



VIDEOARTE A PALAZZO DEI DIAMANTI

PROVINCIA DI TORINO ASSESSORATO PER LA CULTURA

Videarte
a Palazzo dei Diamanti
Ferrara 1973/1979

Provincia di Torino
Assessorato per la Cultura

VIDEOARTE
A PALAZZO DEI DIAMANTI
1973/1979

Catalogo a cura di Janus

Foyer della Camera di Commercio
Torino, aprile 1980

L'Amministrazione provinciale di Torino rivolge un particolare ringraziamento, per la realizzazione di questa rassegna, al prof. Giuseppe Corticelli, Assessore all'Istruzione e Beni Culturali del Comune di Ferrara, a Franco Farina, direttore della Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, ed a Lola Bonora, curatore del Centro Video e della Sala Polivalente della Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara.

Ringrazia inoltre, per la cortese collaborazione, il Presidente della Camera di Commercio di Torino, Enrico Salza, e i funzionari dell'Ente che hanno agevolato l'allestimento della mostra.

Organizzazione della mostra
a cura della Provincia di Torino
Assessorato alla Cultura, Tempo Libero e Sport

Ha collaborato alla realizzazione della rassegna, autorizzando l'utilizzazione dei materiali audiovisivi, la direzione della Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara - Palazzo dei Diamanti

Catalogo a cura di Janus

Coordinamento e ufficio stampa:
Piero Racanicchi

Segreteria organizzativa:
Arsenio Palamone
Rosangela Robba
Loretta Sacchetto
Caterina Vaira

Progetto espositivo:
Graziano Romaldi

Impaginazione e copertina:
Centrouno Torino

Audiovisivi:
Centro Video del Palazzo dei Diamanti
di Ferrara

Allestimento:
Ditta Bodino Torino

Servizi fotografici:
TredicixDiciotto Ferrara

Stampa: Novalitto Torino

La Provincia di Torino, nei limiti delle specifiche competenze e delle proprie possibilità operative, è sempre stata attenta a cogliere gli aspetti della cultura locale e nazionale, proponendo esposizioni e iniziative che hanno avuto un carattere ora storico, ora scientifico, ora didattico, ma che, soprattutto, sono state veicolo di informazioni e di stimolo per i cittadini e le popolazioni del territorio.

Anche questa rassegna dedicata al «videotape» rientra pertanto in questo composito quadro di intenzioni e realizzazioni: non solo perché sottolinea gli aspetti peraltro poco conosciuti di quella avanguardia artistica, che ha esplorato e colto i segni di una contemporaneità visiva attraverso l'impiego di sistemi elettronici; ma anche perché testimonia il prezioso ed interessante lavoro svolto da un altro Ente pubblico, la Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara, verso la quale ci sentiamo culturalmente vicini.

La Galleria Civica di Ferrara, tra le sue molte attività, ha infatti dedicato mesi e spazio alle esperienze ed alle ricerche creative attuate per mezzo della televisione, sollecitando moltissimi artisti a sperimentare nuove possibilità espressive entro l'unità di questo codice linguistico desueto, e mostrando come «l'occhio elettronico» possa trovare utilissimo impiego anche nei campi della documentazione, della didattica e della informazione, con risultati, sia sul piano sperimentale che su quello pratico, di indubbio interesse.

Vogliamo quindi invitare i visitatori a vedere questa esposizione non solo come una esposizione d'arte, ma piuttosto come un sistema che consente di avvicinarsi di più alla realtà dei problemi: specchio di una società che, attraverso le sue difficoltà e le minacce esterne, tuttavia sa riscoprire in se stessa il coraggio di guardare le cose in maniera diretta ed esplicita.

Questa mostra documenta quindi il lavoro intenso ed originale di un Museo comunale, ma anche il lavoro di una intera Città che intorno a questo Museo si raccoglie e vive. E Torino è lieta di ospitare in questa occasione una parte così cospicua di Ferrara: le due città sono lontane geograficamente, e forse con problemi assai diversi, ma in fondo paiono assai simili sul piano umano, anche se poste agli estremi di una pianura padana che ha visto una storia a suo modo dura, ma straordinaria.

In questa circostanza desideriamo quindi salutare amichevolmente Ferrara ed i suoi Amministratori per le cose molto belle che hanno fatto. Il nostro benvenuto deve essere anche considerato come l'inizio di rapporti che con il tempo diventeranno, lo auspichiamo, più frequenti, perché anche Torino ha cose egregie da fare conoscere alle altre città più o meno vicine o più o meno lontane: ne è testimonianza la grande mostra sulla cultura figurativa e architettonica negli stati del Regno Sardo, promossa e organizzata da questo Ente insieme alla Regione Piemonte ed alla Città di Torino, che si inaugurerà verso la fine di questo mese di aprile.

Nella costante evoluzione del processo politico avvenuto in questi ultimi anni, queste rassegne, queste iniziative rientrano nella linea di un programma culturale particolarmente sentito da un Ente come la Provincia di Torino, che non può rimanere indifferente, per il proprio ruolo, ai bisogni della società: infatti ci rendiamo conto che compito essenziale dell'Ente locale, oggi più di ieri, è quello di modellare competenze e attività sulla «cultura della politica», perché la cultura non è solo un bene intellettuale, ma può anche essere, ove adeguatamente applicata, fonte inesauribile di stimolo e di arricchimento sociale in qualunque sistema che costantemente prefiguri un rapporto dinamico e democratico con la realtà.

Sommario

La Funzione della Galleria Civica, Franco Farina	11
Video Sapiens, Janus	13
Conversazione, Lola Bonora	23
Schede videoarte	30
Schede videoregistrazione	40
Schede videodibattiti	50
Schede videosociale	54
Schede videodidattica	58
Tavole	63
Attività sala polivalente 1977-79	121
Documenti	126
Bibliografia	150

La funzione di una Galleria Civica nella società contemporanea — non specificatamente in quella Italiana che ha proprie inconfondibili caratteristiche — deve tener conto d'uno stato di contraddizioni e di ambiguità con le istituzioni e con le classi, con la struttura e con la sovrastruttura, con il negativo e con il positivo, con la cultura, certamente, ma anche con l'anticultura abbastanza estesa proprio dove essa dovrebbe essere assente.

La vecchia domanda se l'arte sia utile o inutile — deve essere riformata diversamente: non l'arte, ma il museo oggi è utile o inutile? La risposta è ovvia per quanto riguarda il museo, meno scontata invece per quanto concerne le Gallerie, che dovrebbero essere caratterizzate dal dinamismo espositivo. Sono domande non oziose, poiché coinvolgono non solo la responsabilità, di chi dirige il Palazzo dei Diamanti per conto dell'Amministrazione Civica che dedica una particolare attenzione a questi problemi con l'intento e la aspirazione comune di contribuire al bene della società, ma di tutti quelli che ne sentono ancora l'attrazione ed il bisogno.

Una Galleria pubblica, come qualsiasi altra azienda, ha un lavoro da svolgere ed è questa la sua funzione predominante, quella d'un lavoro che deve essere eseguito principalmente a livello professionale. Può andare controcorrente, verso l'avanguardia o verso il passato, ma si tratta sempre d'un lavoro specifico, per tutto il mondo che vi viene contenuto e compreso, dall'addetto più umile fino agli artisti più prestigiosi che vi fanno parte.

Per quello che ci riguarda noi pensiamo che l'arte debba essere soprattutto considerata sotto la sua forma di lavoro che è per noi la norma e non l'eccezione o l'eccezionale, una testimonianza improntata a rigore e professionalità. Se consideriamo il problema sotto questo aspetto anche tutti i rapporti con l'arte spiegano i motivi operativi, le ragioni d'uno sviluppo che ha portato, per esempio, il Palazzo dei Diamanti ad essere qualche cosa di più d'una semplice galleria espositrice. Non sta a noi dirlo, ma poiché l'amico Janus ci ha portati su questa strada occorre spiegare perché dal suo nucleo originale il museo si è arricchito di nuovi spazi e di nuovi ambienti per ospitare e raccogliere non solo le diverse forme della vita da cui provengono o verso cui naturalmente o innaturalmente tendono: i saloni principali dedicati alle grandi rievocazioni artistiche, la Sala Benvenuto Tisi ed il Centro Attività Visive dedicati a momenti particolarmente dinamici dell'arte odierna, il Padiglione d'Arte Contemporanea per un

maggiore ampliamento delle novità espressive, la Sala Polivalente per manifestazioni più spettacolari ed immediate a diretto contatto con il pubblico, il Centro Video che è l'oggetto di questa rassegna come aspetto della dinamica della tecnica applicata all'arte, ed in particolare ad un tipo di arte che in genere non si oggettualizza — di qui la necessità di documentazione, oltre ad altri spazi che completeranno la serie delle strutture necessarie ad operatività differenziate e composite viste nei suoi diversi aspetti e momenti cronologici ed ideologici.

Ci scusiamo di questi accenni — non necessariamente autobiografici, poiché in ogni caso ci rendiamo conto di far parte d'un sistema, — ma il discorso deve trarre origine da una concreta realtà che in questo caso si è formata attraverso l'esperienza degli anni e la collaborazione di molti. E bene anche dire che l'attività di informazione artistica condotta secondo il criterio del pubblico servizio, così come si cerca di attuarla a Ferrara, risponde a precise volontà di politica culturale perseguita dagli Amministratori locali fin dal 1960. Tale volontà è stata matrice di situazioni che hanno conseguito consensi non solo nell'ambito cittadino ed ha catalizzato sulla città interessi ed attenzioni diverse che hanno favorito l'espandersi delle attività ed il potenziamento degli spazi e dei contenitori ricavati in ambienti già degradati ed ora capaci di soddisfare una « richiesta » che valica i limiti municipalistici per adeguarsi alla realtà regionale. L'azione ha avuto riflessi molteplici e tutti ampiamente computabili in termini quantitativi che, lontani dall'essere di « solo decoro », aiutano la crescita culturale che ha fondamento nella conoscenza. Di qui un ritmo di attività piuttosto sincopato, aperto e pluralistico capace di offrire uno spaccato di come si dipana la vicenda artistica, le cui contraddizioni sono macroscopiche e tali che revival e avanguardia si scontrano spesso sullo stesso terreno, ma intanto richiedono da parte di tutti una attenzione di lettura particolarmente attenta, critica e vigile.

L'arte contemporanea ha toccato infatti di volta in volta diversi livelli che si sono poi con il tempo mescolati tra di loro. La domanda da porsi è allora questa: deve la Galleria essere in armonia ed in sintonia con l'arte del proprio tempo, qualsiasi essa sia, seguendone le varie traiettorie nel bene e nel male? oppure deve opporsi all'arte contemporanea ed alle sue tendenze ed alle sue spinte più o meno irrazionali o violente, comunque disordinate o semplicemente immotivate? Ci rendiamo conto che in fondo

anche la seconda ipotesi è legittima ed è stata anche raccolta in Italia e per qualche tempo da alcune Gallerie, peraltro meritevoli d'una diversa interpretazione scientifica del problema artistico odierno.

Vi saranno qui anche «giustificazioni» storiche o di gusto o puramente di differenza: a qualcuno l'arte come oggi si è configurata può fare paura, o semplicemente infastidire, e contro la paura, sosteneva qualcuno in passato non c'è nulla da fare. Di solito è la storia a fare giustizia di parecchie «incomprensioni». Si dà il caso che la Galleria non sia un luogo comodo e consolatorio, una specie di rifugio per anime belle, ma sia invece un luogo di inevitabili contrasti proprio perché nulla è sicuro e perché l'arte dei nostri giorni è anche un'arte del dubbio. È inevitabile che la Galleria viva il suo tempo e con l'uso che il tempo fa delle cose, che a prima vista possono anche apparire poco piacevoli, ma è il destino della nostra epoca, e sarebbe vano negare che gli avvenimenti della nostra società riversano da sempre nel prodotto artistico cruci e turbamenti, perfino nelle strutture espositive che un tempo erano considerate una specie di inviolato tempio di cose meravigliose. Oggi la Galleria pubblica continua ancora a presentare e raccogliere pazientemente oggetti e cose che si presumono artistiche, ma non è più per fortuna un perimetro sacro.

È come una «stazione» in mezzo ad una società: punto di incontro e di scontro. Quindi la sua funzione è anche quella di fare «scandalo». D'altra parte se accoglie oggi opere che al loro apparire hanno fatto scandalo non si vede come la Galleria possa esimersi da questo «dovere». Talvolta oggi il museo dà «scandalo» proprio perché rifiuta di scandalizzare, ma non si pretende certo che debba fare cose terribili: basta che serva onestamente la comunità a cui è destinato, poiché il museo è un servizio pubblico come un ospedale o la sezione dei vigili del fuoco, e come ogni servizio pubblico deve adeguarsi alla realtà esistente, non a quella che si vorrebbe. La Galleria deve assecondare le tendenze pluralistiche della società, conformarsi alle espressività non in maniera teorica, ma pratica, garantendo l'informazione in modo spiegato ed attento.

La Galleria pubblica nasce per l'arte. Forse da questo concetto è auspicabile che nasca una nuova idea della sua funzione senza cadere nel populismo. Qui abbiamo soltanto fatto alcuni accenni intorno ad un problema che richiederebbe una lunga trattazione.

Non si intende qui trarre conclusioni definitive che forse altri saranno tentati di formulare, ma il nostro compito, che è poi in realtà soprattutto il compito del pubblico servizio, è un altro. È quello di confrontarci con il presente e di servire il presente che è comprensivo del passato e trampolino per il futuro. Solo in questa maniera si spera di poter essere utili alla comunità.

Franco Farina

Questa rassegna sul videotape è dedicata alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara che ha sede, come tutti sanno, nella prestigiosa sede del Palazzo dei Diamanti, gioiello architettonico di Biagio Rossetti. Una distanza enorme sembra separarci dal tempo di quella costruzione, una distanza quasi incolmabile se la consideriamo sotto l'aspetto della diversità della cultura e dell'esperienza umana e dei fatti che si sono succeduti durante questi secoli, ma un'autentica continuità storica è solo possibile quando le cose rifiutano di farsi imbrigliare da schemi troppo rigidi o troppo usuali. L'operato di questo museo, diretto con intelligenza ma anche con molta costanza da Franco Farina, rappresenta uno dei rari momenti felici della nostra cultura: invece di mummificare, secondo l'uso abituale del conformismo, ricrea; invece di seppellire il proprio lavoro nel culto della retorica offre continui stimoli su una realtà che è in continuo rinnovamento. In questo caso la parola «museo» è probabilmente inadatta per designare il lungo lavoro che Farina ha fatto per la diffusione e per la conoscenza dell'arte contemporanea: occorrerebbe creare un altro nome, dare un'altra designazione, cercare un nuovo vocabolo che dia un'idea più chiara di come un'istituzione culturale oggi debba agire per difendere soprattutto le molte conquiste della cultura, per evitare che le idee migliori del secolo sprofondino nelle sabbie anonime dell'abitudine: il museo deve essere un luogo di vita, non un luogo di morte.

In questa sede ci occuperemo soltanto d'una sezione di questo museo, quella che fa capo al Centro Video, affidata alla direzione di Lola Bonora, rivolta ad esplorare i molteplici aspetti d'uno dei mezzi più recenti, almeno per l'Italia, e più insoliti dell'espressione artistica: il videotape. Diciamo recente per approssimazione: i primi tentativi in questo senso hanno avuto inizio verso il 1958-59, ma già preceduti da una volontà generale di esplorare le possibilità che erano insite nel mezzo radiofonico e poi in quello televisivo. L'idea precorritrice è già contenuta in nuce nelle avanguardie artistiche all'inizio del secolo, creatrici di macchine apparentemente inutili per moltiplicare gli effetti delle loro espressioni verbali ed estetiche, ma in realtà sempre più fondamentali per la comprensione dei fenomeni artistici e non solo artistici.

