” prefigura un clima culturale, quello degli anni '60 e '70, in cui il rapporto tra ideologia e videoarte, o più in generale tutta l'arte che usa i media come supporto, è stato molto stretto: «nella videoarte delle origini la sperimentazione di linguaggi e l'impegno politico e sociale non sono nettamente separabili»⁵⁰. Il video era comunque uno dei mezzi prescelti per “l'enunciazione della rivoluzione”: «che il video apparisse il medium più adatto con cui esplorare queste idee era una decisione sia *politica* che *estetica*: la sua materialità e la sua relazione con la televisione ne facevano inevitabilmente uno strumento politico nel mondo dell'arte»⁵¹. Il panorama italiano è delineato dal saggio di Eco *C'è una nuova lingua, l'italo-indiano* del 1977⁵² e da *Avanguardia di massa*⁵³ di Maurizio

⁴⁹ Alberto Abruzzese, *Lo splendore della TV. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, op. cit., p. 149.

⁵⁰ Sandra Lischi, *Visioni Elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, op. cit., p. 93.

⁵¹ Marita Sturken, *Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History*, in Doug Hall, Sally Jo Fifer (a cura di), *Illuminating Video, An Essential Guide to Video Art*, Aperture, New York, 1990.

⁵² Pubblicato il 10 aprile 1977 su “L'Espresso”.

Calvesi. Eco ipotizzava che le avanguardie storiche avessero iniziato una pratica di estremismo linguistico ed estetico che negli anni '60 e '70, grazie alla diffusione di strumenti di comunicazione di massa intesi in senso brechtiano, (cioè in grado di trasformare l'utente in potenziale produttore) si era espansa travalicando i confini ristretti dei circoli artistici e letterari, dilagando nella vita quotidiana. Calvesi sottolinea come, nel clima rivoluzionario degli indiani metropolitani e della protesta studentesca, «il linguaggio sarebbe sì quello dell'avanguardia, ma filtrato attraverso i mass media»⁵⁴: citando un testo del collettivo A/traverso (marzo-aprile 1977), «la scrittura, la creatività, la comunicazione può uscire dalla separatezza in cui vive l'arte, e farsi sovversione (...). I mezzi elettrici di comunicazione sono il terreno in cui questa modalità pratica e sovversiva della scrittura si rende possibile». Questi mezzi elettrici di comunicazione «non sono genericamente la TV e la radio, bensì i videonastri e le libere radio e televisioni, cioè i mezzi artistici gestiti dalle avanguardie»⁵⁵.

Conclusione

Avanguardie che, già quattro anni dopo, sembrano private di ogni valore nella nuova situazione culturale postmoderna, in cui si assiste secondo Jameson alla «cancellazione del confine (...) tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale (...). Il postmoderno ha infatti subito tutto il fascino di questo paesaggio degradato di *Kitsch* e scarti, di serial televisivi e cultura da Reader's Digest, di pubblicità e motel, di show televisivi, film hollywoodiani di serie B e della cosiddetta paraletteratura con i suoi *paperback* da aeroporto, divisi nelle categorie del gotico o del romanzo rosa, della biografia romanzata e del giallo,

⁵³ Maurizio Calvesi, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 9

⁵⁵ *Ibidem*, p. 10.

della fantascienza e della *fantasy*: materiali che nei prodotti postmoderni non vengono semplicemente citati (...) ma incorporati in tutta la loro sostanza”⁵⁶. Una descrizione appropriata per molti dei video che hanno appunto “incorporato” in sé le immagini dei media dagli anni '80 in poi: video non più dichiaratamente politici, bensì *videoscratching: pastiche*⁵⁷ di immagini rubate.

⁵⁶ Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardocapitalismo*, Garzanti, Milano, 1989, p. 10 (I edizione: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, New Left Review, 1984). Da sottolineare che «il video è, per Jameson, la *forma* postmoderna per eccellenza» (Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 80).

⁵⁷ «Il *pastiche* è, come la parodia, l'imitazione di una particolare maschera, un discorso in una lingua morta: ma è una pratica neutrale di questa mimica, senza nessuna delle ulteriori motivazioni della parodia, monca dell'impulso satirico, priva di comicità e della convinzione che accanto a una lingua anormale presa momentaneamente in prestito esista ancora una sana normalità linguistica. Il *pastiche* è dunque una parodia bianca, una statua con le orbite vuote» (Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardocapitalismo*, op. cit., p. 37).

L'arte in televisione

Le analisi sinora prese in considerazione hanno in comune, al di là delle singole valutazioni e al di là delle conclusioni a cui giungono, la prospettiva estetica con cui esplorano il fenomeno televisivo. L'aspetto estetico è proprio quello di cui, solitamente, sono carenti le analisi sociologiche in materia; la più celebre e significativa eccezione è l'opera di Marshall McLuhan⁵⁸, spartiacque che ha influenzato generazioni di sociologi, artisti e "mass-mediologi" e che è sicuramente una tappa obbligata nell'ambito di un percorso che riguardi il fenomeno televisivo.

McLuhan: la consapevolezza dell'artista

La dimensione estetico-figurativa della televisione è decisamente centrale per McLuhan, tanto che è proprio da considerazioni di carattere estetico che deriva quella che lo studioso canadese definisce l'essenza "fredda" del medium televisivo, dovuta all'alto grado di partecipazione da parte del pubblico. Infatti, è a causa della scarsità di dati visivi offerti dalla televisione che il telespettatore deve «riconfigurare inconsapevolmente i puntini in un'astratta opera d'arte simile a quelle di Seurat o di Roualt»⁵⁹. È la bassa definizione dell'immagine televisiva che «ci chiede in ogni istante di «chiudere» gli spazi del mosaico con una convulsa partecipazione dei sensi che è profondamente tattile e cinetica»⁶⁰,

⁵⁸ In particolare: Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit.

⁵⁹ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 333.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 334.

che «esige una partecipazione in profondità»⁶¹. Addirittura, a chi pensasse che la tecnologia televisiva, questa tela di Penelope di *pixel* che compaiono e scompaiono a velocità vertiginosa, non è un elemento così importante della televisione come medium McLuhan risponde che «una TV migliorata non sarebbe più una televisione»⁶².

L'analisi di McLuhan è tanto centrale da riassumere o anticipare molte tematiche emerse fin'ora, sia dal punto di vista estetico sia dal punto di vista sociologico⁶³: in primo luogo, la centralità che McLuhan riserva all'estetica della bassa definizione riflette un comune atteggiamento rispetto ai limiti della tecnologia in fatto di riproduzione (delle immagini o del suono).

Arnheim, scrivendo delle potenzialità artistiche della radio e del cinema muto, «fonda il valore artistico dei due nuovi mezzi non sulla loro perfezione mimetica, bensì sul limite, sulle aberrazioni, sulla bassa definizione delle loro tecniche riproduttive e dunque sulla loro reale oggettiva distanza dalla realtà come tale, in quanto comunque tecniche impossibilitate a effettivamente riprodurla»⁶⁴.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ A proposito dell'ottica sociologica, ad esempio, «la sua [di McLuhan] panoramica sull'industria culturale americana è l'esatto sviluppo in positivo dell'immagine negativa fornita dai francofortesi, nel senso specifico di sviluppo di un negativo fotografico in cui ciò che è bianco diventa nero e viceversa, ma gli ambienti, le ombre e i corpi resi visibili sono gli stessi e conservano la medesima ricchezza dopo gli acidi che ne hanno ribaltato il segno» in Alberto Abruzzese, *Lo splendore della TV*, op. cit. p. 161.

⁶⁴ Alberto Abruzzese, *Lo splendore della TV*, op. cit., p. 145.

Anche Ragghianti⁶⁵ abbraccia questa poetica, affermando che i limiti e le aberrazioni tecniche della TV possono trasformarsi in fattori “esteticamente attivi” e che «dalla perfezione ottica può anche non uscire niente»⁶⁶. D’Alessandro sostiene che i “cosiddetti limiti tecnici della TV” sono esigenze di linguaggio, e L’Herbier che la TV ha una vocazione più sonora che visiva, poiché l’immagine elettronica è un «ectoplasma ondulatorio che sfugge ad ogni comprensione, ad ogni durata»⁶⁷, evidenziando inoltre come Adorno i “limiti” del piccolo schermo in fatto di rappresentazione. Come Ragghianti sottolinea la diversità della visione televisiva rispetto a quella prospettica e cinematografica, così McLuhan descrive tale novità affermando che «alla TV l’illusione della terza dimensione è data, sino a un certo punto, dalla scenografia costruita in studio, ma l’immagine in se stessa è un piatto mosaico bidimensionale (...). Ma per le persone alfabete, avvezze ai punti di vista fissi e a una visione tridimensionale, è difficile capire le proprietà della visione bidimensionale. Altrimenti non avrebbero avuto difficoltà a capire l’arte astratta»⁶⁸. Il confronto con l’arte astratta ricorda il tentativo di Eco di «indagare quale rapporto possa

⁶⁵ Per un’analisi approfondita dei rapporti tra Ragghianti e McLuhan riguardo alle tematiche di bassa definizione, processualità e valori tattili dell’immagine televisiva e al concetto di tecnologia come estensione rimando a Sandra Lischi, *Chiaroscuri elettronici. La televisione come fatto artistico nella riflessione di Carlo L. Ragghianti*, op. cit.

⁶⁶ Carlo L. Ragghianti, *La televisione come fatto artistico*, op. cit., p. 387.

⁶⁷ Marcel L’Herbier, *Le possibilità espressive della televisione*, op. cit., p. 297.

⁶⁸ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 334.

intercorrere tra le strutture comunicative del discorso televisivo e le strutture “aperte” che l’arte contemporanea ci sta proponendo in altri campi⁶⁹; inoltre gli auspici di Eco riguardanti un uso più “aperto” della televisione, che oltrepassi l’esigenza di intreccio dovuta alla destinazione sociale, si rispecchiano nelle intuizioni di McLuhan circa i metodi per utilizzare efficacemente un medium “freddo”: la televisione «se riscaldata⁷⁰ dalla drammatizzazione a da altri stimoli funziona meno bene perché offre minori possibilità di partecipazione»⁷¹.

«Il video sembrava (...) il più disponibile a raccogliere la poetica dell’ “opera aperta”»⁷²; e infatti le osservazioni fin qui analizzate sembrano incarnarsi nella prassi di chi ha utilizzato la tecnologia video in senso creativo; e non è superfluo aggiungere che non solo la dimensione estetica ma soprattutto il ruolo dell’artista (e questo è una assoluta novità nel campo degli studi “mediologici”) è uno dei fulcri delle intuizioni di McLuhan, che infatti afferma: «soltanto l’artista (quello autentico) può essere in grado di fronteggiare impunemente la tecnologia, e questo perché la sua esperienza lo rende in qualche modo

⁶⁹ Umberto Eco, *Il caso e l’intreccio. L’esperienza televisiva e l’estetica*, in *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, op. cit., p. 186.

⁷⁰ I media caldi non lasciano spazio che il pubblico debba colmare, estendendo un senso fino a un’“alta definizione”: il cinema ad esempio è un medium caldo, e per questo è adatto a una narrazione classica che colmi di dati lo spettatore.

⁷¹ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 332.

⁷² Rosanna Albertini e Sandra Lischi (a cura di) *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, ETS, Pisa, 1988, p. 22.

consapevole dei mutamenti che intervengono nella percezione sensoriale»⁷³. Insomma, se «il contenuto di un medium è paragonabile a un succoso pezzo di carne con il quale un ladro cerchi di distrarre il cane da guardia dello spirito»⁷⁴ allora il cane da guardia dello spirito è proprio l'artista, “l'uomo della consapevolezza integrale”, colui che può offrire una via d'uscita al “rigor mortis psichico” che affligge le vittime inconsapevoli degli effetti traumatici delle nuove tecnologie, quella elettrica in particolare.

Il ruolo dell'artista, secondo McLuhan, è raccogliere «il messaggio della sfida culturale e tecnologica decenni prima che essa incominci a trasformare la società»⁷⁵ e, grazie a tale consapevolezza, costruire «modellini o arche di Noè per affrontare il mutamento che si prepara»⁷⁶.

Understanding Media è, infatti, costellato di citazioni di opere artistiche, dai versi di Shakespeare alla prosa di Joyce, dai quadri di Picasso e Braque fino al cinema d'avanguardia di Ejzenštejn: ad esempio «il cubismo, imponendo una lettura del quadro come tela colorata e costruzione fatta dall'uomo, cogliendo in un unico istante la consapevolezza globale, ha improvvisamente annunciato che il medium è il messaggio»⁷⁷. Si potrebbe andare oltre e affermare che, come Picasso ha creato tele colorate più che quadri, svelando la natura specifica di quel medium, Paik (per citare uno degli artisti più significativi dell' “era

⁷³ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 27.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 75.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 21.

elettrica”) ha distillato, evidenziato e attribuito alla televisione molte delle potenzialità intuite da McLuhan; e se non le ha anticipate, ciò non dovrebbe stupire perchè «nell’era elettrica non ha più senso dire che gli artisti sono in anticipo sui tempi: lo è anche la tecnologia»⁷⁸.

In un’ottica più vasta è interessante notare come molte delle caratteristiche che McLuhan attribuisce alla televisione siano proprie di quelle tendenze artistiche che l’hanno utilizzata in modo creativo e, più in generale, che hanno sfruttato i media in senso artistico.

Uno degli aspetti peculiari dell’arte del XX secolo è, ad esempio, la riflessione sul ruolo del pubblico e il tentativo di un suo coinvolgimento, l’invito alla partecipazione. Il filo rosso che lega gli *happening* futuristi con gli eventi Fluxus, le opere minimaliste di Morris con le installazioni interattive (fatte le debite differenze) è la consapevolezza dell’esistenza del pubblico, l’invito alla partecipazione fisica ed intellettuale dello “spettatore” (termine non del tutto appropriato perchè presuppone l’egemonia della fruizione visiva). Ciò che caratterizza, secondo McLuhan, la percezione televisiva è proprio la partecipazione del pubblico: «questo freddo medium impone strutture in profondità nell’arte come nel divertimento e provoca un coinvolgimento in profondità del pubblico»⁷⁹. È significativo che la *manca* di partecipazione da parte del pubblico sia una delle accuse che più spesso vengono rivolte all’apparato televisivo; ma è indubbio che la tematica della partecipazione sia comunque centrale nelle riflessioni dell’ultimo secolo e sia uno dei concetti chiave dell’arte contemporanea, che si esplica con particolare evidenza nell’arte dell’installazione.

Il termine “installazione” è apparso in relazione alla *minimal art* di Morris, definita come «la creazione di un insieme singolare di relazioni spaziali tra

⁷⁸ *Ibidem*, p. 75.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 332.

l'oggetto e lo spazio architettonico che obbliga lo spettatore a vedere se stesso come parte della situazione creata»⁸⁰: il pubblico è chiamato a partecipare e interagire con l'opera fino a trasformarsi, in alcuni casi, da soggetto ad oggetto, cosa che avviene ad esempio in alcuni di tipi di videoinstallazione che utilizzano i dispositivi della diretta e della differita. Nell'arte dell'installazione, arte della partecipazione, è frequentissimo l'uso del video: perlomeno nelle prime esperienze in cui l'utilizzo del monitor televisivo era indispensabile per trasmettere immagini in movimento, il legame tra videoinstallazione e televisione era indubbiamente marcato⁸¹. Che cosa sia in definitiva una videoinstallazione lo chiarisce Anne-Marie Duguet quando afferma che «la videoinstallazione più familiare è sicuramente quella che ciascuno organizza a casa propria mettendo il televisore sul frigorifero o in fondo al letto, in un luogo più o meno tranquillo, più o meno illuminato, ecc.»⁸². Sembra che la forma d'arte più partecipativa sia dunque consanguinea a quell'ambiente familiare e quotidiano in cui si presta attenzione a delle figure in movimento su uno schermo pur restando sempre consci di ciò che ci circonda. Una situazione,

⁸⁰ Thierry de Duve, *Performance ici et maintenant*, in *Alternative théâtrales*, n. 6-7, 1981, p.53, cit. in Anne-Marie Duguet, *Vedere con tutto il corpo*, in Rosanna Albertini e Sandra Lischi (a cura di) *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, op. cit., p.55 (edito per la prima volta in *Revue d'esthétique*, numero speciale *Vidéo-Vidéo*, 10, 1986, pp. 147-54.

⁸¹ Per una trattazione approfondita dell'argomento, vedi Simonetta Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della videoinstallazione*, Nistri-Lischi Editori, Pisa, 2002; in particolare, per il rapporto tra arte della videoinstallazioni e TV, vedi il primo capitolo "...e l'arte si oppone alla televisione", pp. 13-56.

⁸² Anne-Marie Duguet, *Vedere con tutto il corpo*, in Rosanna Albertini e Sandra Lischi (a cura di) *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, op. cit., p. 55.

quella della ricezione televisiva, spesso accusata di ipnotizzare e rendere passivo il telespettatore; una situazione che non serba traccia della partecipazione McLuhaniana, partecipazione che sembra essersi riversata nel mondo dell'arte, e in particolare in una situazione molto simile a quella del salotto (un monitor, altri oggetti, la presenza fisica dello spettatore) ma in un contesto e con un messaggio diversi che straniano lo spettatore (grazie a quell'azione straniante dell'estetica, più volte sottolineata) favorendone quindi una reale partecipazione.

Altro aspetto spesso sottolineato della videoinstallazione è la tattilità e il coinvolgimento di tutti i sensi; anche questo è concetto estendibile ad alcuni momenti dell'arte novecentesca, (dalla gestualità dell'*action painting* alle utopie delle avanguardie storiche del "tele-profumo" e del "tele-sapore"). Ad esempio, le videoinstallazioni sono «spazi psicofisici che richiedono un tempo di adattamento, un assestamento della vista, e mobilitano tutti i sensi. Allora la visione è coinvolta in un attività percettiva globale. Non è più soltanto lo sguardo a vedere»⁸³. Questa tendenza naturale si incarna per rendersi ancora più evidente nei cosiddetti dispositivi interattivi, che chiedono di essere attivati dallo spettatore e non esistono se non nel momento in cui il visitatore interagisce e vi partecipa. «È un'arte leggera quella che sembra invitare a giocare e a mettersi in gioco, che chiede di toccare le opere e di trasformarle annullando quella distanza sacrale e rendendoci simili ai bambini, col loro operare tattile (...). Bisogna ammettere che la cultura della visualità è una cultura della distanza e della razionalità, della medialità e dell'assenza».⁸⁴

Queste riflessioni rispecchiano quelle di McLuhan sull'immagine televisiva, che è

⁸³ *Ibidem*, p. 61.

⁸⁴ Pier Luigi Capucci, *Arte & tecnologie. Comunicazione estetica e tecnoscienze*, ed. dell'Ortica, Bologna, 1996, p.9, cit. in Simonetta Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della videoinstallazione*, op. cit., p. 69.

«un'organizzazione visiva che permette la casuale partecipazione dei sensi, fatto questo che diventa impossibile quando uno dei sensi, in particolare la vista, viene riscaldato al punto da assumere il controllo egemonico di una situazione»⁸⁵. Secondo McLuhan «la TV è un'estensione del tatto, che implica un massimo di azioni reciproche tra tutti i sensi»⁸⁶, in grado di coinvolgere gli spettatori “alfabeti” e rivoluzionarne l'atteggiamento con cui si erano sempre avvicinati ai media: «per chi è da tempo avvezzo all'esperienza puramente visiva, tipografica e fotografica, sembra sia la sinestesia, o la profondità tattile dell'esperienza TV, ad allontanarlo dai consueti atteggiamenti di passività e distacco»⁸⁷. Curiosamente, questi concetti che possono sembrare oscuri e controversi se applicati all'apparato televisivo, sembrano attagliarsi benissimo a un campo d'indagine artistico, come McLuhan stesso sottolinea: «la sinestesia, cioè l'unificazione dei sensi e una vita immaginativa, era persa per molto tempo ai poeti, ai pittori e in genere agli artisti occidentali un sogno irraggiungibile (...). Ma non pensavano che i loro sogni potessero realizzarsi nella vita quotidiana attraverso l'azione estetica della radio e della televisione»⁸⁸. Altro snodo teorico dell'arte dagli anni '60 in poi, e in particolare della videoarte, è l'attenzione alla dimensione processuale dell'opera più che alla sua essenza di oggetto. Tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta la questione della processualità dell'opera d'arte, in quanto contrapposta all'oggettualità del bene di consumo, occupa molte discussioni. La posta in gioco quindi non è solo

⁸⁵ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 42.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 355-356.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 359.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 335-336.

estetica ma anche, come al solito, politica: «il processo, in quegli anni di intensa mobilitazione sociale, veniva identificato, fra l'altro, con l'organizzazione e l'aggregazione (...) c'era infatti la consapevolezza che il mezzo come tale [il video] consentisse e favorisse processi (...) come una lavagna in cui tutto può essere incessantemente cancellato e riscritto. Nel valorizzare il processo gli sperimentatori video non facevano che raccogliere, adattandolo a un mezzo che si rivelava ottimale per questa operazione, le più vive acquisizioni e intuizioni dell'arte del Novecento»⁸⁹. A tale proposito McLuhan afferma che «un medium freddo come la TV, se adoperato nel modo giusto, esige una partecipazione al processo. Il prodotto compiuto e chiuso è adatto a media caldi come la radio o il grammofono»⁹⁰ e che «la TV è un medium che (...) preferisce presentare procedimenti di lavorazione piuttosto che prodotti perfettamente finiti»⁹¹ sottolineando molto spesso che all'estetica televisiva è connaturata «questa tendenza al procedimento, anziché al prodotto ben confezionato»⁹².

La “tendenza al procedimento” è stata indubbiamente una caratteristica di un'arte che, uscendo dagli spazi e dalle procedure canoniche, ha cercato di avvicinarsi alla vita quotidiana; a proposito della barriera infranta tra arte e quotidianità McLuhan delinea un ritratto dell'arte nell'era elettrica che ricorda da vicino le esperienze di Fluxus e in particolare gli *happening* musicali di John Cage: «nella musica, nella poesia e nella pittura, l'implosione tattile si traduce

⁸⁹ Sandra Lischi, *Video: da processo a prodotto?* In Rosanna Albertini e Sandra Lischi (a cura di) *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, op. cit., p. 22.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 41.

⁹¹ *Ibidem*, p. 329.

⁹² *Ibidem*.

nell'insistenza su elementi vicini a quelli di conversazione casuale»⁹³.

I media "come fatto artistico"

Il termine "video" abbraccia un vasto spettro di significati. "Video" è lo schermo del televisore, "videotape" è il supporto, il nastro magnetico su cui è registrata l'immagine elettronica, "video" è qualsiasi prodotto visionabile su videocassetta.

Ma da quando, nei primi anni '60, si sviluppa l'uso creativo dell'immagine elettronica, il termine *video* (letteralmente "io vedo", in latino) designa in modo specifico la produzione artistica di immagini in movimento; parola che «rende perfettamente il senso dei grandi cambiamenti che hanno investito la visione»⁹⁴, riferendosi alla visione «come azione di un soggetto»⁹⁵, «un'immagine atto, indissociabilmente»⁹⁶, e, infine, «termine che marca una distanza dal medium tecnologico più affine: la televisione»⁹⁷. La contestazione della televisione e la

⁹³ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 350.

⁹⁴ Simonetta Fadda, *Definizione Zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Costa & Nolan, ed. Associati, Milano, 1999, p. 5.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Philippe Dubois, *Video e scrittura elettronica. La questione estetica*, in Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Marsilio, Venezia, 2001, p. 8.

⁹⁷ Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, op. cit., p. 3.

sua trasformazione in strumento creativo, infatti, è stato uno dei fulcri intorno a cui ha girato il video sperimentale fin dalla sua nascita. L'arte video tende (come tutte le avanguardie del XX secolo) verso la sperimentazione formale e l'innovazione del linguaggio artistico; d'altra parte però ha la peculiarità di confinare naturalmente con la televisione, il medium che dalla seconda metà del XX secolo domina la nostra cultura visiva: video e televisione all'inizio formavano lo stesso medium, che permetteva di trasmettere per via elettronica le immagini su uno schermo. La loro relazione, essendo in un primo momento dettata dalla comune tecnologia e modalità di ricezione, era inevitabile: «ogni video si riferiva, indipendentemente dal fatto che l'artista fosse o no consapevole di questa relazione e della condivisione tecnologica, alle caratteristiche televisive. L'artista poteva anche sfruttare questa condivisione, ad esempio per attaccare alcuni aspetti della televisione, o per contrapporvi le proprie istanze»⁹⁸.

Il video sperimentale, in particolare durante i suoi primi anni di vita, «costituisce l'altro volto della televisione, il volto artistico, e contribuisce a instaurare un nuovo modo di fare e guardare la televisione. Con gli occhi dell'arte e con l'attitudine delle avanguardie»⁹⁹.

Le avanguardie storiche, infatti, hanno inaugurato la complessa storia dei fitti scambi tra mass media e creatività artistica, una storia fatta di interferenze, di contestazioni e nuovi linguaggi che hanno portato ad espandere i confini tradizionali dell'arte da una parte e a ripensare il ruolo e l'influenza dei mass media dall'altra. Chi ha analizzato il legame coi media ha interpretato l'arte d'avanguardia, dunque, come rispecchiamento, anticipazione e spunto di riflessione sulla modificazione delle strutture comunicative e delle abitudini

⁹⁸ Greta van Broekhoven, *TV/Strategie van de avant-garde*, op. cit., p. 5.

⁹⁹ José Ramón Pérez Ornia (a cura di), *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, RTVE-Serbal, Barcellona, 1991, p. 7 (trad. mia).

percettive; un processo in cui l'intento estetico non è mai disgiunto dall'impegno politico: «il lavoro di approssimazione e di intervento da parte di artisti, intellettuali e poeti, sui media popolari, quali la radio e la televisione, data dagli anni trenta, periodo in cui questi nuovi mezzi di comunicazione sorgono e si diffondono a livello pubblico. La loro nascita rafforza infatti la coscienza di una concezione diffusiva della cultura ed alimenta la generale volontà di politicità, che attraversa tutte le avanguardie storiche»¹⁰⁰.

Le avanguardie storiche avevano, infatti, intrattenuto un rapporto peculiare con i media. I cubisti¹⁰¹ incorporavano nei loro *collage* materiali e iconografie provenienti dal mondo della carta stampata, e a un livello più profondo, per utilizzare le parole di McLuhan, «il cubismo, imponendo una lettura del quadro come tela colorata e costruzione fatta dall'uomo, cogliendo in un unico istante la consapevolezza globale, ha improvvisamente annunciato che il medium è il messaggio»¹⁰². Non solo il cubismo ma anche Dada¹⁰³ ha “improvvisamente annunciato che il medium è il messaggio”, «rifiutando di attribuire a un oggetto una bellezza idealizzata che andasse oltre alla realtà quotidiana. Il risultato fu che Dada rivolse l'attenzione non all'oggetto stesso ma all'esperienza del pubblico, il che necessariamente implicava una riflessione sul concetto stesso di

¹⁰⁰ Germano Celant. *OffMedia*, op. cit., p. 7.

¹⁰¹ «Nell'incorporare i vari materiali e iconografie nasce un nuovo processo di rappresentazione per citazione segnica che si affida alla estrema identificabilità dei materiali stessi. Apollinaire individua gli stessi elementi quando parla di "Pieghevoli, cataloghi e manifesti che gridano forte/è qui oggi la poesia e per prosa ecco i giornali (1916)» (da Lorenzo Taiuti, *Arte e media. Avanguardie e comunicazione di massa*, Costa & Nolan, Genova, 1996, p. 16).

¹⁰² Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 21.

¹⁰³ «L'uso dadaista dei media evita la teorizzazione e il progetto (...). I "colpi di dadi" della ricerca ludica e "casuale" di Man Ray, Duchamp, Clair e Richter investono i problemi della rappresentazione e della percezione in un processo che scardina l'ordine visivo preesistente e pone il problema dell'innesto fra mente e media» (da Lorenzo Taiuti, *Arte e media*, op. cit., p. 47).

arte. Il messaggio non era più nel “contenuto” di un’opera (l’oggetto in se stesso), ma nelle percezioni che l’oggetto sottointendeva»¹⁰⁴. L’esplorazione dei media come supporto e come fonte di un’estetica nuova continua nel Surrealismo, nell’ambiente del Bauhaus¹⁰⁵ (appartiene a Laszlo Moholy-Nagy la famosa dichiarazione “l’analfabeta del futuro sarà l’uomo senza telecamera”), in correnti come il lettrismo, il situazionismo¹⁰⁶, il gruppo Zero¹⁰⁷ e le avanguardie russe¹⁰⁸. Un posto speciale in questa breve rassegna spetta al

¹⁰⁴ Allison Simmons (a cura di) *Television and Art: A Historical Primer for an Improbable Alliance*, in AA.VV., *The New Television: A Public/Private Art*, MIT Press, Cambridge, 1977, p.15 (trad. mia).

¹⁰⁵ «Il Bauhaus opera intensamente nella grafica pubblicitaria, in cui si razionalizzano le parolibere futuriste e i collage dadaisti ricollocandoli in un affascinante alfabeto di immagini che resta per anni un modello insuperato di comunicazione visiva (...) verificando l’inserimento della progettualità modernista nei media e cercando di aprirli all’intervento estetico e alle sue istanze utopiche» (da Lorenzo Taiuti, *Arte e media*, op. cit., p. 64).

¹⁰⁶ «A Parigi gli intellettuali che si definiscono “lettristi” e poi “situazionisti” (...) pubblicano la rivista “L’internazionale situazionista” che lavora sui media modellandosi sui linguaggi della comunicazione e proponendo come strumento di lotta politico-culturale il controllo delle nuove tecniche di condizionamento: televisione, fumetto, pubblicità (...) l’immagine dei media è sempre presente, le pagine hanno spesso l’aspetto dei vecchi collage dadaisti e delle contemporanee pubblicità» (*Ibidem*, p. 88).

¹⁰⁷ Ricordiamo che nel 1968 Otto Piene trasmette sulla WDR, con la collaborazione di Aldo Tambellini, *Black Gate Cologne*, uno dei primi programmi televisivi artistici.

¹⁰⁸ Ejzenštejn anticipava, a proposito dell’aspetto processuale dell’audiovisivo, le riflessioni di McLuhan: «Lo spettatore non solo vede rappresentati elementi del lavoro finito, ma sperimenta anche il processo dinamico dell’emergere e del costruirsi dell’immagine (l’idea) proprio come era stato rappresentato dall’autore» (cit. in Lorenzo Taiuti, *Arte e media*, op. cit., p.39. Per il rapporto tra processualità e prodotto finito nella comunicazione artistica in Majakovskij vedi ad esempio Liborio Termine,

Futurismo italiano, per il suo pronto entusiasmo verso l'utilizzo artistico dei nuovi media: per i Futuristi, «l'arte deve percepire e assorbire le qualità nuove e rivoluzionarie dei media, che permettono di ampliare il linguaggio creativo sulla totalità dell'ambiente e all'artista di allargare e diversificare il proprio ruolo»¹⁰⁹.

Non a caso i primi a ventilare una gestione sperimentale della televisione secondo le sue proprie potenzialità estetiche sono Marinetti e Masnata, che anticipano largamente molte tematiche delle avanguardie che seguiranno al Futurismo. Nel manifesto "La Radia" del 1933 si legge: «(...) possediamo ormai una televisione di cinquantamila punti per ogni immagine grande su schermo grande. Aspettando l'invenzione del teletattilismo del teleprofumo e del telesapore noi futuristi perfezioniamo la radiofonia destinata a [...] imporre dovunque le parole in libertà come suo logico e naturale modo di esprimersi»¹¹⁰. Ed è una grande intuizione futurista questa della "naturalità" con cui le parole in libertà si possono esprimere col medium televisivo; a pochissimi anni dalla diffusione della televisione, i Futuristi sanno già che «la TV, maglia a mosaico, come non favorisce la prospettiva nell'arte, così non favorisce la linearità nel modo di vivere»¹¹¹ : la linearità e il distacco emotivo, principali caratteristiche

L'estetica della simulazione. Costruzione e analisi del linguaggio televisivo, op. cit., pp. 184-187.

¹⁰⁹ Lorenzo Taiuti, *Arte e media. Avanguardie e comunicazione di massa*, op. cit., p.29.

I Futuristi italiani utilizzarono non solo le strategie o il linguaggio dei media, ma si inserirono pienamente nel meccanismo mediatico tanto da confrontarsi, per esempio, con la pubblicità: ricordiamo la campagna della Campari ideata da Fortunato Depero.

¹¹⁰ Filippo Tommaso Marinetti, Pietro Masnata, *La Radia*, Manifesto Futurista, ottobre 1933, cit. in Germano Celant, *OffMedia*, op. cit., p. 11

¹¹¹ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 342

della cultura alfabetica secondo McLuhan, possono essere rivoluzionate dai «drammi di lettere umanizzate e animalizzate- drammi ortografici- drammi tipografici- drammi geometrici- sensibilità numerica»¹¹².

Significativo anche il riferimento al “teletattilismo, teleprofumo, telesapore”: «la sinestesia, cioè l’unificazione di sensi e vita immaginativa (...) si realizza nella vita quotidiana attraverso l’azione estetica della radio e della televisione»¹¹³: si tratta di quella che il movimento Spaziale chiamerà, vent’anni dopo, l’esplorazione degli spazi eterei «usati come materia plastica»¹¹⁴. Secondo i Futuristi l’uso creativo dei mass media renderà possibile «un’arte senza tempo, né spazio senza ieri e senza domani»¹¹⁵, in altre parole «un abbraccio globale che (...) abolisce tanto il tempo quanto lo spazio»¹¹⁶.

Curiosamente l’Italia è stata il Paese in cui, dagli anni ’30 agli anni ’50, si è

¹¹² Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti, *La cinematografia futurista* (1916), cit. in Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L’oltre del cinema e l’arte del video*, op. cit. p. 75.

¹¹³ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., pp. 335-336.

¹¹⁴ Ambrosiani, Burri, Crippa, Deluigi, De Toffoli, Dova, Donati, Fontana, Giancarozzi, Guidi, Jappolo, La Regina, Dilani, Morucchio, Peverelli, Tancredi, Vinello, *Manifesto del movimento spaziale della televisione*, Milano, 1951, cit. in Germano Celant, *OffMedia*, op. cit., p. 11.

¹¹⁵ Filippo Tommaso Marinetti, Pietro Masnata, *La Radia*, Manifesto Futurista, op. cit.

¹¹⁶ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 9.

sviluppata più ampiamente la riflessione teorica sulla “televisione come fatto artistico” (seguita però da un numero esiguo di sperimentazioni “sul campo”).