Il videotape è oggi un fatto che caratterizza un'epoca e la sua maniera di pensare e di agire, territorio aperto di lotta e di confronto per gli spiriti più inquieti, più insoddisfatti, più

avventurosi, fenomeno adattissimo all'irrequietezza giovanile, ma anche alle più audaci elucubrazioni teoriche. Dal suo punto di partenza puramente artistico il videotape ha invaso un poco alla volta anche altri campi, come successivamente vedremo, e merita quindi una particolare attenzione, soprattutto da parte d'un museo che vuole essere un tramite particolarmente vivo tra l'opera e l'artista, tra l'opera e lo spettatore, un punto di incontro tra gli aspetti più diversi dell'arte contemporanea. È senza dubbio arduo e faticoso ed a suo modo altamente meritevole andare a scartabellare tra le polveri del passato, ma è molto più rischioso camminare a fianco dei fenomeni artistici proprio nel momento in cui si verificano. Questa è appunto la funzione che si è assunta il Centro Video della Galleria Civica di Ferrara, a cui fanno capo anche altre strutture, come la Sala Polivalente, sede di manifestazioni che sono un esempio pratico di quanto oggi avviene nel mondo. Queste due sedi sono il luogo ideale di incontro di artisti che vogliono svolgere liberamente le loro idee, eseguire pubblicamente i loro lavori o su un palcoscenico o per mezzo di strumenti indispensabili alla produzione di videonastri o videocassette. I due punti sono quindi strettamente collegati tra di loro. Dall'inizio ad oggi, come vedremo in questa rassegna, sono state eseguite numerose registrazioni che hanno un duplice carattere: interno ed esterno (interno ed esterno con riferimento al museo), artistico e sperimentale, di documentazione e didattico. Abbiamo effettuato una selezione di questo materiale per offrire un panorama abbastanza completo delle varie applicazioni e dei vari usi di questo sistema tecnico ed artistico che nel resto del mondo ha una diffusione ben più ampia che non in Italia, ove salvo poche meritevoli eccezioni pubbliche ma anche private il videotape vive in uno spazio assai ristretto, se non di diffidenza e di incomprensione. Si tratta d'un mezzo non facile, anche se di esecuzione molto pratica e molto efficace, poiché, a parte Ferrara ed a parte poche gallerie private, i nostri artisti non dispongono ancora oggi in Italia d'un luogo ove produrre i loro lavori e soprattutto dove farli conoscere. Abbiamo diviso questo materiale in cinque sezioni poiché sia più chiaro il processo di sviluppo verso cui tende questo mezzo.

Il primo gruppo, intitolato *Videoarte*, contiene i videotapes che affermano una propria originalità artistica sia sotto il profilo estetico e sia sotto quello dei contenuti o di entrambi. Abbiamo qui nastri che sono stati creati in previsione d'un lavoro autonomo, sotto lo stimolo d'una propria invenzione, d'una propria intuizione, che cercano quindi di usare il mezzo tecnico come il pittore usa il pennello ed i colori e lo scultore l'argilla o il marmo. Il videotape qui è visto nel pieno del suo dominio, nel punto più alto della sua verità. È nel suo momento storico: potrà essere anche severamente giudicato in alcuni suoi risultati, potrà entusiasmare o annoiare, suscitare critiche favorevoli o negative, ma non può più essere cancellato dalla storia dell'arte, o dalla storia del costume, dovrà essere accettato nel bene e nel male come un fatto indispensabile del nostro tempo, come uno degli avvenimenti più delicati della nostra evoluzione culturale poiché in questo mezzo confluiscono parallelamente due momenti distinti della nostra civiltà che invano cerchiamo di tenere distinti e separati: la tecnica come forma di pensiero ed il pensiero in forma di tecnica. Esso fa ormai parte indissolubilmente dalla struttura della nostra società, come i viaggi in automobile o quelli sulle astronavi, come la lettura dei quotidiani o quella delle enciclopedie. Soprattutto qui avviene quel rapporto tra individuale e collettivo che sta diventando con il tempo sempre più acuto e intricato, ma inevitabile. Il videotape come forma d'arte non poteva non attrarre sempre di più larghi strati di artisti che hanno compreso come il pensiero oggi, sia o no un bene o un male, non è soltanto un'attività cerebrale, ma un'attività cibernetica, non è più solo un problema psichico, ma è anche un problema scientifico. Non vogliamo sostenere ad ogni costo che questo atteggiamento sia il migliore a cui l'uomo oggi è arrivato, ma sicuramente è coerente con tutti gli altri procedimenti che si sono affermati nel nostro secolo, nel lavoro, nella scuola, perfino nella vita quotidiana e familiare (pensiamo agli elettrodomestici che ci circondano e che soltanto un secolo fa in gran parte non esistevano) e quindi anche nei nostri divertimenti (sale psichedeliche, giochi elettronici, ecc.), perfino nel nostro erotismo o nella nostra affettività. Volenti o nolenti, noi siamo tutti immersi in una concezione meccanica dell'immagine. Quello che noi vediamo, quello che noi possiamo vedere, quello che noi sappiamo vedere, da secoli ha ormai cambiato la propria fisionomia, ha dilatato i propri confini, ha preso strade più ardue e più impensate. Dalle immagini

fedelmente conservate nei codici miniati a quelle che ci balzano incontro dal cinematografo o dalla televisione o dai fumetti non c'è soltanto una differenza di tempo o una differenza di tecnica o una differenza di pensiero — tutte cose assai ovvie ed assai inevitabili, — ma una differenza di umanità ed una differenza di rapporti sociali, soprattutto una differenza nell'uso e nel godimento di queste immagini. È cambiato il nostro modo di pensare, ma è cambiato anche il nostro modo di vivere e di udire, è cambiato il nostro rapporto con i nostri simili, è cambiata la nostra maniera di vestire, ma anche quella di camminare e la nostra maniera di spogliarsi, ma è soprattutto cambiata la nostra capacità d'interpretare le immagini che passano sotto i nostri occhi, un tempo lente, se non lentissime, ora secondo una velocità ed un ritmo che era impensabile solo qualche decennio fa. L'immagine oggi è più lunga, è più profonda, ma anche più instabile forse; l'immagine non può più essere contenuta in un luogo solo, ma ha bisogno di molti luoghi per essere vista; non è più esterna alla società — visibile cioè a pochissimi, — ma è oggi interna, può entrare perfino nelle nostre case (la stessa cosa avviene per il suono, il cui punto più acuto e più interno non è rappresentato dal rumore ma dal telefono). Questo è il cambiamento fondamentale che rivoluziona tutto il nostro concetto della visione. Un tempo l'immagine poteva essere raccolta e posseduta solo nel chiuso d'un teatro, ove nulla la tratteneva e la conservava oltre la rappresentazione che, appena terminata, si dissolleva nel tempo e nel ricordo; poteva essere raccolta nel quadro o negli affreschi o nelle sculture che penetravano nelle corti signorili, nelle regge e nelle chiese e quindi spostata su un particolare asse visuale che non era più totalmente obiettivo; nei libri, manoscritti e poi stampati, che potevano raggiungere solo una parte dell'umanità, o nei musei che non erano sempre facilmente accessibili a tutti, specialmente nei loro primi tempi: si tratta sempre di immagini chiuse in se stesse, in una specie di vicolo cieco che solo pochi eletti potevano percorrere. Quest'immagine molte volte nega se stessa o cammina a ritroso e quasi sempre si rivolge al passato (religioso, politico, storico, ecc.) e solo raramente al presente, ma anche nel momento celebrativo del presente essa è solo un'illustrazione immobile d'un desiderio. Con l'avvento della tecnica — che è sempre un fatto immediato, si tratti d'un razzo o d'un ascensore — avviene quindi uno slittamento in avanti: l'immagine ha forse meno eleganza ed uno stile talvolta più

debole poiché ha meno tempo a sua disposizione per essere costruita, ma è indubbiamente più aperta, più veloce e perfino più versatile.

In passato nonostante la stupefacente bellezza dei suoi capolavori, rappresentava un modello passivo. Era inanimabile ed immutabile, più nulla vi poteva essere aggiunto o tolto, dopo che l'artista aveva compiuto la sua opera. Essa giaceva in una specie di silenzio, forse più rispettata ieri di oggi, ma in un luogo quasi segreto, a cui pochi privilegiati potevano accedere. Giaceva in un meraviglioso deserto da cui oggi possiamo trarla fuori come una reliquia o come un pezzo di archeologia, ma non certamente come una cosa vivente, anche se conosciamo benissimo il nome e la vita dell'artefice che l'ha prodotta. Qui vi è un'altra differenza che contraddistingue l'immagine contemporanea da quella che la precede: essa è diventata un modello attivo, anche se forse meno perfetto, un modello sempre modificabile, a cui tutti possiamo apportare qualche variazione, che al limite possiamo perfino distruggere dopo l'uso.

Il videotape artistico è questa immagine ed è questa variazione di tempo, di ritmo, di tensione; è l'orologio forse discontinuo della nostra cultura. Appartiene ancora alla giovinezza dell'arte, ma anticipa quello che sempre più sarà l'immagine del futuro, un fatto collettivo ed un fatto sociale, un momento di grande aggregamento che coinvolgerà sempre di più larghi strati di popolazione sottoposti ad un autentico bombardamento da parte di ogni tipo di immagine benefica o negativa.

La seconda sezione, dal titolo *Videoregistrazioni*, ha lo stesso carattere creativo del primo, ma passa attraverso un duplice stadio: vuole essere la registrazione d'un fatto o avvenimento artistico che è stato pensato soprattutto per la rappresentazione visuale, su un palcoscenico o altrove (comunque sempre fuori del laboratorio), che può entrare o non entrare nella dimensione del video, ma in ogni caso non ne è mai estranea. È la continuazione ideale d'un momento precedente e ne è già la sua conclusione. L'artista passa direttamente ad un contatto fisico e talvolta personale ed autobiografico con il pubblico — è semplicemente una questione di scelta — ma sa che il video è presente alle sue azioni e lo segue dal principio alla fine, è contemporaneo allo svolgimento del fatto, si confronta e si mescola ai suoi atti, talvolta

spontanei, talvolta minutamente predisposti. Il video è qui lo specchio dell'avvenimento, ma è anche il luogo stesso dell'avvenimento, è lo spettatore ed è uno strumento meccanico nello stesso tempo.

Questa sezione è una interessante testimonianza del lavoro che molti artisti svolgono a diretto contatto con il museo — che è poi la condizione ideale per una istituzione culturale quando vuole essere utile alla società in cui è posta. L'artista non opera più come un tempo orgogliosamente rinchiuso nel proprio studio, tenendo ben rigide le distanze che lo separavano da chi avrebbe poi dovuto contemplare il suo lavoro soltanto quando era veramente terminato, ma accetta di agire e di creare immediatamente, davanti al suo pubblico, offrendo quindi anche un semplice esempio di pratica di lavoro, ed è questo il fatto fondamentale che caratterizza oggi quegli avvenimenti che vanno sotto il nome di happenings o di performances, termini inglesi che alla fine vogliono solo designare non tanto una forma di spettacolo quanto un tipo di comunicazione aperta ed immediata che si contrappone alle forme ermeticamente chiuse del passato. È un'esigenza avvertibile nel carattere della nostra società perfino nelle sue forme più violente, nelle esterofie dei nostri costumi, nel desiderio di proiettare tutto verso l'esterno, perfino la nostra vita familiare più intima, nonostante le molte resistenze, talvolta legittime ed inevitabili, che pure ancora oggi coesistono accanto a questi modelli di comportamento.

Il videotape si impossessa di queste rappresentazioni e le fa proprie, le ingloba nella propria macchina, come se non appartenessero del tutto al suo creatore, ma anche alla collettività. Probabilmente è quello che oggi l'artista desidera: spogliarsi di se stesso, della propria fisionomia ed appartenere soprattutto agli altri.

La terza sezione, intitolata *Videoibattiti*, è più semplice, ma è strettamente collegata alle prime due: documenta ancora l'attività nell'interno del museo, attraverso le registrazioni di interviste, colloqui, tavole rotonde in occasione di alcune delle maggiori esposizioni che hanno avuto sede nelle sale del Palazzo dei Diamanti. La loro utilità risiede soprattutto nel fatto d'essere preziosi documenti che potranno interessare gli storici di domani; comprendono dichiarazioni e pensieri di alcuni artisti che godono

di fama internazionale, colte nella loro più immediata spontaneità ed improvvisazione. È un uso anche questo molto storico del videotape, molto scientifico. Consente ad un museo di costituire un archivio assai utile che potrà essere messo a disposizione degli studenti o di chiunque voglia gettare uno sguardo critico sull'arte del secolo ventesimo. È un momento di confronto e di paragone con quello che gli artisti hanno creato nella realtà, consente di stabilire un parallelo con i quadri che hanno dipinto o con le sculture che hanno eseguito, ma anche con la loro vita personale: è in fondo un contributo alla loro futura biografia.

La quarta sezione, intitolata *Videosociale*, rappresenta uno degli aspetti più affascinanti del video, forse tra i più liberi ed i più stimolanti: è l'uso del video prodotto da un museo che agisce al di fuori del museo, pensato anche con intendimenti artistici ma al di fuori di ogni esigenza artistica o estetica. La sua proiezione naturale verso l'esterno qui è ancora più sottolineata: il video esce materialmente fuori dalla mura del suo laboratorio ed entra nelle strade o nella vita privata dei cittadini o negli avvenimenti particolari di una comunità. Non va confuso con le riprese cinematografiche o televisive di fatti occasionali, — non è una fredda documentazione da cinegiornale, ma intende raccontare un fatto nel momento in cui avviene, nel suo svolgimento, dando all'operatore la possibilità di intervenire nella struttura di questo fatto, modellandolo secondo uno schema ideologico ed educativo. Vi è cioè una inevitabile partecipazione a quello che viene ripreso: l'operatore in un certo senso esce dalla macchina ed interviene nella successione degli avvenimenti che hanno soprattutto carattere d'esempio e presentano in ogni caso qualche problema di fondamentale importanza o per la storia d'un cittadino o per la storia d'un gruppo sociale. La novità è inoltre nel fatto che è il museo stesso che opera questo tipo di intervento al di fuori di quelli che possono sembrare i suoi più specifici interessi artistici ed i suoi rapporti con l'opera d'arte. Sembra qui che entri in un campo non suo, ma questo poteva essere vero quando il museo, anche se prestigioso, in fondo aveva un ruolo passivo nei confronti della società ed in definitiva perfino dell'arte, mentre oggi il suo ruolo autentico è attivo non solo nei confronti dell'opera che custodisce tra le sue mura, ma anche nei confronti di chi la contempla. Questa trasformazione quindi avviene anche a livello

delle sue scelte che non comprendono solo l'opera d'arte, ma tutto quello che esteriormente agisce sull'opera d'arte, anche nella sua periferia, poiché all'arte nulla oggi può essere considerato estraneo, nemmeno una storia apparentemente lontanissima nello spazio.

L'arte, ieri come oggi, tocca anche chi non la costruisce personalmente, ma ne è solo apparentemente sfiorato; è un prodotto della collettività anche quando è il prodotto d'un individuo, poiché vi concorrono molteplici motivi, economici, sociali, culturali, politici, che appartengono a tutti e che si influenzano vicendevolmente. In questo senso l'arte è un fatto assai più generale d'una semplice attività che sembrava appartenere a poche persone. L'artista del rinascimento — ma anche quello egiziano o quello orientale — che dipingeva soggetti religiosi, anche se personalmente non era per nulla religioso, o mitologici o erotici o semplicemente fantastici, era influenzato dalla chiesa o dal concetto di divinità in cui era forzatamente immerso o dalla cultura del suo tempo; esprimeva una sensibilità che non era solo sua, ma di moltissimi altri individui. La storia dell'arte andrebbe studiata non solo attraverso l'estetica delle forme — che talvolta ci dice ben poco, — ma attraverso tutti i mille fenomeni che attraversano una società. Il museo quindi, anche se tardivamente, apre uno sguardo verso il mondo esteriore, coglie fatti che hanno colpito la sua immaginazione ed il suo senso di responsabilità, e lo fa non teoricamente, ma attraverso un mezzo pratico come il videotape che gli consente di ancorarsi strettamente alla realtà. Questa è una delle funzioni più straordinarie del museo, non ancora completamente studiate, ma ancora del tutto emersa alla superficie, ma verso la quale una cultura consapevole dovrà sempre di più orientarsi. L'ideale soluzione a cui pensiamo ci indica che il museo con il tempo dovrebbe diventare scuola, fabbrica, casa, luogo di cultura ma anche luogo di società. Un giorno dovrà pur avvenire una completa fusione tra museo ed università, l'una e l'altra di carattere interdisciplinare.