Dopo i Futuristi, infatti, sono gli Spazialisti ad occuparsi di tale argomento. Nel 1952 Lucio Fontana è autore di una trasmissione televisiva della RAI di Milano durante la quale proietta immagini luminose in movimento attraverso gli squarci dei suoi concetti spaziali. In occasione della trasmissione televisiva viene inoltre pubblicato il “Manifesto del movimento spaziale per la Televisione”, in cui si legge «ci sono nuovi media, come radio, televisione, luce al neon, radar, con cui l’artista può esplorare nuovi aspetti dello spazio e del tempo»¹¹⁷; il movimento Spaziale aggiunge che «la televisione è un mezzo da lungo atteso che integrerà le nostre capacità [...]. Noi spaziali trasmettiamo, per la prima volta nel mondo, attraverso la televisione, le nostre nuove forme d’arte [...]. La televisione è per noi un mezzo che attendevamo come integrativo dei nostri concetti»¹¹⁸. Ma il lavoro televisivo di Fontana, per quanto pionieristico, rimane isolato in questa prima sperimentazione e negli scritti teorici.

In conclusione i mass media non solo hanno diffuso le avanguardie, fornendo l’accesso a un pubblico più ampio al di fuori dei ristretti circoli artistici: i mass media «hanno funzionato da modello già a quella prima e radicale mutazione del linguaggio da cui l’avanguardia ha preso le mosse (..) per rovesciare l’arte nell’azione o più semplicemente nella comunicazione (“urgente”)»¹¹⁹; hanno rappresentato un «elemento attivante di tematiche o strumento (medium) di

¹¹⁷ Ambrosiani, Burri, Crippa, Deluigi, De Toffoli, Dova, Donati, Fontana, Giancarozzi, Guidi, Jappolo, La Regina, Dilani, Morucchio, Peverelli, Tancredi, Vinello, *Manifesto del movimento spaziale della televisione*, op. cit., cit. in Germano Celant, *OffMedia*, op. cit., p. 11.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Maurizio Calvesi, *Avanguardia di massa*, op. cit., controllare il numero di pagina.

memorizzazione, come creatore di obiettivi espressivo-comunicativi o area di riferimento per elaborazioni linguistiche»¹²⁰.

I pionieri della videoarte

Dagli anni '50, in Europa e negli Stati Uniti, la televisione diventa il medium popolare per eccellenza e uno degli elettrodomestici più diffusi. Pochi anni furono sufficienti perché la televisione entrasse nel mondo dell'arte, in particolare nell'ambito della corrente Fluxus, grazie alle creazioni di Paik e Vostell; l'utilizzo creativo della televisione coincide con i primi passi della videoarte, che in una fase iniziale, databile intorno agli anni '60, «ha un'inedita e produttiva densità, fisica e comunicativa, orientata, in una contrapposizione dichiarata, contro le altre immagini, banali e massificate, della televisione»¹²¹.

L'apparecchio televisivo è un'icona naturalmente affine al repertorio iconografico della *pop art*: una delle prime opere in cui appare un televisore è il collage *Just what is it that Makes Today's Home so Different, so Appealing* (1956) di Richard Hamilton, considerato come una delle prime espressioni della sensibilità "pop". Nel 1962, in Europa, Isidore Isou, giovane poeta e rappresentante del lettrismo, creò un oggetto intitolato *La Télévision déchiquetée ou l'Anticrétinisation*¹²².

Sempre nel 1962 lo scultore César utilizza un televisore acceso in una scultura

¹²⁰ Lorenzo Taiuti, *Arte e Media*, op. cit., p. 7.

¹²¹ Vittorio Fagone, *L'immagine video*, Milano, 1990, Feltrinelli, pp. 5-7.

¹²² L'oggetto, creato per la mostra parigina *L'arte infinitesimale lettrista*, è una televisione rivestita di un collage di pezzettini di carta (da Greta van Broeckhoven, *TV/Strategie van de avant-garde*, op. cit., p. 5).

per la mostra *Antagonisme II-l'object*¹²³, ma l'avvio reale dell'utilizzo dell'apparecchio televisivo in dispositivi artistici ha luogo nell'ambito di Fluxus, grazie all'iniziativa di Nam June Paik e Wolf Vostell. Oltre ai due famosi pionieri, l'artista Fluxus George Brecht già nel 1959 aveva creato una sceneggiatura per un'opera intitolata *Television Piece*¹²⁴, che non venne mai realizzata materialmente, perché l'attuazione del progetto era per quei tempi troppo costosa, motivo per cui *Television Piece* è rimasto fin'ora solo nel taccuino di appunti che Brecht teneva dal 1958, dal tempo dei suoi studi con John Cage. Il suo lavoro rientra nei canoni dell'estetica Fluxus: «Brecht, come Paik e Vostell, aveva una formazione musicale dalla quale deriva la sua attenzione all'aspetto processuale dell'opera e non all'immagine in sé. Per Brecht il televisore rappresenta esclusivamente un *object trouvé*, una materia prima grezza; egli rivolge la sua attenzione anche alla situazione di ricezione che influenza l'esperienza dell'opera»¹²⁵.

Gli eventi artistici del movimento Fluxus sono stati organizzati per la prima volta in Germania (a Wuppertal) e negli Stati Uniti (a New York); qui, per la prima volta, Paik, Vostell e Beuys introdussero l'apparecchio televisivo nel mondo

¹²³ «César espone un televisore acceso su di un piedistallo di rottami. Il rivestimento del televisore è stato tolto e sostituito da uno trasparente, di modo che si potesse vedere l'interno del televisore in funzione» (da Simonetta Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della videoinstallazione*, op. cit., pp. 21-22).

¹²⁴ *Television Piece* consisteva in un assemblaggio di nove apparecchi televisivi (quello che oggi si chiamerebbe un *videowall*). Nelle note riguardanti quest'opera Brecht enumera le possibilità di manipolazione delle immagini trasmesse dai monitor: «immagine regolabile orizzontalmente; suono e volume si sintonizzano a seconda delle immagini». Da: www.newmedia-arts.org

¹²⁵ Greta Van Broeckhoven, *TV/ Strategie van de avant-garde*, op. cit., p. 5.

dell'arte, integrandolo in ambienti, videoinstallazioni, sculture e *performance*. Nel marzo del 1963 la galleria Parnass¹²⁶ a Wuppertal organizza la prima mostra personale di Paik: *Exposition of Music-Electronic Television*, che consacra l'entrata del medium elettronico-televisivo nel circuito artistico. Paik già nel suo studio manipolava l'immagine televisiva distorcendola, disturbandola con magneti che riducevano l'immagine ad una semplice linea e utilizzava anche l'apparecchio televisivo nella sua fisicità modificandone le posizioni abituali, capovolgendolo, mettendolo su un fianco, creando sculture e *videowall*. A Wuppertal¹²⁷ erano esposti i famosi *13 distorted TV Sets*, televisori manipolati in modo che i programmi della WDR che andavano in onda venivano disturbati e modificati in diverse maniere¹²⁸. Paik cercava di creare una nuova forma d'arte

¹²⁶ La galleria era la casa dell'architetto Rolf Jährling, trasformata in galleria nel 1949; la mostra fu curata da Jean Pierre Wilhelm.

¹²⁷ A Wuppertal erano esposti magnetofoni che diffondevano dei *collage* sonori composti da annunci alla radio, quattro pianoforti (i cosiddetti *prepared pianos*), varie musicassette e strumenti musicali fai-da-te, le installazioni *Random Access* e *Schallplattensschaschliks*.

¹²⁸ «I televisori erano presentati in tre gruppi: nel primo, le immagini erano manipolate in negativo e deformate. Nel secondo gruppo, era richiesta la partecipazione dello spettatore: in *Point of Light* una radio era collegata a un generatore di impulsi elettrici; aumentare o diminuire il volume del suono della radio provocava una variazione dei punti di luce sullo schermo. In *Kuba TV* un magnetofono permetteva di variare le dimensioni dell'immagine. Due altri televisori erano influenzati da radio. Nel terzo gruppo, un microfono era collegato e i suoni amplificati creavano dei punti luce sullo schermo; era *Participation TV*. Uno dei televisori risultò difettoso e presentava una sola linea bianca orizzontale: Paik lo

visuale tramite il mezzo elettronico: lo fece attraverso queste manipolazioni, che furono rese possibili dalle competenze dell'elettronico Shuya Abe, con cui Paik collaborò a partire dal 1961. Ma tali distorsioni non rappresentavano esclusivamente la nascita di un'estetica elettronica, bensì anche le prime alterazioni del linguaggio televisivo: i monitor di Wuppertal, durante la mostra, stavano trasmettendo regolarmente. Interagendo con i programmi televisivi Paik dimostra la volontà di interferire non solo con il *televisore* in quanto oggetto, ma anche con la *televisione* in quanto medium. Comunque, la ricerca estetica e il collegamento con l'esperienza musicale restano fondamentali nell'opera di Paik, come dimostrano le parole stesse dell'autore: «Tredici TV hanno subito tredici diverse variazioni (...). Sono orgoglioso di poter affermare che il circuito interno di ognuno dei tredici televisori è stato modificato, con un'operazione tecnica diversa per ogni monitor (...). Le onde provenienti dai diversi generatori, registratori e radio sono stati diversificate in modo che ognuna possedesse il proprio ritmo specifico. Questa bellezza un po' fuori moda, che non si combina necessariamente con una tecnica ad alta definizione, era più facile da comprendere per un pubblico comune, forse perché possedeva degli aspetti umanistici. Forse servono dieci anni per essere in grado di percepire le delicate differenze tra tredici diverse "distorsioni" (?), come per percepire le delicate differenze tra vari tipi di "rumori"(?) nella musica elettronica»¹²⁹. Le implicazioni dell'opera di Paik sono analizzate da Germano Celant, che mette

girò di 180 gradi, la linea era a quel punto verticale e chiamò l'opera *Zen for TV*» (da Simonetta Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della videoinstallazione*, op. cit., pp. 19-20).

¹²⁹ "Fluxus Newspaper", giugno 1964 (trad. mia), cit. in Nam June Paik, *The Video Synthesizer And Beyond*, in AA.VV., *The New Television: A Public/Private Art*, op. cit., p. 39.

in evidenza come l'utilizzo della tecnologia come supporto e strumento vada di pari passo con il nuovo ruolo che nell'arte contemporanea è assunto dal caso generato dalla mancanza di controllo autoriale: «Quest'alterazione é ottenuta da Paik intervenendo tecnicamente con magneti sulla struttura interna di ogni singolo televisore. Questo [...] una volta alterato nei suoi circuiti interni produce una successione di segni arbitrari ed i segni hanno però la caratteristica di non essere organizzati, ma lasciati essere. Un'attitudine di elettronica zen, per una televisione *senza autore*»¹³⁰.

Tra i visitatori di *Exposition of Music-Electronic Television* c'erano Joseph Beuys e Wolf Vostell. E proprio Vostell è tra i primi artisti ad utilizzare l'apparecchio televisivo nei suoi dispositivi, ma con modalità diverse rispetto a quelle di Paik. A tale proposito Jean Paul Fargier, riferendosi al periodo in cui Vostell ancora non conosceva Paik e la sua opera, afferma che: «Vostell cominciò a lavorare con televisori nelle sue installazioni, ma senza pensare che si poteva creare con la televisione un'immagine diversa da quella data dalla televisione. Pensava che si potesse solo contraddire la televisione, avvolgendola nel filo spinato, sotterrandola»¹³¹. Effettivamente tutti le operazioni svolte da Vostell sulla televisione sono di carattere aggressivo più che manipolatorio o creativo. Germano Celant afferma, a proposito de *La Chambre noir*¹³²: «L'esperienza

¹³⁰ Germano Celant, *Off Media. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo Libri, Bari, 1977, pp. 19-23.

¹³¹ José Ramón Pérez Ornia (a cura di), *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, op. cit., p. 30.

¹³² Nel 1958 Vostell creò un ambiente (*la Chambre noir*) in cui in una struttura triangolare erano piazzati diversi oggetti evocativi delle carneficine naziste di Auschwitz e Treblinka, e tra questi un monitor avvolto di filo spinato, indicante una analogia tra l'informazione televisiva e il nazismo, che rendesse consapevole il

tentata é quella di ritrovare l'evoluzione della repressione e dei suoi rapporti con la produzione-distruzione di massa. Estrapolando la televisione, tra gli elementi del conglomerato personale, Vostell vuole dunque affermarla come strumento di contagio sociale, che può essere *formulato*, in un senso o in un altro, a seconda di una visione ideologica, politica o artistica»¹³³.

Nel 1959 Vostell presenta un *TV-Dé-coll/age* nell'evento *Ereignisse für Milionen*, in cui richiamare l'attenzione dello spettatore con degli ordini impartiti dalla televisione: “sdraiati davanti allo schermo, cammina, corri, prendi uno spazzolino e lavati i denti davanti allo schermo, abbraccia la televisione, strappa un'immagine pubblicitaria” (il riferimento è alla pratica vostelliana dei *dé-coll/ages*) per sottolineare il rapporto unidirezionale emittente-spettatore e l'influsso della televisione sui comportamenti individuali: «(...) per entrare in relazione con i suoi visori anonimi, Vostell é costretto a rendersi consapevole delle caratteristiche linguistiche della televisione; ricorre cioè al suo codice: (...) con una comunicazione di tipo autoritario che dichiara la cattura ideologica del pubblico, e lo stimola ad un processo di estraniamento (...). La rappresentazione sorprendente di immagini o di gesti inusuali tende a focalizzare un processo di estraniamento, che spinge il telespettatore ad assumere la realtà (televisiva) in quanto “modificabile”»¹³⁴. L'opera era stata

pubblico del pericolo dell'informazione manipolata, mandata in onda tutti i giorni dalla televisione (fra parentesi la prima trasmissione televisiva -22 marzo 1935- è stata mandata in onda nella Germania nazista e le Olimpiadi di Berlino del 1936 furono il primo grande avvenimento pubblico trasmesso in televisione).

¹³³ Germano Celant, *Off Media. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, op. cit., pp. 17-19.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 19.

concepita per essere trasmessa su un canale televisivo; ma la WDR di Colonia, cui Vostell propose il *TV/ Dé-coll/àge*, non accettò di mandarlo in onda.

Nell'ambito degli eventi Fluxus, Vostell utilizza l'apparecchio televisivo nello stesso modo in cui utilizzava i manifesti nei suoi *dé-coll/ages*. Nel maggio 1963 tiene la sua prima mostra, *Television Dé-Coll/age*, nella galleria non commerciale Smolin a New York. *Television/Dé/Collage* consisteva in sei apparecchi tv in cui Vostell, come Paik, disturbava l'immagine televisiva.

L'evento più impressionante ebbe luogo a New Brunswick, New Jersey, il 9 maggio 1963¹³⁵, nella fattoria di George Segal durante lo YAM Festival. Nel momento *clou* venne dato alle fiamme un apparecchio televisivo avvolto nel filo spinato mentre continuava a trasmettere: l'attacco al medium era chiaro. La stessa critica era implicita nell'invito a guardare il telegiornale attraverso uno schermo manipolato o dipinto, o nel celebre *happening* durante il quale Vostell

¹³⁵ Durante l'evento *9 Dé-coll/ages*, tenutosi a Wuppertal il 14 settembre 1963, Vostell per tre volte affronta l'argomento televisione. Alle 18:20 viene proiettato il film *Sun in Your Head*, (presentato al pubblico solo nel 1964, ad Amsterdam), 6 minuti di immagini televisive su cui Vostell applica le sue tecniche di *dé-coll/age*. Varie immagini stereotipate provenienti da programmi televisivi vengono assemblate, manipolate, distorte. Nei *TV Dé-coll/ages*, come Vostell li definisce, avviene una rottura distruttiva come nei manifesti strappati e ricolati, rottura il cui fine è mostrare una nuova realtà e nuove prospettive sulle cose. Alle 20:15 i visitatori furono invitati a guardare la televisione in un pollaio mentre Vostell sparava a una televisione fino a farla esplodere. Per la prima volta, si assisteva a un'esecuzione capitale del medium-televisione. La terza performance di Vostell ebbe luogo alle 21:00 e consisteva nell'inaugurazione della mostra intitolata *Art and the Beautiful Home, or the Study of Television*, nella casa dell'architetto Jährling, e consisteva fra l'altro di televisioni con immagini distorte confrontate con diversi altri oggetti.

sotterrava un televisore.

In assonanza con l'approccio intellettuale di Vostell Joseph Beuys creò la sua *Felt-TV*; dopo il 1966 Beuys produsse molte variazioni di questo lavoro, che viene anche mostrato in un video prodotto da Gerry Schum (*Identifications*). Beuys è seduto davanti al televisore, il cui schermo era coperto da una stoffa di feltro, e comincia a compiere una serie di azioni: guarda, ascolta, poi all'improvviso comincia a colpire violentemente lo schermo, munito di guantoni da box; contrappone al televisore azioni insensate e bizzarre, come colpirsi, passeggiare in cerchio, "intagliare" una salciccia...: «Beuys richiama il personale e l'emotivo, il violento e il maldestro dell'individuo contrario all'ammorbidente ovattato della televisione»¹³⁶.

Come sottolineato da Fargier, si possono individuare due "linee guida" per l'utilizzo creativo del medium televisivo: nella prima, quella vostelliana, più specificamente europea, negativa e pessimista, le problematiche sociali e politiche si riflettono direttamente nell'opera; le televisioni di Vostell non sono modificate o usate come supporto o medium artistico, ma rappresentano esattamente se stesse, la violenza della comunicazione di massa, dell'informazione distorta, della propaganda, e in quanto tali sono aggredite da atti aggressivi, condanne senza appello, pulsioni sfogate e azioni simboliche. Al contrario Paik cerca nella televisione un nuovo medium artistico, cerca di sondarne le capacità estetiche ed espressive. Il suo lavoro riflette insomma la riflessione McLuhaniana, è il luogo in cui quest'ultima si avvera e si incarna¹³⁷.

¹³⁶ Germano Celant, *Offmedia*, op. cit., p. 51.

¹³⁷ Anche Paik, però, sa essere aggressivo nei confronti del televisore: «[Paik] ha mutilato, deturpato e feticizzato il televisore, lo ha simbolicamente insozzato riempiendolo di spazzatura, lo ha confrontato con la sua dimensione contingente e l'assenza di pensiero accostandolo all'eternità in forma di Buddha, vicino al tempo naturale facendoci crescere dentro delle piante, vicino a oggetti di design rendendolo un elemento del mobilio, e in conclusione ha mutato il segnale televisivo in rumore

Questa duplice tendenza, che informa la relazione con la televisione negli anni '60, dunque nei primi anni in cui il monitor compare in dispositivi artistici, si conferma anche negli anni '70 nell'evoluzione della produzione dei due artisti. Si tratta di «due vaste tendenze e direzioni in cui si muoverà, in termini generali, il video di creazione, a seconda della sua vicinanza o allontanamento dalla televisione»¹³⁸.

Per Paik, infatti, la televisione rimane sempre il referente più importante, sia nei video (la maggior parte dei quali è stata prodotta per essere mandata in onda) sia nelle installazioni e nelle *performance*, come le celebri TV Cello, TV Bra, TV Garden, TV Buddha, per fare solo pochi esempi nell'uso "umanistico" della tecnologia in Paik. In particolare, l'uso del monitor come estensione della persona nelle *performance* con Charlotte Moorman¹³⁹, che dà (letteralmente) corpo a una situazione in cui la televisione si fa carne, e la carne si fa televisione, in un circolo "virtuoso" di corporizzazione e umanizzazione della tecnologia, ottenuto al massimo grado in *TV Bra* : come dice Paik, «usando la televisione come reggiseno, come la più intima proprietà dell'essere umano, dimostreremo l'uso umano della tecnologia stimoleremo la fantasia degli spettatori a cercare forme nuove, immaginifiche e umanistiche di usare la

colorato e musicale» (Martha Rosler, *Video: Shedding the Utopian Moment*, in *Illuminating Video*, op. cit., p. 45).

¹³⁸ José Ramón Pérez Ornia (a cura di), *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, op. cit., p. 31.

¹³⁹ Moorman suona un violoncello costruito di televisori che aderiscono al suo corpo, come una pelle. Grazie a un circuito chiuso collegato con la performance di un violoncellista che suona nello studio, le immagini dello strumento musicale vengono riprodotte sul corpo di Moorman, che le "suona" reinterpretandole.

tecnologia»¹⁴⁰. La produzione di Vostell si mantiene diversa da quella di Paik, anche negli anni'70: Paik, parlando di Vostell, dice che «lui lavora con l'apparato televisivo, fa una denuncia. È un suo problema, non è il mio. Io mi interesso solo alla luce registrata in termini artistici. Lui è più impegnato politicamente. È addentro al campo della coscienza sociale, cosa che io, in quanto essere umano, rispetto, ma penso che qualche volta il contesto sociale non è il cammino migliore, non sempre il risultato artistico a cui porta è valido»¹⁴¹.

Tutte queste *performance*, eventi ed *happening* l'apparecchio e le immagini televisive vengono trattate e maltrattate come oggetti. L'onnipotente messaggio unidirezionale dall'emittente allo spettatore passivo è problematizzato e simbolicamente sconfitto: l'artista rappresenta politicamente lo spettatore. Si dimostra la possibilità di una televisione controllata e prodotta direttamente dall'utente secondo l'utopia brechtiana che, come abbiamo visto, contrapponeva la fruizione passiva alla produzione di ogni singolo punto di ricezione anticipando uno dei *topos* più frequentati dell'interattività. Sebbene in questi casi la manipolazione riguardi il segnale ricevuto e non preveda quindi la possibilità di una reale trasmissione, le televisioni di Paik e Vostell non sono soltanto da guardare, ma generano situazioni collettive e sfidano gli spettatori a intervenire, mettendo così radicalmente in discussione non solo le modalità di utilizzo e fruizione del mezzo, ma anche quelle relative alla produzione e alla

¹⁴⁰ Nam June Paik, *Video 'n' Videology*, 1959-1973, Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1974. senza pagina, cit. in José Ramón Perez Ornia (a cura di), *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, op. cit., pp. 35-36.

¹⁴¹ José Ramón Perez Ornia (a cura di), *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, op. cit., p. 34.

circolazione dell'informazione e della cultura.

Stati Uniti: The Artists' television

La duplice relazione tra artisti e televisione, oscillante tra la volontà di ricercare nuovi linguaggi, di raggiungere un pubblico più vasto, la critica feroce e l'espressione di istanze socio-politiche, si direbbe sia nata con i pionieri che hanno affrontato l'argomento televisione con gli strumenti dell'arte. In seguito, tra artisti e televisione si è sempre mantenuta un'ambigua relazione di attrazione-repulsione. Relazione che, negli anni '70, si è incarnata in due attitudini, vale a dire la contestazione del sistema televisivo da parte della produzione indipendente, sia a fini artistici sia a fini informativi, oppure la collaborazione con le reti, specialmente quelle pubbliche: «la televisione ha non solo prelevato, ma ha anche creato le vaste referenze culturali che caratterizzano l'arte postmoderna, avendo inoltre accesso all'arte contemporanea che verte su aspetti sociali. Malgrado queste attrazioni, La TV sembra stare agli antipodi dell'arte»¹⁴².

¹⁴² Kathy Rae Huffman, *Seeing is Believing: The Arts on TV*, in Dorine Mignot (a cura di), *The Arts for Television*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1987, p. 8.

Questa duplice tendenza è stata particolarmente viva negli Stati Uniti¹⁴³, paese in cui sono nati da una parte i collettivi militanti come Ant Farm e TVTV, e dall'altra la collaborazione tra artisti e televisione è stata tanto feconda da far nascere gran parte degli esempi migliori di video di creazione: autori e opere che hanno costituito, in un certo senso, l'avanguardia della televisione, il suo lato artistico. Queste due attitudini non sono opposte ma complementari, poiché anche le esperienze di collaborazione hanno sempre rappresentato un'alternativa alla televisione commerciale; infatti, «essere un artista di video significa prendere una posizione radicale. O si è in antagonismo con la manipolazione della politica e della realtà che costituisce la norma per la televisione, o si è fautori di una visione personale. In tutte le sue forme è in polemica con la grande industria, il consumismo e la passività: asserisce l'autonomia dell'individuo (spettatore e artista) e li assiste nella loro presa di possesso di questo medium onnipresente. Il video realizza il suo potenziale rivoluzionario in molti modi»¹⁴⁴.

L'utopia di Fontana e dei Futuristi, (la trasformazione della televisione in medium artistico) si incarna non certo in Italia bensì in altri anni e in altri

¹⁴³ «Le diverse aspettative che gli artisti americani hanno, rispetto agli artisti europei, nei confronti della televisione sono necessariamente influenzate dal diverso peso che la televisione ha avuto durante la loro vita. Un artista cresciuto a Los Angeles negli anni '60 aveva almeno dodici canali televisivi da guardare (ora ne avrebbe almeno 120) ad ogni ora. Non è un mistero che l'americano medio passa sette ore al giorno in media davanti alla televisione, e ha la possibilità di selezionare all'interno di un vasto spettro di offerta» (*Ibidem*, p. 10).

¹⁴⁴ Ann-Sargent Wooster, *...All'inizio era solo la TV*, in Caterina Borelli (a cura di) *From TV to video e Dal video alla TV. Nuove tendenze del video nord-americano*, op. cit., p. 9.

paesi; sono, infatti, esistite particolari convergenze di personalità, talenti, possibilità finanziarie e politiche che hanno reso possibile la realizzazione, sia pur parziale e temporanea, di questa “nuova arte”.

La prima distinzione che si può operare è tra esperienze europee e statunitensi¹⁴⁵, più per esemplificare due modelli che per dare un resoconto esaustivo delle esperienze di collegamento tra arte e reti televisive.

Negli Stati Uniti, dagli anni '60 in poi, ebbe luogo un processo di decentralizzazione della struttura televisiva sia in termini di trasmissione sia in termini di produzione, che permise un fecondo periodo di sperimentazione artistica: le due tecnologie che accompagnarono tale sviluppo erano il cavo e il cosiddetto “portapak”.

La rete di diffusione delle opere sperimentali era costituita per la maggior parte dalle emittenti via cavo¹⁴⁶ e dai canali pubblici: «il cavo sembrava promettere

¹⁴⁵ C'è una grande differenza tra la televisione pubblica negli Stati Uniti e quella in Europa. Tradizionalmente la televisione europea era costituita e supportata in ogni nazione dai fondi governativi. La televisione pubblica americana, chiamata di volta in volta non-profit, “community supported”, o educativa, è invece composta da 317 stazioni indipendenti che, singolarmente, accedono ai fondi per l'assistenza governativa attraverso il Public Broadcasting Sistema (PBS) e la Corporation for Public Broadcasting (CPB). Ogni stazione deve competere non solo con le altre stazioni pubbliche per i fondi governativi, ma anche con la televisione commerciale per i soldi degli sponsor. Mentre le grandi reti private possono portare avanti agguerrite campagne pubblicitarie, le stazioni pubbliche possono condurre individualmente campagne per il supporto degli spettatori, chiedendo loro di inviare direttamente del denaro.

¹⁴⁶ Il sistema via cavo trasmette il segnale televisivo direttamente dalla sua fonte attraverso un cavo coassiale fino al televisore di ogni singolo utente. Il numero di

una nuova, utopica era di informazione democratica, funzionando come alternativa decentralizzata al medium commerciale»¹⁴⁷ e allargando, con il numero di canali televisivi, la possibilità di scelta del telespettatore e diversificando l'offerta televisiva¹⁴⁸. «La televisione via cavo fu salutata come il segnale di un nuovo tipo di *environment* comunicativo, più democratico e variato, con una disponibilità di numerosi canali che era possibile indirizzare a pubblici piccoli e dagli interessi diversificati, e che poteva servire i bisogni di chi

canali che un sistema via cavo può offrire è in funzione del cablaggio e non del numero di frequenze disponibili o di licenze, cui il sistema via etere è limitato. La TV via cavo fu utilizzato per la prima volta negli anni '40 per migliorare la qualità di trasmissione in aree in cui montagne, edifici alti e grandi distanze interferivano col segnale via etere. Il suo potenziale come supporto di programmi specializzati cominciò ad essere sfruttato negli anni '60; pochi anni dopo, molti dei sistemi di TV via cavo negli USA erano in grado di trasmettere almeno quaranta frequenze (da Douglas Davis, Allison Simmons (a cura di), *The New Television: a Public/Private Art*, op. cit, p.17).

¹⁴⁷ Deidre Boyle, *A Brief History of American Documentary Video*, cit. in AA. VV. *Zapbook*, Amsterdam Cultural Studies, Amsterdam, 1992, p. 10.

¹⁴⁸ Il crescente numero di canali che potevano essere dedicati a trasmissioni "culturali" fu una legge che, nel 1964, specificava che ogni televisore doveva poter ricevere sia il segnale VHF che il segnale UHF (che prima richiedeva un equipaggiamento specifico).

non era interessato alla televisione commerciale»¹⁴⁹. Inoltre, come spesso accade, la disponibilità di uno strumento influenza la natura stessa di una forma d'arte, e i nuovi strumenti tecnologici¹⁵⁰ immessi sul mercato da metà degli anni '60 all'inizio degli anni '70 furono un importante strumento di lavoro per artisti orientati in diverse direzioni, dalla documentazione diretta alla registrazione di *performance* all'uso del video come supporto di una nuova forma d'arte: «il fatto nuovo della videoregistrazione consiste nella possibilità di conservare sia le immagini trasmesse da un televisore sia quelle registrate autonomamente con una telecamera (...). Seppur parzialmente, la videoregistrazione amatoriale realizza la possibilità di una televisione direttamente controllata e prodotta dal

¹⁴⁹ Marita Sturken, *La televisione degli artisti a New York*, in Caterina Borelli (a cura di) *From TV to video e Dal video alla TV. Nuove tendenze del video nord-americano*, op. cit., p. 49.

¹⁵⁰ «Nel 1965 Sony introdusse la videocamera portatile e il videoregistratore portatile (VTR) che supportavano delle videocassette da mezzo pollice (quelle usate per le trasmissioni televisive erano da due pollici). L'equipaggiamento era abbastanza economico (da 1000 a 3000 \$ tra il 1965 e il 1970) e, sebbene fosse troppo primitivo per gli standard televisivi, le sue immagini in bianco e nero si adattavano soprattutto ad essere trasmesse attraverso dispositivi a circuito chiuso. Il Portapak fu un uno strumento di valore incalcolabile per educatori, studenti, uomini d'affari, avvocati, psichiatri, artisti e per tutti coloro che, con una minima educazione all'uso della tecnologia, intendevano produrre "personal television". Con il videoregistratore portatile, la televisione sfuggì alla struttura monolitica delle emittenti ufficiali e dei programmi intesi per un pubblico massificato, ed ebbe la possibilità di creare un'offerta eterogenea per un pubblico eterogeneo» (da Douglas Davis, Allison Simmons (a cura di), *The New Television: a Public/Private Art*, op. cit, p.18).

telespettatore stesso, una possibilità che le sperimentazioni degli artisti sul mezzo non si sono stancate di sondare e mettere in gioco»¹⁵¹. Molti strumenti furono inventati dagli artisti stessi in collaborazione con dei tecnici¹⁵²: erano dispositivi che permettevano a chiunque di manipolare le immagini trasmesse dalla televisione e creare immagini colorate e astratte sui monitor.

L'interesse per il nuovo medium è testimoniato dalle prime mostre svoltesi negli Stati Uniti, come *TV as a creative Medium*¹⁵³, organizzata dalla Howard Wise Gallery di New York nel 1969, *Vision and television* nel 1970, al Rose Art Museum, *A Special Videotape Show* al Whitney Museum, ecc...

Malgrado ciò i video non potevano essere trasmessi in televisione, e fino al 1970 erano esibiti in gallerie, musei, luoghi dedicati come Electronic Kitchen a New York. Per questo motivo, e perché l'industria televisiva aveva bisogno di input

¹⁵¹ Simonetta Fadda, *Definizione Zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, op. cit., pp. 42-43.

¹⁵² Alcuni esempi: il Paik Abe Synthetizer messo a punto nel 1970, il Direct Video Synthetizer di Stephen Beck sempre del 1970, i colorizzatori di Eric Siegel, ecc.

¹⁵³ Nel 1969 la Howard Wise Gallery a New York organizza la mostra *TV as a creative Medium*, con lavori di Serge Bouterine, Frank Gillette, Ira Schneider, Nam June Paik (con Charlotte Moorman), Earl Reiback, Paul Ryan, John Seery, Eric Siegel, Thomas Tadlock, Aldo Tambellini, Joe Weintraub. E' la prima mostra americana organizzata da una galleria completamente dedicata a video e televisione. Il lavoro di questi artisti consiste in un doppio approccio al medium. Il primo e' formalista e consiste nella creazione di immagini di sintesi; il secondo e' sociologico e si riferisce agli sviluppi socio-politici legati alle nuove tecnologie e allo sviluppo dell'industria delle comunicazioni.

freschi e creativi, molte fondazioni cominciarono ad aprire la strada agli artisti nelle strutture televisive. Il programma *Rockefeller Foundation's Artist-in-Television* risale al 1967, quando furono dati degli incentivi economici alla WGBH di Boston e alla KQED di San Francisco come sussidi alle attività sperimentali. Dopo un certo numero di sperimentazioni con effetti speciali, eventi giornalieri, immagini astratte e addirittura un *broadcast* simultaneo tra due stazioni radio e due canali televisivi, WGBH cominciò a lavorare con i nomi più famosi tra i videoartisti del momento. La Fondazione Rockefeller finanziò i laboratori delle emittenti del Public Broadcasting System, a San Francisco¹⁵⁴ (KQED), Boston¹⁵⁵ (WGBH) e New York¹⁵⁶ (WNET-Canal 13) a partire dal 1972. Howard Klein per la fondazione Rockefeller, Fred Barzyk produttore della WGBH, Brice Howard come direttore della KQED, David Loxton e Rossel Connor di WNET sono stati i

¹⁵⁴ *Open Gallery* (1968).

¹⁵⁵ *Jazz Images* (1964) *The Medium is the Medium* (1968), *Video comune*, intitolato anche *The Beatles: From the Beginning to the End* (1970) *Video Variations* (1972), *The First Ever Half Inch on the Air Video Festival* (1972), *Video: The New Wave* (1973) sono alcuni dei titoli storici di Boston.

¹⁵⁶ *Video and Television Review* (1975-6) di New York. Il LAB TV di New York si è mantenuto attivo fino al 1982, anno in cui si ridussero le sovvenzioni, I canali WNET e WGBH coprodussero con la KCET di Los Angeles dal 1985 una serie intitolata *New Television*. All'ICA (Institute of Contemporary Arts di Boston) inizia, nel 1983, un progetto congiunto con la WGBH, The Contemporary Art Television Fund. (responsabile Kathy Huffman). Melinda Word produce nel 1984 una produzione di avanguardia artistica (*Alive from Off Centre*), collaborazione tra il Walker Art Centre di Minneapolis e la KTCA.

principali personaggi che hanno reso possibile la collaborazione nordamericana tra arte e televisione, tra il video indipendente e il più potente mezzo di comunicazione. La televisione aveva messo al servizio degli artisti tutta la sua tecnologia e le competenze dei propri specialisti. Per quei laboratori passarono gran parte dei nomi più famosi tra gli artisti del video, da Nam June Paik a Bill Viola e Stephen Beck ai Vasulka.

Boston

Il primo evento artistico fu mandato in onda dalla televisione americana nel 1964, un anno prima dell'introduzione del *portapak*. In quell'anno il pionieristico produttore Fred Barzyk realizza per la WGBH TV¹⁵⁷ di Boston *Jazz Images*. Non fu una semplice realizzazione di un concetto bensì la visualizzazione di cinque pezzi musicali interpretati dalla Boston Symphony Orchestra. Barzyk fu un personaggio centrale nello sviluppo e la diffusione dell'arte video, produttore di alcuni dei programmi più audaci e interessanti della televisione di quel tempo. *Jazz Images* era un tributo all'improvvisazione, caratteristica tipica della musica *jazz* e fonte di sperimentazioni vitali nell'arte della diretta: «In questo unico programma musicale, i più famosi musicisti *jazz* furono portati in studio a suonare mentre lo staff della WGBH improvvisava insieme a loro nelle riprese, per provare a fare qualcosa di nuovo»¹⁵⁸. Non è un caso che la prima trasmissione artistica della TV statunitense sia stata una sorta di alleanza tra

¹⁵⁷ Boston negli anni '60 era un centro molto vitale di sperimentazioni e convergenze tra creazione artistica e utilizzo di nuove tecnologie: i due poli attrattivi erano il CAVS (Center for Advanced Visual Studies) e il MIT (Massachusetts Institute of Technology).

¹⁵⁸ Kathy Rae Huffman, *What's TV got to do with it?* in Hall Doug, Fifer Sally Jo (a cura di), *Illuminating Video. An essential Guide to Video Art*, Aperture, New York, 1990, p. 82 .

due forme artistiche, il *jazz* e la ripresa diretta, accomunate dalla potenzialità creativa dell'improvvisazione. Anche in Francia, Jean-Cristophe Averty proviene dal mondo del *jazz*, paradigma musicale della poetica dell'opera aperta: «ai giorni nostri, un più deciso stimolo problematico viene dato dalla forma propria della composizione *jazz*, la *jam-session*, dove i componenti di un complesso scelgono un tema e lo sviluppano liberamente, per un lato improvvisando e per l'altro conducendo questa loro improvvisazione sui binari di una congenialità che permette loro una creazione *collettiva, simultanea, estemporanea*, tuttavia *organica*»¹⁵⁹.

Tre anni dopo *Jazz Images* Barzyk produce un'altra serie di programmi sperimentali, *What's Happening Mr. Silver?* a proposito della quale dichiara «volevamo sperimentare tutti i possibili aspetti del medium (...) abbiamo cercato di presentare nuove problematiche nel sistema di *broadcasting* per poter infrangere le regole del sistema»¹⁶⁰.

Nel 1967 Barzyk diresse il workshop *Artists in residence* con la WBGH, finanziato dalla Rockefeller Foundation. Gli artisti che partecipavano ottennero un contratto che permetteva loro di usufruire di un centro di ricerca e del materiale tecnico disponibile. Nel 1968 il progetto includeva nomi centrali dell'avanguardia artistica: John Cage, Nam June Paik, Peter Campus, Otto Piene, Allan Kaprow, William Wegman e molti altri. Il primo risultato fu una

¹⁵⁹ Umberto Eco, *Il caso e l'intreccio. L'esperienza televisiva e l'estetica*, in *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, op. cit., p. 191.

¹⁶⁰ Greta van Broeckhoven, *TV/Strategie van de avant-garde*, op. cit., p. 8.

compilation di lavori intitolata *The Medium is the Medium*¹⁶¹, mandata in onda nel 1969: «questa prima antologia televisiva di videoarte, e la sua trasmissione, stabilì i parametri e divenne un modello per i futuri esperimenti artistici sulla televisione»¹⁶².

Durante gli anni '70, Boston continuò ad essere un centro attivo e importante per gli artisti che volevano lavorare in televisione (ad esempio Paik lavorava tra Boston e New York, utilizzando per molte trasmissioni il suo famoso videosintetizzatore).

Nel 1974 è fondato il Television Workshop: per la prima volta gli artisti possono mostrare le videocassette filmate con equipaggiamenti non professionali.

San Francisco

La stazione pubblica di San Francisco, la KQED, divenne il fulcro delle ricerche sperimentali. L'area era un paradiso della controcultura degli anni '60, e la KQED aveva la reputazione di lasciare molto libera la programmazione. Nel 1967, l'emittente divenne sede del *Center for Experiments in Television*, fondato dalla

¹⁶¹ *Hello* di Kaprow consiste nella registrazione di un *happening*; un circuito chiuso collega gli studios della WGBH-TV a diversi luoghi a Boston: la Cambridge University, il MIT, un ospedale, una biblioteca, l'aeroporto. I partecipanti possono comunicare fra di loro: "Hello, I see you". I lavori di Thomas Tadlock, Otto Piene e James Seawright sono variazioni di immagini astratte (*Archeton*, *Electronic Light Ballet*, *Capriccio for TV*). *Electronic Opera nr1* chiude la serie. Quest'opera di Paik consiste di un collage di sequenze in cui il viso di Nixon viene sovrapposto all'immagine di una ballerino nudo. Alla fine del programma Paik chiede al pubblico di partecipare, ordinando ai telespettatori di chiudere gli occhi e poi riaprirli per tre quarti e poi spegnere la televisione.

¹⁶² Kathy Rae Huffman, *What's TV got to do with it?*, op. cit., p. 82.

Rockefeller Foundation come braccio di ricerca e sviluppo per l'industria televisiva in cui gli artisti avrebbero dovuto trovare nuove strade per utilizzare il medium. Il centro operava sotto la direzione di Brice Howard, l'ex produttore esecutivo dei programmi culturali per la WNET, la televisione pubblica di New York. Associato con la radicale estetica di San Francisco, Howard non era interessato nel sviluppare "prodotti" per la televisione e proclamava che né la *Rockefeller Foundation* né la KQED avrebbero dovuto aspettarsi dei risultati tangibili per il programma. Infatti più che creare programmi televisivi «gli artisti di San Francisco puntavano su immagini¹⁶³ astratte, sintetizzate, che dimostravano lo stato dell'arte della tecnologia digitale e venivano derise come "carta da parati" dai critici»¹⁶⁴. Il NCET ha chiuso nel 1974, e molti dei suoi partecipanti trasferirono le loro attività nel centro di sperimentazione artistica di Berkeley, California, diretto da William Rosenquist.

New York

Nel 1972 alla WNET, la televisione pubblica di New York, viene fondato il TV Laboratory, guidato da David Loxton, ispirato al lavoro della WGBH a Boston, con cui Loxton collaborava fittamente. Bill Viola dice a proposito del TV Lab: "era un posto in cui sono cresciuto, parlando di video. Quando venivi accettato nel programma, facevi un salto esponenziale in termini di possibilità". Gli artisti che presero parte al TV Lab newyorkese, durante i suoi dieci anni di vita, erano la punta di diamante dell'avanguardia videoartistica. Nel 1982 vennero a mancare i finanziamenti del New York State Council on the Art, e il progetto fu immediatamente chiuso.

¹⁶³ Ad esempio la KQED trasmise un lavoro di William Gwin, Point Lobos state Riverse, nel 1973: una voce accompagnava le immagini e suggeriva al telespettatore: "guarda il tuo televisore come se fosse un dipinto che si muove..."

¹⁶⁴ Kathy Rae Huffman, *What's TV got to do with it?*, op. cit., p. 83.

Un altro luogo di sperimentazione e ricerca era costituito dai canali ad accesso pubblico (*public access*¹⁶⁵). Appena i canali ad accesso pubblico furono disponibili a New York, molti artisti hanno cominciarono a realizzare i loro propri programmi, che tutt'oggi vengono trasmessi, in genere ogni settimana alla stessa ora. *Paper Tiger TV*¹⁶⁶ offre un'analisi dei mezzi di diffusione dell'informazione, di solito tabù nella televisione commerciale; *Soho Television* utilizza un gran numero delle convenzioni televisive per mettere in discussione la televisione

¹⁶⁵ «La legislazione del 1970, infatti, stabilisce che le due compagnie offrano canali di *public access* oltre a canali affittabili per contratto, dove chi utilizza il tempo lo paga e può sovvenzionarsi facendo pubblicità. I canali di *public access* sono aperti a tutti, con la sola limitazione della disponibilità di posto, e non sono soggetti a controlli o censure da parte della compagnia che installa il cavo» (da Marita Sturken, *La televisione degli artisti a New York*, op. cit., p. 50).

¹⁶⁶ «E' un programma che opera soprattutto in diretta (...). Il potere della cultura di massa risiede nella fiducia del pubblico. Questa legittimità che gli viene data è una tigre di carta. Investigare nelle strutture organizzate dai media e analizzare criticamente il loro contenuto, è un modo di demistificare l'industria dell'informazione. Sviluppare una coscienza critica sull'industria delle comunicazioni è un primo passo necessario verso il controllo democratico delle risorse dell'informazione. *Paper Tiger TV* è un programma bisettimanale che viene trasmesso dal 1981» (*Ibidem*, p. 55).

stessa in modo parodico, e lo stesso vale per *Cast Iron TV*¹⁶⁷, *Potato Wolf*¹⁶⁸, *Nightlight TV*¹⁶⁹ e *TV Party*¹⁷⁰. Jaime Davidovich, responsabile di *Soho TV*, in questo clima particolarmente favorevole poteva dichiarare che «(...) la TV raggiunge tutti. Se gli artisti possono mandare in onda il loro lavoro possono

¹⁶⁷ "Communications Update, (...) reintitolato *Cast Iron TV* è un programma frutto della collaborazione di vari artisti di video e di cinema e che viene trasmesso dal 1979. Inizialmente il suo scopo è stato quello di offrire una fonte alternativa di informazione e un modo alternativo di affrontare questioni spesso minimizzate o ignorate dalla televisione tradizionale (...). Tutti questi lavori sono "fatti per la TV". Riflettono gli usi troppo comuni di questo mass media, ma lo mettono allo stesso tempo in discussione" (*Ibidem*, p. 54).

¹⁶⁸ "Attiva dal 1978 (...). Concepita per mostrare video di artisti ad un vasto pubblico, *Potato Wolf* era inizialmente composto di programmi dal vivo (...). Man mano che i finanziamenti pubblici che mantengono il programma sono cresciuti, vari produttori hanno optato per lavori pre-registrati che richiedono uso di studio e di montaggio. Ma lo spirito continua a essere di spontaneità, creatività e sperimentazione". (*Ibidem*, p. 56).

¹⁶⁹ "*Night Light TV* presenta videotape classici degli anni '60, '70, e degli '80; programmi pre-registrati di artisti e produttori indipendenti che variano da spettacoli culturali, commedie a documentari di viaggi ecc." (*Ibidem*, p. 55).

¹⁷⁰ "*TV Party* è andato in onda dal 1978 al 1982 (...).Fonde tipi di spettacoli diversi, conversazioni tra il pubblico e gli ospiti, monologhi, musica dal vivo suonata dall'orchestra dello show, sketch, e altri numeri di attrazione" (*Ibidem*, p. 56).

aumentare il loro pubblico e la comprensione di idee nuove ed alternative»¹⁷¹. Il satellite invece è stato meno utilizzato nell'ambito delle sperimentazioni sulle arti visuali, a causa degli ostacoli tecnologici e finanziari. Non mancano comunque esempi illustri, come *Good Morning Mr Orwell* di Paik, link tra Parigi e New York avvenuto il 1 gennaio 1984. Paik realizzò in seguito un altro programma per il satellite, *Wrap around the World* (1988), trasmesso in diretta dalla televisione di ben undici paesi, in occasione dei giochi olimpici di Seul. Perez Ornia descrive questo video con le seguenti parole: «La televisione e il mondo come un grande *collage* di culture. L'immagine del vecchio Merce Cunningham che balla da New York sovrapposta all'immagine del musicista giapponese Rynichi Sakamoto che interviene da Tokio è il simbolo dell'unione e della fusione di culture e arte che si può ottenere grazie alla televisione»¹⁷². Una nota a margine di un disegno di Paik, intitolato *TVNews* (1981) riassume la sua posizione "umanistica" nei confronti del medium televisivo: «Platone dice che le cose più profonde si possono esprimere solo con le parole. Sant'Agostino sostiene che le cose più profonde si possono esprimere solo ascoltando. Spinoza dice che le cose più profonde si possono esprimere solo attraverso la visione. I telediari sono tutto questo»¹⁷³.

Molti dei video che furono realizzati negli Stati Uniti alla fine degli anni '60 e all'inizio degli anni '70 furono fatti "contro" la televisione: era un'attitudine praticata sia dai videoartisti sia dai collettivi militanti che utilizzavano il video

³⁰ Greta van Broeckhoven, *TV/Strategie van de avant-garde*, op. cit., p. 9.

¹⁷² José Ramon Perez Ornia, *El arte del video. Introducciòn a la Historia del video experimental*, op. cit., p. 156.

¹⁷³ Disegno conservato nell'Hara Museum di Tokyo, *Ibidem*.

come strumento alternativo di comunicazione e informazione. Questo approccio è sintetizzato dallo *slogan VT is not TV*, espressione di quella radicale necessità e volontà di fare qualcosa di diverso dalla televisione.

L'azione *Media Burn* del gruppo Ant Farm (4 luglio 1975) simbolizza lo spirito dei collettivi che utilizzavano il video come strumento di lotta sociale e di controinformazione. L'*happening* cominciava così, con John Kennedy che arringava dalla televisione il suo paese: "Compagni americani, non avete mai desiderato assestare un calcio al vostro televisore?" Si trattava naturalmente di un attore, che da un piedistallo continuò ad arringare la folla sull'assuefazione americana alla TV declamando che "il monopolio dei mass media controlla la gente perché controlla l'informazione". Nel frattempo una piramide di televisori venne incendiata; mentre le TV esplodevano, una Cadillac si scontrava a tutta velocità con la parete infuocata.

Ant Farm¹⁷⁴ era un collettivo innovativo di controcultura che ha lavorato soprattutto nel campo dei media dagli ultimi anni '60 e durante tutti gli anni '70. I loro eventi mediatici, *performance* e video combinano un irriverente umorismo con una feroce critica culturale e politica della cultura americana e dei mass media, e si inserivano in clima culturale che vide nascere numerosissime realtà come TVTV¹⁷⁵: ad esempio T.R. Uthco era un collettivo di performance e arte

¹⁷⁴ Fondato nel 1968 a San Francisco da Chip Lord e Doug Michels, come associazione che si occupava di architettura, arti grafiche, e design ambientale, Ant Farm si espande includendo Curtis Schreier, Douglas Hurr e Hudson Marquez (più tardi un membro di TVTV). I fondatori definivano Ant Farm come "agenzia d'arte" che promuoveva idee senza potenziale commerciale, ma importanti come veicoli di critica culturale. Diventato uno dei più influenti collettivi mediatici, si sciolse nel 1978 quando un incendio distrusse lo sede di San Francisco.

¹⁷⁵ Fondato nel 1972 da Michael Shamberg, Megan Williams, Tom Weinberg, e Allen Rucker. Collettivo che si concentrò soprattutto sulla produzione di documentari. Tra le

nato a San Francisco, che si impegnò nella critica satirica dei mass media e dei miti culturali, usando strategie teatrali e spettacolari; erano gli stessi anni dei collettivi di “guerrilla television”. Michael Schamberg¹⁷⁶ pubblica un libro con questo titolo nel 1971. Il libro, portavoce delle speranze riposte nel nuovo medium, è un manifesto della televisione alternativa che riassume lo spirito di un’epoca.

Europa: Schum, Averty e Kluge

In Europa¹⁷⁷ non c’è stata una legislazione comune né un comune atteggiamento nei confronti delle problematiche della sperimentazione televisiva. Francia e Germania si sono distinte per un’attività abbastanza vivace, ma tendenzialmente in Europa non si è mai creato un vasto supporto culturale e un clima di attenzione verso queste problematiche. Al contrario le sperimentazioni sono spesso avvenute per iniziative di singoli artisti quasi malgrado le emittenti televisive. Gli individui che hanno arricchito l’orizzonte della tv commerciale provengono generalmente da altri campi artistici (ad esempio, Jean Cristophe Averty dal jazz e Alexander Kluge dal cinema). In Olanda (un’eccezione che sarà trattata nella seconda parte di questo lavoro) la politica governativa in fatto di televisione e sperimentazioni si è nettamente distaccata dalla media europea, avvicinandosi alle esperienze newyorkesi.

produzioni più famose di TVTV: *The Lord of the Universe* (1974), *Gerald Ford’s America* (1975), *Superbowl* (1976).

¹⁷⁶ Schamberg fondò, insieme ad Ant Farm e ai membri della Raindance Corporation (tra i quali figurava Ira Schneider) il gruppo TVTV (Top Value Television, vedi nota precedente).

¹⁷⁷ Per un elenco esaustivo dei programmi sperimentali andati in onda sulle reti europee, cfr. José Ramón Pérez Ornia (a cura di), *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, op. cit., pp. 146-157.

In Europa la prima emittente ad aprire le porte all'arte è la WDR di Colonia che produce e trasmette nel 1968 *Black Gate Cologne* di Otto Piene e Aldo Tambellini. I due combinano effetti luminosi con proiezioni di diapositive, film e forme generate elettronicamente¹⁷⁸. Ma sicuramente le più famose creazioni artistiche a livello europeo sono *Land Art* (1969) e *Identifications* (1970) prodotte da Gerry Schum, originariamente realizzate su pellicola e poi mandate in onda in televisione. Gerry Schum aveva già sperimentato l'avvicinamento al medium televisivo quando aveva realizzato, per la WDR III di Colonia, due documentari, uno sulla Biennale di San Francisco (1967) e, nello stesso anno, su una mostra tenutasi a Francoforte in cui Jan Dibbets, Richard Long e Barry Flanagan espongono opere d'arte realizzate su supporti volatili o in ogni modo poco stabili.

Durante la produzione di questi film Schum sperimenta le contraddizioni che nascono dalla riproduzione di oggetti artistici e di dipinti alla televisione. Ben presto Schum decise che non voleva più girare film sull'arte bensì pellicole che mostrassero opere d'arte espressamente realizzate per essere "pubblicate" sul piccolo schermo.

Con questo scopo Schum fonda la *Fernsehgalerie* a Berlino (letteralmente una "galleria televisiva") per raggiungere un pubblico più ampio attraverso trasmissioni di film artistici. Per Schum, la *Fernsehgalerie* doveva rappresentare un medium per oltrepassare i tradizionali spazi dedicati all'arte: «(...) la

¹⁷⁸ «Indagine analoga [a quella di Paik] sui gradienti luminosi delle immagini in movimento è attuata negli stessi anni dagli artisti cinetici e *optical* (nel 1968 Otto Piene, un artista cinetico del Gruppo Zero tedesco, realizza in collaborazione con Aldo Tambellini fondatore a New York del primo "electromedia theater", un *environment* Black Gate Cologne costituito di telecamere, monitor e luci stroboscopio-fluorescenti, all'interno del quale il mixing visuale e televisivo era controllato dagli autori e dal pubblico» (Germano Celant, *Offmedia*, p. 29).

televisione diventa un museo, lo schermo televisivo diventa uno spazio espositivo», dichiara Schum durante l'introduzione al programma, aggiungendo che il suo scopo era favorire «la comunicazione più che il possesso dell'opera d'arte»¹⁷⁹.

Land Art fu il primo film promosso dalla galleria; sette artisti furono invitati a creare degli eventi, e Schum, improvvisatosi cameraman, diresse la produzione. L'emittente Sender Freies Berlin (SFB) finanziò il progetto che fu mandato in onda il 15 aprile 1969, anche se sorsero alcune polemiche. Schum infatti presentò *Land Art* come spettacolo televisivo, da trasmettere senza alcun commento¹⁸⁰, come un susseguirsi di riprese in cui sette artisti effettuano operazioni sul paesaggio¹⁸¹. I contrasti tra Schum e la SFB ebbero luogo sulla

¹⁷⁹ Greta van Broeckhoven, *TV/Strategie van de avant-garde*, op. cit., p. 6.

¹⁸⁰ A questo proposito Schum dichiarava: «Non credo che ci sia alcun senso nel mostrare le facce o le mani degli artisti in primo piano o nel registrare "l'atmosfera" di un *atelier*. L'unica cosa che deve essere vista è l'opera d'arte. E non c'è commento. Durante i 38 minuti di *Land Art* non si sente neanche una parola. Nessuna spiegazione. Credo che un oggetto d'arte realizzato per il medium TV non abbia bisogno di alcuna spiegazione parlata» (da Germano Celant, *Offmedia*, op. cit., pp. 45-47).

¹⁸¹ Richard Long con *Walking a straight 10 miles line forward and back shooting every half mile* (la registrazione di una camminata in linea retta per 10 miglia a Darmoor, Inghilterra); Barry Flanagan con *A Hole in the Sea* (con un cilindro di plexiglas in mare, Flanagan produce un "buco nell'acqua"); Dennis Oppenheim con *Timetrack* (linea di confine che divide il Canada dagli Stati Uniti, filmata dall'alto a bordo di un piccolo areoplano); Bob Smithson con *Fossil quarry Mirror with four mirror displacements*; Marinus Boezem con *Sand Fountain* (intervento su una fontana di sabbia della Camargue); Jan Dibbets con *12 Hours tide object with correction of*

manca di un commento introduttivo, ma il lasciar sperimentare direttamente allo spettatore la registrazione dell'evento artistico era parte integrante dello spirito delle produzioni della *Fernsehgaleries* e, in generale, è caratteristica di ogni collaborazione feconda e creativa tra arte e medium televisivo. Le sperimentazioni artistiche che, dagli anni '60 in poi, hanno vivificato e innalzato la qualità del mass medium più popolare e onnipervasivo hanno sempre oltrepassato la forma del documentario classico e la narrazione esplicativa giornalistica. Sono state al contrario indagate le potenzialità estetiche e comunicative intrinseche al medium televisivo in modo da sperimentare un nuovo linguaggio formale e per creare corti circuiti tra espressioni artistiche e mass media: corti circuiti produttori di nuovi significati e diverse strade creative.

A tale proposito Mario Costa rileva che «tutte le procedure artistiche che nascono dall'esigenza di uscire dai microcircuiti delle gallerie, dei musei, del collezionismo ecc. rispondono alla necessità dell'accentuazione del contatto e si uniformano per questo alla logica dei media». Costa identifica la logica dei media nel concetto di "accentuazione del contatto", ossia il tentativo di adeguare e assimilare la comunicazione artistica a quella dei media dominanti, e vede nella Land Art delle produzioni di Schum un caso particolarmente eclatante di "spettacolo artistico" che cerca di assecondare le modalità di consumo e di comunicazione moderne. Costa sottolinea inoltre un paradosso: mentre gli interventi artistici della Land Art si svolgono «nella natura e sulla natura, (...) le opere della Land Art sono fotografie, film e videotape»¹⁸². Indubbiamente la necessità di contatto con il pubblico è un elemento

perspective (struttura con correzione di prospettiva rispetto alla dimensione rettangolare dello schermo, tracciata su una sabbia e cancellata dopo 12 ore dall'alta marea); Walter de Maria con *Two lines three circles on the desert*.

¹⁸² Mario Costa, *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Castelvecchi, Roma, 1999, pp. 247-251.

fondamentale dell'arte che utilizza e si esprime attraverso i media popolari; tuttavia c'è una più profonda affinità tra Land Art e medium televisivo. La dimensione immateriale del concetto, lo svanire dell'oggetto d'arte e l'importanza della temporalità come strumento per visualizzare idee e processi facevano non del supporto filmico usato da Schum ma della televisione (la cui tecnologia non prevede, al contrario di quanto accade nella fotografia e nel cinema, un'immagine in sé compiuta) il medium artistico ideale.

Dopo l'esperienza di *Land Art* la SFB decide di non finanziare una seconda produzione di Schum, che malgrado ciò realizzò con la Fernsehgalerie *Self Burial* di Keith Arnatt. Una sequenza di nove foto, di cui una ogni giorno veniva mandata in onda dall'emittente WDRIII, mostrava il lento scomparire di Arnatt nel terreno.

Il terzo progetto della Fernsehgalerie che Schum riuscì a mandare in onda su WDRIII nel 1969 fu *TV as a Fireplace* di Jan Dibbets. Ogni sera, alla fine della programmazione, per tre minuti sullo schermo televisivo ardeva un fuoco.

L'anno dopo Schum riuscì ad ottenere un finanziamento da parte della galleria Kunstvereien di Hannover per il suo secondo spettacolo televisivo, *Identifications*¹⁸³, mandato in onda dalla Sudwestfunk Baden Baden (SBB) il 10 novembre 1970. In tale occasione dichiarò che «al posto di oggetti artistici (...) oggi ci si occupa di gesti, comportamenti o semplicemente dell'idea artistica. La forma perde sempre più importanza in favore dell'idea».

Negli anni '80, anche in Europa, sono i musei che finanziano alcune sperimentazioni su canali televisivi (ad esempio il Museo d'Orsay e il Centre

¹⁸³ Ben venti artisti, tra cui Baldessari, Beuys, Gilbert & George e Oppenheim sono invitati a produrre un breve pezzo per la televisione.

Pompidou)¹⁸⁴.

In Francia, il pioniere e decano della sperimentazione estetica televisiva è Jean-Cristophe Averty¹⁸⁵: «Gran vociferatore, millantatore, sbriciolatore di telecamere, archivista forsennato, maniaco della *moulinette* e della sforbiciata, re dell'umorismo nero..., questo è il mito Averty, poeta dell'elettronica di un'originalità radicale. Spacca, tritura, epura, sutura, si diletta a produrre il caos laddove sembra regni l'ordine e a strutturare minuziosamente i brulicamenti d'ogni natura. Elabora così un'estetica senza equivalenti nel contesto televisivo»¹⁸⁶. All'inizio degli anni '50 la televisione cominciava a svilupparsi e alcuni spazi erano ancora aperti alla sperimentazione: in quel momento, Averty entrava alla *Radio Télévision Française* nel 1952, cominciando col realizzare brevi sequenze in trasmissioni per bambini. Ma durante gli anni '50 la televisione era ancora un'avventura, e la sperimentazione non era solo possibile, bensì necessaria; e Averty ha tentato di mantenere, nel mondo della

¹⁸⁴ Ricordiamo inoltre lo spazio *Das Kleine Fernsehspiel* (della ZDF) diretto da Eckart Stein; *Videographie* del canale belga RTBF, di Jean Paul Trefois; le produzioni dell'INA (Institut National de l'Audiovisuel) e di Channel Four in Inghilterra (che ha prodotto il celebre *TV Dante* di Greenaway); lo spazio *Immagina* alla RAI e TVE Metropolis in Spagna, che produce *El Ojo del Video*. Nel 1985 nasce anche una coproduzione internazionale dal titolo *Time Code*, antologia di video sperimentale.

¹⁸⁵ Tra i suoi titoli più famosi : *Ubu roi* di Alfred Jarry, (1965) grazie al finanziamento dell'ORTF, *Histoire de scourir*, *Les Raisins verts* (1963), *Au risque de vous plaire* (1966-1971), *Ticket de rétro* (1975-1976) *Les Mammelles de Tiresias* (1982).

¹⁸⁶ Anne-Marie Duguet, *Jean-Cristophe Averty*, Dis Voir, Parigi, 1996, p. 5 (trad. mia).

televisione, lo spirito dei pionieri. La sua carriera è lunga quanto la storia della TV francese, e il numero delle sue produzioni sfiora il migliaio.

I suoi interessi sono eclettici e spaziano dal teatro alla danza, dalla letteratura alla musica *jazz*¹⁸⁷. In Francia Averty è molto conosciuto, ha ottenuto svariati premi ed è proprio a lui che la televisione si è affidata per la trasmissione inaugurale del secondo canale televisivo a colori. Malgrado ciò la sua relazione con l'istituzione televisiva è tutto fuorché serena. In particolare, riguardo ai progetti di televisione privata ha dichiarato: «La TV sarà morta, tra poco, e noi viviamo i suoi ultimi momenti. L'era Méliès è finita e ci si rende conto, infatti, che la TV è stata inventata per vendere del sapone¹⁸⁸». I suoi programmi, infatti, non sono certo passati inosservati nel piatto panorama della televisione generalista; la prima puntata di *Raisins Verts* il 12 ottobre 1963 ha suscitato scandalo e scalpore: «Un umorismo sferzante, dei numeri volutamente non spettacolari, una scrittura radicalmente originale e immagini contrastate e ritmate, *gag* umoristiche senza alcuna connessione logica, la trasmissione scardinava decisamente le abituali mondanità, il tono gioviale e soporifero degli altri varietà, di un universo tenuto a distillare allegria ed evasione»¹⁸⁹. L'opera di Averty si distingue quindi per una radicale originalità (derivata dalla concezione grafica della pagina elettronica, dal largo uso di effetti elettronici,

¹⁸⁷ Alla musica *jazz* Averty dedica, specialmente negli anni '50-'60, un notevole numero

di trasmissioni: *A la recherche du jazz* (1957), *Visages du jazz* (1958), *Jazz memories* (1959), *Modern Jazz at the Blue Note*, e molte altre. Per il rapporto tra *jazz* e arte della diretta, cfr. *ivi*, pp. 78-79.

¹⁸⁸ Anne-Marie Duguet, *Jean-Cristophe Averty*, op. cit., p. 7.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 10.

da un humour pungente, ritmo, animazioni e densità di riferimenti culturali) che inevitabilmente si contrappone al flusso dei programmi ordinari¹⁹⁰. I riferimenti culturali di Averty sono altri: la musica e in particolare il *jazz*, il fumetto, le avanguardie storiche tra cui soprattutto il surrealismo. Averty gioca contemporaneamente con più linguaggi, incrociando ogni tipo di creazione artistica, rimanendo però sempre consapevole del fatto che la televisione è un medium elettronico, e che «affermare questa esigenza del medium significa aprire le porte al diritto all'errore, a un interesse per la processualità difeso dall'arte degli anni '60 ma lungi dall'essere ammesso in televisione»¹⁹¹. Ma se certe pratiche e punti di riferimento di Averty sono associabili al campo della ricerca artistica, «la sua opera di creazione si definisce altrove, in televisione, in un contesto che, al contrario, offre un'altissima resistenza alla sperimentazione»¹⁹².

¹⁹⁰ La fondazione di una scuola di videofix (????) a Buttes Chaumont, nel 1956, suscita una serie di riflessioni e direttive allo scopo di definire un linguaggio televisivo. Vengono pubblicate le 12 regole d'oro della televisione che si focalizzano sull'intimismo, lo stretto contatto col pubblico, e l'effetto di realtà, e si fondano essenzialmente su considerazioni di ordine tecnico sulla registrazione e le modalità di ricezione come la grandezza dello schermo. Come evidenzia la Duguet, tali "regole d'oro" si oppongono praticamente punto per punto ai principi creativi di Averty. Se Averty utilizza l'espedito retorico dell'apostrofe allo spettatore è solo in senso parodico; il primo piano, invocato come tecnica principe del linguaggio televisivo, è un espedito come gli altri. Il desiderio di rompere con l'estetica dominante è motivato da una diversa concezione della televisione, più aperta e specificatamente elettronica.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁹² *Ibidem*, p. 18.

Rispetto al pubblico, Averty si pone in una prospettiva simile a quella di Brecht, che dichiarava che il solo tipo di rispetto dovuto agli spettatori è non sottovalutare la loro intelligenza: «I produttori che assecondano il pubblico sono quelli che lo disprezzano di più. Le grandi emittenti dette popolari sono un reale insulto per le persone cui si rivolgono»¹⁹³. «Averty non vuole dunque fare né del populismo né rivolgersi a un'élite culturale, bensì offrire al pubblico un universo diverso, fatto di umorismo e poesia»¹⁹⁴.

Averty, invece di abbandonare il medium televisivo a ciò che si è deciso che sia, gli impone quello che lui vuole che sia. Lo impegna in una dimensione superiore di strumento dell'immaginario, atto a incarnare un universo parallelo: la creazione di un immaginario alternativo può essere un deciso gesto politico.

In Germania, spicca la figura di Alexander Kluge come produttore televisivo interessato all'artisticità e alla ricerca estetica. Dopo una carriera di regista cinematografico¹⁹⁵, Kluge dal 1985 si è dedicato alla sperimentazione televisiva, con programmi quali *10 vor 11*, e *Die Stunde der Filmemacher*¹⁹⁶. Come Averty,

¹⁹³ *Ibidem*, p. 9.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Esponente del Nuovo Cinema Tedesco, tra i suoi titoli ricordiamo: *Brutalität in Stein* (1960), *Abschied von Gestern* (1966), *Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (1968), *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (1973).

¹⁹⁶ Le opere di Kluge vengono mandate in onda dalla RTL plus, e da SAT1, canali privati introdotti nella RTF (la TV tedesca pubblica) nel 1982. il modello di riferimento

anche Kluge utilizza il medium elettronico sfruttandone le specificità: «Kluge è affascinato dalla possibilità manipolativa, “sintetica”, “fictionale” dell’elettronica. Il vecchio gioco dadaista della scomposizione/ricomposizione di materiali diversi trova così un nuovo, enorme campo di applicazione»¹⁹⁷. Nei programmi di Kluge «si ritrova l’universo fantastico e paradossale dei circhi, del medioevo, dell’Opera, della fantascienza, della battaglia di Stalingrado, della storia tedesca recente e passata come in un “piccolo teatro del mondo” (...). Si tratta di una costellazione di rimandi e richiami (...). La fantasia onnivora dei programmi di Kluge si nutre dell’arma dell’ironia, di brani di film suoi o altrui, di passioni antiche (l’Opera, in particolare quella italiana, fiabe, miniature, illustrazioni, disegni, ecc. della ricollocazione in contesti sempre diversi di materiali ricorrenti, della commistione di fiction e documentario»¹⁹⁸. La ricerca di Kluge sembra scorrere parallela a quella di Averty, anch’essa finalizzata a offrire un’alternativa “colta” ed esteticamente innovativa allo scoraggiante *mainstream* televisivo, per «contrastare il processo collettivo di istupidimento che si annida nel medium stesso»¹⁹⁹.