Il quinto ed ultimo gruppo, che va sotto il nome di *Videodidattica*, è quello dedicato alla didattica, che è un altro modo di usare il videotape in maniera attiva. Anche qui il museo interviene in primo piano, con grande senso di responsabilità,

proponendo esempi didattici sia per quanto riguarda l'insegnamento della propria arte per mezzo della volenterosa collaborazione di qualche pittore, sia, massima audacia per i nostri tempi, per quanto riguarda l'insegnamento di qualsiasi altra materia. Data l'identica finalità di questo tipo di video abbiamo riunito insieme i due diversi interventi che vogliono poi essere anche una proposta assai pratica. Ci pare che nelle condizioni attuali della scuola secondaria o superiore e per le qualità del corpo insegnante, sarebbe non solo indispensabile ma obbligatorio per ogni scuola disporre d'un centro video per la proiezione di programmi di lavoro adatti ad ogni genere di classe. Anche in Italia vengono tenute lezioni preziosissime per elevatezza e profondità di cultura ed è un vero peccato che vadano disperse, ma sarebbe utilissimo se esse potessero essere riproposte, attraverso le registrazioni su nastro anche alle future scolaresche. Se a suo tempo le lezioni di Saussure fossero state tramandate per mezzo d'una registrazione video invece che attraverso gli appunti ed i sunti dei suoi allievi per quanto assai fedeli forse oggi noi disporremmo d'un Corso di Linguistica Generale assai più completo. È ovvio che il videotape non può sostituire l'insegnante, ma può essere uno strumento integrativo di massimo valore. Risolverebbe perfino la grossa difficoltà rappresentata oggi da un numero sempre più elevato di studenti in ogni ordine di scuola. È soprattutto un problema tecnico o di organizzazione che una scuola talvolta antiquata e pedante come la nostra dovrebbe celermente affrontare.

Il museo qui dà alcune indicazioni ed alcuni esempi che possono essere seguiti ed ampliati, poiché ovviamente il rapporto scuola e videotape richiederebbe una trattazione più approfondita, ma il problema della conoscenza passa anche attraverso gli strumenti tecnici che ci sono offerti dalla nostra civiltà e non possiamo continuare ad insegnare oggi come se la popolazione scolastica fosse ancora quella del secolo scorso per non andare più indietro e secondo una metodologia che andava bene per una società ben diversa dalla nostra. Perfino i libri scolastici sono cambiati, ma non il modo di usarli. È una doverosa questione di aggiornamento critico e di volontà, ma anche di semplice accettazione di questa verità: perfino nella scuola l'immagine ha oggi diverse connotazioni — nonostante la resistenza di molti insegnanti. Essa ha subito uno spostamento non solo in avanti, ma laterale. Non è un'isola chiusa ed impenetrabile, ma partecipe dei fenomeni di

trasformazione del mondo. È suo dovere affrontare consapevolmente questo problema prima che sia troppo tardi. Essa è ancora in parte antiquata e burocratica: deve diventare più moderna, più spigliata, più coraggiosa. Il videotape è una delle forme indispensabili di questa evoluzione e qui dimostra una delle sue possibilità e delle sue applicazioni più utili. Possiamo discutere sulla sua funzione artistica, ma non possiamo avere nessun dubbio sulla sua funzione didattica. Questo avvertimento non viene da un luogo estraneo, ma dall'interno d'un museo d'arte contemporanea che cerca soluzioni pratiche anche in questa direzione.

Abbiamo finora percorso le cinque anime del videotape. Probabilmente ne possiede molte altre, ma ci limiteremo per ora a questi cinque modelli per trarne qualche conclusione. Il videotape è, almeno per ora, l'ultimissimo stadio della meccanizzazione dell'arte di questo secolo, è la conseguenza di un lungo processo che riguarda le arti ed il nostro vivere civile, che affonda le sue radici sia in uno strumento assai comune come la televisione e sia nei nostri costumi. È anche un fatto di etica che condiziona il nostro giudizio. Non è ancora possibile stabilire se questo sia del tutto un bene o un male, ma sicuramente è un fenomeno inarrestabile, è un fatto che procede accanto a molti altri fatti quotidiani, anche se non tutto può naturalmente entusiasmarci di quello che avviene nell'interno di questo nuovo dominio, ma non è possibile ignorare che questa tendenza delle arti ormai saldamente intreccia sempre di più le proprie sorti con quelle delle macchine fino all'ultima delle conseguenze possibili: la nascita di un'etica che trae origine dalla macchina, la conformazione d'una morale che modella se stessa non più sull'uomo ma sulla tecnica e sull'uso della scienza. Si tratta d'una modificazione in un certo senso perfino vitale che guadagna sempre di più terreno nella coscienza degli artisti proprio per una straordinaria predisposizione della mente umana nei confronti degli strumenti meccanici del nostro vivere e del nostro sapere. D'altra parte la meccanizzazione delle arti ha già avuto inizio ben prima della tecnica, ha intrapreso il suo cammino quando il colore è stato introdotto in un tubetto da cui bastava una semplice pressione del dito per farlo sgorgare già pronto per l'uso. Un tempo anche il colore era una creazione personale dell'artista —

potremmo scrivere una storia dell'arte non secondo le sue forme ma secondo i suoi colori, — mentre oggi egli cromaticamente non deve inventare quasi più nulla poiché le case costruttrici gli offrono una infinita gamma di tinte e di tonalità, tra cui l'artista deve soltanto fare la sua scelta. Il tubetto di colore è stata la prima macchina che l'artista si è trovata tra le mani e ne ha fatto un uso liberissimo, senza nemmeno preoccuparsi di conoscere le componenti e le qualità chimiche del colore che usa e la sua resistenza ai fattori del tempo e della luce che era una forma di sapere assolutamente indispensabile per l'artista del passato, era la sua grammatica fondamentale. La tecnica quindi oggi toglie qualche cosa, anche se da un altro punto di vista ha aggiunto moltissimo sul piano della libertà inventiva.

D'altra parte è un'abitudine dell'uomo quella di cambiare tranquillamente gli strumenti necessari alla sua sopravvivenza in quanto è l'uomo stesso che spesso diventa uno strumento; ed è lo strumento che in un certo senso si umanizza, come accade nelle cose che ci sono più vicine e più abituali (la luce elettrica, per esempio, o l'uso dell'automobile che un giorno, comunque, perderemo quando non avremo più i prodotti indispensabili al suo movimento).

Occorre, certo, una grande disperazione o una eccezionale fiducia per affidare la propria arte e la propria sopravvivenza ad un oscuro tetro minaccioso animale come la macchina, la quale, nonostante le sue sfavillanti apparenze e nonostante la sua efficienza, è alla fine solo un mostro straordinario che risponde alle nostre domande ed ai nostri comandi, ma è quello che l'uomo vuole ed è quello che l'uomo ha sempre fatto dall'inizio dei tempi e che farà ancora di più nel futuro.

Oggi possediamo perfino macchine capaci di disegnare e di dipingere. Non possiamo fare nulla contro questa tendenza, possiamo solo cercare di capirla e di spiegarla affinché l'uomo ne veda i limiti, i pericoli, ma anche la sua straordinaria grandezza. È nostro fondamentale dovere cercare di comprendere perché l'uomo affidi sempre di più il suo destino — ma anche il suo piacere — ad una serie di meccanismi: senza dubbio perché l'uomo a sua volta è una specie di meccanismo e nella macchina alla fine trova qualche affinità e qualche somiglianza, ma anche perché alla fine la legge dell'evoluzione evidentemente opera anche a questo livello. Non si penetra impunemente nell'interno della scienza. Il passo dal frigorifero e dalla lavastoviglie fino

all'arte è in realtà molto breve, e forse oggi è diventato inesistente. Probabilmente non ci sarebbe possibile comprendere ed accettare tanta arte del nostro tempo se nello stesso tempo non ci servissimo anche di tanti automatismi nella nostra vita quotidiana e familiare e naturalmente anche nel nostro lavoro. Il tentativo di andare nella direzione opposta, di dipingere pecorelle al pascolo, nonostante le forti tentazioni che ancora sussistono, ha purtroppo dato risultati pietosi e penosi. La meccanizzazione delle arti è quindi una diretta conseguenza della meccanizzazione della vita, anche se è sempre possibile aspettarsi una reazione all'inverso, ma società agricole di solito producono civiltà e culture agricole e società industriali danno origine ad arti industrializzate, società militariste ad arti altrettanto militariste.

È ovvio che tutto non è così semplificato. Fortunatamente l'uomo dispone ancora di molte risorse psichiche che intervengono in questo processo di trasformazione e lo rendono assai più complesso. Se la macchina è una specie di bruto intelligente, l'uomo è ancora in grado di immettervi il seme della sua ribellione e della sua perenne insoddisfazione, di condurla nelle sue imprevedibili strade, di contendere ancora alla macchina quel primato dell'intelligenza che in ogni tempo è sempre stato una delle sue più alte ambizioni, ma ciò non toglie che la connotazione delle arti, la fisionomia delle arti sia alla fine poi la stessa della macchina.

È bene insistere su questo concetto per tranquillità di tutti: il video è una macchina, ma anche l'uomo è una macchina e quindi in un certo senso entrambi si assomigliano, entrambi procedono verso la stessa direzione che è quella del potere dello sguardo ed è quello del potere della comprensione intellettuale e della comunicazione. Sono problemi che nel video acquistano una particolare ambiguità perché passano attraverso i meccanismi della mente ed attraverso i meccanismi della macchina: i due procedimenti mescolandosi tra di loro conservano comunque la loro integrità e la loro autonomia, ma vi è certo un punto, anche minimo, tra i due processi in cui non è più possibile osservare nettamente quello che appartiene alla macchina e quello che appartiene all'uomo, un punto di sintesi, ma forse anche un punto di massima confusione, dove le cose non sono più né una né due, ma infinite. Da questo minimissimo punto nasce la comunicazione reale, nasce la vera comprensione, qui la macchina ha perso un poco della sua struttura, qui la mente ha

perso un poco della sua fisionomia biologica, siamo quasi nell'entro di un mostro formato per metà con cellule umane e per metà con fili d'acciaio, da una parte il sangue, dall'altra l'elettricità. Andiamo verso epoche in cui sarà sempre più difficile distinguere l'uomo dai suoi prodotti meccanici, e l'arte quindi si adegua, segue la corrente, nel video come nella ricerca di mille altri materiali, di altre sostanze, di altre combinazioni chimiche, ma perfino nella maniera diversa di adoperare i colori e di permanere nel vecchio dominio della pittura.

Introdurre un'immagine in una macchina, mescolarne insieme tutti gli elementi, estrarne successivamente un nuovo prodotto che è collegato all'immagine solo con sottilissimi filamenti non appartiene soltanto ad un procedimento tecnico che qualsiasi manuale potrebbe spiegare, ma è un fatto storico, è un momento delicatissimo in cui l'immagine non è più solo l'immagine trascritta ed inventata, ma l'aspetto oscuro della vita, è l'altro lato dell'universo, è la negazione del passato ed è l'affermazione dell'imprevedibile. L'immagine nel video non è un punto fermo nello spazio, ma viene continuamente spostata dal suo asse, rimpicciolita, ridotta, ingrandita, ritagliata o moltiplicata. Dobbiamo alla fine riconoscere che nel video è indispensabile operare una modificazione della realtà: tutta è superiore alle nostre forze, una sola è insufficiente.

Non possiamo qui farci ingannare dalle possibilità della tecnica, anche se esse sono estesissime e predominanti: il video è come un abisso capace di inghiottire qualsiasi cosa, è una specie di pozzo senza fondo, capace di possedere qualsiasi contenuto, sociale, politico, didattico, informativo, documentario, scientifico e naturalmente, alla fine, perfino artistico, ma anche qui la lotta è sempre con il pensiero che nasce da questa tecnica, è sempre con l'intuizione che deve passare attraverso i suoi meccanismi, è sempre con l'invenzione umana celata nell'interno di questa macchina-mostro, eternamente insaziata. L'artista penetra nell'inviolato labirinto dei significati eternamente pronti a passare dalla parte della negazione, ma anche qui troverà il suo Minotauro pronto a sbarrargli la strada ed a stritolarlo se non farà più che attenzione al percorso che deve compiere ed alle parole che deve pronunciare. L'importante non è tanto entrare, quanto uscirne fuori con gli intatti trofei che l'artista si ripromette da questa operazione.

Ma sempre egli deve dare, comunque e sempre, una risposta ed all'immagine ed alla macchina, contemporaneamente, e questa sua risposta non può essere contraddittoria, ma armonica e coerente.

In quel momento egli è un artista cibernetico, non perché usa la macchina, ma il pensiero della macchina, perché egli si identifica con la macchina. A questa sua posizione occorre sempre sovrapporre sia lo sforzo mentale e sia quello artificiale, l'organizzazione del pensiero e quello puramente meccanico dell'elettronica. L'artista cibernetico ovviamente non è un robot, ma è ancora, nonostante tutto, un artista che pensa o almeno che soffre, che sente, che percepisce, che gioisce, che sa perfino contraddirsi e questo avviene continuamente nella pratica della sua arte.

Ma vi è poi una differenza così grande tra una pittura ed un videotape? Forse in passato la differenza sarebbe stata enorme poiché diversi erano i procedimenti artistici, ma ora i sistemi della pittura ad olio o all'acrilico o con l'intervento del collage o con altri materiali industriali hanno ridotto sensibilmente le distanze che possono esistere tra un quadro ed un prodotto televisivo. Tra l'uno e l'altro inoltre la fotografia ha già stabilito un legame, buttato un ponte, ma anche una contaminazione, che non è certo molto facile disciogliere. Possiamo però dire che in un quadro o in una scultura noi abbiamo un prodotto perfettamente finito e compiuto che non ha più bisogno di nessun'altra operazione per essere osservata: è davanti ai nostri occhi nella sua integrità, al massimo il gioco delle luci e delle ombre può un po' modificarla, ma si tratta di fatti esterni e marginali. Nel videotape, considerato come opera d'arte, noi abbiamo tra le mani un nastro magnetizzato che così com'è non ci dice assolutamente nulla, è soltanto una cieca striscia di celluloido: perché essa diventi l'opera che noi desideriamo dobbiamo introdurla in un'altra macchina che trasferisca i suoi impulsi magnetici in un'immagine perfettamente visibile e percepibile, ma continuamente instabile. Questa diversa natura visuale crea anche una diversa conseguenza: il dipinto esiste sempre, anche se nessuno lo contempla, anche se rinchiuso in una stanza buia o in una cassa; il videotape esiste solo se avviene una trasformazione elettronica. Non è lo stesso caso della pellicola cinematografica che è sempre visibile anche in trasparenza, come un negativo fotografico. Quindi il videotape ha una caratteristica unica, è un'opera che ha la facoltà di

rigenerarsi, di ripetersi, di vivere in una dimensione proiettata nel mondo della fisica, ci dà l'illusione di sgorgare davanti ai nostri occhi solo nel momento della contemplazione. Lo possediamo soltanto attraverso il movimento, come un'automobile o un treno o un aeroplano che praticamente non esistono nell'immobilità, — sono cose inutili e insensibili, — ma solo quando cominciano a spostarsi velocemente nello spazio che a loro assegniamo. Ma il video è anche qualche cosa d'altro: è un'attività intellettuale compiuta per mezzo d'una macchina. Mentre il quadro può essere anche divagazione, sogno, o pura intuizione dello spirito, o piacere dei sensi o gusto cromatico, il videotape è quasi sempre un procedimento cerebrale proprio perché passa attraverso i complessi meccanismi d'una mente artificiale. Non bisogna lasciarsi ingannare dallo strumento che viene usato e che è assolutamente indispensabile, ma nel momento della creazione l'artista non fa nessuna differenza tra i suoi circuiti mentali ed i circuiti elettronici che sono a sua disposizione. Il video per il suo creatore è un foglio di carta, è la superficie d'una tela o d'un muro, è un diario, è la sua autobiografia, è letteratura, è il suo dettato. Soggetto di molti videotapes è l'artista stesso che vi proietta una parte della sua esistenza, un brandello, talvolta doloroso, della sua vita personale, un frammento dei suoi pensieri e delle sue esperienze. Il video richiede questa continua vicinanza che è anche un confronto tra il proprio sguardo e lo sguardo del mondo. L'artista è il protagonista della storia che racconta. Sì, è vero, qualche volta il video non dice nulla, ma questo succede a tutte le forme artistiche, anche a quelle più tradizionali; è un difetto o una debolezza dei creatori, non del mezzo adoperato. Talvolta il video presenta solo se stesso, è una tautologia, si specchia narcisticamente nella propria immagine, è un soliloquio, è qualche volta balbettamento. Non sempre le confessioni hanno la grandezza che sapeva trarne un Sant'Agostino o un Rousseau che non avevano altro metro per misurare il mondo circostante e se stessi: non bisogna cadere nell'equivoco che la propria vita privata sia eccezionale o che comunque possa interessare chiunque, come talvolta ingenuamente succede nei suoi prodotti più deboli. La sua grandezza è altrove: è nella sua intellettualità, è nel momento in cui si pone sullo stesso livello di qualsiasi altra categoria letteraria o artistica, accetta i legami della scienza o li manipola a suo piacere, entra nelle caverne profonde della macchina-dio e vi

pone la sede del suo gelosissimo pensiero. Il video non è solo immagine, ma cinematografo, con il quale ha ovviamente molte affinità, è teatro, narrazione letteraria, racconto, romanzo, poesia, sogno, autobiografia, ove trova un terreno particolarmente favorevole, e talvolta perfino pittura: si tratta spesso di funzioni sostitutive a cui l'artista si rivolge oggi assai fiduciosamente. In questo universo elettronico tutto può accadere, perfino che l'arte ritrovi i fili spezzati dalle catastrofi umane e che ricomponga i suoi vecchi ideali. D'altra parte perché lamentarci se l'arte è così profondamente cambiata?, se è così meccanica e così artificiale? Non è l'arte che ha cambiato la sua fisionomia, è l'uomo che ha cambiato la sua struttura e che è diventato meccanico ed artificiale.