(una televisione privata che punti all’alleanza con quella pubblica) è Channel Four a Londra.

¹⁹⁷ Giovanni Spagnoletti, *Un giacobino dell’elettronica. Breve introduzione alla «televisione d’autore» di Alexander Kluge*, in Valentina Valentini, (a cura di), *Dialoghi, tra film video televisione*, Sellerio, Palermo, 1990, p. 92.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Meinhard Prill, *Il mondo dei desideri è multiforme*, , in Valentina Valentini, (a cura di), *Dialoghi, tra film video televisione*, op. cit., p. 96.

In questo processo gli artisti²⁰⁰ devono rivestire un ruolo centrale: «se noi - intendendo per noi, oltre ai registi cinematografici, gli autori di teatro e letteratura- se noi ci facciamo scacciare da questi media, faremo il più grande degli errori». Riguardo alla tematica del pubblico, Kluge afferma che «l'idea guida anche a livello di mercato è quella della qualità: si tratta di produrre programmi che non si potranno mai spacciare per popolari ma che, anche se pensati per delle minoranze, si rivolgono a minoranze essenziali»²⁰¹.

In conclusione, ancora una volta chi si propone di fare arte in televisione opera in quel campo in cui estetica e politica, legate da un obiettivo comune, danno vita a una nuova forma creativa, in cui convivono cultura alta e cultura di massa: «Noi non potremmo mai spiegare alle future generazioni quell'istupidimento generale creato dalla televisione in quanto mera forma di intrattenimento. Perciò noi ne volevamo preservare un pezzetto. È un lavoro minimale quello che facciamo ma lo facciamo con una nostra licenza: non si tratta tanto del sale e del pepe in una pietanza, quanto piuttosto di quel venticello che soffia sui talloni della scimmia nel racconto di Kafka "una relazione per un'Accademia",

²⁰⁰ Perciò nel 1985 si è giunti alla fondazione della Arbeitsgemeinschaft Kabel Satellit (AKS, Comunità di lavoro Cavo Satellite), una associazione di *filmmaker*, editori e direttori di teatro, cioè di artisti e di produttori d'arte, in grado non solo di gestire o di parlare d'arte, ma anche direttamente di produrla. Già nella primavera del 1985 la AKS lancia un programma di 14 minuti, *Der Stunde der Filmemacher*. In seguito, inoltre, le grandi televisioni private sono state obbligate ad accettare nel loro palinsesto programmi realizzati da piccoli produttori come la AKS. Inoltre Kluge ha trovato l'appoggio di una agenzia di pubblicità giapponese, la Dentsu.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 97.

1917. Non è che un venticello giunto dall'orizzonte, che in questo caso significa dalle arti classiche, dall'Opera, dal Grande Teatro, dal Cinema».²⁰²

²⁰² *La televisione come un venticello sui talloni della scimmia. Una conversazione con Alexander Kluge*, a cura di Peter Rietmüller e Giovanni Spagnoletti, in Valentina Valentini, (a cura di), *Dialoghi, tra film video televisione*, op. cit., p. 100.

L'esempio olandese

Le istituzioni

Sonsbeek buiten de perken e le prime associazioni

La prima mostra olandese in cui il video conquista un suo spazio è stata *Sonsbeek buiten de perken* (Sonsbeek oltre i confini), tenuta nel 1971 ad Arnhem. Fino allora, Sonsbeek era stato uno spazio espositivo dedicato soprattutto alla scultura, «interessante ma abbastanza convenzionale (...). La mostra fu organizzata da Wim Beeren, che decisamente diede una svolta alla convenzionalità del posto»²⁰³. Fu invitato un gruppo di artisti concettuali internazionali, che realizzarono progetti di Land Art, arte concettuale e minimalista²⁰⁴; ma fu organizzato anche un tendone, all'interno del quale il pubblico e gli artisti erano invitati a usare le videocamere (la Philips aveva fornito gratuitamente tutto l'equipaggiamento per questo studio improvvisato) e a seguire i seminari di esperti del settore come Jack Moore. Moore è stato un personaggio molto importante per la nascita e lo sviluppo della cultura videoartistica olandese: artista americano, aveva fondato ad Arnhem nel 1970 un'associazione chiamata *Video Heads*, e nello stesso periodo proponeva e selezionava delle opere video per il *Melkweg* di Amsterdam (una struttura allora ai suoi albori, che sarebbe diventata un importante centro culturale), nell'ambito di una programmazione che comprendeva teatro, musica e cinema. Moore, inoltre, aveva pubblicato sul catalogo di *Sonsbeek buiten de perken* una proposta per creare un videostudio permanente con possibilità di proiezione di video: un'idea che si sarebbe concretizzata nel 1980 con *The Bank Foundation*.

²⁰³ Rob Perrée, *From Agora to Montevideo. Of video institutes, the things that pass*, p. 52, in Jeroen Boomgard, Bart Rutten (a cura di) *The magnetic era. Video art in The Netherlands 1970-1985*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003 (trad. mia).

²⁰⁴ (*Broken Circle*, Robert Smithson; *Easy K*, Kenneth Snelson; *L'automobile légèrement endommagée*, W.T.Schippers; *Sphere*, André Volten; *Discussietent*, E.R.G. Observatorium, Robert Morris; *Z.T.*, Donald Judd, 1971).

Sia Moore che altri artisti, tra cui Shinkichi Tajiri²⁰⁵, Stanley Brouwn²⁰⁶ e Nam June Paik, fecero largo uso della tenda-studio.

Quasi tutti i lavori prodotti durante la mostra sono andati perduti; rimangono però le testimonianze delle polemiche suscitate dal primo (traumatico) incontro tra il mondo dell'arte contemporanea olandese e la videoarte: «Nel primo video la telecamera scorre lungo una cancellata con dei fiori e niente di più. Nel secondo video si assiste a un susseguirsi incoerente di immagini in bianco e nero, come sottofondo un rumore gracchiante e niente più. Quando, all'apoteosi di questa rassegna, fu proiettato un video in cui la videocamera oscilla a destra e a sinistra in una landa deserta, tutti ne avevano abbastanza»²⁰⁷. Inoltre, l'intenzione degli organizzatori di suscitare la partecipazione del pubblico venne frustrata: «L'obiettivo degli organizzatori era far sì che gli artisti confluissero verso il tendone e lì, in presenza di un numeroso pubblico, potessero creare le loro opere. Ma la cosa andò molto diversamente»²⁰⁸.

A quella prima iniziativa pubblica seguirono quindi molte critiche negative; malgrado ciò per numerosi artisti questa introduzione al nuovo medium fu un'esperienza inedita e stimolante, che portò alla realizzazione di molti progetti che segnarono l'inizio di una storia ricca e variegata.

²⁰⁵ Nato nel 1923, negli anni '50 realizzò alcune pellicole sperimentali, tra cui *The Vipers* (documentario sull'uso di marijuana, vincitore di un premio per il cinema sperimentale a Cannes, nel 1955), *Bikers* (sulla cultura della bicicletta in Olanda); fu uno dei primi artisti olandesi a possedere una videocamera. In video realizzò *Berlin Wall* (1972), e in seguito si focalizzò su lavori fotografici e sculture limitandosi ad usare il video come strumento per documentare il proprio lavoro.

²⁰⁶ Nato nel 1935, originario del Suriname, si stabilì ad Amsterdam negli anni '50, e dopo aver lavorato soprattutto come pittore cominciò ad utilizzare il video nel 1970, quando partecipò ad *Identifications* di Schum con *Een stap* (Un passo).

²⁰⁷ Recensione di *Vrije Volk* del 12 giugno 1971, cit. in Desjardijn, D., *Voer voor miljoenen: de aktie BBK en Sonsbeek buiten de Perken*, Amsterdam 1989, p.33 (trad. mia).

²⁰⁸ Desjardijn, D., *Voer voor miljoenen: de aktie BBK en Sonsbeek buiten de Perken*, op. cit., p. 7.

Per Theo van der Aa e Ger van Dyck *Sonsbeek buiten de perken* fu lo sprone che portò alla fondazione dell'Agora Studio a Maastricht. L'Agora Studio si inseriva nelle tendenze internazionali che avevano come punto di riferimento il movimento Fluxus e l'arte concettuale: «Entrambe le correnti facevano uso dei moderni media e delle reti di comunicazione esistenti per scavalcare i confini geografici. Per questo l'arte mediatica assume un particolare valore per Agora Studio, che si dirige verso la sperimentazione e la promozione dell'utilizzo artistico di mezzi di comunicazione come la posta e il telefono»²⁰⁹. L'Agora Studio (rinominato Agora Foundation nel 1978 per ottenere i sussidi statali²¹⁰) voleva essere una sorta di *open studio* che forniva agli artisti i mezzi per realizzare le loro idee; non c'erano obiettivi precisi, perché non era l'istituzione che doveva determinare il prodotto artistico, bensì gli artisti stessi. «Van der Aa e Van Dyck pensavano a un'arte non più legata a un luogo preciso; il video, il libro, il cavo, il satellite il telefono e le riviste permettevano all'arte di oltrepassare ogni confine»²¹¹.

Un'altra iniziativa seguì a *Sonsbeek*. Wim Beeren commissionò al designer Rien Hagen una documentazione video sulla mostra (che purtroppo è andata perduta); Hagen dopo questa esperienza decise di promuovere la “videocultura” fondando l'associazione Meatball²¹² a L'Aja. Meatball si interessava soprattutto alle creazioni audiovisive a sfondo sociale, investigando nuove forme di comunicazione e assicurando che le opere non commerciali avessero un loro spazio di produzione e distribuzione. La nuova associazione si fece un nome

²⁰⁹ Marie-Adèle Rajandream, *Videokunst*, in Willemijn Stokvis, Kitty Zijlmans (a cura di), *Vrije Spel. Nederlandse Kunst 1970-1990*, Meulenhoff, Amsterdam, 1993, p. 140 (trad. mia).

²¹⁰ Rob Perrée, *From Agora to Montevideo. Of video institutes, the things that pass*, op. cit., p. 53.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Il nome deriva da un fumetto di Robert Crumb.

soprattutto grazie ai documentari a sfondo sociale e programmi televisivi²¹³ prodotti direttamente da Meatball o commissionati a degli artisti. Non mancavano, comunque, i legami con il mondo della videoarte e della *performance art*: ad esempio, Meatball registrava le *performance* organizzate da De Appel, e contribuiva ad organizzare esposizioni in collaborazione con la Rotterdam Arts Foundation. Anche se Meatball contribuì più alla produzione di materiale documentaristico, mantiene comunque un ruolo importante nella storia della videoarte olandese. Meatball andò in bancarotta nel 1992. Rien Hagen divenne direttore del Netherland Film Museum ad Amsterdam.

Due anni dopo *Sonsbeek buiten de perken*, nel 1973, fu organizzata al Lijbaancentrum di Rotterdam la prima mostra specificatamente dedicata all'uso artistico del video. L'esposizione era suddivisa in cinque categorie: video da o su artisti, uso educativo del video, l'uso del video a Rotterdam, la televisione via cavo e l'uso del video in Olanda²¹⁴. Per quanto riguarda quest'ultima sezione, i lavori consistevano per lo più in registrazioni di *performance* ed arte concettuale. Il lavoro di Livinus, anch'esso proiettato durante la mostra, occupava una posizione speciale e fu largamente apprezzato dai critici, che scrissero che: «[...]solo Livinus, con i suoi esperimenti, esplora realmente le possibilità intrinseche del medium»²¹⁵. Il Lijbaancentrum era stato fondato nel dicembre del 1970, per iniziativa dell'autorità locale. «Questa struttura, proprio perché fondata per iniziativa della città di Rotterdam, provvedeva fondi e strutture con grande facilità, ma implicava anche una notevole quantità di impedimenti burocratici, il che la rendeva immune a quel grado di improvvisazione e spontaneità che rendeva interessanti le iniziative prese

²¹³ Ad esempio *Ik ben even weg*, *Tuig*, *Huilend Beton*, *Koninrijk voor een huis*, prodotti per la VPRO (emittente nazionale olandese).

²¹⁴ *Videokunst*, in *Vrije Spel*, op. cit., p. 140.

²¹⁵ Hein Reedijk e Gijs van Tuyl, *Video in de kinderschoenen*, *Museumjournaal*, Agosto 1974, p.173; articolo scritto in occasione dell'inaugurazione della mostra.

direttamente dagli artisti»²¹⁶. La sezione video si limitava alla registrazione di mostre, di interviste, e all'assistenza degli artisti che intendevano mostrare dei video nelle loro mostre. Malgrado ciò il Lijbaancentrum fu uno dei primi luoghi in cui gli interessati potevano usufruire gratuitamente di un equipaggiamento tecnico per fare video.

Nel 1973, a L'Aja, Meatball dopo due anni di attività fonda la Kijkhuis, un luogo dove «ospitare manifestazioni nell'ambito dell'attivismo sociale, dell'arte e della cultura, che non trovano spazio nei canali ufficiali»²¹⁷. Anche la videoarte faceva parte della vasta area di interesse della Kijkhuis, che oltre a organizzare proiezioni di video possedeva una collezione di video indipendenti, che i visitatori potevano richiedere dalla videoteca. Dal 1977 al 1982 le attività furono accompagnate da una rivista mensile che forniva informazioni sui programmi, annunci di nuove acquisizioni, a volte brevi commenti, serate su tematiche sociali e politiche.

Nel 1972, Lily van der Bergh aprì l'Open Studio, un'altra realtà focalizzata su obiettivi di tipo sociale: creare delle risorse audiovisive accessibili a chi volesse lavorare con progetti comunicativi, educativi e informativi era lo scopo che Open Studio si prefiggeva. Solo occasionalmente Open Studio ha lavorato con degli artisti, tra i quali Stansfield-Hoykaas²¹⁸ e Ulay-Abramovic. Nel 1985 Open Studio divenne una produzione commerciale e cominciò ad offrire corsi e workshop.

²¹⁶ Rob Perrée, *From Agora to Montevideo. Of video institutes, the things that pass*, op. cit., p. 61.

²¹⁷ Hein Reedijk e Gijs van Tuyl, *Video in de kinderschoenen*, *Museumjournaal*, op. cit., p. 173.

²¹⁸ Madelon Hooykaas (olandese, nata nel 1942) ed Elsa Stansfield (nata a Glasgow nel 1945) hanno iniziato il loro sodalizio artistico nel 1972, lavorano soprattutto con il video nei primi anni '70 e esplorando in seguito l'arte delle videoinstallazioni.

Tra queste prime iniziative un posto speciale è occupato dall'In-Out Center, fondato da Michel Cardena²¹⁹, artista colombiano da tempo residente ad Amsterdam. Altri artisti vi partecipavano: Raul Marroquin²²⁰, Ulises Carrión²²¹, un certo numero di artisti Islandesi (tra cui Gudmundsson) e alcuni olandesi. L'In-Out Center rappresentava un crescente gruppo di artisti stranieri residenti ad Amsterdam, città famosa per la sua cultura libertaria e la notevole disponibilità di sussidi per la ricerca in campo artistico. Questo gruppo di artisti assunse un ruolo chiave nello sviluppo della videoarte, specialmente nella sua fase iniziale, importando in Olanda nuovi contenuti e voglia di sperimentare: da Hoover²²² a Marroquin, da Cardena a Carrión, i pionieri della videoarte olandese sono artisti stranieri.

La vita dell'In-Out Center fu molto breve: durò solo un anno (chiuse nel 1974) ma fu un precedente importante che ispirò l'iniziativa che doveva segnare il punto di svolta nella cultura dell'arte contemporanea olandese: la fondazione di De Appel, avvenuta nel 1975.

Da De Appel al WWVF

Appena dopo la sua fondazione nel 1975, **De Appel** divenne una delle più importanti istituzioni per l'arte in Olanda. De Appel nacque il 4 aprile 1975, grazie all'iniziativa di Wies Smals, a cui nel 1978 si affiancò Josine van Droffelaar. Scopo di De Appel era dare voce alla scena artistica locale e

²¹⁹ Nato nel 1943, cominciò la sua carriera artistica come pittore e disegnatore; stabilitosi nei Paesi Bassi nel 1962, a partire dal 1968 si è occupato di video, installazioni, *performance* e fotografia.

²²⁰ Nato nel 1948 a Bogota, si trasferì in Olanda nel 1971 dove frequentò la Jan van Eyck Akademie a Maastricht. Dall'inizio della sua carriera di videoartista si è interessato alle problematiche della comunicazione di massa e delle telecomunicazioni.

²²¹ Artista messicano (1941-1989), dopo un passato di scrittore si trasferì ad Amsterdam nel 1970 dove fondò *Other Books and So* e si interessò principalmente di *Mail Art*. I libri come oggetto artistico furono il tramite che in seguito lo portò a concentrarsi sull'utilizzo creativo dei media; realizzò quindi film, video e *performance*.

²²² Nan Hoover, nata a New York nel 1931, si trasferì ad Amsterdam nel 1969. Dal 1974 cominciò a creare dei video in cui giochi di luce e ombra formano una sorta di dipinti astratti in movimento.

importare ad Amsterdam gli eventi e i personaggi più significativi dell'avanguardia. De Appel era il centro internazionale per tutte quelle arti che invano bussavano alla porta del museo, che negli obiettivi dello statuto erano definite «*performance, environments e situation art*»²²³. De Appel fu il primo luogo in cui trovarono spazio artisti come Laurie Anderson, Charlemagne Palestine, Jenny Holzer, Nan Hoover, Marina Abramovič e Ben D'Armagnac.

Per quanto riguarda il video, De Appel svolgeva un doppio ruolo. Inizialmente, il video era utilizzato soprattutto come medium di supporto e registrazione di *performance*, conferenze, mostre e interviste. Smals cercava di formare una collezione il più vasta possibile nell'ambito documentario: si improvvisò camerawoman e, con un portapak, diede inizio alle registrazioni di performance ospitate *in loco*. Inoltre, acquistò numerose videocassette di lavori di artisti esteri (cominciò a formare l'archivio video di De Appel grazie a un accordo con Maria Gloria Bicchieri di Art/Tapes/22 a Firenze).

Ma Wies Smals considerava il video non solo come mezzo per registrare, distribuire e diffondere le nuove forme artistiche, ma anche come medium autonomo. Cercando di promuovere la neonata "videocultura", durante le serate aperte al pubblico²²⁴ De Appel proponeva sempre proiezioni di video indipendenti di artisti come Ulrike Rosenbach, Michel Cardena, Joseph Beuys, Gina Pane.

Dopo qualche anno di attività, De Appel iniziò a considerare come obiettivo la promozione e la distribuzione di programmi televisivi realizzati da artisti. Questa linea fu seguita con coerenza e impegno da De Appel in seguito quando si strinse il rapporto che lega video e televisione. In un'intervista con, Wies Smals afferma che «si dà il caso che chi lavora specificamente con questo medium [il video] lo fa con l'intenzione di trasmettere le proprie produzioni in televisione. Se questo

²²³ Da un documento dell'Amsterdam Art Council su De Appel, stilato nel 1977 e pubblicato nel 1978, compilato da Walter Barten, Antje von Graevenitz, Frans Haks, Rob Huisman e Rob van Tour. Cit. in Rob Perrée, *From Agora to Montevideo. Of video institutes, the things that pass*, op. cit., p. 62.

²²⁴ Ogni giovedì sera De Appel organizzava delle proiezioni di video.

non succede, al lavoro manca qualcosa»²²⁵. Per ovviare a questa “mancanza”, nel 1970 viene formato un gruppo di lavoro per organizzare un'attività di produzione di programmi televisivi. Ma purtroppo gli sforzi di cooperare con i *network* commerciali fallirono, e De Appel decise di cominciare a commissionare autonomamente dei video da trasmettere in televisione. La prima commissione ebbe come risultato *Test Tube* dei General Idea (1979). Dopo la prima visione che ebbe luogo in De Appel *Test Tube* non fu mai mandato in onda dalla televisione ufficiale olandese; malgrado questo primo fallimento De Appel continuò a operare attivamente nel campo della produzione televisiva.

Nel 1980 De Appel commissionò a Michel Cardena un film per la televisione (*Somos libres?!*). Il film fu presentato nel Museum Boymans-van Beuningen a Rotterdam²²⁶ e fu incluso nel palinsesto di un'organizzazione, la Humanist Society, solo nel 1982. Nel 1981 De Appel diventò partner in un progetto di Raul Marroquin, *The Link*, un collegamento satellitare tra Amsterdam e Manhattan che però, a causa di impedimenti burocratici, fu mandato in onda solo sulla televisione via cavo di New York.

Wies Smals aveva deciso che era ormai necessario fondare un istituto che si occupasse autonomamente di video, e che le permettesse di concentrarsi su quelli che erano gli obiettivi originari di De Appel. Nel 1982 fu tenuta la prima riunione intesa a creare questa nuova istituzione, durante la quale si decise di creare un'associazione di videoartisti, denominata Vereniging van Media Kunstenaars, che aveva come presidente Madelon Hoykaas. L'associazione diede vita a sua volta a una fondazione «per la distribuzione e la promozione di opere video»²²⁷, Time Based Arts, che ereditò la videoteca di De Appel nell'aprile del 1983; come direttore fu designato Aart van Barneveld. Nello stesso anno la storia

²²⁵ Intervista con Gea Kalksma e Lydia Schouten, reperibile nell'archivio di De Appel (anno 1980). Cit. in Ruth Bellinkx, Marta van Mechelen, *Instrumental and autonomous. Video in De Appel*, in *The magnetic era. Video art in The Netherlands 1970-1985*, op. cit., p. 97.

²²⁶ Si tratta del primo lavoro in videocassetta acquistato da un museo nei Paesi Bassi.

²²⁷ Citato dallo statuto, cit. in Rob Perrée, *From Agora to Montevideo. Of video institutes, the things that pass*, op. cit., p. 68.

di De Appel si interruppe tragicamente, quando Wies Smals e Josine van Droffelaar morirono in un incidente aereo. Il loro lavoro fu proseguito da Sabrina Kamstra, Frank Griblin e Saskia Bos.

Esisteva ad Amsterdam un'altra realtà che si interessava di video: Montevideo, fondata da Rene Coelho. «Montevideo esisteva già da quattro anni; ma l'istituzione, e in particolare il suo fondatore, non venivano presi molto sul serio dal mondo dell'arte. Coelho si dava questa giustificazione: «Io vengo dal mondo della televisione, a cui gran parte dei videoartisti si sono ribellati». D'altra parte De Appel aveva una grande reputazione nel mondo dell'arte contemporanea in Olanda e all'estero, tra un pubblico elitario di esperti, ci si poteva aspettare un po' di arroganza»²²⁸.

René Coelho aveva fondato Montevideo nel 1978. Precedentemente aveva lavorato per anni come *cameraman* ed era entrato nel mondo della videoarte grazie a Livinus van der Bundt. All'inizio Montevideo era uno studio privato in cui si poteva trovare del supporto tecnico e una piccola videoteca. L'organizzazione riuscì comunque ad ottenere dei finanziamenti nel 1983, il che permise la creazione di uno spazio espositivo e la pubblicazione di un bollettino informativo.

Tra TBA e Montevideo nacque immediatamente un'accesa rivalità. TBA era nata dall'associazione di artisti Vereneging van Mediakunstenaars, che comprendeva più di quaranta nomi; per questo la prospettiva di TBA era prettamente artistica e priva di mire commerciali. TBA si concentrava sulle presentazioni, che avvenivano una volta al mese; si occupava anche di un notevole numero di progetti a larga scala, come *Talking Back to the Media* (1985). Il fatto che molti artisti fossero coinvolti nelle decisioni amministrative, nell'organizzazione e nella programmazione dell'associazione rendeva TBA molto diversa da

²²⁸ *Ibidem*. (Inoltre, La riserva a cui Montevideo attingeva in cerca di nuovi talenti era la AKI ad Enschede: la cosa che fece nascere anche molte polemiche, perché Coelho fu accusato di assumere un ruolo paternalistico verso i suoi artisti. Inoltre il legame esclusivo con la AKI faceva sì che il panorama artistico offerto da Montevideo non fosse particolarmente variegato).

Montevideo, che, al contrario, era diretta da una sola persona, René Coelho, e difendeva interessi diversi.

Mentre il lavoro di Wies Smals dava i suoi frutti, l'eredità delle prime sperimentazioni degli anni '70 si stava sviluppando in nuove forme associative. Nel 1980 Moore cercò di espandere le sue attività con presentazioni e uno spazio espositivo; con questo scopo fu fondata la Bank Foundation, che mirava a creare: «una video-concentrazione sociale per infrangere gli effetti antisociali della casalinga e monolitica comunicazione di massa»²²⁹. Dopo aver ospitato ambiziosi eventi come The First TV Convention, nel 1983 The Bank andò in bancarotta.

Intanto, nel 1980 compariva l'annuncio di un videofestival, che ebbe luogo l'anno successivo; era stato organizzato dalla Kijkhuis e avrebbe portato una serie di cambiamenti radicali nella struttura della fondazione. Il World Wide Video Festival era una manifestazione incentrata sull'uso artistico del video, anche se molte delle videocassette distribuite avevano una forte componente sociale. Il festival presentava "video indipendenti", termine che permise agli organizzatori presentare una grande serie di lavori. Con l'inizio del festival, la Kijkhuis cominciò ad occuparsi sempre di più della distribuzione di video, e dell'affitto di apparecchiature apposite.

Nel 1986 il governo stabilì di concentrare i sussidi su un singolo istituto di video. La scelta, operata fra una rosa di realtà già esistenti, cadde su Time Based Arts, a cui furono affidati i sussidi statali che, viceversa, furono negati ad altre fondazioni. La Kijkhuis sopravvisse grazie ai fondi dell'autorità locale dell'Aja e dal crescente successo del World Wide Video Festival²³⁰, mentre Montevideo perse la sede e malgrado ciò portò avanti le proprie attività. Ma a cavallo degli

²²⁹ Trascrizione di una conferenza tenuta nell'ambito dell'*International Media Meeting* all'Università di Maastricht dal 19 al 24 aprile 1982 su iniziativa dell'Agora Foundation in collaborazione col Dipartimento di studi Generali dell'Università di Maastricht.

²³⁰ In quel periodo L'Aja divenne un centro di vivaci sperimentazioni: in quel periodo fu organizzato anche *Videonline*, una rassegna di video mandati in onda sulla televisione via cavo cittadina, e cresceva il numero delle mostre e delle iniziative dedicate al video.

anni '90 anche TBA attraversava un periodo buio, e il Ministero della Cultura, che gestiva i sussidi che permettevano a queste associazioni di sopravvivere, impose la fusione con Montevideo. La nuova realtà si chiamò Montevideo/ Time Based Arts, ed ereditò le videoteche di TBA e di Montevideo. Il primo progetto (nato dall'iniziativa di alcuni artisti) appoggiato dalla nuova associazione fu *Kanaal Zero*, programma mensile sul cavo andato in onda dal 1990 al 1994.

Intanto Tom van Vliet decise di lasciare L'Aja e trasferire il World Wide Video Festival ad Amsterdam, dove cominciò la collaborazione con lo Stedelijk Museum. La cooperazione terminò dopo tre anni, e la programmazione del festival si distribuì in tutta una serie di altri luoghi nella capitale. Ai suoi esordi il WWVF era un festival incentrato su un tipo di produzione indipendente documentaristica e sulla promozione di videoinstallazioni; nel passare degli anni il festival si è sempre più istituzionalizzato, mantenendo però la particolare attenzione verso i videoartisti stranieri (palese già dal titolo).

Il WWVF è oggi un avvenimento annuale che sicuramente rende visibile, spettacolare anzi, la cultura del video: ogni anno per circa due settimane Amsterdam si riempie di installazioni, eventi multimediali, amplissimi spazi dedicati alla proiezione di video, ambienti interattivi, sperimentazioni di *vj*, spettacoli di suoni e luci: meraviglie tecnologiche che hanno ormai dimenticato l'origine della videoarte, un *portapak* e un monitor.

La nascita della videoarte nei Paesi Bassi

«**Foreigners with a foreign medium**»²³¹

Per prima cosa ritengo sia importante sottolineare che uno degli aspetti più caratteristici ed evidenti della storia della videoarte nei Paesi Bassi è

²³¹ "Stranieri con un medium straniero" è la felice definizione che Sebastián López adotta per definire l'influenza preponderante di artisti esteri nella fase di sviluppo della videoarte in Olanda, in *Video exposures. Between television and the exhibition space*, in Jeroen Boomgard-Bart Rutten (a cura di), *The Magnetic era. Video art in the Netherlands 1970-1985*, op. cit, p. 115.

l'importanza del ruolo svolto dagli artisti stranieri dall'inizio degli anni '70 in poi.

Probabilmente ciò deriva dalle attrattive che i Paesi Bassi potevano offrire, in un'epoca di aspirazioni libertarie e sperimentazioni artistiche, a chi proveniva da nazioni spesso schiacciate da situazioni economiche disagiate e oppresse da politiche dittatoriali e violente. Non a caso il ruolo degli "stranieri" è stato fondamentale soprattutto nella ricerca creativa nell'ambito del video: uno strumento nuovo, tutto da esplorare, un foglio bianco che non poneva l'esigenza di un confronto con una tradizione già scritta. Un medium che fin dalle sue origini si è situato in uno spazio ibrido tra l'arte, l'attivismo politico, le pratiche di resistenza sociale: uno strumento straniero in mano ad artisti stranieri.

Livinus e Hoover, il video e la luce

Tuttavia, nei testi che ripercorrono la storia della videoarte in Olanda, il ruolo di "pioniere" è sempre attribuito all'olandese **Livinus van de Bundt**²³² (Zeist, 1909-1979), la cui ricerca creativa, molto distante dagli sviluppi successivi agli anni '60, era indirizzata verso una sperimentazione modernista tendente a esplorare la specificità estetica del nuovo medium.

Livinus fin dagli anni '50 creava le cosiddette *fotopaintures* (fotopitture), opere ottenute mediante un processo che lui stesso definiva "dipingere con la luce", in cui un'asta in fibra di vetro sostituiva il pennello; il risultato, fissato su fogli

²³² «Livinus (...) può essere considerato il pioniere olandese del video» (da Marie-Adèle Rajandream, *Videokunst*, op. cit., p.138); «L'opera di Livinus, il nonno del video olandese, precorre di gran lunga i tempi» (in *Nederland 4. De Nederlandse kunstvideo*, catalogo dell'omonima mostra allo Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft, 1988); la figura di Livinus assume addirittura delle connotazioni profetiche in R. Luijters, *Een kleine geschiedenis van een medium*, Montevideo/TBA, 1997: «Dipingere con la luce, dipingere con la luce, ruggiva il vecchio dalla barba grigia come un impressionante profeta. Livinus aveva sostituito alla tela lo schermo televisivo».

trasparenti, poteva essere esposto utilizzando una lavagna luminosa²³³. Il concetto centrale di tali creazioni era, quindi, la luce: Livinus ne esplorava le potenzialità artistiche filosofando sulle sue proprietà curative²³⁴, inventando dei macchinari che gli permettevano di distorcerla, catturarla e manipolarla²³⁵, proseguendo la tradizione artistica olandese di virtuosità luministiche.

Negli anni '60 entrò in contatto con Nam June Paik e con le attività artistiche che si stavano svolgendo a Vancouver, dove gli artisti erano particolarmente interessati alla visualizzazione della musica elettronica. «Durante il suo soggiorno a Vancouver, nel 1970, Livinus ebbe la prima possibilità di lavorare col video. Ebbe accesso alle necessarie apparecchiature grazie a *Intermedia*, un'associazione di artisti fondata nel 1960, il cui scopo era incoraggiare l'utilizzo artistico dei media audiovisivi. Livinus vide nel video nuove possibilità di lavorare con la luce, il colore e il tempo»²³⁶.

Da allora la caratteristica comune dei suoi video, realizzati insieme al figlio, Jeep, fu il tessuto visivo di immagini astratte in movimento, geometriche o spiraliformi, in cui viene isolato un particolare che va poi a formare una nuova struttura. La forma varia insieme al colore, e le variazioni visive sono accompagnate dalla musica, anzi ne sono la visualizzazione: ad esempio, nel video *Percussion* (1975) la grandezza di una figura romboidale è determinata dalla altezza del suono. «I complessi effetti video che si manifestano attraverso queste immagini sono il risultato della complessa e faticosa applicazione di

²³³ Jeroen Boomgard, Bart Rutten, *Early days. Dutch video art in the 1970's*, in *The magnetic era*, op. cit., p. 20.

²³⁴ Ad esempio Livinus «attribuiva alla luce un effetto curativo nell'ambiente della città moderna» (*Ibidem*).

²³⁵ Livinus ha prodotto diversi dispositivi tecnologici, ad esempio la *Lumodynamic machine*, a proposito della quale affermava: «uso una tastiera su un proiettore che ho progettato io stesso per improvvisare le mie *chronopeintures*» (in M. A. Rajandream, *Livinus en het licht*, tesi inedita discussa all'Università di Leiden, 1986, p. 19). Le "cronopitture" erano delle immagini luminose proiettate su uno schermo modificabili tramite vari bottoni su una tastiera: una sorta di *vjing ante litteram*.

²³⁶ *Vrije Spel*, contr. Bibl., p.139. Le informazioni sulla video arte in Canada e in particolare sul collettivo *Intermedia* sono estrapolate da K. Henry, *Video Vancouver*, citato nel catalogo della mostra *Canadian Video Art*, MonteVideo/Time Based Arts/Maatschappij Arti et Amicitiae, Amsterdam 1985, p. 11.

tecnologia video economica, utilizzata da Livinus secondo uno stile indissolubilmente personale»²³⁷.

Quella di Livinus è stata quindi una ricerca artistica che, anche se a prima vista può apparire esclusivamente estetica, ha sconfinato verso un'area più vasta: Livinus, utilizzando la tecnologia ma al tempo stesso manipolandola e stravolgendola, intendeva «assumere un atteggiamento critico contro la presenza diffusa di informazioni visuali, perché un nuovo desiderio di armonia può esistere solo nella promozione di un'immagine alternativa del mondo»²³⁸.