Il video è un'attività intellettuale proprio perché passa attraverso una macchina dal mutevole volto che non si limita a rispondere, ma agisce ed interroga. Mentre l'ambizione della pittura è oggi d'essere sempre più meccanizzata, ripetitiva e talvolta impersonale, fredda, priva di emozione, l'ambizione della macchina è evidentemente quella di scoprire nelle sue strutture una specie di calore umano, d'essere calda, personale, mentale. La macchina oggi è sapienza ed anche il video quindi partecipa a questa aspirazione. Gli artisti che affidano a questo strumento il loro messaggio desiderano, talvolta inconsapevolmente, ma con molta intensità compiere un'operazione colta: in realtà la macchina li affascina sempre di più, è quello che era per gli uomini d'un tempo il verbo di Aristotele (*l'ipse dixit*) o in epoca più recente quello di Hegel o di Nietzsche o di qualche altro *maître à penser* comparso sul palcoscenico del mondo. L'artista non ha altra sede se non quella che gli proviene dai divini meccanismi della sua nuova fede, ove si immerge con entusiasmo ma in fondo anche con sottomissione, ed è questo un fenomeno reperibile facilmente nelle opere dei *video-makers* di tutto il mondo non solo in quelli operanti a Ferrara. La macchina è qualche cosa di più d'un semplice dio, è lo specchio che essi posseggono ed è tutto il sapere di cui possono fare uso premendo un bottone, abbassando una levetta o girando una manopola: nell'oscurità delle sue viscere la macchina darà la sua risposta miracolosa come se fosse l'oracolo di Delfo trasportato sulle pietre del presente. La cultura è fatta anche di cose apparentemente insensibili o prive di anima, ma non sono insensibili poiché l'elettronica è la loro anima immortale. Anche se personalmente

non è sempre colto, come talvolta può capitare qui come altrove, è colto quello che egli compie proiettando su un nastro tutto quello che egli sa o che crede di sapere, cioè l'intera sua vita. *Video sapiens* è una definizione che dà il senso di questa sua fiducia, ma anche di questo suo totale abbandono all'abbraccio di qualche cosa che appare più importante di lui, che è sicuramente infallibile poiché la macchina non sbaglia, ma è la sua enciclopedia e la sua grammatica, è quel grande libro di testo universale che racchiude ogni sapienza.

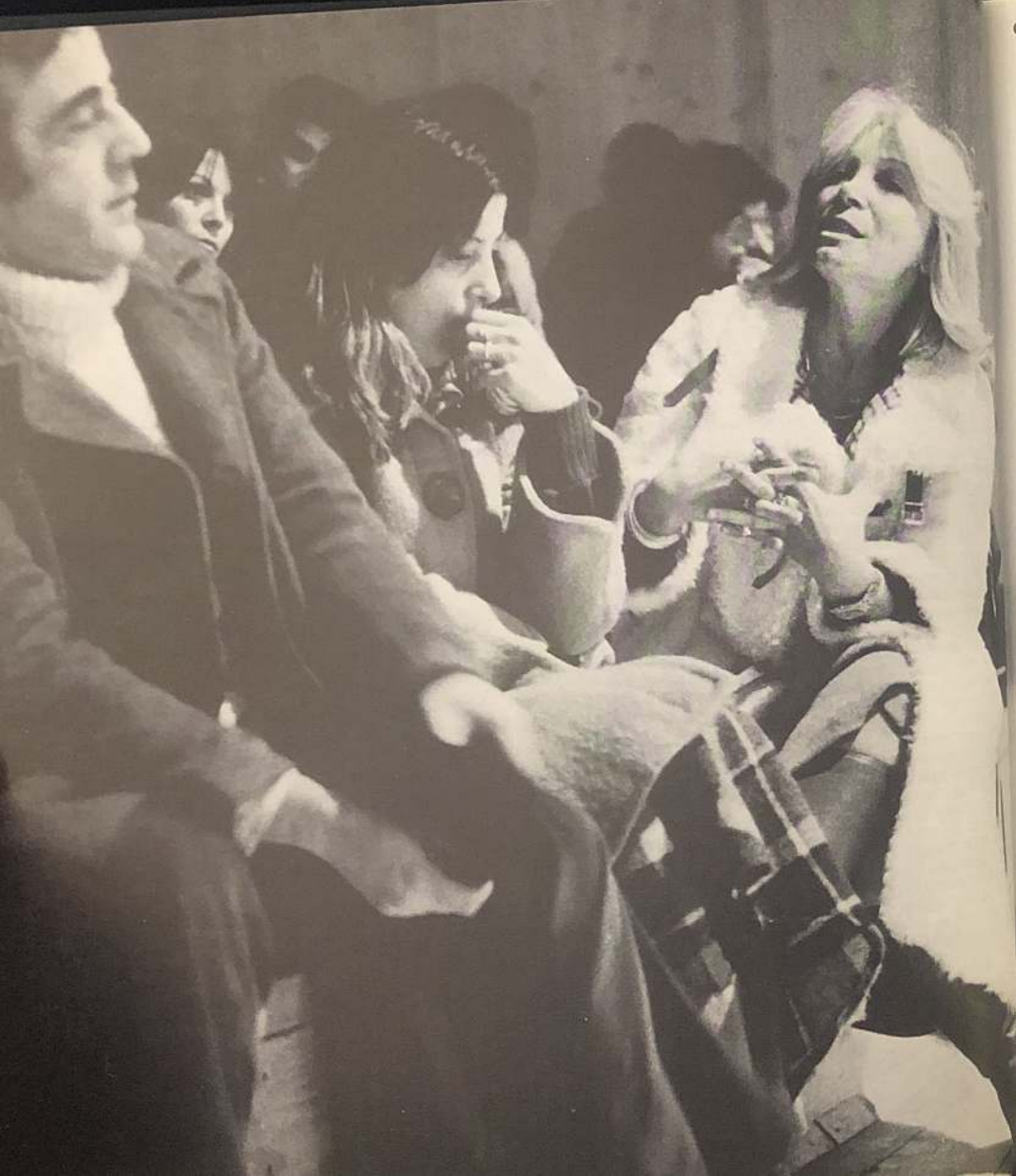
Avevamo parlato all'inizio di cinque aspetti diversi che compongono il motivo di questa rassegna, ma intravediamo molti altri sentieri e molte altre conseguenze d'una attività artistica che a suo modo è affascinante ed ha già percorso nel mondo, da molti decenni, un lungo cammino. Si tratta d'un episodio fondamentale per l'arte contemporanea non solo perché strettamente collegato all'evoluzione della televisione, ma perché in stretto rapporto con la nostra maniera di vivere. Questa rassegna offre un ampio esempio di quello che è accaduto in Italia, ma anche di quello che accadrà ancora domani e della curiosità sempre più viva che circonda l'uso di questo mezzo, ove si stanno effettuando sperimentazioni tecniche assai più complesse e più avanzate. È un mondo ancora totalmente aperto. Ci basta per ora averne indicato alcune possibilità ed alcune direzioni, reperibili più o meno nelle scelte che abbiamo fatto all'interno di un lavoro eccezionale come quello della Galleria Civica di Ferrara, sperando che l'esempio venga ripreso anche da altri organismi culturali italiani.

Il museo d'una piccola città è stato in grado di fare grandissime cose per gli indiscutibili meriti di chi lo dirige con un programma veramente aperto al futuro e questo ha consentito anche nel campo del videotape risultati di alto livello. Questa manifestazione ha quindi anche un duplice scopo: fare conoscere le possibilità artistiche e non artistiche di questo mezzo e mostrare le capacità d'un museo di agire sulla realtà contemporanea proprio nel momento del suo manifestarsi.

Voglio qui ringraziare tutti gli artisti che hanno contribuito con un loro scritto alla maggiore comprensione del loro lavoro, e naturalmente desidero estendere i miei ringraziamenti, per la loro collaborazione a Franco Farina ed a Lola Bonora che con squisita

intelligenza e sensibilità mi hanno consentito di portare a termine questa ricerca, e con loro ai tecnici Giovanni Grasso e Franco Ansaloni che hanno avuto con me molta pazienza nel condurmi nei meandri di questa tecnica.

Janus



Direi di cominciare dal principio: dovresti raccontarmi come è nata in te l'idea di dedicarti all'attività del videotape, come è sorto il Centro Video di Ferrara, cioè la cronistoria o la pre-cronistoria di questo fatto. Come ti sei avvicinata a questo mezzo, fra i tanti esistenti?

Io salterei proprio le questioni personali perché non vorrei che diventassero la mia storia.

Potrebbe anche essere interessante, perché no?

Vedi, io provengo dal teatro, da alcune esperienze fatte sul palcoscenico e per il palcoscenico, successivamente anche nel cinema, nel senso che ho collaborato a tutti questi mezzi, e quindi il problema della comunicazione mi ha sempre interessato moltissimo. Poi c'è stata una pausa a causa di alcuni trasferimenti e per altri lavori, quindi c'è stato un po' di silenzio; però ho sempre seguito, anche se saltuariamente, il fenomeno della televisione.

Tu hai creduto molto importante e fondamentale quello che riguarda la comunicazione come mezzo primario di conoscenza, se credo di comprendere bene.

Sì, infatti. Dopo il mio trasferimento all'Ufficio Stampa della Regione Emilia Romagna, e lì lavoravo come giornalista interna alla presidenza Fanti, nacque un esperimento di televisione via cavo. Fanti aveva dato a Roberto Faenza, regista cinematografico, un incarico professionale di due anni. Faenza era stato cinque o sei anni in America a studiare i problemi della televisione via cavo e quindi era tornato in Italia con un patrimonio abbastanza ricco intorno a questa esperienza. Quindi a Bologna si costituisce un gruppo di studio del quale ho fatto parte immediatamente proprio perché avevo alle spalle questa esperienza e questo interesse personale per i problemi dell'informazione e comunicazione. Per due anni abbiamo lavorato a Bologna organizzando seminari, corsi di specializzazione e addestramento cercando di formare quadri in vista della nascita di questa televisione regionale via cavo. Questo lavoro ci ha permesso di venire a contatto con diverse realtà cittadine e regionali. Il progetto non fu mai varato, ma si arenò a causa di divergenze politiche incapaci di convergere almeno su questo punto. Come immediata conseguenza di questo fallimento vi fu una fuga generale di quanti avevano

creduto e lavorato sodo al progetto. Roberto Faenza torna al cinema; Giuseppe Richeri, suo stretto collaboratore, rimane funzionario regionale con particolari mansioni per il settore dell'informazione. Altri spariti del tutto. Terrorizzata da questa situazione...

Sei l'unica sopravvissuta di questo gruppo.

Sì. Attivamente sì. Si è salvato con me un altro validissimo elemento del gruppo, Carlo Ansaloni, che è ora l'operatore del Centro Video del quale tu ti interessi tanto. Vengo, in quel periodo, invitata da Jorge Glusberg a Londra ad un incontro internazionale di videoarte (Glusberg è un personaggio che ha avuto un ruolo importantissimo nella storia della videoarte). In quell'occasione visiono nastri di estremo interesse realizzati da artisti stranieri, gli italiani sono ancora pochi in quel tempo. Mi rendo conto che non c'è tempo da perdere. La prima persona con la quale ho contatti per la realizzazione d'un progetto di un video è Fabrizio Plessi. Naturalmente anche in lui era matura l'esigenza di esprimersi attraverso questo mezzo tecnico. Quella prima esperienza ebbe la fortuna di trovare qui a Ferrara un'immediata risposta poiché la Galleria Civica d'Arte Moderna, per la sensibilità di Franco Farina, questo va assolutamente detto, comprò un videoregistratore portatile, con molti sforzi economici.

Un'iniziativa personale di Franco Farina, naturalmente.

Infatti, si mostrò subito molto favorevole ad iniziare un'attività di quel tipo, da affiancare a quella delle esposizioni... Questo primo lavoro, fatto con Plessi, si chiama Travel e tu lo hai ben apprezzato, se ben ricordi.

Fa parte di questa rassegna.

È stato girato in casa mia.

Questo è un particolare che non conoscevo.

Le inquadrature più interessanti sono state girate in un bagno fatiscente che a Fabrizio era piaciuto molto, direi quasi metafisico, e con alcune stanze non ancora ammobiliate. Era questo l'ambiente fisico che cercava per il suo lavoro. Il montaggio fu drammatico. Tu sai che in questi casi si fa il montaggio elettronico e fu veramente un'avventura perché nella

cucina della mia casa, trasformata in laboratorio, passammo notti intere a sperimentare, a provare e riprovare, non sapevamo ancora molte cose e...

Sperimentavate dal vivo...

Appunto. Riuscimmo, anche se con molta fatica, ad ottenere un prodotto che ci diede parecchie soddisfazioni. Infatti, il nastro fu premiato al Festival di Asolo e questo riconoscimento ci permise di superare le difficoltà che non sarebbero mancate in avvenire. Dopo questa esperienza «casalinga», abbiamo potuto attrezzare alcuni ambienti a Palazzo dei Diamanti che nel tempo si sono via via perfezionati nelle apparecchiature, ma purtroppo oggi abbiamo la necessità di integrarle con nuovi mezzi perché, come ben sai, la tecnologia è rapidamente superata. Abbiamo il problema urgente del colore. Non è più possibile avere solo il bianco e nero in quanto molti artisti girano in colore. Negli incontri internazionali, ai quali ho sempre cercato di non mancare, ho visto dei tapes a colori bellissimi, quasi sempre di americani e canadesi. Chiaramente a loro non mancano i mezzi, quindi la qualità tecnica è sempre eccellente. Per noi il discorso è diverso.

Quindi questo è stato l'inizio del tuo lavoro: Bologna, Travel con Plessi, poi altri con lo stesso artista.

Certo, Plessi è stato il «primo amore», ma soprattutto è stato l'artista che ha condiviso entusiasmi e difficoltà con la nostra équipe e questo non va dimenticato.

Dopo Plessi hai avuto moltissimi contatti con altri artisti, sia italiani e sia stranieri.

Tu sai che nell'ambiente artistico le informazioni volano rapidamente, per cui artisti di passaggio in Italia venivano a visitarci e molto spesso già avevano dei progetti di lavoro che abbiamo realizzato.

È bene sottolineare che questo laboratorio è aperto liberamente e gratuitamente a tutti quegli artisti che vogliono fare un'opera da voi a Ferrara.

Certo, vi sono da concordare metodi di lavoro, tempi, ecc., ma questo è ovvio. Molti artisti hanno lavorato con noi in questo modo. Ci hanno inviato un progetto, lo abbiamo discusso e poi

realizzato.

In questo modo avete dato la possibilità a questi artisti di esprimersi e di utilizzare questi mezzi espressivi. Penso che in Italia sia uno degli atteggiamenti più democratici e più intelligenti che può assumere un museo nei confronti dell'arte. Infatti qui il museo non si chiude fra le sue mura per fare egoisticamente il proprio lavoro, anche di cultura naturalmente, ma stabilisce un contatto con l'artista e non solo con quello celeberrimo, ma anche con l'artista giovane...

Farina dice sempre che il museo va condotto come pubblico servizio e questo è un chiaro esempio di pubblica utilità. Il nostro è un laboratorio aperto e va inteso aperto a quegli artisti che non avendo in proprio la possibilità di sperimentare questo linguaggio espressivo qui trovano il massimo di collaborazione corredata da professionalità e competenza.

Ma voi non avete aperto il Centro soltanto agli artisti, ma anche agli studenti. Avete dato loro la possibilità di imparare ad usare il video, mentre a scuola non si insegnano queste nozioni. Credo nemmeno nelle Accademie o nei Licei artistici, almeno penso, si insegnerà come si dipinge ad olio...

Credo che non posseggano nemmeno le attrezzature.

Quindi voi vi siete trasformati in una specie di scuola.

Sì, abbiamo organizzato dei corsi seminariali e questo per due anni consecutivi. Sarebbe stato interessante continuare l'esperienza, ma avendo avuto sulle mie spalle la totalità del lavoro organizzativo non sono stata più in grado di assumermi questa fatica che unita alle altre era insostenibile. Tu sai che accanto al Centro Video esiste la Sala Polivalente, di cui parleremo, se vuoi, dopo. Ho cercato di sensibilizzare l'ambiente della scuola perché portasse avanti in proprio questa esperienza dei seminari, ma non è stato possibile. La scuola riesce a stento a realizzare i propri programmi, figuriamoci... Peccato perché i lavori usciti da questi seminari sono stati quasi tutti di estremo interesse.

Forse ti è mancato un appoggio esterno, forse la politica culturale, il Provveditorato, non saprei, ma certo qualcosa non ha funzionato.

Certo non è facile stabilire e individuare le responsabilità di questa assenza che c'è stata ed è stata colpevole.

Voi avete dimostrato, con delle prove, che certe cose si possono fare e anche molto bene. Solo che non si possono fare da soli, occorre il contributo di tutti.

Certo questa è stata una delle esperienze aperte e in questo caso lo è stata veramente in quanto i partecipanti erano di diversa provenienza (studenti, insegnanti, genitori, impiegati, operai, cooperatori, personale sanitario, ecc.). Il primo seminario era formato da 6/7 gruppi i quali hanno sviluppato temi diversi o, nel caso degli insegnanti e studenti, lo stesso tema — i decreti delegati — visto da due angolazioni.

Questo mi sembra molto importante: l'uso del video, fatto da un museo, non soltanto circoscritto all'ambito artistico, ma estende i suoi interessi e la sua influenza conoscitiva anche in campi che potrebbero sembrare estranei alle sue competenze o prerogative. Invece avete toccato il mondo della scuola, del lavoro, quello sindacale, cooperativo, la medicina, la psichiatria, l'insegnamento della lingua e così via.

Abbiamo applicato il concetto della interdisciplinarietà che per la cultura di oggi è fondamentale. Credo che non si possa fare cultura privilegiando un aspetto della realtà, un settore specifico, senza legarsi a tutto il resto che ci pulsa attorno.

Questo ampliamento della ricerca viene anche realizzato alla Sala Polivalente (che citavamo prima) dove l'attività non è limitata soltanto al settore delle performances, ma mi pare che sia aperta a molte altre proposte — musica, cinema, poesia, danza, dibattiti, seminari, video, audiovisivi, ecc.

Cerchiamo di dare al pubblico dei prodotti che difficilmente si possono vedere nei luoghi tradizionali di informazione come possono essere i teatri, i cinematografi, gli stadi... e proprio perché ci muoviamo in un ambito sperimentale e di ricerca.

Ma tu offri anche prodotti di ottimo livello artistico e nomi importanti.

Sicuramente, senza escludere la presenza di giovani artisti che si propongono e si misurano con un pubblico che, proprio per questa attività continuativa e articolata, è attento e puntuale nel

raccogliere messaggi e restituire impressioni, consensi o dissensi con estrema serenità e sicurezza. Ti posso assicurare che dal 29 marzo 1977, giorno dell'inaugurazione della Sala Polivalente con una performance di Vincenzo Agnelli, ad oggi, il pubblico si è appropriato degli strumenti di valutazione seguendo con interesse e impegno tutto quello che ha visto, per cui oggi nessuno può venire ad improvvisare o meglio a «darla ad intendere». Non sarebbe accettato. Sono tutti perfettamente in grado di dare giudizi sul rigore professionale, sulla serietà e sull'impegno, prerogative che vengono richieste al di là del lavoro in sé che può comunque non essere apprezzato.

Sala Polivalente e Centro Video si muovono in maniera parallela, sono due aspetti di un'unica realtà, di un unico tipo di impostazione del lavoro.

Certamente. Infatti, come tu ben sai, la quasi totalità delle manifestazioni che si fanno alla Polivalente vengono registrate e costituiscono un materiale d'archivio, la nasroteca appunto, che documenta tutto il lavoro fatto. Accanto vi è la produzione del Centro Video, fatta in studio, con la sola presenza degli artisti e gli operatori: la videoarte, appunto.

Quindi direi che l'uso del video che voi fate è un uso soprattutto di carattere sociale e fra gli usi sociali io metterei anche l'arte in quanto essa è un aspetto della nostra realtà e dei rapporti con questa realtà. Forse la definizione più adatta per il tuo lavoro è appunto: Video come uso sociale.

Sì, mi piace molto questa definizione.

Uso sociale sia per i contenuti del video e sia per l'utilizzazione del video e poi per le finalità perseguite a tutti i livelli.

Direi proprio di sì.

Vorrei farti ancora un'altra domanda. Alla luce di questa ricca esperienza, quali sono i tuoi rapporti, nel campo specifico del video, con gli altri enti culturali italiani?

Prima di ogni cosa va detto che sono pochissime le istituzioni pubbliche che si sono dotate di queste attrezzature e va detto ancora che fra quelle che le posseggono una esigua minoranza le sa usare e le usa. Le ragioni di questa insufficienza si potrebbero ricercare nella mancanza di mezzi, ma mi convince

poco in quanto se lo abbiamo fatto noi che di mezzi ne abbiamo pochissimi preferisco credere che sia mancanza di volontà. Probabilmente si ritiene che il video sia marginale e di scarsa importanza per cui si privilegiano altri settori dell'arte. Quindi direi che i miei rapporti con le altre istituzioni pubbliche sono quasi inesistenti. Tuttavia esistono invece alcuni centri privati e fra questi cito il più importante, la Galleria del Cavallino di Venezia, con la quale collaboro attivamente perché conduce un'attività fra le più vive e questo è un merito che va dato a Paolo Cardazzo il quale lavora con ritmi sostenutissimi per la promozione e la divulgazione del video. Tutto questo in una città che, a mio parere, lo gratifica poco. Tu sai che esiste l'Archivio Storico della Biennale con il quale noi non abbiamo contatti di sorta, ma, per quello che so, non credo che nemmeno Paolo Cardazzo riceva da loro molte proposte di collaborazione.

Ma allora non ti viene il sospetto che agli enti culturali italiani questo mezzo di espressione non interessi assolutamente? Io comincio a crederlo con convinzione perché se il problema dell'informazione della macro televisione è sommerso da una serie di problematiche di difficile soluzione, a cui facevamo riferimento prima, è chiaro che queste si riflettono inevitabilmente sulla microtelevisione nella quale rientra la nostra attività. Il fenomeno della videoarte ha un carattere mondiale, ignorarlo o sottovalutarlo è abbastanza curioso come atteggiamento, non ti pare?

Questo fatto è sempre successo in ogni epoca. Al tempo dei macchiaioli i macchiaioli erano ignorati, all'epoca degli impressionisti gli impressionisti erano derisi, all'epoca degli astrattisti gli astrattisti erano disprezzati e così via. Tu potresti meglio di me fare la storia dolorosa delle incomprensioni...

Che ci tramandiamo da secoli a secoli... Di conseguenza avremo un periodo di stallo e attenderemo pazientemente il nostro momento.

Eppure attraverso il video si documentano avvenimenti culturali di importanza fondamentale che diventano l'archivio mentale della nostra epoca.

Spesso mi trovo a riflettere su questa strana situazione. Se consideriamo che nella nostra epoca la totalità dell'informazione e dei messaggi vengono forniti attraverso l'immagine in generale ed in particolare attraverso il mezzo televisivo, trovo strano che non venga strumentalizzato anche per le questioni di carattere artistico-culturale con quel dispiegamento di mezzi che vengono invece adottati per accaparrarsi il consenso. Negli altri paesi è ormai un fatto di consuetudine informare il pubblico attraverso la televisione nazionale di ciò che avviene nel campo dell'avanguardia artistica. Da noi è un fatto inconcepibile. Solo i grandi maestri possono essere nominati dalla TV. Noi abbiamo dei ritardi che si aggirano sui 10/20 anni rispetto agli Stati Uniti per esempio.

Un'accusa che viene mossa anche nell'ambiente artistico e più precisamente da una parte della critica nei confronti del video è quella di essere un mezzo noioso.

Lo so perfettamente e credo di saperne anche la ragione: tu sai che nel momento in cui questo fenomeno è esploso (con i ritardi che abbiamo detto) anche in Italia, l'entusiasmo ha trascinato un po' «tutti». Quasi tutti gli artisti hanno creduto di poter utilizzare in modo creativo questo mezzo che appariva facile nei modi d'uso, ma che in realtà non lo è affatto. Sappiamo come sia in pratica difficile costruire un messaggio per immagini. Solo chi ha sensibilità artistica, strumenti culturali ed estetici adeguati può tentare di fare la videoarte, diversamente vale il principio che estenderei a qualsiasi prodotto culturale o artistico. Infatti esistono film noiosi, libri noiosi, quadri noiosi...

Per semplificare potremmo benissimo chiederci se l'Ulisse di Joyce è un libro noioso o divertente come Pinocchio.

Ritengo esistano delle responsabilità da parte di una certa critica che non è stata sufficientemente dura e selettiva a scapito di una produzione che solo recentemente si sta qualificando, ma che per tanto tempo non è stata competitiva con la produzione estera. Non possiamo liquidare questo fenomeno come noioso solo perché qualcuno è stato sfortunato ed ha visto solo video noiosi o che ha creduto noiosi.

Va poi detto che questa produzione video ha raggiunto musei importantissimi in America, in Argentina, in Canada, in Europa...

All'estero la rete è fittissima, da noi ancora troppo poco.

A questo punto vorrei chiederti quali sono i tuoi progetti per il futuro.

Questa è sempre la domanda che mi imbarazza di più perché come puoi ben immaginare non dipende solo da me fare programmi. Sì, il desiderio di potenziare il Centro, di allargare l'attività, di allacciare rapporti sempre più frequenti con realtà stimolanti è innegabile che ci sia da parte mia, però vi sono delle difficoltà di carattere economico e talvolta anche divergenze culturali e politiche. Uno degli obiettivi che ci siamo posti è quello di coinvolgere maggiormente il mondo della scuola anche se le collaborazioni non sono mancate, ma ritengo comunque siano ancora al di sotto di quello che si potrebbe fare. Purtroppo non è facile e spesso ci si scontra con posizioni arretrate che non permettono di svolgere quel lavoro di formazione estetico-culturale che le nuove generazioni, a mio parere, avrebbero diritto di ricevere.

Quale conclusione puoi trarre dal lavoro che hai svolto in tutti questi anni?

Posso dire che è un lavoro durissimo, non tanto perché non ha gratificazioni, molti altri lavori non sono gratificanti, ma per la crisi di identità che stiamo vivendo a livello mondiale. Tuttavia vado avanti, non so se per una mia nevrosi che mi spinge inesorabilmente ad essere attiva o perché in fondo ancora credo nell'arte e nelle sue possibilità di incidere sulla qualità della vita, anche con tutte le perplessità inevitabili. Penso comunque che questo lavoro non sia stato inutile. Quasi otto anni di attività hanno dato vita ad un Centro che si è configurato come un punto di riferimento per tutta quella ricerca artistica che non può e non deve essere ignorata. Per quello che riguarda la Sala Polivalente il discorso è più articolato ed è rivolto ad un ambiente più vasto. A distanza di tre anni siamo riusciti a guadagnarci la fiducia di un pubblico che ormai è costante nelle presenze e vivace nella partecipazione. Inoltre molti hanno capito l'importanza di poter essere informati, restando nella propria città, su ciò che avviene in Europa e negli Stati Uniti.

Il pubblico non deve mai essere emarginato proprio dalla cultura. Spero per il futuro di non deludere le aspettative di quanti mi

hanno accordato la loro fiducia e spero anche di continuare ad avere sufficiente vitalità per svolgere il mio lavoro.

Conoscendo la tua intelligenza e la tua perseveranza sono certo che continuerai ancora per moltissimi anni questa tua fatica, peraltro tanto costruttiva per la comunità. È la mia speranza.

Lola Bonora

I Gruppo/Videoarte

- Fabrizio Plessi, *Travel*, 1974/30'
 Claudio Cintoli, *Il Filo di Arianna*, 1974/25'
 Maurizio Bonora, *Il gioco dell'Oca*, 1975/20'
 Elio Marchegiani, *Sono un misoneista*, 1975/22'
 Christina Kubisch, *Stille Nacht*, 1975/2'
 Claudio Zoccola, *Avendo un amico di nome Marcel*, 1975/11'
 Guido Sartorelli, *Proporzione alla memoria*, 1975/10'
 Giuliano Giuman, *Trace of a Shadow*, 1976/20'
 Lorenzo Lazzarini, *Rito al grande fiume*, 1976/17'
 Armando Marocco, *Sconcerto*, 1976/15'
 Maurizio Cosua, *Via Ariosto n° 2*, 1977/12'
 Ricci-Lucchi/Gianikian, *Viaggio di La Rose*, 1977/7'
 Franco Goberti, *Metagrafica*, 1977/6'
 Lola Bonora, *Respectable People*, 1977/20'
 Klara Kuchta, *Biondo Veneziano*, 1978/30'
 Nanda Vigo, *Venezia è un'illusione cosmica*, 1978/20'
 William Xerra, *Vive*, 1978/20'
 Gretta Sarfaty, *Evocative Recollections*, 1979/10'
 Janus, *Sussulti e Silenzio*, 1979/13'



Fabrizio Plessi

TRAVEL

1974
con Eleonora Mialich, coordinatore Franco Farina, operatore Carlo Ansaloni, montaggio Lola Bonora, assistente Giovanni Grandi, musica Christina Kubisch
Produzione: Galleria d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 30'

Premio Speciale all'International Art Film Festival, Asolo, 1974.