Chi, tra gli artisti stranieri, ha forse ereditato qualche suggestione dall'arte di Livinus è **Nan Hoover**, nata a New York nel 1931 e residente ad Amsterdam dal 1969. Hoover cominciò ad impiegare il video nel 1973; come Livinus, Hoover si interessava al fenomeno luce, ma aveva adottato un metodo di lavoro molto diverso. Mentre Livinus tentava di mostrare il funzionamento della luce attraverso l'uso di tecniche videografiche, Nan Hoover si limitava a seguire e registrare la luce per evidenziarne il comportamento in un determinato spazio o in un arco di tempo. Così facendo, grazie a un'attenta e bilanciata registrazione, Hoover riusciva a trasformare la luce in immagine, isolandola dal resto della realtà percettibile, creando senza “effetti speciali” un mondo di immagini luminose astratte. Mentre la luce di Livinus è “tecnologica”, poiché proviene dal medium stesso, la luce di Hoover, per quanto incanalata nelle strutture geometriche che le vengono imposte, continua ad appartenere alla realtà fenomenica. Le astrazioni dei video di Hoover sono tutte carnali, spesso create dai lenti movimenti che lei stessa compie: infatti, nei suoi video «Hoover utilizzava solo il proprio corpo, uno sfondo neutro come, per esempio, della carta bianca, una sorgente di luce, e una videocamera. Si registrava mentre muoveva una singola parte del suo corpo, ad esempio una mano, molto lentamente. Le gradazioni di luce (...) creavano dei giochi astratti: le possibilità

²³⁷ M. Hekkens, *De van de Bundten contra de vertrouwing*, in C. van Adrichem, *Video relatie beeld en geluid bewegende licht en geluidsschilderingen van Livinus en Jeep van de Bundt*, Leiden, 1977.

²³⁸ Livinus van de Bundt, *Electronisch schilderen met licht en geluid*, nel catalogo della mostra *Livinus Video Peinture*, , Haags Gemeentemuseum, Den Haag, 1979. p. 46.

sono infinite (...). [Guardando i video] a un certo punto l'immagine può sembrare pura astrazione, e un attimo dopo ci si rende conto che è una parte del corpo, una mano, o una schiena...»²³⁹.

Non si tratta di semplici registrazioni di *performance*: il video è una tela, mentre il corpo e la luce (l'elemento visuale più importante) sono i pennelli; le immagini video, anche se registrate dalla realtà, si trasformano in forme astratte o comunque ingannevoli, come nel video *Landscapes* (1977) in cui un primo piano del corpo di Hoover (bocca, naso, sopracciglia e mani) sembra dapprima un paesaggio e solo dopo si rivela lentamente come una composizione di parti anatomiche.

Pixel, linee e schermi

Altri artisti provenienti dall'area della *performance art* e dell'arte concettuale hanno contribuito alla videoarte olandese: si tratta di Elsa Stansfield, Madelon Hooykaas, Bert Schutter e Daniel Brun.

Elsa Stansfield (nata a Glasgow nel 1945) e **Madelon Hooykaas** (nata a Amsterdam nel 1942) cominciarono a collaborare nel 1975. Nelle loro prime produzioni, che risalgono a quel periodo in cui le meravigliose novità della tecnologia video facevano sì che anche riprendere semplicemente la realtà senza tagli e interruzioni potesse essere un'attività artistica, Stansfield e Hooykaas hanno indagato le similitudini formali tra il video e la natura, il mare²⁴⁰ in particolare (*Au deo/ Vi deo*, *Labirinth of lines*, 1978; *Tidal Flow*,

²³⁹ Ruth Bellinkx, Marga van Mechelen, *Instrumental and autonomous. Video in De Appel*, in *The magnetic era*, op. cit., pp. 88-89.

²⁴⁰ Stansfield e Hooykaas non sono le uniche videoartiste a privilegiare l'acqua tra i tanti possibili soggetti di un video. Dal «concetto di flusso, così comune negli studi teorici sulla televisione e sull'immagine elettronica» deriverebbe, secondo alcuni teorici, «la predilezione di moltissimi artisti video per le immagini dell'elemento più

Transitions, 1979) oppure (ma molto più raramente) hanno registrato scene di vita quotidiana. La caratteristica maggiormente esplorata nei loro video è, infatti, la trama dell'immagine elettronica, fatta di *pixel* sgranati, vibranti, confrontata con le strutture del mondo naturale che più le assomigliano: le linee della mano, la sabbia, le onde del mare. Molto presto Stansfield e Hooykaas cominciarono a combinare i video monocolore in strutture scultoree, creando così alcune tra le prime videoinstallazioni del panorama olandese; ad esempio in *Continuing Lines* (1978) la camera si muove avanti e indietro da un piccolo monitor a uno più grande accanto al primo. Entrambi i monitor mostrano la stessa immagine: prima una mano che si muove ritmicamente dal basso verso l'alto, i particolari dell'epidermide, poi del tessuto sgualcito. Grazie al movimento oscillante della videocamera e alle strutture simili della pelle e della stoffa, costruite a linee orizzontali, il tessuto visivo diventa una superficie ondata omogenea che continua da uno schermo all'altro. Nell'installazione *Split Seconds* (1979) un piccolo monitor (che mostra la registrazione di un'ascia che compie un movimento verticale) poggia su un *monitor* più grande (che trasmette l'immagine dei ciocchi di legno spaccati). Prima e dopo ogni colpo di accetta l'immagine si ferma, ed è come se il movimento passasse dal monitor più grande a quello più piccolo.

Bert Schutter (nato nel 1945 ad Assen) verso l'inizio degli anni '70 entra in contatto con l'arte concettuale, approdando dopo poco all'utilizzo del video. Nella sua prima opera, *Producing Lines* (1978) l'artista traccia una serie di linee, su e giù su un muro. Come molti video, in particolare quelli di Bruce Nauman, *Producing Lines* suscita una riflessione sul concetto stesso di arte e sul fatto che la videoregistrazione possa conferire a una qualsiasi attività -anche la più banale- lo statuto di evento. Nello stesso anno, Schutter andò addirittura oltre creando *Producing Lines no.2*, dove le linee "prodotte" dall'artista altro non sono se non l'encefalogramma formato dalle sue proprie onde cerebrali.

affine, l'acqua, che scorre incessantemente e che è particolarmente "videogenica"» (Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, op. cit., p. 8).

Con spirito affine al duo Stansfield/Hooykaas, Schutter si dedicò anche alle videoinstallazioni: ad esempio *Related Forms* (1980) consiste di due monitor uno sull'altro (quello inferiore è il doppio di quello superiore). Lo schermo più piccolo dà l'impressione di essere pieno di un liquido che piano piano scende verso il monitor più grande, in cui il flusso apparentemente scorre fino a riempire lo schermo a metà. I monitor hanno acquistato una nuova funzione: sono diventati vasi comunicanti. Come Stansfield e Hooykaas in *Split Seconds*, anche Schutter intendeva rompere l'illusione dello schermo e l'illusione di realtà che, di solito, contraddistingue l'utilizzo tradizionale e commerciale del medium video, svelando da un lato che il monitor è un oggetto reale, una scatola, ma creando allo stesso tempo un'altra finzione: quella della comunicazione di moto e di materia da un monitor all'altro.

Un altro artista che per un certo periodo si occupò di video e che, soprattutto, formò una generazione di videoartisti influenzandoli con la sua produzione, fu **JCJ van der Heijden**.

JCJ van der Heijden era conosciuto soprattutto come pittore, ma per un breve periodo produsse una serie di videoinstallazioni, di cui non rimane altra documentazione se non alcune fotografie. Ad esempio, nel 1971 eseguì una *performance* posizionando un televisore all'aperto, durante una giornata di pioggia, con lo schermo rivolto al cielo mentre veniva trasmesso il bollettino meteorologico: «questa poetica operazione aveva lo scopo di evidenziare come la televisione distanzia il telespettatore da una genuina esperienza del tempo meteorologico»²⁴¹. Più in generale, la *performance* sottintendeva una polemica rivolta al mondo fittizio e illusorio dell'immaginario televisivo, messo direttamente a confronto, con un atto aggressivo rivolto verso il televisore-oggetto, con la forza vitale dell'evidenza.

Van der Heijden aveva anche creato, nel suo studio, un'installazione composta di quattro monitor, a proposito della quale dichiarava: «per me la cosa più

²⁴¹ Jeroen Boomgard, Bart Rutten, *Early days. Dutch video art in the 1970's*, in *The magnetic era*, op. cit., p. 26.

importante era il modo in cui le immagini convergono. Ad esempio, talvolta poteva succedere che gli orizzonti di due televisori vicini coincidessero, creando una nuova unica immagine (...). Quando gli spettatori non avevano idea di cosa dovevano cercare nelle immagini trasmesse, io dicevo che dovevano guardare al punto di mezzo, il centro della croce. Spesso non avevano idea di come rapportarsi a una molteplicità di immagini»²⁴². Inoltre, Van der Heijden realizzò un programma per la televisione, che fu mandato in onda dall'emittente tedesca WDR3 nel 1970 (lo stesso anno di *Identifications*), *Die Fundamente de la Tour Babel*. Si trattava del risultato di un laboratorio di musica elettronica e montaggio sperimentale. Nel campo accademico egli diventò una delle figure che più contribuirono allo sviluppo della videocultura nell'ambito artistico. Non appena van der Heijden diventò professore alla Jan van Eyck Akademie, si adoperò per offrire agli studenti il materiale necessario per fare video: nacque così il primo laboratorio in Olanda in cui il video era utilizzato esclusivamente per fini artistici.

L'uso giocoso e ingegnoso del televisore come oggetto si ritrova nell'installazione di Michel Cardena *25 Caramboles en variaties*²⁴³, dove il movimento trasmesso da una stecca da biliardo alle palle si propaga attraverso lo spazio tra diversi schermi posti sul tavolo verde: l'effetto complessivo è quello di una realtà intuita dai monitor, tra cui avviene apparentemente uno

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Il bollettino dello Stedelijk Museum (15 marzo-15 aprile 1984) descrive l'installazione con queste parole: «Il gioco del biliardo è lo spunto di questo progetto. Principio base: ogni videocamera (e quindi ogni monitor) segue una palla da biliardo (e i suoni che essa produce); sul monitor n.1 si vede la prima palla, che viene dopo poco colpita dalla palla n.2, che è visibile sul monitor n.2.

A questo punto la palla n.1 viene lanciata verso la palla n. 3 sul monitor n.3. i tre monitor stanno più o meno agli angoli del biliardo (...) il che suggerisce che le palle si spostino da un monitor all'altro (...). Dopo le carambole seguono le variazioni: di tempo (la palla n.1 impiega un tempo innaturalmente lungo per arrivare dalla palla n.2), di spazio (la palla n.1 compare nel monitor sbagliato, cioè quello della palla n.3), colore, ecc...».

scambio di moto. Lo schermo della videoinstallazione si relaziona alla realtà esterna, a differenza di quello del televisore, oggetto centripeto²⁴⁴.

Il video tra politica e comunicazione di massa

Michel Cardena, nato nel 1943 in Colombia, si trasferì in Olanda nel 1962, e fu il primo di una folta generazione di artisti sudamericani che, trapiantati nei Paesi Bassi, si dedicarono al video. Iniziò la sua carriera come pittore, e in seguito «divenne il massimo esponente di un'attitudine artistica che si esprime con nuovi materiali e nuove tecniche»²⁴⁵, creando *ready made*, installazioni e video. Nel 1968 Cardena fondò la *Warming Up etc etc etc Company*; questo bizzarro nome deriva da una teoria, sviluppata da Cardena, che aveva come fulcro il calore, nei suoi aspetti psicologici e metafisici: «egli stesso si definiva un ingegnere del caldo»²⁴⁶. Il calore era per Cardena una sorta di catalizzatore, l'energia base dell'esistenza umana; e, infatti, inizialmente i suoi video erano registrazioni di *performance* che affrontavano sempre lo stesso tema, cioè il calore e il riscaldamento di persone e oggetti. Comunque, le performance e i video di questo artista sottintendevano sempre un certo grado di autoironia e provocazione²⁴⁷. Alcuni esempi: nel video *Two hands warm up a cube into a circle no1* (1972), il banale effetto che il calore esercita su un pezzo di ghiaccio

²⁴⁴ «In televisione (...) lo schermo è "centripeto". Il suo centro di gravità è all'interno del monitor stesso e lo spettatore va verso di lui» (Simonetta Fadda, op. cit., pp.54-55).

²⁴⁵ Wim Beeren, controllare bibliografia

²⁴⁶ *Cardena Warming Up etc etc etc company*, Stedelijk Museum, 18/19 aprile 1976. Addirittura, Cardena in un'intervista aveva dichiarato che «Un artista deve essere religioso, poiché il suo compito è lavorare sui cambiamenti di valori». La costruzione di una teoria "metafisica" circa le energie base della vita può essere collegata anche a quella di Joseph Beuys. (W. Barten, *De videokunst van Michel Cardena*, *Het Financieele Dagblad*, 29 maggio 1981).

²⁴⁷ Ad esempio nella *performance Smiling and Barefoot Cardena walks on burning coal* [Sorridente e scalzo Cardena cammina sui carboni ardenti], del 1977, Cardena ironizza da una parte sulle proprie teorie sul calore -in questo caso portate all'estremo- e dall'altra sugli atti di violenza fisica che i *performer*, soprattutto negli anni '70, erano soliti auto-infliggersi.

viene presentato come una sorta di miracolosa prova delle teorie di Cardena: il calore può addirittura trasformare un cubo in una sfera.

I video di Cardena restano comunque essenzialmente politici: il miglior esempio è probabilmente una produzione del 1982, *Men lavo las manos*. Il video, molto efficace nella sua brevità e per il tipo di comunicazione sfruttata, molto diretta e quasi “pubblicitaria”, se non fosse per il contenuto, mostra in primo piano due mani nell’atto di lavarsi mentre un ritornello ossessivo ripete sempre la stessa frase, appunto “me ne lavo le mani”. Cominciano a comparire scritte che indicano luoghi che sono o erano stati teatro di violenze e povertà (Guatemala, Biafra, Eritrea, Afghanistan, Belfast....) e l’acqua, scorrendo sulle mani di chi si professa indifferente, si tinge sempre più di rosso.

La tematica politica e sociale (che ritroviamo in molti altri video di Cardena, ad esempio il già citato²⁴⁸ *Somos Libres?!*) è generalmente associata a video con una struttura narrativa abbastanza forte, e in cui ricorre frequentemente il riferimento alla comunicazione di massa.

Nel percorso di sviluppo di quest’arte al confine tra politica, comunicazione, documentario e ricerca estetica, l’opera di **Daniel Brun** (Parigi, 1944-1994) rappresenta diverse e ulteriori direzioni. Nel suo lavoro convergono elementi di arte concettuale, performance art e documentario *underground*: il suo primo video, *Walk-off* (1978) ha uno stile filmico e tratta di argomenti come sadomasochismo e violenza. I personaggi non hanno un nome e cambiano di ruolo nell’arco dello svolgimento, le vittime diventano i carnefici e viceversa: «attraverso la scelta dei soggetti da trattare, Brun si contrappone (...) alla dimensione del video-televisione come divertimento e distrazione»²⁴⁹. E, infatti, Brun ha fatto parte di quel gruppo di videoartisti che hanno introdotto nelle loro produzioni e nel dibattito teorico le problematiche della comunicazione di massa. Ad esempio, nel video intitolato *The first frog who jumped the moon* (1979), Brun ha reinterpretato alcune tra le immagini più rappresentative

²⁴⁸ *Ivi*, p. 115.

²⁴⁹ Marie-Adèle Rajandream, *Videokunst*, op. cit., p. 142.

dell'immaginario televisivo, quelle dell'allunaggio avvenuto nel 1969, inserendo tra i frammenti registrati dal vero alcune immagini registrate da Brun, che con l'aiuto di attrezzi da cucina imita la passeggiata di Armstrong. Brun ha raccontato, seguendo il proprio personale filo narrativo, quell'evento trasmesso innumerevoli volte in televisione, aggiungendo all'universo della comunicazione di massa un punto di vista squisitamente personale (ad esempio *Frog*, cioè ranocchietto, indica scherzosamente una persona di nazionalità francese) e parodico (ovviamente l'uso "blasfemo" di oggetti quotidiani per raccontare la "Storia").

Ma l'artista che, nei Paesi Bassi, ha dedicato più attenzione alle problematiche della comunicazione di massa e dell'immaginario televisivo è stato probabilmente **Raul Marroquin**, nato a Bogotà (Colombia) nel 1948, e trasferitosi a Maastricht nel 1973, per studiare alla Jan van Eyck Akademie con J.C.J. van der Heijden. Sebbene Marroquin abbia lavorato anche con altri media, dal 1972 in poi ha lasciato un'impronta essenziale nella videoarte olandese. La tematica della comunicazione di massa gioca un ruolo molto importante nel suo lavoro: i suoi primi video sono in genere registrazioni dell'impiego dei mass media, come il telefono, la radio e la televisione, (*The Driver, The Listener*, 1974), frammenti di una temporalità non manipolata in cui ogni evento, anche il più banale, diventa significativo.

Raul Marroquin dal 1975 cominciò a realizzare video e installazioni con parodie di famosi eroi di serie televisive, come *Superman* e *6 1/2 Million Dollars Men* (1976). Nel 1978 iniziò a collaborare con l'Agora Studio, sfruttando, sulla base della comune area di interesse, la funzione dello Studio come laboratorio di sperimentazione nell'ambito dei mass media, in particolare riviste, televisione via cavo e collegamenti via satellite; comunque, una più ampia descrizione di alcuni di questi progetti sarà affrontata nel capitolo successivo.

Un'altra artista che ha contribuito a indirizzare le tendenze della videoarte olandese verso la riflessione critica sulla comunicazione di massa è **Lydia Schouten** (nata a Leiden nel 1948).

Negli anni '70 Schouten utilizzava il video come mezzo di registrazione delle sue *performance*, incentrate sulle problematiche della contestazione femminista e dei rapporti uomo/donna²⁵⁰. Nei primissimi anni '80 Schouten aveva deciso di passare all'uso autonomo del video, un medium «che le poteva dare il pieno controllo sulla realizzazione dell'opera in tutte le sue fasi creative».²⁵¹ Un'altra motivazione per i cambiamenti sopravvenuti nella ricerca artistica fu un viaggio a New York, dove «l'offerta televisiva la ispira alle nuove tendenze, e la stimola nel tentativo di parlare a un pubblico più vasto»²⁵². Nel suo primo video (*The lone ranger lost in the jungle of erotic desire*, 1982), infatti, si ritrovano i *cliché* delle *soap opera*, delle pubblicità e degli *show* televisivi; in *Romeo is Bleeding*, sempre del 1982, si assiste a un viaggio attraverso vari continenti, contraddistinti dai *cliché* occidentali (il nero selvaggio, il latino caliente, l'americano gangster) rappresentati da *silhouette* di cartone, e accompagnati da una colonna sonora improvvisata sulla base di famosi *jingle* televisivi. L'effetto d'insieme comunica un senso di falsità e di messa in scena: «i suoi primi lavori sono popolati soprattutto da personaggi da fumetto e attori da *B-movie* che si muovono in un fantastico mondo di cartone (...). In questo stesso mondo Schouten interpreta il ruolo di *femme fatale*, e modella i suoi atteggiamenti come Cindy Sherman nei suoi primi lavori fotografici, seguendo gli stereotipi offerti da film e televisione»²⁵³.

Nel 1984 Schouten realizzò il suo video più famoso, *Split seconds of Magnificence*: da questo momento in poi ha prelevato il materiale di partenza non più da film e fumetti, ma dalle patinate pubblicità delle riviste femminili, tanto che alcune scene e alcune delle frasi che scorrono sulla parte bassa dello

²⁵⁰ Ad esempio in *How does it feel to be a sex object* (1979), forse la performance più significativa di questo periodo "femminista", il corpo di Schouten è intrappolato in una rete di elastici e la sua testa è avvolta in una sorta di sacco, mentre i rabbiosi tentativi di movimento della *performer* sono bloccati.

²⁵¹ Marie-Adèle Rajandream, *Videokunst*, op. cit., p. 145.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Anne van Driel, *The entertainment years*, in *The magnetic era*, op. cit., p.149.

schermo ricalcano precisamente alcune immagini o slogan pubblicitari²⁵⁴. L'insieme formato da questo *pastiche* di immagini e parole²⁵⁵ ricorda un fotoromanzo frammentato e incoerente, che parla di violenza, erotismo, attrazioni fatali. Il video è stato interpretato dalla stessa Schouten, che «impersona vari personaggi e mette in scena un'identità instabile: *femme fatale* in un frammento, vittima sacrificale in un altro (...). Se vediamo i suoi primi video come tentativo di decostruire i codici dei *mass media*, i suoi lavori più tardi sembrano confermare quei codici: sono favole interpretate da qualcuno che si è arreso ad un romantico escapismo». Ma sono favole *Kitsch* cui non manca mai una forte dose di ironia.

Wim T. Schippers, Gerry Schum e il video concettuale

“Televisione” può significare anche nuove modalità e occasioni di distribuzione per l'opera d'arte che voglia varcare la soglia del museo per tentare altre strade. Le iniziative più conosciute e divulgate in questo campo sono quelle che hanno fatto riferimento alle reti nazionali, in particolare i programmi ideati da **Wim T. Schippers** (nato nel 1942 a Groningen).

Ad esempio su *Vrije Spel*, saggio dedicato all'arte contemporanea olandese edito nel 1993, nel capitolo dedicato alla videoarte si legge che «i primi passi della videoarte in Olanda vengono mossi soprattutto nell'ambito dei programmi televisivi realizzati da artisti. La prima volta che in Olanda appare qualcosa che si potrebbe definire come “arte televisiva” è nel 1963, quando Wim T. Schippers e Willem de Ridder (1939) curano il programma *Signalement*, in cui Schippers e

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 151.

²⁵⁵ Lay the future at your feet / flat as a pancake / you'd dance over and roll up and eat / I'm tired of Yves st. Laurent / and all those light mens colognes / smell like horse hooves / I'm going to scream like a siren / a naked snake she is one limb for delight / Taste of salty sweat on her skin / split second of magnificence.
I'm weary of my terrifying heart / violence is forever on my mind / I grabbed her by the throat / and held her untill she stopped fighting / I didn't mean to kill her / I know I did / but it really wasn't my fault.
The high pitched screams / and low growling shouts arising / the weary wind bewilders me / I wet myself with fright / I got lost / All I want is one break / which is not my neck...

De Ridder discutono degli ultimi sviluppi dell'arte contemporanea, e presentano i loro lavori e le loro *performance*»²⁵⁶. Un recente libro che ripercorre alcuni aspetti della videoarte in Olanda afferma, riferendosi per l'appunto a Schippers, che «Un unico artista ha realmente capito di cosa si trattava la televisione, ed ha avuto successo durante gli anni '70 sfruttando questa consapevolezza»²⁵⁷. La *performance* televisiva più famosa, sempre citata nelle ricostruzioni storiche sull'argomento, riguarda la bottiglia di limonata svuotata nel mare da Schippers: «La presenza della televisione rendeva [la *performance*] un'attività mediatica; era un evento solo in quanto osservato dall'occhio della telecamera televisiva»²⁵⁸. Anche a livello internazionale, Schippers viene considerato il rappresentante per eccellenza della produzione televisiva sperimentale olandese²⁵⁹.

Sebastián López, uno degli studiosi più attenti agli sviluppi dell'arte video in Olanda, offre questa spiegazione a tale atteggiamento critico: «[la storia della videoarte in Olanda] si presenta così: una sera del 1963 un canale televisivo nazionale manda in onda *Signalement*, in cui Wim T. Schippers performa un'azione *fluxus* svuotando una bottiglia di limonata nel mare. Per molti anni chi si riferiva alla storia della videoarte ha usato questa data di riferimento, cosicché un programma televisivo con informazioni sugli sviluppi delle arti visuali ha preso il posto della reale comparsa storica del nuovo medium video (...). La televisione olandese e la sua storia hanno rimpiazzato l'uso del nuovo medium presso gli artisti: (...) un programma televisivo detta legge»²⁶⁰. Effettivamente Schippers nei suoi programmi non ha mai utilizzato direttamente la televisione

²⁵⁶ Marie-Adèle Rajandream, *Videokunst*, op. cit., p. 137.

²⁵⁷ Jeroen Boomgard, Bart Rutten, *Early days. Dutch video art in the 1970's*, in *The magnetic era*, op. cit., p. 43.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ Ad esempio in José Ramón Pérez Ornia (a cura di), *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, op. cit., p. 149.

²⁶⁰ Sebastián López, *Video exposures. Between television and the exhibition space*, in *The magnetic era*, op. cit., p. 113.

come medium artistico, bensì ha creato dei programmi sull'arte che, sebbene si siano sempre contraddistinti per uno stile particolarmente innovativo, sono televisione e non videoarte. Inoltre Schippers, nella sua produzione artistica, non si è mai interessato di videoarte ma si è concentrato soprattutto su sculture, *collage*, *performance* e installazioni²⁶¹.

Wim. T. Schippers ha regolarmente lavorato, a partire dal 1963, alla produzione di programmi televisivi. Il primo di questi fu *Hoepia*, per cui Schippers si era avvalso della collaborazione di Trino Flothuis, Wim van der Linden e Hans Verhagen. *Hoepia*, come il seguente *Waldolala*, era una sorta di *talk show* in cui venivano affrontati argomenti controversi e attuali, a cui i produttori avevano dato un carattere amatoriale e caotico in netto contrasto con le convenzioni estetiche televisive, in modo da coinvolgere gli spettatori in un'atmosfera di intimità domestica.

Anche nei programmi realizzati durante gli anni '70 e '80, Schippers ha tentato di rivedere le norme e le regole della televisione tradizionale. Ma non ha mai effettuato esperimenti sulla natura del medium elettronico, concentrandosi maggiormente sui contenuti e sul modo di presentarli.

Partendo dalla situazione olandese, López traccia un parallelo a livello europeo e afferma che, così come Schippers è considerato il pioniere della sperimentazione televisiva perché i suoi programmi sono andati in onda su una rete nazionale, «anche Gerry Schum è entrato nella storia della videoarte olandese attraverso *Identifications* (1970), mandato in onda dalla Sudwestfunk Baden Baden. Il programma televisivo includeva lavori di Marinus Boezem e Jan Dibbets, ma originariamente era stato filmato su pellicola, e più tardi tradotto su supporto video per essere compatibile con quel medium che Schum aveva scelto per diffondere e far conoscere i nuovi lavori nell'ambito delle arti visuali e per servire a scopi educativi. Schum chiamò ciò che aveva fatto *television*

²⁶¹ H. Tromp, *Het tv-bestel en de angst voor het experiment*, Haagse Post, 15 dicembre 1979.

*exhibitions*²⁶²; e questo nome aiutava a descrivere uno dei modi in cui il lavoro poteva essere presentato.

Questi riferimenti possono acquistare un sapore ironico se ci si ricorda dell'adagio: la videoarte è nata e si è sviluppata in contrapposizione con la televisione»²⁶³.

Rispetto a queste riflessioni, possiamo sicuramente notare che il lavoro di Schum ebbe una notevole influenza sulla prima fase della videoarte in Olanda. In *Land Art* (1969) e *Identifications* (1970) Schum coinvolse ben quattro artisti olandesi: Jan Dibbets, Stanley Brouwn, Marinus Boezem e Ger van Elk. Per *Land Art* Boezem produsse *Zandfontein*, e Dibbets *12 hours tide object with correction of perspective*. Per *Identifications* Van Elk presentò *The Well-Shaven Cactus* e Stanley Brouwn *Een Stap*. Jeroen Boomgard e Bart Rutten sottolineano che, in questi lavori, «era assente ogni tipo di riflessione sul medium televisivo»²⁶⁴, e che lo scopo primario dell'adesione al progetto di Schum era «portare l'arte all'attenzione di un pubblico molto vasto»²⁶⁵. In realtà Dibbets è conscio del supporto utilizzato per mandare in onda il suo lavoro, e ne ha consapevolmente sfruttato le caratteristiche formali.

12 hours tide object with correction of perspective comincia con un ripresa del mare visto da una duna; la colonna sonora è costituita dalle strida dei gabbiani. La scena è ripresa da un punto fisso (come in tutti gli altri lavori prodotti per *Land Art*). Un trattore entra nella visuale della telecamera, e traccia sulla sabbia dei solchi che corrono paralleli ai quattro lati che delimitano l'immagine (che quindi coincidono con i quattro lati dello schermo televisivo). Tracciando il primo solco, a sinistra, dal basso verso l'alto, il trattore proietta un'ombra definita sulla sabbia. Non appena il trattore scompare verso l'alto, riappare

²⁶² Mostre in televisione, alla televisione.

²⁶³ Sebastián López, *Video exposures. Between television and the exhibition space*, in *The magnetic era*, op. cit., p. 113-114.

²⁶⁴ Jeroen Boomgard, Bart Rutten, *Early days. Dutch video art in the 1970's*, in *The magnetic era*, op. cit., p. 36.

²⁶⁵ *Ibidem*.

nell'angolo dello schermo in basso a destra e traccia un altro solco che segue il lato destro dello schermo. Alla fine il trattore è visibile in alto a destra, dove deve percorrere lo schermo più volte in avanti e indietro per poter lasciare una traccia ampia come le altre tre. In questo consiste la "correzione" di prospettiva, che appare evidente quando la telecamera lentamente si sposta all'indietro e mostra la forma che viene piano piano cancellata dall'alta marea: il trattore ha tracciato sulla sabbia, nella realtà, dei solchi che formano una figura geometrica trapezoidale, che ripresa e riportata sul piccolo schermo appare rettangolare, perfettamente inscritta tra i quattro lati del monitor.

Dibbets, sempre in collaborazione con la "galleria televisiva" di Schum, produsse un altro pezzo per la televisione ma, ancora una volta, su pellicola: *TV as a Fireplace* (1969), mandato in onda sulla WDR III tra la vigilia di Natale e la fine di Capodanno. Alla fine delle trasmissioni, brevi frammenti di tre minuti ciascuno in cui un fuoco si accendeva, bruciava e si spegneva, diventando cenere l'ottavo giorno. Era la traduzione in termini visivi di ciò che la televisione era diventata: una sostituzione del focolare, una scatola intorno a cui riunirsi per guardare e ascoltare.

Questi dunque sono i primi esempi dell'interesse degli artisti olandesi per la televisione: Dibbets fu l'unico, insieme a Beuys²⁶⁶, che collaborando con Schum si rese consapevole da un punto di vista formale (per *12 hours tide object with correction of perspective*) e da un punto di vista sociale (per *TV as a Fireplace*) delle caratteristiche del medium prescelto, al di là della possibilità offerta dalla televisione di raggiungere un pubblico molto più ampio rispetto a quello di quello delle gallerie o musei²⁶⁷.

L'iniziativa di Schum influenzò così profondamente la cultura olandese che nel 1971 Frans Haks, collaboratore di Schippers, creò un programma le cui ambizioni erano del tutto simili a quelle di *Land Art* e *Identifications*, intitolato *Beeldend Kunstenaars maken televisie* mandato in onda sull'emittente NOS. Furono invitati

²⁶⁶ Con *Felt TV* o *Filz TV*, film prodotto nel 1970 per *Identifications*, cfr. *ivi*, p. 65.

²⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 93.

a partecipare i quattro artisti olandesi che già avevano collaborato con Schum, cioè Boezem, Brouwn, Dibbets e Van Elk, e in più Peter Struycken²⁶⁸.

Tra questi lavori quello forse più interessante è quello di **Marinus Boezem**, che contribuisce al programma con *Het beademen van een beeldbuis [Il respiro di un televisore]*. Il lavoro consiste in un primo piano di Boezem, impassibile davanti alla telecamera, che lentamente respira su un vetro trasparente posto davanti al suo viso, facendo sì che il suo respiro si condensi e appanni il vetro: ovviamente l'effetto a cui vuole giungere Boezem è l'illusione che lo schermo stesso del telespettatore sia appannato. Questa *performance*, tramite un facile "trucco", crea un effetto di straniamento sullo spettatore svelando la materialità dell'oggetto-televisore, sfidando la finzione di realtà in quanto caratteristica principale della retorica televisiva.

Comunque, sia Dibbets sia Boezem hanno lavorato con il film e con il video per un brevissimo periodo; la loro sperimentazione in campo televisivo termina con questi due lavori.

Un altro artista che, ispirato dalle trasmissioni di Schum, cominciò a lavorare col video fu **Wim Gijzen**. Il primo risultato fu una serie di video realizzati tra il 1970 e il 1972 intitolati *Series Mistakes*.

In ognuno di questi video Gijzen compie un'azione "sbagliata", commettendo un errore di denominazione topografica: nel video *Italy* disegna con estrema precisione su una tela bianca il contorno dell'Italia, completando l'opera scrivendo "Athens", cioè Atene, all'altezza di Roma; nel video *Exchange of the names of the city Rotterdam and Den Haag* con un martello Gijzen pianta un cartello con scritto "Den Haag", cioè L'Aja in olandese, davanti a un panorama del porto di Rotterdam (assolutamente riconoscibile a causa del profilo della moderna *skyline* della città). Gijzen crea molti altri video che mantengono

²⁶⁸ «Peter Struycken, nato a L'Aja nel 1939, fin dal 1968 ha lavorato con l'ausilio del computer, prima in bianco e nero e, dal 1972, a colori. Grazie a programmi informatici appositi, ha prodotto lavori fotografici, disegni, dipinti, pellicole, video e programmi televisivi composti da immagini di sintesi, tra cui *Struycken in waves* (1977) e *Kleur, ruimte en verandering* (1987)». Da Jeroen Boomgard-Bart Rutten (a cura di), *The Magnetic era. Video art in the Netherlands 1970-1985*, op. cit, p. 180.

intatto lo stesso procedimento di “errore”²⁶⁹; riguardo alle sue opere l’artista stesso afferma che «il mio obiettivo principale era mettere in discussione la supposta verità dell’immagine televisiva»²⁷⁰: mostrando una palese contraddizione tra la realtà e l’enunciazione di essa, Gijzen problematizza uno degli artifici retorici più specifici del medium televisivo, la pretesa elargizione di flussi di verità non filtrate.

Un’arte “ibrida” per la televisione

Questi, dunque, gli sviluppi dell’eredità di Schum. Tuttavia, «Al di fuori di questo campo, ma includendolo, si doveva sviluppare un’altra ricca storia. Problematiche come il personale, il politico o il sociale, l’esplorazione del medium (...) e della natura, erano l’argomento e l’obiettivo di molti videoartisti. In questo senso la storia della videoarte in Olanda è stato il risultato di interessi in conflitto fra loro: un nuovo medium che cerca di affermarsi aprendo la sua creatività a numerose porte, in un tempo in cui la storia era diventata difficile da scrivere, reclamando un’autonomia per lavori che non erano più in grado (ed alcuni non volevano esserlo) di avere questa autonomia. (...) Piazzato tra il film e la televisione, il video doveva andare incontro fin dall’inizio a questo destino di classificazioni miste »²⁷¹.