Travel in inglese, come tutti ormai sanno nella nostra epoca di turisti, vuole dire viaggio: ma si tratta d'un percorso nell'interno d'una dimensione metafisica. Vi sono porte che si aprono e si chiudono davanti all'impenetrabilità delle pareti, valigie che si dischiudono violando i loro segreti: ciuffi di fiori e foglie, sprazzi di vegetazione, l'ombra d'un giardino in miniatura, oppure una limpida distesa d'acqua in cui la mano si tuffa. Plessi è un artista che ha sempre soprattutto analizzato i rapporti che l'acqua ha con l'uomo e con la sua fantasia; l'acqua, un elemento che ci circonda, ci nutre ma anche ci soffoca, l'acqua come parete metafisica della nostra esistenza. Vi è poi una carta geografica dell'Italia appesa alla parete su cui la protagonista della storia indica i vari confini lungo le sue coste, in un altro limite di acqua che ci stanno intorno come in un agguato liquido. E vi è soprattutto la presenza di questa femminilità che non dice una parola, che attraversa una camera, una porta, una nuova dimensione, apportatrice prima di questa valigia che accompagna il suo viaggio, poi d'una condizione umana misteriosa, spogliata dei suoi abiti, china su un lenzuolo steso per terra, tracciando con il gesto lunghe linee che un poco alla volta la circondano. Ma il suo viaggio la conduce ancora più lontano, come Alice che penetra in un mondo misterioso qui rappresentato, alla fine, da una stanza da bagno delineata in tutte le sue parti come una cella monacale. La vasca l'attende come una barca, la racchiude come una conchiglia. I rubinetti di metallo stabiliscono intorno al corpo nudo della ragazza una specie di anatomia, una

specie di grande scheletro che si contrappone alla morbidezza della carne, ma dai suoi fori non sprizza alcun getto d'acqua, fuoriesce invece la luce che passa minuziosamente su tutta la sua pelle, illuminandola, accarezzandola, lavandola nei suoi più intimi pori, entrando nelle pieghe della sua epidermide. Questo rapporto tra la luce ed il corpo della ragazza è uno dei momenti più belli del lavoro di Plessi, dimostrando che il videotape può anche essere adoperato a fini poetici. È un momento di raccoglimento e di tensione. La luce si sovrappone al corpo della ragazza rivestendolo della sua sostanza. La luce in fondo non è altro che una trasformazione dell'acqua, ed il corpo che vi si immerge la metamorfosi del sogno. Le ultime sequenze mostrano la ragazza rivestita che esce da una porta, la solita valigia tra le mani. Il viaggio è terminato, ma probabilmente sta iniziando proprio in questo momento.

Vedi in Documenti: Fabrizio Plessi - Lettera
Fabrizio Plessi - Travel



Claudio Cintoli IL FILO DI ARIANNA

Dicembre 1974
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - 50 Hz. - 1/2" open reel - b/n - Durata: 25'

L'azione si svolge a Cento, un grosso paese rurale nel ferrarese, ormai da tempo al di fuori di qualsiasi storia artistica. Vi nacque in secoli ormai irricognoscibili il Guercino, ma pare che il fatto non abbia lasciato alcuna traccia particolare e in ogni caso non ha nessuna relazione con la storia immaginata da Cintoli, il quale ha pensato di invadere la piazza principale di Cento con una ragnatela di corde, una domenica mattina che di solito è propizia ad incontri amichevoli ed a lente passeggiate secondo una tradizione che in luoghi consimili dura da sempre. La domenica è il momento in cui il lavoro viene sospeso, è una pausa ed è anche un'attesa ed è quindi il momento prescelto da Cintoli per questa improvvisa inconsueta opera-

zione. L'idea può ricondurre, caso mai, a Duchamp che in occasione d'una grande mostra dedicata al surrealismo strinse i lacci espositivi tra i lacci d'immerevoli corde, in un groviglio di nodi che si interponono tra le opere ed i visitatori, costringendoli a passare attraverso un ostile labirinto. Qualche cosa del genere accade a Cento, con la differenza che il fatto viene perpetrato proprio sulla pelle dei cittadini, ad un tratto invasi da questa rete che passa tra le loro gambe, tra le ruote delle loro biciclette, sulle automobili, sui balconi, sulle colonne della piazza, nei bar, congiungendo e separando uomini e cose nello stesso istante. Una pesante voce emiliana esclama con incredulità «Ma cosa c'è?»; una mano scrive con il gesso per terra «Facciamo i ragni che imbrigliano le mosche», ma i cittadini, peraltro assai pazienti, non sanno d'essere le mosche, non sanno nulla di quello che accade intorno ai loro vestiti ed alla loro pelle ed intorno ai luoghi abituali ed assai tranquilli della loro sosta domenicale. Vedono soltanto queste corde che passano da un luogo all'altro, che limitano e delimitano i loro movimenti, che vorrebbero provocare e suscitare nella loro mente una qualche reazione, anche ostile, se necessario, comunque un qualche moto dell'animo. L'operazione viene condotta da Lola Bonora e dai suoi assistenti in una mattina molto invernale, come sanno essere invernali certe mattine nella pianura padana. Ma perché proprio a Cento? Perché Cintoli probabilmente ha voluto mettere alla prova la solidità d'un luogo che ha un concetto ben diverso dalla storia che estraggono a caso le combinazioni cromatiche di cui ha bisogno per riempire un grande pannello. Il tradizionale gioco dell'oca, che è un antico divertimento assai familiare, qui diventa quindi quasi un audace gioco d'azzardo. La scelta arbitraria dei numeri o di qualsiasi altra decisione che sorge da circostanze sconosciute non crea una nuova libertà nell'interno dell'arte né scopre mondi sconosciuti, ma rende tutti un poco più responsabili di quello che fanno, mentre l'artista stesso si spoglia in parte della sua aurea di superiorità. Egli qui accetta i suggerimenti del caso, ma anche quelli della piccola società che si compone, assai volenterosa, intorno al suo schema. Alla fine sui colori freschi del pannello viene distesa una sottile stoffa che viene compressa manualmente in modo da assorbire l'impronta del disegno. L'opera quindi si trasferisce dal suo luogo d'improbabilità in un luogo più concreto e più stabile. Il videotape è assai vicino ad una funzione di carattere didattico, è senza dubbio un mezzo di divulgazione artistica, ma in questo caso l'affi-

P.S. - Riteniamo giusto aggiungere che Cintoli è improvvisamente morto nel 1979.



Maurizio Bonora IL GIOCO DELL'OCA

1975
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Sound - Durata: 20'

La creazione artistica è talvolta a metà strada tra l'invenzione pura e semplice e la riflessione intorno ai procedimenti che l'hanno portata alla nascita. Il pittore e lo scultore hanno talvolta il bisogno di verificare criticamente ed analiticamente quello che esce dal gioco e dal lavoro delle loro mani e delle loro menti e non quando l'opera è già penetrata da tempo nella vita, perfettamente terminata e non più modificabile, ma quando essa viene immaginata e poi pazientemente composta. Nel *Gioco dell'Oca* Maurizio Bonora va ancora oltre: chiede la partecipazione stessa del pubblico per costruirne la sua opera, ma anche questa collaborazione è sottoposta a regole particolari: quelle della casualità. Egli ha quindi riunito nel proprio studio un certo numero di persone che estraggono a caso le combinazioni cromatiche di cui ha bisogno per riempire un grande pannello. Il tradizionale gioco dell'oca, che è un antico divertimento assai familiare, qui diventa quindi quasi un audace gioco d'azzardo. La scelta arbitraria dei numeri o di qualsiasi altra decisione che sorge da circostanze sconosciute non crea una nuova libertà nell'interno dell'arte né scopre mondi sconosciuti, ma rende tutti un poco più responsabili di quello che fanno, mentre l'artista stesso si spoglia in parte della sua aurea di superiorità. Egli qui accetta i suggerimenti del caso, ma anche quelli della piccola società che si compone, assai volenterosa, intorno al suo schema. Alla fine sui colori freschi del pannello viene distesa una sottile stoffa che viene compressa manualmente in modo da assorbire l'impronta del disegno. L'opera quindi si trasferisce dal suo luogo d'improbabilità in un luogo più concreto e più stabile. Il videotape è assai vicino ad una funzione di carattere didattico, è senza dubbio un mezzo di divulgazione artistica, ma in questo caso l'affi-

darsi ad esterne partecipazioni ed alla casualità delle mescolanze cromatiche lo colloca in una zona più autonoma, lo avvicina ad un tentativo di comporre un'opera di carattere collettivo. L'artista trasferisce la propria gestualità anche ad altri individui che per la prima volta si accostano ad un procedimento creativo.

Vedi in Documenti:
Maurizio Bonora - Il gioco dell'Oca



Elio Marchegiani SONO UN MISENEISTA

4 Maggio 1975
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Musiche: Terry Riley
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 22'

Il video-tape di Elio Marchegiani è una storia che nega se stessa: il desiderio di narrare viene continuamente eluso. Il titolo è anche un'ironica contraddizione, ma bisogna andare cauti davanti ad ogni interpretazione. Vi è sempre una fisica penetrazione d'un uomo che entra in un luogo (l'autore stesso; le sale sono quelle del Museo Boldini), ma lo vediamo solo parzialmente mentre sale le scale e passa attraverso deserti saloni. Si siede davanti ad una tavola rotonda; una donna, che pare provenire da molto lontano, gli porge un vassoio con tazze e bevande. È un'offerta, ma è anche una provocazione. Il personaggio della storia da una scatola di zucchero trae una conchiglia che rigira tra le mani, interrogandosi sulla sua presenza e sul suo significato. Una mano porge un libro. L'offerta viene quindi ripetuta e sempre accettata, ma è sempre un colloquio che avviene tra due lontananze. Un secondo libro appare, e poi un terzo, un quarto, un quinto, un sesto, un settimo, ecc. fino a quando il tavolo è interamente ricoperto di volumi e compongono una specie di muraglia informe. È evidente che proviene dalla biblioteca del museo, che hanno alle spalle vecchie ed antiche storie e scarse letture, ma ora giacciono buttati alla rinfusa, non più libri, ma semplici oggetti

senza nome che si oppongono a qualsiasi altra conoscenza. Sono una parte del tempo che lentamente scandisce i propri battiti. Il visitatore li lascia alle sue spalle, attraverso altre sale, si ferma davanti ad un tavolinetto ricoperto di fossili e di conchiglie. Scrive formule su una lavagna e poi le cancella, probabilmente senza significato, sempre più astruse.

Questo video-tape ha un carattere narrativo, ma lo fa a frammenti ed attraverso continue allusioni. Parte da una situazione di normalità ed un poco alla volta passa ad una condizione di anormalità. I fatti sono reali e concreti, ma le allusioni sempre più paradossali, le conclusioni prive di conclusioni, i luoghi chiusi come in un gioco di scatole ad incastro. C'è tuttavia perfino una trama ed il procedimento ha qualche affinità con il cinematografo che evidentemente qui lascia sentire la propria influenza, ma come se tutto venisse respinto nell'irrealtà, perfino la tecnica adoperata.

Vedi in Documenti:
Elio Marchegiani - Sono un miseneista



Christina Kubisch STILLE NACHT

Maggio 1975
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 2'

Stille Nacht (Notte d'Amor) è una piccola preziosa composizione che ci immerge subito in un mondo quasi fiabesco: una giovane donna suona al flauto una dolce canzoncina natalizia, ma due elementi si contrappongono a questa visione, uno lievemente erotico, l'altro paradossale ed ironico, è cioè a petto nudo ed ha le mani ricoperte da manopole invernali di pelo che certamente rendono la sua operazione piuttosto difficile. Vi sono quindi due contraddizioni che però cercano un punto d'accordo tra di loro: l'eroticismo è assai innocente e quasi infantile; il paradosso è una lieve sfida e provocazione alla musica, ma poi, riflettendo un poco, si vede che anche questi guanti sono mor-

bisissimi ed abbastanza felini e probabilmente contribuiscono a rendere la musica ancora di più zuccherina. È evidente che l'autrice si prefigge uno scopo ironico, ma poi l'apparizione e l'esecuzione, nella loro brevità, compongono l'idea d'una strana arcaica figurina di porcellana che si muove dietro lo strumento metallico — il flauto traverso — come un carillon umano. La musica, che è il pretesto della dissacrazione, quasi più non esiste, è un ritornello che proviene dalla tradizione tedesca e soprattutto dall'infanzia con i suoi piccoli sogni e le sue illusioni, una sdolcinata melodia che un poco alla volta ha perso tutti i suoi significati. Christina Kubisch pare affacciata ad una grande finestra che si apre sul vuoto. Essa è il presente che infrange i suoi ricordi più cari e più intimi, come continuamente succede nella realtà, ma in questo video-tape lo fa con grazia, come se la musica anche così rovesciata conservasse, contro il suo volere, ancora un poco del suo vecchio splendore.

Vedi in Documenti:
Christina Kubisch - *Stille Nacht*



Claudio Zoccola
AVENDO UN AMICO DI NOME MARCEL
Maggio 1975
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/4" open reel - Durata: 11'

Questo videotape ha tre tempi come nelle commedie antiche: un preambolo, una storia, una conclusione. Il preambolo non è detto né da schiavi né da soldati spagnoli né da ninfe e nemmeno da un coro, ma è recitato — è meglio però dire improvvisato — dallo stesso autore e da Franco Farina nel suo ufficio a Palazzo dei Diamanti. La discussione verte naturalmente un po' sul programma del museo, ma soprattutto sul lavoro e sulla crisi dell'artista, sulle continue ricerche d'una nuova strada che porti alla scoperta d'un mondo che l'arte sembra abbia da tempo perduto. È la drammatica situazione in cui, per moltissimi

motivi anche non artistici, si trovano immersi, con difficoltà, tutti quelli che tentano d'inventare qualche cosa di nuovo. La discussione è interrotta da estranee telefonate, ma questo è perfettamente normale.

La seconda parte — cioè la storia — vede l'autore nel cortile erboso del Palazzo dei Diamanti, intento ad aprire ed a svolgere pacchi che gli provengono dal mitico Marcel (Duchamp), padre (qualche volta snaturato) di tanta arte moderna. I pacchi contengono tavolette quadrate di legno bianco che l'autore distribuisce sul prato componendo una grande scacchiera (le caselle nere sono rappresentate dall'erba). Alla fine la scacchiera svela l'opera, svela il proprio disegno: rovesciata scopre l'altro aspetto che era stato celato, cioè una fotografia di Duchamp che gioca a scacchi. L'allusione è quindi evidente. L'autore invita tutti — ma anche se stesso — a giocare a scacchi, a continuare la partita a scacchi lasciata in sospeso (ma c'era già in antico un Paggio Fernando che s'era cimentato nella stessa impresa, sebbene con altri intenti). Qui tuttavia la situazione continua ad essere problematica: non vi sono soluzioni (ma lo diceva anche Man Ray), non vi sono conclusioni, non vi sono vie d'uscita. La partita a scacchi è irrisolvibile. La scacchiera rimane muta sul prato che ha visto nei suoi secoli mille altri giochi, tutti dispersi nell'aria. Il video riflette uno stato di disagio tipico dell'artista contemporaneo, ma lo fa con un certo stile ed una certa eleganza. L'intelligenza non manca certamente al suo autore. La terza parte riporta l'autore nello studio di Franco Farina. Essi riprendono la conversazione interrotta. Zoccola manifesta le sue incertezze ed i suoi dubbi creativi, ma non vi sono risposte.

Il video-tape di Zoccola non ha l'apporto di alcuna musica. È un prodotto a suo modo puro e nitido ed è sempre retto da un sottile equilibrio e dall'onestà del suo autore.

Vedi in Documenti:
Claudio Zoccola - *Avendo un amico di nome Marcel*



Guido Sartorelli
PROPORZIONE ALLA MEMORIA
Giugno 1975

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sponsorizzazione: Giovanni Morelli
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/4" open reel - Durata: 10'

Un carattere del tutto particolare ha questo video-tape che immediatamente rifiuta qualsiasi connotazione umana come quelle religioni che proibiscono ogni antropomorfismo, ogni contaminazione ed ogni contatto con l'elemento fisico del corpo. L'autore affida il proprio messaggio unicamente al senso d'una grande astrazione a cui è delegato il compito d'essere se stessa ed il proprio significato.