Oltre ai confini delle *television exhibitions* e del video concettuale, quindi, si estendeva un’ampia produzione difficile da catalogare; in tale vasto territorio è

²⁶⁹ *France* (cartina in cui Parigi è segnata al posto di Marsiglia), *Norway/Sweden* (le rispettive capitali vengono invertite), *Beursplein–Amsterdam Beursplein–Rotterdam* (in cui la “piazza della Borsa” di Amsterdam è indicata come quella di Rotterdam), ecc.

²⁷⁰ Jeroen Boomgard, Bart Rutten, *Early days. Dutch video art in the 1970’s*, in *The magnetic era*, op. cit., p. 42.

²⁷¹ Sebastián López, *Video exposures. Between television and the exhibition space*, in *The magnetic era*, op. cit., p. 114.

possibile individuare un filone di iniziative e di opere in rapporto con il medium televisivo: un rapporto di critica e, talvolta, di dialogo.

Le commissioni di De Appel dal 1978 al 1981

A cominciare dalla fine degli anni '70, Wies Smals intraprese alcuni progetti intesi a portare le opere degli artisti "sponsorizzati" da De Appel in televisione, che segnarono l'inizio di una nuova fase di sperimentazioni con i media. Dopo un periodo decisamente ispirato alle iniziative di Gerry Schum, su cui però erano state le emittenti nazionali a controllare e concedere spazio agli artisti, le proposte cominciarono a fiorire da questa associazione che, come è già stato accennato²⁷², cambiò la sua politica verso il 1978, in occasione dell'arrivo di Josine van Droffelaar²⁷³. Nei progetti appoggiati dal De Appel "nuovo corso" «la comunicazione diretta con il pubblico va man mano scomparendo. Le serate video vengono cancellate, (...) ma De Appel continua a adempiere al suo ruolo fungendo da intermediario e produttore, concentrando gli sforzi in progetti non più legati a una specifica ambientazione (come De Appel), tra cui varie produzioni televisive»²⁷⁴. Wies Smals era convinta che chi lavorava col video avesse come fine ultimo quello di mostrare le sue produzioni in televisione, e per questo motivo commissionò una serie di trasmissioni, la prima delle quali (1979) fu affidata a General Idea. General Idea era un collettivo artistico fondato a Toronto nel 1969, che da quel momento in poi sarebbe stato molto presente sulla scena artistica olandese e avrebbe partecipato a vari altri progetti. Fondato da Felix Partz (1945-1994), Jorge Zontal (1944-1994), e AA

²⁷² *Ivi*, p. 114.

²⁷³ Van Droffelaar fu co-presidente insieme a Smals dal 1978 al 1983. In precedenza aveva collaborato con Dorine Mignot lavorando alla sezione video dello Stedelijk Museum.

²⁷⁴ Ruth Bellinkx, Marta van Mechelen, *Instrumental and autonomous. Video in De Appel*, in *The magnetic era. Video art in The Netherlands 1970-1985*, op. cit., p. 96.

Bronson (1946), *General Idea* ha dato luce a un eclettico mondo creativo fatto di *performance*, video e *ready made*, feroce satira del mondo dell'arte, dei media, dei pregiudizi e degli stereotipi nella società dei consumi. Curiosamente il loro lavoro nacque dall'idea di un concorso di bellezza da tenere nel 1984 (con riferimento a 1984, il romanzo di George Orwell), e tutte le produzioni di *General Idea* ruotano intorno a questo fulcro, anticipando l'evento fittizio. *General Idea* utilizzava ironicamente le tecniche del mondo della pubblicità e dei mass media: in *Test Tube*²⁷⁵, in particolare, l'argomento prescelto è il valore di bene di consumo assunto dall'arte in televisione. Queste sono le parole usate nell'ambito del progetto *New Encyclopedia of Media Art*²⁷⁶ a proposito della prima commissione di De Appel, *Test Tube*, appunto: «*Test Tube* parla del rapporto tra artisti e mass media attraverso un'ironica analisi del valore di mercato dell'arte in TV. Il loro scopo: forzare la televisione fino a farle perdere forma. Il loro laboratorio: il *color bar lounge* del Pavillion per l'elezione di Miss *General Idea* 1984. Qui sperimentano nuovi cocktail culturali e li servono agli amici. Qui isolano gli artisti come gruppo di controllo per constatarne in realtà l'assenza. Questa è TV pirata- una provetta per scoprire come fare a rendere l'arte un bene di consumo, tra pubblicità colorate stile Benetton, psicologia, sociologia e teoria dei media per esplorare l'immagine elettronica (...). Come puoi diventare famoso se sei allo stesso tempo tele-dipendente ed artista?». Queste sono le domande poste da *Test Tube*, che fu presentato per la prima volta a De Appel ma non fu mai mandato in onda²⁷⁷.

²⁷⁵ "Fiala, provetta di laboratorio"

²⁷⁶ <http://www.newmedia-arts.org/>

²⁷⁷ «*Test Tube* fu prodotto nel 1979 con l'assistenza di Joes Odufré negli studi del Cinevideo Group Holland (...) non fu mai trasmesso da un'emittente olandese, il che fu un serio fiasco, non solo per gli artisti ma anche per De Appel come produttore. Malgrado questo episodio negativo (...) il ruolo di produttore indipendente diventò molto importante per De Appel, la cui politica tra il 1980 e il 1983 fu sempre più indirizzata verso questo traguardo» (da Ruth Bellinkx, Marta van Mechelen, *Instrumental and autonomous. Video in De Appel*, in *The magnetic era. Video art in The Netherlands 1970-1985*, op. cit, p. 98).

Un anno dopo, nel 1980, De Appel commissionò un altro film a Michel Cardena. *Somos Libres?!²⁷⁸* Racconta il viaggio di una coppia gay che scappa dal clima asfissiante di un non meglio precisato paese del Sudamerica (chiaramente un riferimento autobiografico alla Colombia dove Cardena era nato nel 1943) in cerca di libertà. La loro destinazione finale è una sorta di parodico paradiso per omosessuali (in cui comunque non si trova la reale libertà a proposito della quale si interroga il titolo) che raggiungono attraverso sette “stazioni” che rappresentano i peccati capitali.

Al contrario di *Test Tube*, il film prodotto da Cardena non contiene riflessioni sulla natura del medium televisivo, né critiche, né un utilizzo specifico della sua estetica.

Perché De Appel producesse un video con queste caratteristiche sarebbe stato necessario aspettare l'anno successivo, quando Smals decise di finanziare un nuovo episodio di *Superbman Last Adventures*, una serie ideata da Marroquin che aveva già riscosso un certo successo ma non era mai stata trasmessa in televisione.

Agli inizi degli anni '70 Raul Marroquin studiava alla Jan van Eyck; I suoi video di quegli anni si inscrivono nella fase di esplorazione che ha attraversato il video nei primi anni '70: registrazioni di eventi quotidiani²⁷⁹ senza montaggio né colonna sonora. Queste prime sperimentazioni vengono interpretate dalla critica d'arte olandese come «una reazione al modo in cui la televisione manipola la realtà»²⁸⁰ probabilmente perché Marroquin ha decisamente focalizzato la sua produzione sull'uso artistico dei mass media da una parte, e sulla riflessione critica sui *cliché* della televisione e della pubblicità dall'altra. Negli anni '70 Marroquin sfruttò soprattutto il medium della carta stampata per creare una serie di riviste che presentavano lavori di Fluxus, documentazioni di videoarte, *performance art*, interviste con artisti, ecc. Dopo aver portato avanti con Agora Studio a Maastricht dei progetti che prevedevano l'utilizzo artistico di svariati

²⁷⁸ Mandato in onda con l'appoggio della Humanist Society nel 1982.

²⁷⁹ Cfr *ivi*, p. 136.

²⁸⁰ Jeroen Boomgard, Bart Rutten, *Early days. Dutch video art in the 1970's*, in *The magnetic era*, op. cit., p. 30.

supporti, Marroquin cominciò a concentrarsi sul video e in particolare sul *broadcasting* televisivo grazie alla fitta collaborazione con De Appel.

Il protagonista di *Superbman Last Adventures* è interpretato da Titus Muizelaar, un attore teatrale che collaborò con Marroquin per molti anni di tratta di un improbabile Superbman, un eroe in calzamaglia caricaturale e presuntuoso.

Le avventure di Superbman non seguono un preciso filo narrativo, ma si limitano a riflettere alcuni stereotipi televisivi (Dino de Rocca, agente pubblicitario ben vestito con legami poco chiari col mondo della malavita; la segretaria tuttofare; il “supercattivo” che vuole conquistare il mondo, Nikos Nukos; Le apparizioni di Wanted Woman, indaffarata a salvare il mondo e a respingere le continue *avance* di Superbman, che, al contrario, è spesso impegnato in convegni amorosi con donne e uomini...).

I personaggi di Superbman conducono dei dialoghi surreali in cui la mancanza di una linea narrativa “realistica” è evidenziata dai doppiaggi fuori sincrono (che non coincidono con il labiale). Marroquin, inoltre fa una parodia di numerosi espedienti delle serie televisive, come i salti spazio-temporali improvvisi (“nel frattempo, sul monte Everest...”, “due ore dopo, nel rifugio di Nikos Nukos...”) comunicati allo spettatore da disegni e scritte dall’aspetto intenzionalmente estemporaneo, e ovviamente non manca di inserire martellanti inserzioni pubblicitarie (generalmente televendite mandate in onda su trasmissioni statunitensi) mettendo in ridicolo il mito contemporaneo delle avventure dell’invincibile supereroe. L’attenzione prestata da Marroquin al medium televisivo si riflette anche nella vastissima installazione *World’s First TV Convention*, prodotta da De Appel in collaborazione con The Bank²⁸¹ nel 1980. In questa installazione i monitor prendevano il posto dei delegati di un fantomatico convegno internazionale; i televisori come oggetti, e non le televisioni in quanto medium, assumono la psicologia dei rappresentanti di diverse nazioni inscenando alcuni divertenti stereotipi. Il televisore messicano si spegne per fare una piccola *siesta*; il giapponese esasperato dal clima acceso della discussione si uccide facendosi esplodere, ecc...

²⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 105.

Il cavo

Eravamo nel 1980: in quello stesso anno, l'arrivo di una nuova tecnologia -il cavo- avrebbe permesso agli artisti di approfondire i rapporti con il medium televisivo come in nessun'altra nazione europea.

«Quella di Amsterdam è l'unico sistema televisivo che è stato in grado di portare alcuni principi dell'anarchia della rete nel vecchio (ma ancora dominante) mondo della trasmissione televisiva»²⁸².

Nei Paesi Bassi, infatti, il cavo non è considerato un lusso ma un servizio, come il gas o la luce elettrica: ciò significa, innanzitutto, che chiunque abbia una televisione può ricevere i cosiddetti *Open Kanaal*, i "canali aperti". Le condizioni che hanno inizialmente permesso il formarsi di questa situazione erano di ordine tecnico. L'Olanda è stata il primo paese a creare un'infrastruttura tecnica su larga scala per il cablaggio, il che non solo garantisce una migliore qualità delle immagini, ma permette ai telespettatori di captare il segnale di canali televisivi di molti paesi europei e dei canali satellitari che trasmettono su scala globale.

Un secondo fattore è stato fondamentale nello sviluppo dell'ambiente televisivo olandese: la questione dell'accesso pubblico. Le voci che esigevano una politica di apertura in questo campo sono emerse nei primi anni '80, sotto forma di gruppi di formazione perlopiù anarchica che avevano organizzato azioni di pirateria sui canali televisivi e radiofonici. Infatti, è molto più facile inserirsi sulle frequenze televisive delle trasmissioni via cavo che su quelle via etere: questo fattore tecnologico ha permesso la proliferazione di sperimentazioni illegali, come quelle di PKP, che in seguito divenne Staats TV Rabotnik e Park

²⁸² David Garcia, *Un'utopia pirata per la televisione tattica*, testo italiano reperibile in Matteo Pasquinelli (a cura di) *Media Activism. Strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, DeriveApprodi, Roma, 2002, p.149. Testo originale su: www.n5m.org/n5m3/pages/freezone/abc.htm

TV²⁸³. I programmi pirata erano un territorio ibrido, a metà tra la sperimentazione sui media elettronici e la richiesta politica di spazio televisivo pubblico. «I programmi realizzati erano sia popolari che innovativi. La popolarità dei programmi pirata chiarì alle autorità cittadine che si doveva creare una cornice legale, e la cornice emersa venne chiamata “Open Kanaal”, che doveva essere amministrata da un’organizzazione nominata dal governo, chiamata SALTO»²⁸⁴.

SALTO è obbligata, per statuto, a garantire che i gruppi sociali ed etnici più presenti nella realtà cittadina possano avere una loro visibilità; per il resto, il canale è aperto a chiunque voglia trasmettere, e non esercita alcun tipo di censura, eccetto che su contenuti sessisti, fascisti e razzisti.

In secondo luogo, Amsterdam era, probabilmente, l’unica città europea²⁸⁵ che non solo permetteva, ma dava il suo supporto a chi (gruppi o singoli) volesse fare televisione, pur rimanendo esterno all’*establishment* mediatico. Quando la rete di cablaggio era ancora pubblica²⁸⁶ (cioè fino al 1995), SALTO finanziava addirittura alcuni progetti, prelevando il denaro necessario dall’“affitto” che i canali satellitari come CNN, MTV ecc. pagavano per avere accesso alla rete di Amsterdam²⁸⁷. Oppure, pagando una minima quota per l’affitto della

²⁸³ «Tecnicamente era semplice: i pirati posizionavano trasmettitori vicino a una grande antenna parabolica usata dagli operatori del satellite e vi inserivano le proprie trasmissioni, che venivano automaticamente trasmesse in tutta la città» (*Ibidem*).

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ C’è un canale aperto anche sul cavo di Berlino, ma lo statuto che regola le trasmissioni è molto più ristretto, e la programmazione è limitata.

²⁸⁶ Nel 1995 le infrastrutture e il cavo sono state vendute a un’azienda privata, il che ha causato l’inizio di una degenerazione che ha causato il declino dell’*Open Kanaal*, che, pur essendo una realtà ancora esistente, sta ormai perdendo ogni vivacità e ogni forza sperimentale.

²⁸⁷ David Garcia, *Amsterdam’s Open Kanaal*, in *Zapbook*, op. cit., p. 20.

strumentazione, era (ed è tuttora) possibile mandare in onda il proprio programma, su basi regolari oppure sporadicamente.

Generalmente le esperienze più innovative andavano ben oltre i limiti della televisione tradizionale e invece di creare dei *format* che imitassero pedissequamente la televisione nazionale chi ha usufruito dell'Open Kanaal ha preferito optare per una serata intera di trasmissioni, a volte anche in diretta, sull'esempio dei canali ad accesso pubblico nordamericani²⁸⁸.

Probabilmente, negli anni '80 la forza del canale ad accesso pubblico di Amsterdam è stata la capacità di apertura e tolleranza. D'altronde, «in quale altro luogo al mondo si può vedere in TV un programma fatto da fondamentalisti turchi che odiano i cristiani, e un altro programma creato da gay e lesbiche (agnostiche), lo stesso giorno sullo stesso canale?»²⁸⁹.

In conclusione, «Se mai c'è stato un villaggio globale, Amsterdam lo è. Nonostante sia abbastanza piccola, vi si svolgono le attività di una grande metropoli. (...). La TV di Amsterdam è un medium accessibile rispetto ai tradizionali mass media»²⁹⁰: se *the medium is the message*, l'Open Kanaal non è definibile come televisione, ma piuttosto come uno sviluppo tecnologico parallelo alla rivoluzione del *portapak* negli anni '60²⁹¹. Infatti, grazie alla politica dell'accesso pubblico, gli artisti hanno avuto da una parte la possibilità di entrare direttamente in contatto con il pubblico senza mediazioni di alcun tipo, e dall'altra di sperimentare un medium che in altre nazioni è rimasto inaccessibile.

All'inizio degli anni '80 l'Open Kanaal di Amsterdam stava nascendo ed era nel pieno delle sue forze; Wies Smals, che dal 1979 si stava adoperando inutilmente

²⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 83.

²⁸⁹ David Garcia, *Amsterdam's Open Kanaal*, in *Zapbook*, op. cit., p. 19.

²⁹⁰ David Garcia, *Un'utopia pirata per la televisione tattica*, in *Media Activism. Strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, op. cit., p.147. Testo originale su www.nettime.org/desk-mirror/zkp2/pirate.html

²⁹¹ «Gli artisti sono stati uno tra i primi gruppi a comprendere le nuove opportunità offerte dal *portapak* non appena fu disponibile, e di conseguenza hanno giocato un ruolo importante nella creazione di un linguaggio per (...) la televisione tattica» (David Garcia, *Visual Arts*, p. 61, in *Zapbook*, op. cit.).

per mandare in onda i film di General Idea e di Michel Cardena, decise di utilizzare il nuovo medium che garantiva l'accesso pubblico a chiunque ne facesse richiesta.

Il primo a sfruttare questa possibilità fu Raul Marroquin, che nel 1981 ideò un ambizioso progetto di link satellitare tra la rete via cavo di New York e quella di Amsterdam, intitolato, appunto, *The Link*.

The Link

The Link era un "melodramma interattivo", come l'autore stesso lo aveva definito, che prevedeva un collegamento satellitare in diretta tra Amsterdam e New York.

La trama riprende scherzosamente alcuni passaggi del *Dracula* di Bram Stoker, riadattandoli a un mondo contemporaneo (un mondo in cui i vampiri si combattono con la tecnologia delle telecomunicazioni e l'emblema del Bene è Topolino) che stride con l'originaria atmosfera gotica del romanzo, trasformato in una sorta di *sit-com* completa di applausi, risate (fuori luogo) e *muzak*²⁹² come colonna sonora.

The Link è un esperimento creativo popolato dai personaggi della mitologia televisiva: nella scena iniziale un monologo di Dick Tracy (rappresentante per eccellenza del *detective*, personaggio fulcro di molta cinematografia americana) introduce il telespettatore *in medias res*, raccontando in un gustoso linguaggio da fumetto *noir* come sia stato ingaggiato da un ambiguo figuro, Maranas, «arruolato durante la rivoluzione messicana, pilota dell'aviazione americana durante la guerra in Vietnam, mercenario nei conflitti africani, implicato nelle lotte tribali in Asia e in Africa (...) editore, diplomatico, politico, *playboy*, *leader* religioso, inventore»²⁹³. Maranas è l'acerrimo nemico di un Conte Dracula che negli anni '80 si è riciclato diplomatico dell'ONU e risiede a New York all'Holiday Inn con il fedele Renfield impegnatissimo ad acchiappare mosconi. Prototipo

²⁹² Musichetta da *jingle* pubblicitario o da filodiffusione nei supermercati.

²⁹³ Raul Marroquin, *Storyboard* di *The Link. A Live Interactive Cable Satellite Melodrama*, 1982, Amsterdam, p. 5.

fumettistico del “cattivo” coinvolto in affari loschissimi, tanto da sembrare uno zio Duke uscito dalla penna di Trudeau, Juan Maranas è diventato (non c’è da stupirsi) dittatore di uno staterello caraibico chiamato Fandangoland; è l’epoca di uno *yuppismo* senza scrupoli («rampanti succhia-sangue camminano per le strade di New York»), di un America aggressiva appena affidatasi alla politica di Reagan.

Dopo il monologo di Dick Tracy la scena si sposta in un *talk show* in cui Lucy e Mina, le due sorelle vittime del Conte, si fronteggiano in uno stringente dibattito sui pro e i contro del vampirismo. Lucy appartiene alla VLO, la *Vampire Liberation Organization*, società segreta resasi responsabile di un ingente furto di plasma umano alla Banca del Sangue e dell’attacco terroristico agli uffici di un’associazione cattolica: si tratta chiaramente di una parodia dei *talk show* statunitensi recentemente importati in Europa.

Queste prime scene sono girate a New York e dovevano essere trasmesse in diretta sulla televisione via cavo di New York e di Amsterdam; durante il *talk show* il presentatore si collega con lo studio di Amsterdam dove Jonathan Harker e il professor van Helsing dialogano con le sorelle a New York e organizzano un piano per distruggere il malefico Conte.

Mentre Dick Tracy e Mata Harrison, 007 femminile organizzata con gli ultimi ritrovati della tecnologia, spiano le mosse di Dracula, nello studio del *talk show* newyorkese si discute su come sconfiggere il Conte: *l’anchorman* intervista Topolino appena arrivato dalla California che è stato proposto da Maranas come naturale antagonista del Male, «dopo lunghe considerazioni e attenti studi, questo personaggio è stato scelto come il supremo simbolo americano del Bene»²⁹⁴.

Ma Topolino non avrà la possibilità di portare a termine questo “sporco lavoro”²⁹⁵. Toccherà a Van Helsing, il professore olandese, sconfiggere il Male con una portentosa macchina che sposterà il fuso orario di New York su quello di

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 33.

²⁹⁵ *Ibidem*.

Amsterdam (Standard Vampire Killing Time), e incenerirà ogni vampiro di New York.

La scena si sposta sul *talk show* newyorkese dove l'arrivo di Dracula sotto forma di pipistrello (anche lui stava guardando la TV e non può resistere al richiamo della popolarità mediatica) ha gettato tutti gli ospiti nello scompiglio. Mentre Dracula, dopo aver incenerito Topolino con un solo sguardo, si sta avvicinando a Mina, i tecnici dello studio arrangiano il collegamento con Amsterdam e riescono a sintonizzarsi sul Vampire Killing Time; Lucy, il Conte e un *cameraman* svaniscono al primo raggio di luce.

Questo “melodramma interattivo in diretta” sostituisce all'originaria forma epistolare del romanzo di Stoker il collegamento tra due studi televisivi: l'unica cosa reale di questo mondo modellato sull'immaginario televisivo colonizzato dalle mitologie americane, da Dick Tracy a Topolino, è il collegamento stesso, la realtà della “favolosa macchina che non inquina” inventata da van Helsing, il satellite; l'unica cosa reale sono i tecnici che armeggiano con le parabole per realizzare «il più grande dei trionfi: la manipolazione del tempo e dello spazio»²⁹⁶.

Il video ibrido

Quale può essere la definizione adatta a produzioni come *The Link*? Arte, trasmissioni televisive, collegamenti satellitari?

Si tratta indubbiamente di lavori che nascono con intenti artistici ma che, insita nella loro struttura, anche narrativa, sfruttano la specificità della televisione di essere un medium, di trasmettere, di connettere un vastissimo pubblico anche a livello globale.

Il confronto con la televisione, poi, in termini di retorica e di estetica, è inevitabile: le opere create per essere mandate in onda, infatti, o contengono delle istanze politiche in diretto antagonismo nei confronti del *mainstream* o promuovono una visione e un'estetica personali. In entrambi i casi si tratta di posizioni critiche ed autonome.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 101.

Il già citato Sebastián López conduce un'indagine critica che potrebbe permettere di fornire un *background* teorico alle sperimentazioni artistiche olandesi, ricorrendo alle teorie sulla dematerializzazione dell'oggetto d'arte elaborate dal critico argentino Oscar Masotta nel volume *Despues del pop: nosotros desmaterializamos*²⁹⁷. Masotta, pur concentrandosi esclusivamente sulla scena artistica sudamericana, focalizza la sua riflessione su come arte e i media stavano ibridandosi fra loro. Il suo testo comincia con una riflessione sulle considerazioni di El Lissitzky che, ne *Il Futuro dei Libri*²⁹⁸, sostiene che i cambiamenti continui nel modo in cui i media veicolano dei messaggi vanno in direzione di una sempre maggiore dematerializzazione inversamente proporzionale alla materialità del medium. Masotta conclude che «le questioni circa l'arte, al giorno d'oggi, riguardano non la ricerca di nuovi contenuti bensì la ricerca di nuovi "media" che li possano veicolare»²⁹⁹. L'opera d'arte che sarà il risultato di questa ricerca è definita da Masotta un "ibrido"³⁰⁰, una commistione tra le "tattiche" artistiche e i media: un'arte indubbiamente immateriale, situata al confine tra estetica, comunicazione di massa e pensiero critico.

Altri esempi di questo tipo di sperimentazione nella prima metà degli anni '80 sono costituiti da *Portrait van Amsterdam en enkele Amsterdammers* (1983), di Michel Cardena, un programma in diretta dal *night club* Mazzo (un locale che

²⁹⁷ A cui Lucy Lippard si ispira per *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Studio Vista, London, 1973.

López sostiene che «il modo in cui Masotta definisce la dematerializzazione è più utile, rispetto a quello di Lippard, per comprendere la costante ricerca degli artisti olandesi per trovare uno spazio per i loro lavori ibridi in un periodo in cui le definizioni basate sul medium utilizzato erano ancora molto rilevanti» (*Video exposures. Between television and the exhibition space*, in *The magnetic era*, op. cit., p. 118).

²⁹⁸ Oscar Masotta, *Despues del pop: nosotros desmaterializamos*, in *Conciencia y estructura*, Jorge Alvares, Buenos Aires, 1968, p. 222, cit. in *Video exposures. Between television and the exhibition space*, in *The magnetic era*, op. cit.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Le tematiche di "ibrido" e di oltrepassamento dei confini (*boundaries*) è tipico della riflessione postmodernista: cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1997, pp. 29-45.

spesso, in quel periodo, ospitava esposizioni di videoartisti); *The Underpass* (1983) di David Garcia, Annie Wright, Henk Wijnen e Lous America, progetto teso a esplorare la possibilità dell'uso della televisione via cavo in uno spazio pubblico creando uno studio televisivo aperto in un sottopassaggio cittadino; *Golfbreker*, 1984, prodotto dal Culturele Raad Zuid Holland, un esperimento per connettere tutte le reti televisive locali del Zuid Holland.

Talking Back to the Media

Se c'è un evento che rappresenta l'acme dei rapporti tra arte e media nello scenario olandese, sia nel campo della riflessione teorica, sia della produzione pratica, è probabilmente il festival intitolato *Talking Back to the Media*, organizzato nel 1985³⁰¹.

Per ragioni grafiche, il titolo dell'evento è stato mutilato del soggetto, che originariamente era "artists". Il verbo inglese "to talk back" non ha un vero e proprio corrispettivo in italiano: significa "rispondere", o meglio "ribattere". Indica un'azione attiva, che prevede l'utilizzo di un linguaggio diverso, in questo caso quello artistico, per "dire la propria" utilizzando il linguaggio autonomo dell'arte.

Talking Back to the Media fu un evento molto ampio il cui obiettivo era esplorare la regione di confine in cui l'arte "ribatteva" al potere mediatico sostituendosi ad esso col suo linguaggio specifico o criticandolo mettendo a nudo i suoi meccanismi. Non si trattava di una vera e propria mostra, ma di una serie «rizomatica»³⁰² di eventi collegati fra loro, che comprendeva quattro trasmissioni televisive, quattro programmi radiofonici con lavori audio, alcuni

³⁰¹ Il festival nasce da un'idea di Raul Marroquin e David Garcia. Gli organizzatori sono Aart van Barneveld, Max Bruinsma, Ulises Carrión, Sabrina Kamstra, Sebastián López, Rob Perrée, Marijke de Vos.

³⁰² Come la definisce López in *Video exposures. Between television and the exhibition space*, in *The magnetic era*, op. cit., p. 125.

poster distribuiti per le strade di Amsterdam³⁰³, un video festival, discussioni e tavole rotonde tra artisti³⁰⁴, una mostra di fotografie, e una pubblicazione speciale distribuita nelle edicole. Nell'editoriale della rivista leggiamo: «*Talking Back to the Media* intende mostrare il lavori degli artisti che impiegano un mass medium e che, nella loro produzione, mirano a decostruirne la “realtà” fittizia oppure a fornire un commento critico (...). Lo scopo di questa pubblicazione non è di dichiarare i principi degli organizzatori bensì raccogliere idee provenienti da diversi media; idee che, a causa del loro carattere mutuamente contraddittorio, possono provocare una discussione circa il fenomeno illustrato dall'evento»³⁰⁵.

Durante la prima trasmissione venne mandato in onda due video di Wilcox: *Celebrities*, una suggestione delle contraddizioni e dei lati oscuri nella vita quotidiana di una celebrità televisiva, e *Sexual Stereotypes*, un *collage* composto da scene di film in cui gli stereotipi di genere sono evidenziati grazie a effetti video (aree di colore blu e rosa sovrapposte alla pellicola, ripetizione martellante di un *frame*, sovrapposizione di scritte...); entrambi i video sono stati prodotti nel 1985 appositamente per *Talking Back*. In seguito vennero trasmesse una *performance* di Eric Bogosian e una conferenza di John Baldessari sul rapporto tra arte e comunicazione; le trasmissioni si conclusero con un video di Ulises Carrión sulla figura di Maria Callas, *Aristotele's Mistake*, prodotto per il festival. *Aristotele's Mistake* è una sorta di documentario in cui sette personaggi, provenienti da diversi *background* culturali, raccontano nella loro lingua le loro esperienze personali legate alla relazione tra Maria Callas, Aristotele Onassis e Jacqueline Kennedy. Gli spettatori si possono inizialmente identificare con il ruolo del *fan*, ma man mano che il documentario va avanti si è tentati di interrogarsi sulla veridicità delle testimonianze: Carrión gioca con gli

³⁰³ Gli autori dei poster erano John Baldessari, Barbara Kruger e Klaus Staeck.

³⁰⁴ I partecipanti erano John Baldessari, Eric Bogosian, Victor Burgin, Hans Haacke, Barbara Kruger.

³⁰⁵ Sabrina Kamstra, Sebastián López, Rob Perrée, dall'editoriale di *Talking Back to the Media*, Amsterdam, novembre 1985.

inganni della ricezione televisiva, che generalmente impone al telespettatore la credulità.

Durante la seconda trasmissione vennero trasmessi dei video di David Garcia e Annie Wright³⁰⁶: *White Nights*, un video che, trasformando immagini “rubate” da *Casablanca* e *Gioventù bruciata* in visioni oniriche, racconta di come il cinema e le sue mitologie entrano a far parte della nostra fantasia e dei nostri sogni.

Fu inoltre presentata la mostra ospitata nello Shaffy Theater:, che comprendeva le opere di Prince, fotografo che, con un *modus operandi* tipicamente postmoderno, si appropria di immagini pubblicitarie (generalmente quelle della Marlboro che ritraggono il mito americano dei cowboy e dei paesaggi del *Far West*)³⁰⁷.

La trasmissione termina con *Azimut*, breve video di Klaus vom Bruch, artista tedesco che fin dagli anni '70 ha creato video che decostruiscono aggressivamente le rappresentazioni degli apparati militari e massmediatici; *collage* non verbali, implacabili nella loro velocità, forza, ripetizione ossessive che intraprendono una potente analisi dell'identità in relazione alla mitologia culturale e alla storia occidentale.

Durante la terza trasmissione fu mandato in onda *Test Tube* di General Idea (prodotto del 1982 da De Appel), tre video di Raul Marroquin, (*The Listener, The First World's TV Convention, Alienation*), un video di Servaas (*Voice of America*) e una documentazione dell'installazione *Are you afraid of video?*

Servaas (Alkmaar, 1950-2001) diventò famoso per aver combinato nelle sue opere video e tecnologia pneumatica. Dal 1981 iniziò a produrre video e installazioni, tra cui la più conosciuta è probabilmente *PFFT* (1981): su di un alto piedistallo scuro è posato un piccolo monitor che trasmette immagini in bianco e nero, e davanti al monitor è piazzata una penna. Lo schermo mostra una bocca

³⁰⁶ Nata a Winchester nel 1952, cominciò a collaborare nel 1979 con David Garcia, quando entrambi studiavano alla Jan van Eyck Akademie.

³⁰⁷ Gli altri artisti che espongono: John Baldessari, Victor Burgin, Dorit Cypis, Nan Goldin, Hans Haacke, Robert Heineken, Jenny Holzer, Silvia Kobowsky, Sherrie Levine, Klaus Mettig, Frank Majore, Peter Nagy, David Robbins, Lydia Schouten, Cindy Sherman, Katharina Sieverding, Henk Tas, Allan David Tu, Julia Ventura.

che soffia, mentre la penna, effettivamente, si muove (grazie a un congegno pneumatico): come le produzioni di artisti come Stansfield e Hooykaas e Michel Cardena, anche *PFFT* gioca a mimare una trasmissione di moto tra il monitor e la realtà esterna. Nell'installazione *Are you afraid of video* (1984) la struttura fisica dell'installazione e contenuto del video sono, ancora una volta, in contatto. Quattro monitor sono messi schiena contro schiena a formare un quadrato. Al centro dello spazio occupato dai monitor si trova un piccolo cilindro rosso, alla cui sommità è legata una corda. Sui quattro monitor vengono mostrate immagini televisive: telegiornali, pubblicità, *sit com*, film porno. Più i frammenti televisivi acquistano una valenza aggressiva più la corda legata al cilindro comincia a ruotare, sempre più vorticosamente, e lo spettatore deve mantenere una distanza di sicurezza per evitare di venire colpito.

L'opera può sicuramente essere interpretata come una critica alla violenza e alla volgarità dei programmi televisivi, ma si può ipotizzare un livello di lettura più sottile ed autoreferenziale: il titolo del dispositivo, d'altronde, non è *Are you afraid of TV*. Il diretto riferimento al video come medium allude forse al fatto che il video indipendente, fin dalle sue origini, è stato portavoce di problematiche sociali e politiche, col dichiarato intento di informare, anche aggressivamente, a costo di far male, di colpire lo spettatore per svegliarlo dalla passività televisiva (pensiamo a Paul Garrin o ai collettivi come Ant Farm).

La quarta e conclusiva trasmissione di *Talking Back* è una tavola rotonda trasmessa in diretta, durante la quale vengono commentati brevi sequenze di video prodotti durante la rassegna.

Talking Back to the Media non si limitò a presentare e diffondere ma finanziò delle nuove produzioni: una delle più interessanti (e che ha riscosso più successo) è *Shut The Fuck Up* di General Idea, il collettivo che, come abbiamo visto, aveva già avuto una commissione da De Appel, in occasione della quale aveva prodotto *Test Tube*. *Shut the Fuck Up* è «una critica feroce della

televisione e dei mezzi di comunicazione in generale»³⁰⁸; e a questo proposito credo che valga la pena sottolineare il fatto che, al di là dei singoli video prodotti per *Talking Back*, il fulcro del progetto stava proprio nell'utilizzo del cavo come possibilità distributiva. Ad esempio *Shut the Fuck Up*, che ora viene generalmente considerato come lavoro individuale, era stato creato per costituire una parte integrante di un contesto più ampio: valutarlo semplicemente un "video indipendente" senza tener conto delle circostanze in cui era inserito limita anche la riflessione sul lavoro stesso, che è stato specificatamente realizzato per essere trasmesso e quindi può realizzare il massimo del suo potenziale solo in un contesto televisivo.