Linee bianche e nere appaiono su un pannello di 250 cm: procedono in avanti come se camminassero lungo l'infinito. Si tratta d'una geometria di fitte righe, di quadrati chiusi in se stessi, su cui la contemplazione dell'occhio passa lentamente, quasi sospinta in avanti, obbligata a seguire le tracce geometriche che ivi appaiono: mappe d'un lontano desiderio, l'intreccio di strade che un poco alla volta hanno perso la propria fisionomia. La musica scandisce il movimento, ha la stessa funzione dell'astrazione geometrica. Le linee sembrano avanzare contro lo spettatore, avviluppandolo come in una rete o in una gabbia di ferro. È un'opera austera e rigorosa, con qualche lieve tono di implacabilità (non c'è scampo tra le maglie di questa rete) come se il pannello con il passare dei minuti si ingigantiscesse, si ampliasse, si distendesse, entrasse in ogni superficie del corpo che in qualche parte dello spazio esterno ne contempla il lento meccanismo.

L'immagine diventa architettura, ponte, organo, casa, torre, cascata, colonna, stanza. Esclusa ogni presenza dell'uomo, il suo ricordo è probabilmente racchiuso nelle linee verticali che continuano ad innalzarsi. L'autore ha composto una specie di labirinto affidando alle linee il compito d'essere simboliche, di stabilire un contatto puramente

mentale con una realtà collocata chi sa dove e chi sa in quale tempo ed in quale dimensione.

Il riferimento alla religione fatto all'inizio ha un motivo preciso: l'opera è totalmente verticale, si muove soltanto verso l'alto — e non a caso, ma per un'esigenza creativa ben definita. Essa rifiuta la propria immobilità, ma anche la propria visibilità fisica. La sua ambizione è quella d'essere puramente spirituale, ma non sempre ci riesce. Le matematiche, per quanto austere, sono sempre troppo ardue anche per lo spirito che se ne ciba.

Vedi in Documenti:
Guido Sartorelli - *Proporzione alla memoria*



Giuliano Giuman
TRACE OF A SHADOW
Febbraio 1976

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/4" open reel - Durata: 20'

Qui c'è un racconto molto poetico ed anche molto fantastico, pur facendo uso di pochi essenziali elementi.

Vediamo all'inizio una mano che disegna una farfalla nera su una superficie bianca: è l'autore stesso che intanto canticchia motivi sincopati senza musica. Farfallette di carta nera ondeggiavano davanti alla sua mano, come se cercassero di sfuggire alle sue carezze. La mano continua a tracciare segni confusi e casuali intorno al lepidottero, geroglifici, macchie, schizzi, svolazzi, linee sempre più fitte e più scure, ombre su ombre, nero su nero, groviglio su groviglio, come se la mano impaziente volesse cancellare quello che inventa.

L'immagine viene poi spostata all'aperto, attraverso l'inferriata d'una finestra, tra il folto degli alberi, delle foglie, dei suoni, sempre più addentro nella natura. Altissimi tronchi si congiungono con il cielo, il prato è come uno scudo informe, la corteccia dei tronchi un ricamo. Nel folissimo intrico della natura si ricompona a poco a poco una diversa geometria fatta di steli, di fili, di umori

vari, di vibrazioni. La visione di questo mondo è accompagnata dalla musica che è un ininterrotto fischio melodioso, come il cantare degli uccelli. Anche le panchine che si intravedono nell'erba sembrano composte soltanto da linee, e l'albero è tutta geometria con i suoi rami che si incrociano sempre più fitti. La divagazione musicale sembra portare questa visione sempre più lontano, dietro un cancello, dietro una porta, dietro l'aria.

La natura, così investigata, respinge la visione, come se tutto fosse stato un sogno. La narrazione retrocede, ritorna al suo inizio, altri fiori neri sono disegnati su una superficie bianca, ma un poco alla volta perdono la propria fisionomia. Nella sovrapposizione dei segni neri, catturati da una specie di reticolato, tutto è cancellato, tutto scompare, tutto si dissolve.

Il video-tape di Giuliano Giuman contiene un ammaestramento: da una parte l'uomo (l'autore) che cerca di imprimere nella materia (labilissima) la propria forma ed il proprio pensiero; dall'altra la natura che respinge questo tentativo sostituendosi con i suoi rami ed i suoi fili d'erba a quella forma ed a quel pensiero.

Vedi in Documenti:
Giuliano Giuman - *Trace of a Shadow*



Lorenzo Lazzarini
RITO AL GRANDE FIUME
Marzo 1976

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/4" open reel - Durata: 17'

Lazzarini affida al video-tape la propria intimità e la propria individualità: non cerca contatti esterni, ma dialoga esclusivamente con se stesso. Questo atteggiamento trasforma il suo lavoro in un monologo detto peraltro in maniera molto delicata e con qualche tenerezza ed intenerimento giovanile.

Una bianca figura avanza lungo il greto sassoso d'un fiume — che è il Po ferrarese, cinto in lontananza da alberi e da scarse

nuvole. Si tratta d'una visione che ha qualche cosa di mistico: Lazzarini celebra i propri misteri davanti alla natura nel più assoluto silenzio — il video non ha musica. Una tunica lo ricopre, svolazzante nel vento. Distende per terra un lenzuolo, cosparge tutto intorno la sabbia con benzina a cui dà fuoco. Fiammelle sprizzano dalla terra, inquiete ed instabili. Colloca una lastra di vetro sul lenzuolo bianco dopo averlo passato sulla fiamma come a sottolinearne la trasparenza. Il fiume sembra immobile, severo spettatore che pure fa continuamente capolino nell'opera di Lazzarini. È un muto dialogo tra l'acqua lontana ed il fuoco che continua a serpeggiare intorno al lenzuolo, un altare improvvisato e primitivo su cui cospargere le proprie preghiere. Infatti l'autore assume spesso atteggiamenti ieratici, contemplativi, quasi trascinato via dalle proprie interiori visioni.

Il paesaggio è arido, palestinese forse, la terra calpestata da sandali — che è un altro elemento simbolico, — l'autore è come un apostolo alla ricerca del proprio Dio, tra le mani ha una tavoletta di legno (le Tavole della Legge?) o un pezzo di stoffa, su cui traccia invisibili segni o gesti.

Si allontana dal luogo del sacrificio, si incammina verso il fiume che sembra attendere silenzioso ed impaziente. Cammina nelle acque (non sulle acque), vi colloca la tavoletta di legno che affida alla corrente, inghiottito nel fiume in una finale purificazione.



Armando Marocco
SCONCERTO
novembre 1976

Musiche integrate di: Albinoni, Marcello, Liszt, Mascagni, Beethoven, Hawkins e Young, Mozart, Wagner, Ravel, Verdi, Strauss, Donizetti, Bach, Schubert, Beethoven

Hanno collaborato:

a) gli studenti dell'Istituto d'Arte del Liceo Scientifico e dell'Istituto di Ferrara, Benini Attilio, Caselli Mauro, Garutti Romano, Guzzinati Carla, Fogato Mauro, Solitario Riccardo

b) gli artisti Maurizio Cosua, Giuliano Giuman, Vittorio Guarnieri, Lella Pellegrini

35



Klara Kuchta ha voluto compiere un sortilegio? Probabilmente solo un atto d'amore, affidando al video-tape un messaggio talvolta troppo lento e ripetitivo, ma fatto con una certa bellezza.

Vedi in Documenti: Klara Kuchta - Lettera
Klara Kuchta - Cheveux d'art



Nanda Vigo
VENETIA È UN'ILLUSIONE COSMICA DEL MONDO FENOMENICO

Luglio 1978
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Suono: Joe Jones
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 20'

In questo lavoro è evidente come il video-tape serva egregiamente alla completezza delle proprie ricerche intorno all'ambiente. L'azione si svolge a Venezia — che è una creatura e non una città in cui molteplici esperienze letterarie ed artistiche ma soprattutto umane si sono riversate. Nanda Vigo vi porta un elemento estraneo, un grande cubo di specchi (è alto circa due metri), a cui fa attraversare la laguna in gondola. Lo deposita poi sul molo lasciando che compia la sua funzione. Vi sono quindi immediatamente due immagini: quella reale e quella che appare e scompare sulla superficie degli specchi, ma entrambe sono fuggevoli. Da una parte c'è Venezia con le sue architetture, con il passare dei suoi viandanti più o meno anonimi, con i suoi rumori naturali, con la sua abituale indolenza, e dall'altra una impersonale superficie lucidissima, immobile come un animale che attenda al varco la propria preda, che inghiotte continuamente la realtà, che si sostituisce alla realtà come in un gioco di metamorfosi. In questa duplice operazione Venezia diventa lo specchio, lo specchio diventa Venezia. Le due realtà si spostano nel tempo, nel trascorrere dei molti minuti che aggiungono sempre qualche cosa di nuovo. Il cubo giace immobile come un gigante caduto dal cielo, ma in realtà ha una sua propria rotazione; specchio, ma nello

stesso istante nasconde, occultata, sottrae, i suoi confini sono l'abisso di Venezia, il punto estremo in cui l'occhio può spingersi. Dietro non esiste nulla, vi è solo una negazione. In questo cubo si entra solo per dimenticare, per perdere la propria memoria. Nanda Vigo contrappone architettura ad architettura, possibilità ambientale ad una condizione storica. Lo specchio è come una colonna ed un obelisco. È un monolito primitivo nella sua raffinatezza, cieco ma dotato di infiniti occhi.

Questo video-tape era stato preparato per l'esposizione curata da Pierre Restany «Venerezia» a Palazzo Grassi nel luglio 1978 e si inserisce nella tematica di analisi intorno alla città. Ha una sua bella suggestione espressiva e, visto al di fuori del suo contesto architettonico, conserva tutto il suo fascino, poiché anche il mezzo tecnico adoperato si è piegato alle esigenze particolari d'una materia liquida e sfuggente. Solo ai piccioni che ronzano intorno è indifferente; per essi non esistono specchi.



William Xerra
VIVE
Luglio 1978
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 29'

Questo è un video-tape deambulatorio. Xerra percorre i calli ed i vicoli di Venezia tracciando scritte e segni con il gesso per terra e con legno di vecchie porte, sulle vetrine dei negozi (con qualche protesta d'un vecchietto), passa attraverso la folla indifferente, sfiora oggetti e forme d'una realtà quotidiana che ha quasi dimenticato la propria esistenza. Questo lavoro è in questa presa di contatto con i frammenti della vita, nell'interno d'una città vecchia, già segnata da tante altre impronte arcaiche. Ma questa passeggiata potrebbe anche essere la storia d'uno smarrimento e d'una ricerca della propria autentica strada verso la salvezza. Le frecce che traccia per terra non dovreb-

bero avere altro significato: esse indicano una direzione, ma probabilmente non conducono in nessun luogo reale se non in un circolo vizioso, e la stessa cosa si potrebbe dire per il segno d'un cuore, per uno sfregio sul muro, per la cancellazione d'una scritta che dice «pane per i popoli», ecc. È importante che il video di tanto in tanto esca allo scoperto, che scopra la propria esteriotà, che si riversi tutto al di fuori di se stesso. Gli elementi di improvvisazione rischiano un po' di modificarlo, ma penso che anche questo pericolo sia previsto e incarnato nello scopo primario di questa ricognizione artistica.

I movimenti di Xerra sono seguiti e ritmati dal suono, alquanto saltellante, d'un carillon che si unisce ai rumori naturali della città. Questo video-tape trae la sua origine dall'esposizione «Venerezia» curata da Pierre Restany nel luglio 1978 a Palazzo Grassi, ove fu appunto presentato per la prima volta. Xerra vi aggiunge il proprio gesto che è in fondo un po' fanciullesco ed irriverente, ma profondamente solitario.

Vedi in Documenti: William Xerra - Vive



Gretta Sarfaty
EVOCATIVE RECOLLECTIONS 1979
Febbraio 1979
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 10'

L'autrice ci narra una storia molto semplice facendo uso di elementi altrettanto elementari. Un materasso è collocato per terra, tutto ricoperto da un alto baldacchino di tessuto trasparente e ricamato, come un vellero posto in un luogo chiuso (per necessità di spazio l'azione si svolge sul palcoscenico della Sala Polivalente, deserta di pubblico). Sul materasso una donna ed un gatto, più o meno consenzienti, giocherellano insieme, strisciano, si inseguono, si accarezzano, si congiungono, si allontanano tra suoni e rumori indistinti emessi dalla protagonista. La donna ha movimenti felini e morbidi. Sembra racchiusa in un uovo, i suoi movi-

menti da un angolo all'altro del materasso sono pieni di pigrizia. Si piega, si adagia, striscia, prova infinite posizioni, di fianco, di schiena, sul ventre, si immedesima sempre di più nella natura del felino che si arrampica sul suo corpo, lo studia, lo tocca, lo annusa, lo vive alla sua maniera. Il bianco del baldacchino che racchiude le due presenze viventi ed animalesche sembra voler difendere entrambi e preservarli da infiniti mali e perversioni, ma crediamo che il male sia ormai penetrato nell'interno del giocattolo. La donna, che è rivestita di nero, sembra alla ricerca della propria infanzia o forse delle Mille ed una Notte. Essa è adagiata nell'interno d'un'alcova. Il gatto è la propria anima. Gretta Sarfaty con questo lavoro — che ha preparato a Ferrara per una manifestazione al Beaubourg di Parigi — interpreta la propria innocenza. Il video-tape è un po' indeterminato nelle sue conclusioni e forse manca, volutamente, di un po' di chiarezza. Il baldacchino in un certo senso rende vaghi ed imprecisi i confini tra la purezza ed il peccato a cui l'autrice continuamente allude.

Vedi in Documenti: Gretta Sarfaty - Il mio corpo



Janus
SUSSULTI E SILENZIO
Giugno 1979
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Partecipazione di: Domenicali Anna Paola e Kit Maryse
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 13'

L'azione si svolge nel cortile del Palazzo dei Diamanti, in un pomeriggio di sole del 29 giugno 1979, in un angolo delimitato dalle erbe e dalle pietre, dalle alte finestre chiuse da una gabbia di ferro e da solitarie tombe romane, tra le quali viene collocata, ma potremmo dire meglio distesa una delle due protagoniste della rappresentazione. Il video come strumento puramente meccanico ed impersonale è collocato nel centro d'una linea immaginaria costituita dal tempo: da una parte il passato, con la sua eter-

nità fatta di pietre, di iscrizioni, di ricordi, dall'altra il presente, con la sua carne, la sua sofferenza, la sua profanazione. Protagoniste del video sono le due ragazze che si prestano alla ripetizione di gesti e di emozioni precedentemente concordate, ma protagonista è anche l'uovo, una delle forme più perfette della natura, contenitore di vita, di eternità e perfino di morte. Caratteristica fondamentale: B non parla, non geme, non esprime nessuna rivolta, anche se le labbra non sono imbavagliate. Non può muoversi, ma potrebbe parlare o gridare o far sentire comunque la sua voce ed i suoi sentimenti. Come le eroine di Sade essa non si ribella, non fugge, non si sottrae al suo destino. La sua risposta alla vita è appunto il silenzio.