The Box

Uno degli ultimi progetti che, negli anni '80, si focalizza sul rapporto coi media è la trasmissione *The Box* di Daniel Brun (1986). Daniel Brun si era trasferito ad Amsterdam nel 1978 e si era dedicato alla *performance art* e al video, concentrandosi sulle problematiche della comunicazione di massa³⁰⁹; in seguito, nel 1983, aveva creato una delle sue opere più complesse, il video poema intitolato *L'Orphée, minivideopera en six tableaux* (1983), un'ode alla figura del poeta.

The Box è una sorta di *talk show* presentato da Daniel Brun, che introduce quegli artisti che, in Olanda, avevano esplorato i confini tra video e televisione (la "scatola" a cui si riferisce il titolo è, appunto, il monitor). Partecipavano Marina

³⁰⁸ José Ramón Pérez Ornia (a cura di), *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, op. cit., p. 148.

³⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 134.

Abramovič, Babeth³¹⁰, Christiaan Bastiaans³¹¹, Ulises Carrión³¹², David Garcia, Nan Hoover, Madelon Hooykaas, Raul Marroquin, Pieter Baan Müller³¹³, Michal Shabtay³¹⁴, Jeffrey Shaw e Annie Wright.

I punti di vista sostenuti dagli artisti, senza l'intermediazione di critici, possono essere degli utili e interessanti spunti per comprendere le loro produzioni e il loro retroterra culturale. Ad esempio Jeffrey Shaw, durante i suoi interventi in *The Box*, afferma che l'artista rappresenta «la coscienza del medium» (una posizione di stampo chiaramente McLuhaniano) e che, nell'arte, «il risultato finale è un lavoro di cooperazione tra l'artista e lo spettatore». Infatti, «la partecipazione del pubblico attraversa come un filo rosso il lavoro dell'australiano Shaw, attivo per lungo tempo nei Paesi Bassi, che nella seconda metà degli anni '60 si era dedicato alla creazione di *performance* e ambienti multimediali (...). Negli anni '70 Shaw utilizzava l'elettronica come medium artistico, e dal 1979 produceva delle sculture cinetiche che il pubblico poteva manipolare. Dall'elettronica era passato velocemente al computer, perché le qualità di questo strumento si adattavano perfettamente alla partecipazione del pubblico»³¹⁵.

Hooykaas sottolinea invece l'importanza della dematerializzazione e della processualità dell'opera d'arte; Carrión afferma che anche la tecnologia elettronica è un prodotto dello spirito umano e come tale deve essere utilizzata,

³¹⁰ Nata a Heerlen nel 1948, dopo aver studiato in Germania con Joseph Beuys si trasferì a San Francisco, e divenne *videomaker*; quindi, anche se di nazionalità olandese, ha partecipato abbastanza raramente agli eventi artistici nei Paesi Bassi.

³¹¹ Nato a Amsterdam nel 1952, cominciò a lavorare col video fin dagli anni '70.

³¹² Nato a St. Andrea Tuxtla, Messico (1941-1989), iniziò una carriera di scrittore per poi trasferirsi ad Amsterdam dove fondò *Other Books and So*, una galleria/libreria per la diffusione dei "libri d'artista". Durante la sua carriera produsse anche svariati video e partecipò alle attività dell'*In-Out Center* (cfr. *ivi*, p. shda), dell'*Agora Studio*, di *Talking Back to the Media* e *Kanaal Zero*.

³¹³ Nato a Zwolle nel 1957, videoartista concettuale, fu tra i primi in Olanda a utilizzare il *computer* per fini artistici.

³¹⁴ Nata a Haifa (Israele) nel 1952, dopo aver partecipato a *The Box* contribuì con numerosi video al progetto *Kanaal Zero*.

³¹⁵ Marie-Adèle Rajandream, *Videokunst*, op. cit., p. 151.

mentre Shabtay sostiene che fare video è come dipingere: una similitudine che ha accomunato le riflessioni di molti videoartisti e che legittima il video accostandolo alle tradizionali discipline artistiche.

L'importanza di *The Box* non risiedeva tanto nel linguaggio utilizzato, del tutto simile a quello di un normale format televisivo, ma nel messaggio: il tentativo, cioè, di comunicare direttamente a un pubblico più ampio le visioni e le riflessioni degli artisti.

Il video nel museo

Rispetto al periodo di estrema vivacità creativa dei primi anni '80, la seconda parte del decennio aveva segnato un cambiamento di tendenza: anche se restava viva l'attenzione per le interferenze del video artistico con il mondo televisivo, il video fu assorbito nel mondo museale.

In quel periodo il direttore dello Stedelijk Museum era Edy de Wilde e la curatrice era Dorine Mignot, che nel 1982 aveva deciso di inaugurare nel museo cittadino la "videostaircase", uno spazio espositivo permanente dedicato esclusivamente al video.

La prima mostra dello Stedelijk interamente dedicata al video è *Het Lumineuze Beeld* [L'immagine luminosa]; tra gli artisti invitati c'erano Dara Birnbaum, Nam June Paik, Bill Viola, Francesco Torres. Tra gli artisti residenti in Olanda c'erano Michel Cardena, Lydia Schouten, Nan Hoover, Stansfield e Hooykaas³¹⁶.

La mostra ricevette una recensione positiva da parte di *Metropolis M*, uno dei mensili olandesi più autorevoli nel campo dell'arte contemporanea: l'articolo pubblicato affermava che «il video, se utilizzato nell'ambito delle videoinstallazioni, ha una forza artistica maggiore che offre più possibilità

³¹⁶ Gli altri partecipanti: Abramovič-Ulay, Vito Acconci, Max Almy, Brian Eno, Kees de Groot, Michael Klier, Shigeko Kubota, Thierry Kuntzel, Marie-Jo La Fontaine, Mary Lucier, Marcel Odenbach, Tony Oursler, Al Robbins.

rispetto al video monocanale»³¹⁷. L'autore argomentava che il video monocanale è troppo simile alla televisione, le cui strategie ed estetiche sono talmente onnipervasive che hanno ormai corrotto l'occhio dello spettatore. Valutando negativamente il rapporto del video con la televisione, Bouma aveva scritto che «La mostra indica chiaramente che il video non è semplicemente un altro tipo di televisione, ma è una forma d'arte che possiede reali possibilità e un proprio linguaggio visuale».

È abbastanza ovvio che la videoinstallazione sia, rispetto al video, una forma più consona all'ambientazione museale; d'altra parte non era il video come medium ad interessare i curatori della mostra, tanto che Edy de Wilde affermava, nel catalogo, che «lo Stedelijk ha prestato attenzione al video non perché questo sia un medium di qualche valore artistico, ma perché un vasto numero di artisti importanti lo ho utilizzato»³¹⁸.

L'interesse che lo Stedelijk poteva nutrire per il video era dunque di tipo formalista, e lo scopo era probabilmente quello di inserire la videoarte nella tradizione artistica; infatti, sempre nel catalogo della mostra, Wim Beeren affermava: «sarò pronto a considerare arte il video quando, come l'arte, si concentrerà su aspetti come il colore, le linee, le forme tridimensionali e le loro possibili relazioni»³¹⁹.

Tuttavia, se uno degli scopi della prima mostra dello Stedelijk era stato ritagliare un posto per il video nella storia dell'arte, quale posizione doveva essere riservata alle sperimentazioni (pur così ricche in Olanda) di ibridazione tra arte e televisione?

Probabilmente per affrontare questa problematica Dorine Mignot curò, nel 1987, l'evento *Kunst voor Televisie* [Arte per la televisione]. *Kunst voor televisie* era suddiviso in due parti: *The Arts for Television* e *Revision. The Arts for Television*, in collaborazione col Museo di Arte Contemporanea di Los Angeles,

³¹⁷ G. Bouma, *Video in veelvoud*, Metropolis M, 1984, n.5, p. 47.

³¹⁸ Catalogo della mostra *Het Lumineuze Beeld*, Gary Schwartz, Maarsen, 1984, p. 5.

³¹⁹ Wim Beeren, *Video and the visual arts*, *Ibidem*, p. 27.

consisteva di «67 storiche produzioni televisive di compositori, coreografi, registi teatrali, artisti, suddivisi nella categorie Danza, Musica, Letteratura, Teatro, Televisione e Immagine»³²⁰. *Revision*, invece, era una panoramica di programmi televisivi artistici provenienti da otto diverse nazioni: Olanda, Belgio, Gran Bretagna, Francia, Italia, Austria, Svizzera e Germania.

Il bollettino dello Stedelijk Museum, presentando la mostra, informava che «l'evento *Kunst voor Televisie* nello Stedelijk Museum rivolge la sua attenzione alle produzioni artistiche create appositamente per la televisione: produzione sull'arte (cioè su forme d'arte come il teatro, le arti visive, l'opera, la musica e la danza) e produzioni artistiche che sfruttano le possibilità specifiche del medium; in questo ultimo caso si può parlare di una nuova forma d'arte, l'arte televisiva»³²¹.

Non mancava un simposio internazionale che offriva spunti di riflessione sulla teoria e sulla pratica dell'arte per la televisione: «teorici, direttori di emittenti, produttori, ideatori di programmi e artisti offriranno nuovi spunti per una discussione sull'arte e la televisione e delineeranno prospettive alternative ma realizzabili per il futuro prossimo venturo»³²².

Inoltre, lo Stedelijk Museum, in collaborazione con l'emittente olandese VPRO, commissionò a otto³²³ artisti una serie di brevi lavori pensati appositamente per la televisione; si tratta di "leader", brevi sigle che si inseriscono tra un programma e l'altro, spazi angusti in cui si rifugia generalmente la sperimentazione. Lo Stedelijk partecipò inoltre a TIME CODE, «una co-

³²⁰ Ad esempio, Igor Stravinsky aveva scritto un testo appositamente per la televisione, che il programma maker olandese Jaap Drupsteen aveva utilizzato come colonna sonora per il video *The Flood*; Samuel Beckett aveva scritto vari pezzi per la TV (tra i quali *He Joe* messo in video da Averty); altri nomi: Robert Ashley, Woody Vasulka, Merce Cunningham, Hans van Manen, Robert Wilson, Marcel Odenbach, Magazzini Criminali, Jean-Paul Fargier, Peter Greenaway e David Larcher.

³²¹ Bollettino dello Stedelijk Museum, 3/5 settembre 1987, p. 89.

³²² *Ibidem*.

³²³ Gerard Hadders (grafico), Nan Hoover, Gerald van der Kaap, Niek Kemps, Wim t. Schippers, Rob Scholte, Hooykaas/Stansfield, Hans Schuil.

produzione di sette stazioni televisive internazionali, ciascuna delle quali ha commissionato un lavoro di otto minuti a un artista»³²⁴. Tali iniziative furono completate da un catalogo con contributi da Kathy Rae Huffman, Gary Hill, John G. Hanhardt, Marita Sturken e altri ancora.

È però sorprendente che *Kunst voor Televisie* non comprendesse nel suo programma le sperimentazioni nate proprio ad Amsterdam: né i video prodotti per *Talking Back to the Media*, né i film per la televisione finanziati da De Appel, né le trasmissioni pirata di Staats TV Rabotnik o Park TV, né *The Link*. Forse lo Stedelijk, proprio in quanto museo, favorì una distribuzione delle opere in categorie “tradizionali” in cui non c’era spazio per l’arte “ibrida”, non disposta a riempire gli spazi tra una pubblicità e l’altra, ma ansiosa di “ribattere” allo strapotere della mitologia televisiva. In conclusione «la “museificazione” del video ha portato come conseguenza un disinteresse (...) per la relazione tra la “videoarte” e il *broadcasting*, in favore della concentrazione prettamente modernista sulla problematica della “specificità del medium”»³²⁵.

TBA TV e Kanaal Zero

Secondo il critico Sebastián López, «in retrospettiva *Talking Back to the Media* chiude un ciclo di coinvolgimento e di impegno nel considerare i media e il sistema artistico come spazio operativo. Da quel momento in poi, il video sarebbe stato incluso in mostre museali come *Kunst voor Televisie* e avrebbe affrontato nuove negoziazioni di accettazione selettiva per scopi espositivi»³²⁶.

³²⁴ Jaap Drupsteen per l’Olanda, Gusztav Hamos per la Germania, Anne Wilson/Marty St. James per la Gran Bretagna, Robert Cahen per la Francia, Xavier F. Villaverde per la Spagna, Branda Miller per gli Stati Uniti, Bernard Herbert per il Canada.

³²⁵ Martha Rosler, *Video: Shedding the Utopian Moment*, in *Illuminating Video*, op. cit., p. 33.

³²⁶ Sebastián López, *Video exposures. Between television and the exhibition space*, in *The magnetic era*, op. cit., p. 125.

Se la seconda metà degli anni '80 non fu un periodo particolarmente brillante nell'ambito dei progetti a cavallo tra media e creatività artistica, all'inizio degli anni '90 nuovi sprazzi di vivacità animavano la scena olandese.

Nel 1989 nacque Time Based Arts TV: un tentativo, da parte di TBA, di avere una regolare programmazione sulla televisione via cavo di Amsterdam. TBA TV era il risultato delle precedenti esperienze in cui i singoli artisti avevano utilizzato la rete televisiva, e da cui era derivata la consapevolezza che era possibile sfruttare il cavo per promuovere la videoarte. Time Based Arts TV rappresentava, in questo senso, la consapevolezza che un'istituzione che si occupa di promuovere e distribuire la videoarte non dovrebbe ignorare, se possibile, lo strumento di distribuzione più ovvio, la televisione appunto, se non per incoraggiare la sperimentazione almeno per dare più visibilità ai video, perché possano competere e integrarsi in un ambiente mediatico più ampio. In realtà il progetto incontrò molte difficoltà, in particolare finanziarie, e la programmazione andò avanti a singhiozzi. Nel 1991 il progetto era ancora attivo quando gli artisti coinvolti nella produzione, finanziati dalla collaborazione tra TBA, Montevideo e il Vereniging van Mediakunstenaars, ricevettero un sussidio comunale per un nuovo progetto che riguardasse la trasmissione via cavo: *Kanaal Zero*.

Dal 1991 *Kanaal Zero* sostituì TBA TV; si trattava di cinque ore di programmazione che andavano in onda inizialmente una volta al mese, e in seguito una volta alla settimana fino al 1994.

Claudio Goulart, artista brasiliano residente ad Amsterdam dal 1975, anno in cui aveva intrapreso una carriera artistica in cui aveva esplorato la *performance art*, la fotografia e il video, era il principale coordinatore delle scelte in fatto di linea editoriale e materiale da trasmettere. *Kanaal Zero* accoglieva proposte e contributi di quegli artisti che volessero realizzare dei progetti per la televisione, e rappresentava «una possibilità per gli artisti di esplorare i vari aspetti del fare televisione, un collegamento diretto tra *l'atelier* elettronico e il salotto, uno spazio in cui gli artisti stessi possono creare il contesto per la presentazione delle loro idee. In televisione l'arte è presentata in modo giornalistico, come

cronaca, e mai come arte in se stessa (...), mentre *Kanaal Zero* propone nuove tattiche, nuove forme di presentazione, e un punto di vista critico sulle convenzioni dei media»³²⁷: un “ambiente” televisivo, quindi, perfettamente adeguato alle opere d’arte ibride, ai confini tra la critica politica e la ricerca estetica.

La programmazione di *Kanaal Zero* era composta essenzialmente di videoarte, di interviste e di *dossier* speciali riguardo ad eventi del mondo dell’arte o della riflessione sui mass media.

La sezione di videoarte, sicuramente la parte preponderante del programma, non aveva alcun tipo di mediazione critica o giornalistica, a parte due brevi editoriali: si trattava realmente di un collegamento diretto tra *l’atelier* elettronico e il salotto. La trasmissione, inoltre, aveva il pregio di sfruttare al massimo la consistente videoteca di TBA/Montevideo³²⁸, e di finanziare la produzione di materiale specificatamente per il programma.

L’idea di Goulart di sfruttare l’archivio di TBA/Montevideo diede luogo al progetto *Catalogue Raisonné* (1992), il cui scopo era utilizzare i video della collezione come fonte di ispirazione e materiale di partenza per creare nuovi lavori di videoarte. Tre artisti furono invitati a collaborare al progetto: Daniel Brun, Flavio Pons e Lennart van Oldenborgh; il risultato furono due installazioni (*Transfiguration* di Brun, *Extravagant Irrational Devotion* di Pons) e una *performance* (*Marina’s Position* di van Oldenborgh). «Durante il processo di appropriazione, i numerosi video utilizzati dai tre artisti hanno perso la loro autonomia e sono diventati parte di una nuova opera d’arte. Come conclusione del progetto, queste nuove produzioni sono state inserite nella programmazione di una trasmissione televisiva. L’appropriazione rafforza l’idea che un opera d’arte non è solo un concetto unico o l’espressione delle emozioni di una persona. Gli artisti si scambiano esperienze e incorporano, traducono,

³²⁷ Claudio Goulart, editoriale di *Kanaal Zero*.

³²⁸ Cfr. *ivi*, p. 119. De Nederlandse Instituut voor Media Kunst Montevideo/Time Based Arts aveva ereditato il materiale da Montevideo, TBA e De Appel: pertanto si trattava, e tuttora si tratta, della videoteca più ricca d’Olanda.

trasformano, negano, ecc., quelle esperienze nel loro proprio lavoro. Questo progetto intende porre degli interrogativi sull'opera d'arte in quanto autonoma, intangibile e originale. Inoltre, il progetto esplora i limiti tra le attività curatoriali e la creazione artistica, tra l'ispirazione e il furto. Un'opera d'arte non è un oggetto statico. Al contrario, cambia incessantemente, come un'idea che vive nel mondo e viene condivisa»³²⁹.

Queste riflessioni introducono alcune questioni di notevole importanza per un discorso sull'arte in televisione: per prima cosa, la problematica del pubblico. Mentre la televisione "tradizionale" tende a raggiungere il maggior numero possibile di persone, nel caso della TV via cavo è opinione abbastanza diffusa che l'aumento delle frequenze disponibili possa dare spazio a programmi "di nicchia". Ma, generalmente, non ci si pone il problema che potrebbero essere proprio gli artisti stessi i destinatari di una simile trasmissione; al contrario, dal momento che il circuito di distribuzione dei *videotape* è abbastanza chiuso, e una volta trasmesso (in un museo, in una galleria) un video molto spesso finisce in un archivio e può essere visionato solo *in loco* su richiesta, una trasmissione televisiva può significare il recupero di una preziosa fonte di ispirazione e di materiale di partenza per nuove creazioni³³⁰.

I termini in cui Goulart definisce il rapporto tra un artista e il lavoro altrui, inoltre, appartengono decisamente alle tendenze postmoderne di rivalutazione della citazione e del plagio, in altri termini dell'ap-propriaione, come

³²⁹ Claudio Goulart a proposito del progetto *Catalogue Raisonné*.

³³⁰ Per restare in ambito olandese, un altro artista che ha sfruttato la possibilità di appropriazione di materiale televisivo è Ulises Carrion con *T.V.-Tonight-Video* (1987), a proposito del quale l'artista stesso dichiarava: «è il primo di una serie di video realizzati senza utilizzare una videocamera». Infatti, *T.V.-Tonight-Video* è costituito da frammenti televisivi collegati da una narrazione personale di Carrion. Il soggetto è la specificità della televisione come medium di comunicazione di massa contrapposto al carattere individuale e indipendente del video.

procedimenti artistici legittimi in contrapposizione al “mito dell’originalità” dell’avanguardia³³¹.

Questa è una tematica naturalmente insita nell’arte che utilizza i media, che spesso si “appropria” delle icone della comunicazione di massa (uno degli esempi più lampanti è il già citato Prince, fotografo di pubblicità), ed è indubbiamente una caratteristica dell’opera d’arte nell’era della sua riproducibilità tecnica³³², a maggior ragione se l’opera d’arte è costituita da immagini eteree registrabili e riutilizzabili a piacimento.

Oltre alla sezione riguardante il progetto *Catalogue Raisonné*, le trasmissioni di *Kanaal Zero* erano organizzate secondo alcuni filoni tematici: alcuni esempi sono le serie *Portraits-Portretten* [Ritratti], *The City-Staad* [la Città], *Performance-The Live Video Files*, *Vietnam*, più uno spazio (curato da David Garcia) dedicato all’ATN (Amsterdam Translocal Network).

L’editoriale della sezione *Portraits-Portretten*³³³ recitava: «i ritratti non sono solo oggetti statici e isolati, ma rappresentazioni dinamiche e funzionali che influenzano fortemente la nostra identità»³³⁴. Goulart pone non a caso l’accento sulla “dinamicità”: i video sono, infatti, ritratti in movimento, in cui gli artisti utilizzano la videocamera per frugare ogni dettaglio del corpo prescelto, oppure “rubano” alla televisione dei personaggi da *talk show* (come nel già citato *Celebrities*, di Mark Wilcox) svelandone l’assurdità, gli stereotipi. La *clip* che

³³¹ Cfr. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1986.

³³² Cfr. Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, tit. originale *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francoforte, 1955.

³³³ Questi i titoli della serie *Portretten* ancora conservati nell’archivio di Montevideo/TBA: *Meet the people*, Shelly Silver; *Neurotica 5*, Marc Burkett; *Dirt, Blood, Spit, piss, hug*, Alix Pearlstein; *Four Season*, Michael Bielicky; *Portraits*, Claudio Goulart/Flavio Pons; *As a woman*, Marieken Verheyen; *Frans Zwartjes, Filmmaker*, Rene Coelho; *Mapping the face: adventures close to home*, Keith Peiper; *Om de tuin leiden*, Claudio Goulart; *Freshly Cut Flowers*, Flavio Pons.

³³⁴ Claudio Goulart, dall’editoriale introduttivo alla serie *Portretten, Kanaal Zero*.

introduce la serie dei ritratti è un frammento estrapolato da una versione cinematografica de *Il ritratto di Dorian Gray*: ed effettivamente il video, proprio come il quadro del romanzo wildiano, può rappresentare un ritratto veramente *in fieri* che raffiguri anche l'interiorità del protagonista, penetrandola a fondo, oltre l'apparenza. Un altro esempio tratto dalla serie Portraits è *Tarzan of Tarzans* (1992), di Claudio Goulart, un video costituito da frammenti di vari film dedicati a Tarzan, assemblati e ricuciti secondo un nuovo filo narrativo, in cui la giustapposizione di materiale filmico creato in diversi periodi permette uno sguardo critico sull'evoluzione di immagini e mitologie riguardanti l'identità esotica e selvaggia di un mondo estraneo alla cultura occidentale.

Un'altra serie prodotta da *Kanaal Zero* si intitolava *The City*³³⁵. Il video è un medium classico per ritrarre e parlare di città: di «una città che sollecita le avventure dell'occhio (...) più che lo sviluppo di vere e proprie storie (...) la città come modello linguistico, come palestra di uno sguardo fatto di punti di vista compresenti e conflittuali»³³⁶. Ad esempio, a questa sezione appartengono *Mostar, divided city* (di Michal Shabtay), la storia della città di Mostar, divisa dal conflitto etnico tra Bosnia e Croazia, che scorre parallela alla storia di una sua giovane cittadina; oppure *Brussel*, di Marc Burkett, un ritratto invernale di Bruxelles in cui le immagini, dapprima realistiche, scivolano lentamente verso l'astrazione fino a diventare rigorosamente geometriche.

Terzo esempio tratto dalla sezione *The City* è *La ville imaginaire* di Daniel Brun. La prima parte del video è una sorta di doppio ritratto di Amsterdam, diviso tra visioni "utopiche" della città nei disegni e nei progetti, che raffigurano una Venezia nordica razionale e ordinata, alternate e contrapposte a

³³⁵ *Mostar, divided city*, Michal Shabtay; *Martial Art*, Michal Schabtay; *Speaking in tongues*, Garcia/Wright; *Brussel*, Marc Burkett; *Provocation, evocation, complication*, Daniel Brun; *Ville Imaginaire*, Daniel Brun.

³³⁶ Sandra Lischi, *Visioni Elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, op. cit., pp. 128-129.

registrazioni amatoriali del degrado e dell'inquinamento cittadino. La seconda parte è invece un breve compendio storico in cui a immagini d'archivio si sovrappongono i simboli di chi ha detenuto il potere o ha segnato la storia della città, da Napoleone ai nazisti, dalla comunità ebraica alla famiglia Reale.

Un'altra sezione è una raccolta di video di registrazioni di *performance*³³⁷: è noto, infatti, che il video è stato il supporto privilegiato per documentare queste attività effimere, che esistono solo nel momento della loro rappresentazione. Inoltre, l'Olanda aveva alle spalle la fondamentale influenza di un'associazione come De Appel (che, ricordiamo, si riprometteva di promuovere tutte le forme d'arte non commerciali o commerciabili, e quindi la *performance art in primis*) e, in più, l'autorevolezza del duo Abramovič - Ulay. Malgrado nelle loro *performance* abbiano sempre utilizzato il video in senso documentaristico (tranne che in alcuni casi, come *City of Angels*) Abramovič e Ulay hanno lasciato il segno nello scenario artistico olandese, tanto che Lennaart van Oldenborgh, in *Marina's position, performance* prodotta per il *Catalogue Raisonné*, rievoca una celebre *performance* intitolata *Freeing the voice*, in cui la Abramovič, sdraiata sulla schiena, urla fino a perdere la voce. Nel video, inserito nella sezione di *Kanaal Zero Performance Series*, lo schermo è diviso in due: a destra la registrazione della *performance* "originale", a sinistra "l'imitazione" di van Oldenborgh.

Un'altra serie tematica, animata da David Garcia, era una raccolta di riflessioni, interviste, produzioni sulle strategie di comunicazione della televisione tattica. Dal 1993 in poi, infatti, Garcia si è concentrato sull'organizzazione di *Next Five Minutes*³³⁸, un festival internazionale che si occupa di tattiche comunicative

³³⁷ *La vie en rose*, Flavio Pons ; *On Target*, Mona Hatoum ; *Brazilian Watercolour*, Claudio Goulart ; *Live Cathodic Painting*, Pierre Friloux ; *Le Musée de l'Homme*, Flavio Pons ; *Ich bin gott*, Ulrike Rosenbach; *Carmen-first portrait*, Fabienne De Quasa- Riera; *My face close it up*, Eduardo Padilla; *Marina's position*, Lennaart van Oldenborgh; *Storie percorse, Angolo di prova*, Studio Azzurro.

³³⁸ www.n5m.org

sovversive rispetto al *mainstream* della comunicazione di massa, mentre Claudio Goulart recentemente ha dato vita al progetto *The Print Out*, una pubblicazione artistica in rete³³⁹.

Kanaal Zero è stato l'ultimo esperimento che ha realmente avvicinato i termini arte e comunicazione di massa; è stato inoltre una sorta di "riassunto" delle vocazioni della videoarte olandese, dei fermenti culturali e delle tendenze che la animavano.

Conclusioni

All'inizio del nostro percorso olandese abbiamo visto come i legami tra video e televisione abbiano intessuto una storia fatta di contestazioni, dissensi, collaborazioni e scambi vicendevoli. In conclusione però, negli anni '90, mentre da una parte il video è stata accolto nel museo o ospitato negli eventi spettacolari come il WWVF, dall'altra molti degli artisti che creavano opere "ibride" per la televisione si sono dedicati ad attività più chiaramente indirizzate verso la riflessione critica sui mass media: sembra che le classificazioni e i confini abbiano riacquisito una certa importanza³⁴⁰.

Rispetto a quei giorni, dal nucleo originario della videoarte sono nate diverse tendenze e ognuna ha seguito una strada diversa; sia per cause legate alle

³³⁹ www.artzone.nl

³⁴⁰ «La "museificazione" [museumization] ha elevato l'importanza dell'installazione, che trasforma il video in scultura, dipinto, natura morta: l'installazione può vivere solo nei musei- che si espandono verso una modernità *high-tech* accettando montagne di *hardware* fascinoso e obbediente. Le strutture funzionali ai curatori tendono a differenziare i generi, cosicché il video è stato forzato nelle vecchie forme familiari: documentaristico, personale, diario di viaggio, astratto-formalista, realizzato al computer, e quegli altri orrori, video danza, video di paesaggio e clip musicale» (Da Martha Rosler, *Video: Shedding the Utopian Moment*, op. cit., p. 49). Il brano (al di là del tono indignato) - rende l'idea della necessità di categorie tradizionali e di creare prodotti artistici "agréable".

possibilità sempre più ampie della tecnologia³⁴¹, sia per motivazioni di ordine sociale e politico che questa non è la sede per affrontare, rimane il fatto che la videoarte si sta sempre più allontanando dalle problematiche della comunicazione televisiva e, allo stesso tempo, dal monitor³⁴² come supporto.

D'altronde, se realmente «l'arte è una precisa conoscenza anticipata di come affrontare le conseguenze psichiche e sociali della prossima tecnologia»³⁴³, è naturale che la ricerca creativa si lasci alle spalle le problematiche dell'era televisiva (per come la conosciamo), e si inoltri su altri sentieri; e sarebbe interessante interrogarsi su quali visioni del futuro provengano dall'immaginazione artistica presente.

A prescindere da come sarà il futuro, credo che non muti l'importanza delle strategie creative ed artistiche che si relazionano all'immaginario della comunicazione di massa: per questo concludo cercando di riepilogare le tattiche utilizzate dagli artisti che hanno commentato la forza della comunicazione televisiva, sperando che queste linee guida possano descrivere indirettamente anche qualche aspetto delle produzioni di autori importanti e meritevoli (da Muntadas a Hall, da Birnbaum a Rosler) che non sono stati nominati in questa ricerca.

³⁴¹ «Negli anni '80 e '90 gli artisti lavorano con maggiore facilità di mezzi, resa possibile dalla duttilità ed evoluzione della tecnologia (...). L'immagine video non ha più dimora fissa, è un'immagine mobile, migrante. Con le operazioni che hanno svincolato l'immagine video dal monitor, è andato scemando il riferimento alla televisione». (Simonetta Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della videoinstallazione*, op. cit., pp. 34-35).

³⁴² «La produzione video indipendente e d'artista, ai suoi esordi, era necessariamente legata alla fruizione su *monitor*; anche in seguito, fino a quasi tutti gli anni '80, il piccolo schermo è stato privilegiato sia "ontologicamente" (come medium d'elezione, in quanto appartenente alla stessa famiglia "elettronica" della Tv) sia per le evidenti disfunzioni della proiezione su grande schermo, in regime di bassa definizione, sia perché il contesto delle reti televisive, in varie parti del mondo, sembrava aver dato segnali di curiosità e accoglienza nei confronti della produzione indipendente e d'artista». Lischi Sandra, *Visioni Elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, op. cit., p. 164.

³⁴³ Marshall McLuhan, *gli Strumenti del comunicare*, op. cit., p. 77.

Nel campo di quel tipo di arte che decide di “ribattere” ai media, o in altre parole di “decostruirne” la realtà fittizia, ci sono alcune caratteristiche, o meglio tattiche, comuni.

Il senso del comico e l’umorismo nero

Molti dei video che abbiamo menzionato sono stati prodotti specificamente per la televisione. È quindi inevitabile che si riferiscano alla comunicazione televisiva utilizzando o evidenziando alcune delle sue peculiarità: «Gli artisti che scelgono di usare il video come forma artistica commentano la forza di questo medium. Sfidano le fantasie condivise e le assurde forme narrative che passano come dialoghi significativi, per rivelare l’impatto dei media sui valori culturali e sull’immaginazione. Estrahendo immagini dalla televisione, satirizzando i *cliché* e le convenzioni grafiche, gli artisti utilizzano una serie di strategie creative - distorte, ironiche, e quasi sempre comiche- per ristrutturare le immagini e gli effetti prodotti industrialmente in forme vivacemente nuove. Queste sovversioni comiche e retoriche violano le immagini prese in prestito criticandole, spesso ispirando il significato e l’azione contrarie a quelle suggerite dall’apparente messaggio»³⁴⁴.

Questo passo, estratto da un breve saggio scritto in occasione della manifestazione *Kunst voor Televisie*, evidenzia che l’umorismo può essere un fattore di liberazione dall’oppressione comunicativa della televisione. L’umorismo e il gioco sono strategie connaturate al “freddo” medium televisivo, come già McLuhan aveva intuito: « Un altro terreno favorevole nel quale sperimentare la differenza tra media caldi e freddi è la burla. Il caldo medium letterario ne esclude l’aspetto concreto e partecipante»³⁴⁵, e sembrerebbero dunque integrarsi naturalmente nelle potenzialità espressive della televisione; e, infatti, sono largamente sfruttati, tanto che a volte la ridicolaggine di certi brani

³⁴⁴ Bob Riley, *Comic Horror: The Presence of Television in Video Art*, in Kathy Rae Huffman, Dorine Mignot (a cura di) *The Arts for Television*, op. cit., pp. 86-87.

³⁴⁵ Marshall McLuhan, *gli Strumenti del comunicare*, op. cit., p. 353.

televisivi passa inosservata - anche se basta un semplice *videoscratching* per scoprirla e ottenere effetti esilaranti. Ma l'umorismo del *videoscratching* è consumato a scapito della televisione, è rivolto contro la logica della comunicazione di massa. Inoltre, mentre l'umorismo "interno" e funzionale ai programmi televisivi ha come obiettivo quello di far aumentare il coinvolgimento del pubblico, l'umorismo "creativo" contrasta la "partecipazione immediata in profondità" che la TV impone ai suoi spettatori: parafrasando Bergson³⁴⁶, si potrebbe affermare che «il maggior nemico dell'emozione è il riso» che, interrompendo il coinvolgimento emotivo, fornisce un momento di riflessione.

Anne Marie Duguet definisce Jean Cristophe Averty come "il re dell'umorismo nero"; infatti, *Raisins Verts* ha suscitato numerose polemiche in particolare a causa di una scena (generata elettronicamente) in cui un bambolotto viene tritato attraverso una *moulinette*; inoltre Averty ha prodotto dei classici dell'*humour noir*, come *Ubu Roi*. Mi sembra significativo come le opere poetiche di Averty siano riuscite a suscitare scalpore in una televisione che mostra candidamente ormai ogni tipo di violenza (reale)³⁴⁷. Credo che la spiegazione risieda nel fatto che l'umorismo nero, rispetto alla violenza esibita o alla comicità -per quanto aggressiva- di certi prodotti televisivi, possiede una carica sovversiva. È una reazione davanti ad una realtà invadente che non può essere negata e contro la cui forza d'urto è inutile opporsi direttamente, una simulazione di adattamento che in realtà va ad intaccare dei tabù (come il culto dell'infanzia): e per questo, quando una scenetta di *humour noir* è ben riuscita,

³⁴⁶ «Il maggior nemico del riso è l'emozione», Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, I edizione italiana: 1916, Biblioteca di Cultura Moderna.

³⁴⁷ «Una cosa mi ha sempre sorpreso: la gente legge con piacere i giornali, che sono pieni di storie di guerra, di morti sulla strada, di incidenti d'aereo, di storie di bambini picchiati, massacrati da genitori indegni. Si impietosiscono, disapprovano, ma non vanno mai oltre al sussulto sentimentale, come se fossero condizionati da dei mali, dei flagelli inevitabili. Ma introdurre, in uno spettacolo di intrattenimento, un diavolo nascosto dentro a un confessionale, una macelleria dove si vende - secondo delle etichette totalmente false - dei reni di cane o degli occhi di gatto, mostrare un bambolotto di plastica trasformato in paté, allora, per questo saltano su, urlano, vedono rosso. La finzione è insopportabile. E quella era veramente finzione». Jean-Cristophe Averty, a proposito delle polemiche suscitate da *Raisins Verts*, su http://radio-canada.ca/par4/salon/averty_homme.html

suscita un sussulto di indignazione anche tra quei telespettatori che, impassibili, assistono alle carneficine che ogni giorno si accavallano sul piccolo schermo.

Un'ultima considerazione (personale): credo che la televisione e il cinema hollywoodiano abbiano conquistato il monopolio dell'*entertainment*, cioè dell'intrattenimento, un tipo di comicità, generalmente, innocua. Credo che fare arte divertente e umoristica possa essere un mezzo per riappropriarsi di quella dimensione umoristica su cui i media sembrano pretendere l'esclusiva.

Appropriazione

«[Il meccanismo dell'appropriazione] generalmente significa appropriarsi dei prodotti della cultura *pop* o di *design* industriale ed elevarli a un contesto artistico, con lo scopo di sovvertire l'autorità di quest'ultimo»³⁴⁸: si tratterebbe quindi di una dissoluzione ironica della distinzione tra cultura "alta" e cultura di massa³⁴⁹, e quindi di un atto inteso a sovvertire, o a evidenziare le contraddizioni, del mondo dell'arte.

Nel caso dell'appropriazione delle immagini dei media, però, credo che il valore sovversivo dell'appropriazione sia invece rivolto verso la cultura di massa, nell'intervento su oggetti considerati come intangibili, su una realtà considerata come impenetrabile (malgrado le alte possibilità "manipolatorie" dell'elettronica).

A questo proposito è significativo l'uso della parola *mediascape* -in assonanza con *landscape*, paesaggio- che chiaramente indica come quello dei media non sia un'interferenza effimera o marginale nella vita quotidiana bensì un mondo in sé compiuto, e reale³⁵⁰.

³⁴⁸ AA VV, *Modernism in dispute. Art since the Forties*, Yale University Press, Hong Kong, 1994, p. 243 (trad. mia).

³⁴⁹ L'appropriazione, però, è un gesto che può svolgersi anche all'interno della *high culture*- ad esempio nella riproduzione di classici della storia dell'arte (come nel caso di Sherry Levine, che ha riprodotto opere di Duchamp, Van Gogh, ecc.), e come tale è legato alla discussione sul mito dell'originalità dell'avanguardia inaugurato da Rosalind Krauss in *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, op. cit.

³⁵⁰ O secondo le parole di Baudrillard, *iperreale*. «Non stiamo vivendo in un mondo di lavoro, produzione e realtà, ma in un mondo di rappresentazioni, di consumismo, di

Ma è possibile penetrare il mondo delle immagini? Ad esempio in *Joan does Dynasty*, presentato allo Stedelijk Museum nell'ambito di *Kunst voor Televisie*, Joan Braderman introduce la sua propria immagine all'interno delle scene della celeberrima *soap opera*. «Con duri commenti sulla rappresentazione di genere, sui codici del potere economico, sulla trama e sui modelli morali dei personaggi, Braderman mette in discussione le implicazioni e il valore sociale di *Dynasty*»³⁵¹, appropriandosi delle immagini e addirittura penetrandole, letteralmente colonizzandole per modificarle con uno sguardo critico. Quando la trasmissione si interrompe, s'inserisce l'immagine di Braderman; letteralmente, si tratta di un'interruzione del flusso televisivo che di solito, incalzando lo spettatore, non permette il tempo di una riflessione critica. Braderman reintroduce invece un meccanismo di risposta secondo modelli analitici.

Dara Birnbaum è un'altra artista che si appropria delle immagini televisive e le esplora usando tagli ripetitivi, riproponendo più volte la stessa scena, interrompendo così la velocità del flusso televisivo con un intento simile a quello di Braderman. I gesti estratti dal loro contesto originario, la narrativa frammentata e ripetuta sono gli strumenti critici dell'artista tedesca, una sorta di critica visuale che utilizza gli stessi metodi della comunicazione televisiva: «molti dei miei lavori dal 1972 al 1982³⁵² hanno l'obiettivo di rallentare la "velocità tecnologica" attribuita a questa medium, e quindi "arrestare" dei momenti di tempo televisivo per lo spettatore (...). Perché è la velocità alla quale i contenuti sono assorbiti, senza che ci sia il tempo di esaminarli e di

immagini medianiche, di superfici e stili cangianti, un mondo in cui la realtà si è dissolta in un simulacro» (*Modernism in dispute*, op. cit., p. 241): «è così il crollo della realtà nell'iperrealismo, nella reduplicazione minuziosa del reale, di preferenza a partire da un altro medium riproduttivo –pubblicità, foto, ecc. – di medium in medium il reale si volatilizza (...) ma si rafforza anche con la sua stessa distruzione, diventa il reale per il reale, feticismo dell'oggetto perduto- non più oggetto di rappresentazione, ma estasi di negazione e della propria sterminazione rituale: iperreale» Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 2002 (*L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Parigi, 1976), p. 85.

³⁵¹ Bob Riley, *Comic Horror: The Presence of Television in Video Art*, p. 97.

³⁵² Ad esempio *Technology Transformation: Wonder Woman* (1978), o *Kojak Wang* (1980).

interrogarsi, che al momento mi sembra incredibile»³⁵³.

I gesti ripetuti sono «un gioco infantile di invenzioni ritmiche inserite nella cupa belligeranza di quel mangime che è la nostra dieta televisiva quotidiana»³⁵⁴; come ripetere una parola molte volte ne fa perdere per un attimo il significato, anche vedere lo stesso evento cristallizzato in un *loop* porta a considerarlo sotto una nuova luce, e a intuire ciò che passa di solito inosservato.

Gli artisti si appropriano quindi non solo di immagini rubate al flusso televisivo ma anche di format e strategie comunicative, come Richard Serra che nel video *Television Delivers People* colleziona alcune frasi³⁵⁵ sparse sull'influenza della TV sugli individui e sulla società (*La televisione consegna la gente ai pubblicitari. Voi siete il prodotto della televisione. Il consumatore è cioè che viene consumato, ecc*) parodicamente organizzate come *credits* di un programma, accompagnati da una *muzak* di sapore pubblicitario. Certo il video può essere interpretato come una riflessione critica sull'influenza della televisione ma si tratta di una riflessione critica che ha perso ogni linearità, perché fagocitata, inglobata e resa inoffensiva dall'ambiente televisivo in cui è inserita: un modo divertente per dire che *the medium is the message*.

Il falso

Abbiamo cominciato la nostra carrellata sul video concettuale olandese con Wim Gijzen, che nella sua serie *mistakes* mira a suscitare riflessioni sulla ricezione dell'immagine televisiva intese a spiazzare lo spettatore grazie a un effetto di straniamento.

³⁵³ Dara Birnbaum, *Talking back to the Media*, nella rivista pubblicata in occasione del festival omonimo, Amsterdam, 1985, p. 46.

³⁵⁴ Ibidem, p. 48.

³⁵⁵ You are the product of TV/ You are delivered to the advertiser who is the costumer/ What television teaches through commercialism is materialistic consumption/ Popular entertainment is basically propaganda for the status quo/ Control over broadcasting is an exercise in controlling society/ You are the product of television/ Television delivers people.

I termini realtà/falsificazione sono, infatti, un'altra tematica principale di questi video, nonché due concetti che toccano un punto nevralgico della teoria delle comunicazioni. Se in un primo momento la televisione ha oscillato tra l'essere considerata "finestra sul mondo" e veicolo di una propaganda tendenziosa, in un secondo tempo la teoria di Baudrillard ha affermato che il reale e l'immaginario sono confusi in una medesima totalità, l'iperrealtà. I video di Gijzen riflettevano la prima posizione teorica, quella che vede contrapposte le categorie verità/falsità: l'artista, compiendo intenzionalmente i suoi *mistakes*, intendeva mettere in discussione la supposta verità dell'immagine televisiva³⁵⁶, suscitare una riflessione sui meccanismi di trasmissione e manipolazione dell'informazione, sui rapporti tra visione e lettura.

Al contrario, Lidya Schouten qualche anno dopo mette in scena un'estetica del falso e del *Kitsch*, in particolare in quei video che, dall'inizio degli anni '80 in poi, si ispirano ai fotoromanzi e alle pubblicità. Inserendo personaggi che sono in realtà *silouhette* di carta, con vistose parrucche, accessori di scena che trasformano una donna in sirena o in un altro mostro mitologico, trucco pesante e scenografie dipinte, Schouten crea un mondo in cui «il fascino estetico è ovunque: è la percezione subliminale (una specie di sesto senso) del trucco, del montaggio, della sceneggiatura (...). Carrellata dei segni, dei media, della moda e dei modelli, dell'atmosfera cieca e brillante dei simulacri»³⁵⁷. È un mondo in cui non ha più senso distinguere tra vero e falso: «Schouten si appropriava degli archetipi provenienti dai media, accogliendoli nel suo mondo di sogno per svelare la loro natura palesemente fittizia, ma più tardi comincia a giocare con la teoria che il mondo artificiale, postmoderno, e i codici che costruiscono la pubblicità e i mass media sono più reali della realtà»³⁵⁸.

Al di là delle analisi dei "fili rossi" che possono correre attraverso questo tipo di opere, resta il fatto che il linguaggio visivo è stato colonizzato dalle regole televisive - non scritte ma presenti e ingombranti- mentre il video, proprio in

³⁵⁶ Cfr. *ivi* p. 147.

³⁵⁷ Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 89.

³⁵⁸ Anne van Driel, *The entertainment years, in Magnetic era*, op. cit., p. 149.

quanto artistico, possiede una ricerca poetica che è insurrezione contro quelle leggi stesse.

Appendice

Broadcasting di Kanaal Zero

Materiale reperibile nella videoteca del Nederlands Instituut voor Media Kunst, Montevideo-Time Based Arts, con codice di riferimento (se presente)

1991

DOC 5310 (settembre)

Annuncio inizio trasmissioni

DOC 5312 (ottobre)

Frammenti di lavori di Ann Vance, Michael Waiswiz, Henk Wijnen, Jaap de Jonge, Ivo van Stiphout, Peter Bogers, Hans Koolwijk, J.Kwakman.

DOC 1378 (novembre)

La Tour des Object -Cladio Goulart, Flavio Pons

Martial Arts -Michal Schabtay

Situation n.7- B&B

Clip Series- Barbara Pile, Dunkan-Ze'V, Rod Summers

Clip Series- Lennaart van Oldenborgh

DOC 1380, DOC XXX (dicembre)

Reading- Gerald van der Kaap, Darko Fritz (prodotto per KZ)

Another Hollywood -Elise Tak (prodotto per KZ)

1992

DOC 1381 (gennaio)

Park TV Pilot (co-prodotto con KZ)

EveryTime I Shut My Eyes, All I See Is Flames -Christine Hamelberg (prodotto per KZ)

Communicatie/relatie-Lous America (prodotto per KZ)

Clip-Anne Nigten e Stan Wijnans

The Dark Continent-Annie Wright

DOC 3241, 3242, 3243, 3244, 3245 (febbraio)

Ulises Carrion voor fans en Wettenchappers, retrospettiva sul lavoro in video di Ulises Carrion con contributi di Danniël Danniël, Daniel Brun, Flavio Pons, Guy Schraenen, Raul Marroquin e Rob Perre

Arguments-Danniël Danniël (prodotto per KZ)

El Robo de Maria-Daniel Brun (prodotto per KZ)

The Ulises Carrion Museum- Flavio Pons (prodotto per KZ)

DOC 3246 DOC 3247 (marzo)

What's in the air... -Heiner Holtappels (trasmissione in diretta di immagini sperimentali, co-prodotto con KZ)

Maat Netwerk (prodotto per KZ)

DOC 3248, 3249 (aprile)

The Next Five Minutes, a survey on television subculture - David Garcia

DOC 3250, 3251 (maggio)

The influence of media art in the communication industry

Partecipano:

Raul Marroquin: *Il ruolo dell'artista*

Dick van Eyck: *La pubblicità nell'arte*
David Garcia: *La TV via cavo*
Menno Grootveld: *Rabotnik TV*
Lex Berger: *Superbman's Last Adventures*
Soho TV e De Appel
Test Tube-General Idea
Men Lavo las Manos- Michel Cardena
The Underpass- David Garcia
Romeo is bleeding- Lidya Schouten
Beauty becomes the Beast- Lidya Schouten

DOC 3252 (giugno)

Tarzan of Tarzans- Claudio Goulart

DOC 3193, DOC 3194 (luglio)

*Karloff W -*Daniel Brun

Redactioneel: Angst en politiek in de Beeldende Kunst - Els van der Plas, Claudio Goulart

*Exhibition Stichting Air -*Michael Gibbs

*Impressions of Intona -*Anne Nigten, Stan Wijnans

DOC 3255 (agosto-settembre)

Compilation di produzioni di Kanaal Zero di B&B, Michal Shabtay, Miklosh Bejer, Gerald van der Kaap, Elise Tak, Christine Hamelberg -Claudio Goulart

DOC 3256 3257 3258, 3259 3260 (ottobre)

Catalogue raisonneé :

Etant Donnee, L'autre rive

*Reflexion uber die gebeurt der Venus-*Ulrike Rosenbach

Identity of communication- Henry Gayewsky

Three dreams-Christina Linaris Coridou
Catalogue Raisonné
Ikonen-Jaap de Jonge
Songs for lines/Songs for waves-Laurie Anderson
Which moustache shall I wear tonight?-Raul Marroquin
Sixma-Michiel Vijselaar
Nude Reversed- Michiel Vijselaar
Postcards-Michiel Vijselaar
Die Gleichzeitigkeit des Anderen- Marcel Hermans
Tausend Kusse-Klaus vom Bruch, Ulrike Rosenbach
Reflection in a sound mirror- Paul Müller
Solstice- Stansfield/Hooykaas
Catalogue Raisonné
Portraits -Claudio Goulart e Flavio Pons
Celebrities -Mark Wilcox
The Ballad of the Dealey Plaza- Garcia/Wright
Sipario- Garcia/Wright
Once Upon the time- Garcia/Wright
Elegy-Michal Schabtay
Catalogue Raisonné
Shut the fuck up- General Idea
The death of the art dealer- Ulises Carrion
Bleechin'- Daniel Brun
The soup is delicious- Michel Cardena

DOC 3261 (novembre)

Catalogue Raisonné
Redactioneel van Claudio Goulart
Transfiguration- Daniel Brun
Marina's position- Lennaart van Oldenborgh
Extravagant/Irrational/Devotion- Flavio Pons

The Next Five Minutes -David Garcia, Lennaart van Oldenborgh

Equilibrium -Marc Burkett

In Terms of Light -J. Leenen & M. Heiloo

DOC 3264 (dicembre)

Metamorphosis in Nature- Yvonne Oerlemans

1993

(Da qui in poi non ci sono più codici sulle videocassette)

Gennaio

Nine out of ten movie stars (make me cry)- Cladio Goulart

Febbraio

Wij zijn in het heden -Claudio Goulart

Marzo

News-reel- Claudio Goulart

Aprile

Een keuze uit de collectie van Montevideo

Couplet- Rafael Montanez Ortiz

Bare Hands- W.Liebrand

The Event Horizon- Marc Burkett

Compilation-Leigh Cox

De Weg- Rene Reitzma

De belaagde landen -Maurice Nio

Maggio

Geluid en Beeld Geetaleerd op uw electronische vitrine -Anne Nigten, Stan Wijnans

Giugno

Clip series: we zijn in het heden

Attualità: *Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs*- sul lavoro di Peter Sinclair, J.M . Andrieu e J.C. Gagnieux

Henny Penny Picture Book, Michail Shabtay

Attualità : *Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs*- mostra sul lavoro di Peter Sinclair, J.M . Andrieu e J.C. Gagnieux

Into the future- Richard Hefti

Space/Time- Richard Hefti

Imagination- Richard Hefti

Luglio

Attualità: Gay Pride

Out of line (Pride 91), prodotto da Despite^{TV}

Thanksgiving- Steven Overman

Programmazione settimanale:

6 settembre

Portrait series

Redaktioneel : enkele ideeën over portretten -Claudio Goulart

Meet the people- Shelly Silver

13 settembre

Portrait series

Neurotica 5- Marc Burkett

Dirt, Blood, Spit, piss, hug -Alix Pearlstein

Four Season- Michael Bielicky

Portraits- Claudio Goulart/Flavio Pons

As a woman- Marieken Verheyen

Frans Zwartjes, Filmmaker- Rene Coelho

20 settembre

Portrait series

Mapping the face: adventures close to home- Keith Peiper

Om de tuin leiden- Claudio Goulart

27 settembre

Portrait Series

Freshly Cut Flowers- Flavio Pons

4 ottobre

ATN - Amsterdam Transnational Network', David Garcia, Black Box (Ungheria),
Hallwalls (USA)

11 ottobre

Redactioneel: De Vietnamese cinema, een wapen in de strijd -Aneemieke
Rodenburg, Claudio Goulart

18 ottobre

In Vietnam opgenomen- Els van der Plas

De Vietnamese Cinema: een wapen in de strijd- Annemieke Rodenburg

25 ottobre

The Death of the Art Dealer, Ulises Carrion

1 novembre

replica, ATN - Amsterdam Transnational Network, David Garcia Black Box (Ungheria), Hallwalls (USA) and others, U-matic.

8 novembre

i.r.t. film and video festival Onthullen om te overleven- Claudio Goulart

Onthullen om te overleven -ReRun Produkties

Ritual Clowns- Victor Masayesa

15 novembre

The City Series

Mostar, divided city- Michal Shabtay

Martial Art- Michal Schabtay

Speaking in tongues- Garcia/Wright

Brussel- Marc Burkett

22 novembre

The City Series

Provocation, evocation, complication- Daniel Brun

Ville Imaginaire- Daniel Brun

29 novembre

'ATN - Amsterdam Transnational Network': Despite^{TV} (Gran Bretagna), Media tattici nell'Europa dell'Est, di Geert Lovink.

6 dicembre

The Henny Penny Picture Book -Michal Shabtay (prodotto per KZ)

13 dicembre

replica, ATN - Amsterdam Transnational Network: (Bezoek aan het Kunst-Raum-Schiff De Stubnitz), Despite TV (UK), Tatische media in Oost-Europa door Geert Lovink.

20 dicembre

Clip series

Nog vier dagen voor uw kers inkope- Claudio Goulart

27 dicembre

Clip series

Nog vier dagen voor uw beste wensen Claudio Goulart

1994

3 gennaio

replica, *Tarzan of Tarzans-* Claudio Goulart

10 Gennaio

Charismatic Images, David Garcia e Jaap de Jonge

17 gennaio

Tactical television: ATN (Amsterdam Translocal Network) Paper Tiger TV-*Staking a place in Cyberspace-information policy for the people*

24 gennaio

Karloff W.- Daniel Brun replica

31 gennaio

Performance series: the live video file

On Target- Mona Hatoum

Brazilian Watercolour- Claudio Goulart

Live Cathodic painting- Pierre Friloux

Le Musée de l'Homme- Flavio Pons

Ich bin gott- Ulrike Rosenbach

Carmen first portrait- Fabienne De Quasa Riera

Storie percorse, Angolo di prova- Studio Azzurro

7 febbraio

Performance series: the live video file

Storie percorse, Angolo di prova- Studio Azzurro

14 febbraio

Performance series

La vie en rose- Flavio Pons

21 febbraio

Marina's Position -Lennaart van Oldenborgh

14 febbraio

Pas de deux- Michal Schabtay

Monodrama- Michal Schabtay

L'odalisque Mécanique- Michal Shabtay

Elegy- Michal Schabtay

28 febbraio

theme series over performance

My Face Close It Up -Eduardo Padilha (prodotto per KZ)

7 marzo

The Henny penny Picture Book- Michal Shabtay

14 marzo

i.r.t exhibition W-139 -Claudio Goulart

Pas de Deux -Michal Shabtay

Monodrama -Michal Shabtay

Elegy -Michal Shabtay

28 marzo

Clip series

Maan -Claudio Goulart

4 aprile

Status Quo- Martijn Veldhoen

11 aprile

Onze Mooie Bloem Bollen Velden -Claudio Goulart

18 aprile

Dead Fish from Trondheim -giovani artisti dai paesi scandinavi

25 aprile

Serie : Trois semaines de beauté

L'Orpheè, Minivideopera in three parts- Daniel Brun

2 Maggio

Serie : Trois semaines de beauté

Objects/Ennui -Daniel Brun

9 maggio

Serie : Trois semaines de beauté

Fontana, Le bateau ivre, Provocation, evocation, complication, Le rose et le noir- Daniel Brun

16 maggio

replica, *Trois semaines de beauté*, lavori di Daniel Brun.

23 maggio

ATN - Amsterdam Transnational Network

6 giugno

Serie Attualità

Impressions of the V Bienal de la Habana, I parte -Claudio Goulart

13 giugno

Serie Attualità

Impressions of the V Bienal de la Habana, II parte -Claudio Goulart

20 giugno

Serie Attualità

Gay Pride -Claudio Goulart

Walk-Off -Daniel Brun

27 giugno

replica, ATN - Amsterdam Transnational Network

4 luglio

replica, *Impressions of the V Bienal de la Habana - Parte I e II*

11 luglio

Heimwee -Claudio Goulart

1 settembre

replica, *Heimwee*

19 settembre

Clip series:

Uitnodiging, een scharnierkamer Maken- Filia den Hollander

26 settembre

The Death of James Lee Byars- Paul Donker-Davis,

3 ottobre

West-East -Juan Fernando Herran,

10 ottobre

replica *Freshly Cut Flowers* -Flavio Pons

17 ottobre

Superbman Last Adventures, ep.1- Raul Marroquin

24 ottobre

replica *Superbman Last Adventure* -Raul Marroquin

Performance series: the live video file

My face close it up- Eduardo Padilla

31 Ottobre

Herfst -Claudio Goulart

Kanaal Zero sulla rete via cavo di Amsterdam

di David Garcia

Immagina di vivere ad Amsterdam. È sabato pomeriggio. Incoscientemente fai *zapping* attraversando numerosi canali televisivi. In questa città ognuno si fa il suo. Senza sforzo si oltrepassano i confini. Sei il pilota della tua poltrona e hai il telecomando: BBC, CNN, il servizio globale di notizie 24 ore su 24. MTV sta sponsorizzando l'ultimo album di (non ci crederai, ma è proprio vero!) Margaret Thatcher! Per una volta il sorriso sarcastico del mezzobusto di MTV, Steve Blame, è assolutamente superfluo. Continui ad accelerare attraverso l'etere, e qualcosa per un attimo attrae la tua attenzione. Torni indietro cercando quell'immagine che non assomigliava alle altre, e non si spiegava immediatamente da sé. La trovi. Lo schermo è riempito con il cerchio e croce del puntatore che si trova nel mirino delle armi automatiche moderne. Una *skyline* non meglio specificata viene lentamente passata al setaccio attraverso questa lente sinistra. L'immagine della città comunica una confusa reminiscenza delle registrazioni televisive a raggi infrarossi (ormai così familiari) della Guerra del Golfo e di Sarajevo. Malgrado sia monocroma e indistinta, mancano quel verde fosforescente e le linee iridescenti dei missili a cui siamo abituati. Lentamente, cominci a riconoscere delle caratteristiche familiari. È Amsterdam, la tua città, sotto lo sguardo di un cecchino. E tu, come spettatore, stai diventando un complice. Il cecchino sei tu. La colonna sonora è costituita da trasmissioni casuali di scene di guerra da tutto il mondo. È *Martial Arts*, di Michal Schabtay, un'artista residente a Amsterdam. E se continui a guardare saprai che questa è *Kanaal Zero*. Una trasmissione televisiva creata da artisti. *Kanaal Zero* cominciò nel 1990, quando tre *media artists*, io (David Garcia), Raul Marroquin e Claudio Goulart svilupparono l'idea che in seguito divenne una trasmissione mensile sul canale via cavo.

Il progetto era costituito da una serie di linee guida. La prima era creare un'opportunità per gli artisti locali che volessero produrre dei lavori per la televisione: la trasmissione doveva facilitare la cooperazione e i contatti tra gli

artisti e le organizzazioni che si occupavano di *media art*. E questo il risultato di questo lavoro in fieri doveva essere visualizzato come parte del contenuto della trasmissione. Un grande pregio che doveva aiutare a realizzare tali obiettivi era il fatto che Kanaal Zero aveva a disposizione cinque ore di spazio televisivo per ogni trasmissione. Ciò creava la possibilità, per singoli e organizzazioni, di sviluppare progetti avendo a disposizione dei tempi che non avrebbero potuto ottenere in nessun altro caso, perlomeno in televisione. Uno dei migliori esempi di queste felici convergenze capitò in occasione di una puntata dedicata ad Ulises Carrion.

Carrion era un brillante e influente *media artist* morto prematuramente, lasciando alle sue spalle una produzione straordinaria ed eterogenea. Malgrado fosse conosciuto e rispettato a livello internazionale, la sfida delle forme artistiche che aveva utilizzato gli impedì raggiungere un pubblico molto ampio. Dopo un lungo periodo di progettazione, fu organizzata una retrospettiva al Fodor Museum e, contemporaneamente, una trasmissione di *Kanaal Zero* che dedicò cinque ore al lavoro di questo unico artista. La lunghezza della trasmissione permise di mandare in onda molti video di Carrion, e anche molti lavori che amici e artisti che Carrion aveva influenzato avevano creato in sua memoria. Questa puntata di *Kanaal Zero* pubblicizzava e forniva un supplemento alla retrospettiva del Fodor Museum, ma in quanto televisione creta da artisti si avvicinava allo spirito dell'uomo e alla sua opera molto più che cento mostre in un museo.

David Garcia, *Kanaal Zero on cable TV*, in *Zapbook*, Amsterdam Cultural Studies, Amsterdam, 1993 (trad. Mia)

Bibliografia

- AA. VV., *Modernism in dispute. Art since the Forties*, Yale University Press, Hong Kong, 1994
- AA. VV., *Zapbook*, Amsterdam Cultural Studies, Amsterdam, 1992
- AA.VV., *The New Television: A Public/Private Art*, MIT Press, Cambridge, 1977
- Abruzzese, Alberto, *Lo splendore della TV. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Costa & Nolan, Genova, 1995
- Albertini, Rosanna; Lischi, Sandra (a cura di) *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, ETS, Pisa, 1988
- Cargioli, Simonetta, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della videoinstallazione*, Nistri-Lischi Editori, Pisa, 2002
- Arnheim, Rudolf, *Nuovo Laocoonte. Le componenti artistiche e il cinema*, 1938, in *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960

- Arnheim, Rudolf, *Vedere lontano*, 1935, in *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960
- Baudrillard, Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 2002 (I ed.: *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Parigi, 1976)
- Boomgard, Jeroen; Rutten, Bart (a cura di) *The magnetic era. Video art in The Netherlands 1970-1985*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003
- Borelli, Caterina, (a cura di) *From TV to video e Dal video alla TV. Nuove tendenze del video nord-americano*, Bologna, 1984
- Calvesi, Maurizio, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978
- Celant, Germano, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo, Bari, 1977
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997
- Costa, Mario, *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Castelvechi, Roma, 1999

- D'Alessandro, Angelo, (a cura di) *Lo spettacolo televisivo*, Ateneo, Roma, 1957
- Duguet, Anne-Marie, *Jean-Cristophe Averty*, Dis Voir, Parigi, 1996
- Eco, Umberto, *Il caso e l'intreccio. L'esperienza televisiva e l'estetica*, in *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1962
- Fadda, Simonetta, *Definizione Zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Costa & Nolan, Milano, 1999
- Fagone, Vittorio, *L'immagine video*, Milano, Feltrinelli, 1990
- Huffman, Kathy Rae, *What's TV got to do with it?* in Hall Doug, Fifer Sally Jo (a cura di), *Illuminating Video. An essential Guide to Video Art*, Aperture, New York, 1990
- Jameson, Fredric, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardocapitalismo*, Garzanti, Milano, 1989, p. 10 (I ed.: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, New Left Review, 1984)
- Lischi, Sandra (a cura di), *cine ma video*, ETS, Pisa, 1996

- Lischi, Sandra, *Chiaroscuri elettronici. La televisione come fatto artistico nella riflessione di Carlo L. Ragghianti*, in AA.VV., *Tempo sul tempo. Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano, 2000
- Lischi, Sandra, *Visioni Elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Scuola Nazionale di Cinema, Roma, Marsilio, Venezia, 2001
- Luijters, Rudy, *Een kleine geschiedenis van een medium*, Montevideo/TBA, 1997
- Marroquin, Raul, *Storyboard di The Link. A Live Interactive Cable Satellite Melodrama*, 1982, Amsterdam
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, McGraw Hill, New York, 1964; trad.it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967. VI edizione: Mondadori, Milano, 2002
- Mignot, Dorine (a cura di), *The Arts for Television*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1987

- Pasquinelli, Matteo (a cura di) *Media Activism. Strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, DeriveApprodi, Roma, 2002
- Perez Ornia, José Ramón (a cura di), *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, RTVE-Serbal, Barcellona, 1991
- Raghianti, Carlo Ludovico, *La televisione come fatto artistico*, in *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino, 1964, (3^a ed.). Prima pubblicazione in un numero speciale della rivista “Mercurio”, 1955, sotto richiesta di Silvio Pozzani.
- Rajandream, Marie-Adèle, *Livinus en het licht*, tesi inedita discussa all’Università di Leiden, 1986
- Rosler, Martha, *Video: Shedding the Utopian Moment*, in *Illuminating Video*
- Stokvis, Willemijn; Zijlmans, Kitty (a cura di), *Vrije Spel. Nederlandse Kunst 1970-1990*, Meulenhoff, Amsterdam, 1993
- Sturken, Marita, *Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History*, in Doug Hall, Sally Jo Fifer (a

cura di), *Illuminating Video, An Essential Guide to Video Art*, Aperture, New York, 1990

- Taiuti, Lorenzo, *Arte e media. Avanguardie e comunicazione di massa*, Costa & Nolan, Genova, 1996
- Termine, Liborio, *L'estetica della simulazione. Costruzione e analisi del linguaggio televisivo*, Paravia, Torino, 1976
- Van Broekhoven, Greta, *TV/Strategie van de avant/garde*, ICC, Anversa, 1993
- Van der Aa, Theo; Nollen, Josette (a cura di), *International Media Meeting*, Agora Foundation, Maastricht, 1982
- Valentini, Valentina, (a cura di), *Dialoghi, tra film video televisione*, Sellerio, Palermo, 1990
- Van Adrichem, Jan, *Video relatie beeld en geluid bewegende licht en geluidsschilderingen van Livinus en Jeep van de Bundt*, Leiden, 1977

Articoli e riviste

- AA. VV., “Talking Back to the Media”, rivista pubblicata in occasione del festival omonimo, Amsterdam, 1985
- Adorno, Theodor W., *La tv tra illusorio progetto e continua mistificazione*, in “Cinema Nuovo” n. 216, marzo-aprile 1972
- Barten, Walter, *De videokunst van Michel Cardena*, “Het Financieele Dagblad”, 29 maggio 1981
- Biggs, Simon, *Dreamtime. Speculation on video as Dream*, in “Mediamatic”, vol. 2, n. 2, Amsterdam, 1987
- Bouma, G., *Video in veelvoud*, Metropolis M, 1984, n.5
- Goulart, Claudio, editoriali di *Kanaal Zero*
- Recensione di *Vrije Volk* del 12 giugno 1971, cit. in Desjardijn, D., *Voer voor miljoenen: de aktie BBK en Sonsbeek buiten de Perken*, Amsterdam 1989
- Reedijk, Hein, Gijs van Tuyl , *Video in de kinderschoenen*, *Museumjournaal*

- Tromp, H., *Het tv-bestel en de angst voor het experiment*, "Haagse Post", 15 dicembre 1979

Cataloghi e bollettini

- AA. VV., bollettino dello Stedelijk Museum (15 marzo-15 aprile 1984)
- AA. VV., *Livinus Video Peinture*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag, 1979
- AA. VV., Bollettino dello Stedelijk Museum, 3/5 settembre 1987
- AA. VV., *Canadian Video Art, MonteVideo/Time Based Arts/Maatschappij Arti et Amicitiae*, Amsterdam 1985
- AA. VV., Catalogo della mostra *Het Lumineuze Beeld*, Gary Schwartz, Maarsen, 1984
- AA. VV., *Nederland 4. De Nederlandse kunstvideo*, catalogo dell'omonima mostra allo Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft, 1988

Siti

- <http://project.base.nl/clients/gatefoundation.nl/Projects/303030.htm>
Sito riguardante la recente esposizione *A Short History of Dutch Videoart*, organizzata dalla Gate Foundation nel 2003
- <http://www.montevideo.nl/>
Sito del Nederlands Instituut voor Mediakunst Montevideo-Time Based Arts. Contiene un catalogo completo *on line* della videoteca (anche in inglese)
- www.artzone.nl
Attuale progetto di Claudio Goulart riguardante la pubblicazione artistica in rete
- www.n5m.org
Sito di Next Five Minutes (fondato e organizzato da David Garcia). Festival riguardante l'uso tattico dei media
- www.newmedia-arts.org
Sito contenente un inventario e una cronologia delle iniziative artistiche nel campo dei media
- <http://www.wwvf.nl/>
Sito del *World Wide Video Festival*
- <http://www.stedelijk.nl/>
Sito dello Stedelijk Museum, Amsterdam