Vedi in Documenti: Janus - Sussulti e Silenzio

Il Gruppo/Videoregistrazioni

- CEAC, Center for Experimental Art and Communication,
Workshop 1976/30'
 G. A. Cavellin, *Scrittura sul corpo*, 1977/30'
 Sergio Lombardo, *Concerto Criptoscopico*, 1977/7'
 Giuseppe Chiari, *Discussione sulla struttura e sulla
 sovrastruttura*, 1977/10'
 Albano Guatti, *L'addestramento*, 1977/3'
 Samuel Beckett, *Actes sans paroles*, 1977/25'
 Fried Rosenstock, *Autosservazione: spiegando le ali*, 1977/15'
 Sylvano Bussotti, *Rara*, 1978/23'
 Federica Marangoni, *The box of life*, 1978/12'
 Channa Horwitz, *Origine e Eco*, 1978/25'
 Marina Abramovic/Ulay, *Relation/work*, 1978/30'
 P. A. Christopher, *Silenceology*, 1978/25'
 Wolf Kahlen, *Foto Performance*, 1978/20'
 Ilaboratorio, *Coriandoli*, 1978/60'
 Collettivo La Palma, *Multimedia Bus*, 1979/30'
 Demetrio Stratos e Gabriele Amadori, *Cronotopo*, 1979/30'
 François Sullivan, *Hierophanie 2*, 1979/20'
 Claudio Ambrosini, *Sentire/Ascoltare*, 1979/15'
 Libera Mazzoleni, *Narciso contro Narciso*, 1979/16'
 Corrado Costa, *Poesia/Magia*, 1979/15'



Centre for Experimental Art & Communication - CEAC

WORKSHOPS

26-27 ottobre 1976

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi

Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 30'

Il CEAC è stato uno dei gruppi culturali d'avanguardia più intraprendenti del Canada, quello che ha ottenuto uno dei risultati più maturi e più intelligenti. A Ferrara ha presentato una serie di azioni, durante due serate, di cui la nostra registrazione dà soltanto una sintesi, ma piuttosto indicativa del lavoro svolto. La prima serata, denominata Workshops, coordinata da Amerigo Marras, è particolarmente rivolta all'arte contestuale e di comportamento. La seconda serata è a cura di Lily Eng e Peter Dudar (Missing Associates) con il titolo «Running in O and R»; di John Faichney con «Mutatis Mutandis»; e di Ron Gillespie con «Shitbandit». Partecipava alle azioni anche Heather MacDonald che si è ucciso esattamente un mese dopo queste azioni per motivi politici. Cerchiamo di dare un riassunto di tutto quello che è accaduto a Ferrara, nelle sale superiori del Centro Attività Visive (Palazzo dei Diamanti). La Sala Polivalente non era ancora in funzione, ma l'anno seguente presentava ancora il Ceac con «Interactions I e II» (vedi in Documenti). Ragazzi corrono in circolo: attività motoria, movimento offerto alla contemplazione, mentre brani di film sono proiettati su una parete. Una ragazza si infila due braccialetti bianchi imbottiti all'altezza dei gomiti che poi batte contro una parete; poi anche con il corpo. Vi è qui un rapporto di intimità e di ostilità con la parete — suona con le mani contro il muro, si identifica con l'ostilità di questa impenetrabile sostanza. Attraverso i suoi disordinati movimenti emerge il caos del corpo, delle membra, probabilmente della mente costretta ad uno scontro superiore alle sue forze: la parete è la società contro la quale il gruppo si batte. I suoi gesti sono sempre più scomposti, il volto è contro il

muro che prende anche a pugni, a calci, fino ad esserne estenuata.

Un attore (possiamo chiamarlo così?), forse, nel senso etimologico del termine, da *actus*, part. pass di *agere*, fare, agire) si dondola sul pavimento, tenendosi le ginocchia tra le mani. Assistiamo qui all' inutilità dei gesti, ad una continua ripetizione dello stesso atto, alla sua futilità, ma anche alla sua forzata sottomissione.

Come uno spettro si aggira un altro partecipante, il volto truccato, sulla spalla un involto informe che solo alla fine scioglierà scoprendo una testa di cinghiale: è l'uomo che ritorna alla sua animalità o ne è costretto, in una specie di rito esoterico in cui misticismo ed animismo sono mescolati insieme. Ha una bacchetta da raddomante tra le mani, un'ampolla di vetro; si china sugli spettatori, con i quali avviene lo scambio del fiato attraverso un tubicino di vetro: mimica dello scambio di sangue?, affermazione della necessaria coesione che dovrebbe esistere tra tutti gli uomini?, sottintesi erotici?, probabilmente tutte queste cose. Ma vi è anche un recupero di gesti primitivi, ancestrali, simbolici, più che religiosi; forse una deformazione rituale dell'antropomorfismo. Sul pavimento sono posate due strisce di stoffa a forma di croce o di T, su cui si inchinano come su un altare, su cui posa gli oggetti del suo rito, su cui celebra non la divinità, ma la sua presenza.

La testa di cinghiale ondeggia sulla sua spalla, affermando la duplicità della sua natura, la sua origine, ma soprattutto il suo futuro. Dopo aver lacerato l'involucro di stoffa sulla nuca ne distribuisce i frammenti agli spettatori. Le varie azioni qui rappresentate, eseguite con molta efficacia, documentano non solo l'aspetto politico della performance, ma soprattutto il suo carattere narrativo che trattiene sullo stesso piano fatti diversissimi, li raggruppa a forma di racconto o di apologo.

Vedi in Documenti:
Amerigo Marras - Documentazione Video



G. A. Cavellini SCRITTURA SUL CORPO

16 aprile 1977

Corpo maschile: Mario Lucchetti
Corpo femminile: Pierangela Colosio
Voce: Pier Luigi D'Orazio

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 30'

Questo video-tape rappresenta la registrazione d'una performance presentata il 16 aprile 1977 nella Sala Polivalente di Ferrara. È la descrizione-confessione di come un artista ricopre il corpo di due modelli nudi con una fitta scrittura senza trascurare nessun poro della loro pelle. L'operazione rientra in un più ampio contesto espressivo ideato da Cavellini, nelle forme più diverse e più appariscenti, per accelerare quel processo di storizzazione a cui inconsapevolmente o meno qualsiasi artista da sempre tende. L'autore ha il coraggio di affermarlo apertamente, con tutte quelle attenuanti che da una parte provengono dagli ostacoli naturali della vita, molte volte ostile a qualsiasi forma di storizzazione (la vita è solo biologica) e dall'altra dalle indubbie tendenze ironizzanti del suo autore. Abbiamo quindi una forma di esaltazione, ma anche un rovesciamento di questa posizione: ci sembra che alla fine, con molta sottigliezza, voglia insinuare nella coscienza degli spettatori il germe del dubbio. Mentre i dadaisti al loro inizio procedevano nelle loro provocazioni senza mezzi termini e senza alcun timore delle reazioni che suscitavano — Cavellini, che a volte anzi scandalizzava, — Cavellini, che il suo modo ne è un lontano pronipote, preferisce attenuare, addolcire, profanando con grazia quell'antico delicatissimo rapporto che esiste tra l'artista ed il suo pubblico, ponendo se stesso in primo piano come un modello di irripetibile ed inimitabile retorica. Questo video segue tutte le fasi di questa operazione. La scrittura esplora il corpo dei due modelli, siglati, firmati, ricoperti di geroglifici, dotati d'una nuova veste che accentua la loro nudità come un cortese ed un po'

ironico tatuaggio. È il rivestimento di due corpi sottomessi all'improvvisazione del suo autore come due fogli di carta sottoposti alla pressione della sua penna e quindi del suo amore, anche se si tratta, nel caso di Cavellini, di un amore di se stesso.

Vedi in Documenti:
Guglielmo Achille Cavellini - Scrittura sul corpo



Sergio Lombardo CONCERTO CRIPTOSCOPICO

— Concerto per danzatore —

24 giugno 1977

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi

Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 7'

È la sintesi di due operazioni peraltro strettamente collegate tra di loro, la musica e la danza, i cui suoni ed i cui movimenti sono soprattutto affidati alla casualità. Sul palcoscenico della Sala Polivalente un gruppo di ragazzi bendati azionano pulsanti collegati con una scatola produttrice di suoni e di luce bianca. L'arbitrarietà delle loro scelte è una delle infinite combinazioni in cui l'autore ha suddiviso le varie probabilità musicali. Ci troviamo quindi di fronte a musicisti non così ciechi — un tempo i cantori venivano addirittura castrati — e forse in questa specie di cecità vi è un riferimento ben preciso anche in questa direzione, — ma trasformati in una macchina del suono che non ha più suono, non ha più eco: possiede solo una profonda risonanza di carattere primitivo. La tecnica assai elaborata messa in opera dalla performance si sostituisce alla presenza umana e in un certo senso l'esclude. Non sappiamo, ad un certo punto, se sia più importante il suono o la cecità dei ragazzi chiusi nelle loro tenebre e quindi privati della loro scelta. D'altra parte Lombardi non desidera che avvenga una scelta in quanto la musica è un fenomeno da laboratorio. Anche la danzatrice che interviene alla fine si sposta lungo il palcoscenico non in virtù d'una propria ispirazione o interpretazione, ma obbedendo ad una imposizione prescel-

ta tra molte altre varianti. Gli attori di tutta l'operazione vanno quindi considerati come un oggetto da esperimento: il suono e la danza mezzi espressivi messi in atto sulla loro volontà ed in definitiva anche sul loro destino. Nasce quindi anche, come conseguenza logica, il problema dello spettatore che osserva i modi di questa costruzione e non ha probabilità d'intervento che non sia puramente emotivo e personale, ma d'altra parte Lombardo punta più sullo spettatore come bersaglio che sullo spettacolo offerto — spettacolo naturalmente non è qui la parola più felice per dare una esatta definizione di questo lavoro che caso mai si rifiuta d'essere spettacolo ed è unicamente visio- ne, talvolta un po' crudele, d'una impossibilità di suonare e di danzare. Il video-tape offre naturalmente solo una sintesi delle due differenti operazioni che risalgono rispettivamente al 1973 ed al 1975.

Vedi in Documenti: Sergio Lombardo - Concerto Criptoscopico - Concerto per danzatore



Giuseppe Chiari DISCUSSIONE SULLA STRUTTURA E SULLA SOVRASTRUTTURA

5 ottobre 1977

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi

Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 10'

Scrivere Giuseppe Chiari: «L'uomo non conosce l'esistenza dei tasti / la tastiera è per lui una lunga striscia bianca / egli ha però capito che le sue mani le sue braccia possono lasciare un'impronta sulla tastiera come sulla sabbia / ha capito / che la sua rabbia la sua ansia la sua tensione la sua fissità la sua apatia la sua tenerezza lasceranno per un attimo sulla striscia bianca un'impronta rabbiosa tenera // non ha mai visto suonare un piano / non concepisce un dito serve per un tasto» (in Gillo Dorfles - Il metodo per suonare di Giuseppe Chiari - Martano Editore, Torino, 1976). Possiamo partire da questa dichiarazione

per avvicinarci al nastro che riprende l'azione musicale presentata da Chiari nella Sala Polivalente di Ferrara la sera del 5 ottobre 1977. L'intervento di questo artista ha sempre qualche cosa di eccezionale. Anche a distanza di tempo le sue azioni non cessano di dare l'identica impressione d'un evento che non è facilmente collocabile né nella musica né nella performance. È un fatto continuamente insolito anche nella sua ripetizione, nella sua insistenza, nella sua maniera di continuamente sottolineare questa impossibilità di accostarci veramente alla musica. D'altra parte Chiari non suona, come è certo evidente, ma inventa, recita, rappresenta il proprio dramma. Il pianoforte è lo strumento-nemico che occorre domare, ma capita talvolta che sia lo strumento ad impossessarsi del suonatore. Ricordiamo d'aver visto, in altre occasioni, le mani di Chiari insanguinate alla fine della rappresentazione poiché il rapporto con il pianoforte non è mai pacifico, ma è un rapporto di odio-amore e quindi di violenza.

Se la tastiera è una lunga striscia bianca essa è anche un lungo sentiero sassoso che occorre percorrere fino alla fine, nonostante le sue impervie salite, fino alla morte nonostante le continue cadute sulle sue rocce aguzze. La tastiera è un animale da ammaestrare, ma continuamente indocile ed è questa strana sensazione di ferinità che travolge ogni senso e dà al lavoro di Chiari una sua lucida disperata vibrazione. Anche in questo nastro l'incontro avviene soprattutto tra le mani di Chiari e la tastiera, quelle mani indecise, incerte, contorte alla ricerca di suoni che sono sempre un po' nascosti ed un po' ostili, come se rifiutassero di venire alla superficie, mani attorcigliate come se rifiutassero di continuare la fatica di suonare. È anche questa una lotta tra l'uomo e la musica, tra la concretezza della materia e l'imponderabilità dello spirito. Le mani poggiano talvolta stanche sulla tastiera, ma con il dorso invece che con le dita, strisciano, si annodano, si tormentano, avanzano e retrocedono paurosamente, — rifiuto e sottomissione, — le dita rigide, in una successione di movimenti antimusicali che alla fine producono un altro suono non meno religioso di quello religioso, non meno alto e non meno nitido di quello artificialmente creato secondo i metodi più tradizionali. Alla fine, stanco, Chiari appoggia i gomiti sulla scacchiera: ha momentaneamente interrotto il flusso che proveniva dalle sue mani, ma proprio in questo gesto sgraziato, sconvolto ed a suo modo ribelle, si apre uno spiraglio verso la comprensione di questa operazione: è Chiari lo strumento musicale, è Chiari che ha suonato dentro di

sé le sue rigide note, ma abbiamo qui un'azione che è anche un esempio di comportamento. Il nastro presenta solo una parte dell'intervento di Chiari nella Sala Polivalente, cioè la sua rappresentazione al pianoforte. È stata omessa la parte introduttiva che vede Chiari mentre traccia vari segni geometrici su quattro lavagne.

Vedi in Documenti: Giuseppe Chiari - Per Janus



Albano Guatti
L'ADDESTRAMENTO
19 novembre 1977

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 3'

Buio in sala, buio sul palcoscenico, buio sugli spettatori. Abbiamo qui un video-tape molto rigoroso, totalmente chiuso in se stesso, perfino aspro nella sua concisione. Un addestratore ed il suo cane lupo appaiono sul palcoscenico. L'uomo compie alcuni gesti, l'animale esegue obbediente gli ordini. L'uomo indica una direzione, l'animale la segue, si porta verso il muro, ritorna. C'è un muto dialogo tra due esseri viventi che possono intendersi soltanto attraverso i gesti. L'addestratore è sostituito dall'autore che impone l'immobilità ad entrambi. Guatti lascia bruscamente il palcoscenico. Il suo intervento è terminato. La sua rappresentazione appare volutamente priva di significato, ma i significati hanno inizio proprio quando tutto è terminato, quando sul palcoscenico non c'è più nessuno, quando il pubblico è messo di fronte ad un fatto comune che però non è più comune, che ha perso la propria fisionomia ed il suo scopo. L'animale a suo modo è l'attore principale di questa operazione: egli non si pone domande, non sa che la sua presenza lascerà una traccia ed un ricordo, che in quel momento è solo uno strumento che può essere adoperato a piacere, l'uomo non solo il padrone assoluto, ma il simbolo d'una condizione. Non c'è naturalmente nessuna musica. Il silenzio si addice all'oscurità.

Vedi in Documenti:
Albano Guatti - L'addestramento



Samuel Beckett
IDENTIGRAMMA
(ACTES SANS PAROLES)

22-23 aprile 1977

Interpreti: Edoardo Brioschi, Cristina Quarti
Regia: Giancarlo Romani Adami
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 25'

Due atti unici di Samuel Beckett sono l'oggetto di questo videotape: *Actes sans paroles*, rappresentato per la prima volta a Londra nel 1957, e *Actes Sans paroles II*, dello stesso periodo. È un'opera particolare del grande scrittore irlandese (ma, come è noto, soprattutto di lingua francese), non perché differisca molto dai suoi grandi temi affrontati nelle altre opere teatrali, ma perché in essa manca la parola. Sono due atti muti, ma non sono forse muti anche i personaggi di *«En attendant Godot»* del 1953 e perfino di *«Krapp's last tape»* del 1959 nonostante l'uso continuo della parola? Il mutismo di Beckett, premio Nobel nel 1969, è un mutismo fatto di parole e di significati, è un mutismo di sentimenti, è un mutismo di azioni che interrompono bruscamente ed assurdamente il filo della vita.

La parola nella sua opera ha molteplici significati: è aspra ed è disperata ed è spesso assurda come è di regola assurda la condizione della vita, è negazione e pessimismo, è in ogni caso l'aspetto oscuro, l'aspetto tenebroso, l'aspetto abietto della vita. La parola in Beckett non nasce dal dizionario, sembra che non abbia alle spalle nessuna grammatica, nessun lessico, forse nessuna tradizione, nasce dal nulla e procede verso il nulla. Proprio per questo motivo il suo secondo aspetto, l'aspetto posto al di là dello specchio, è il silenzio, è il mutismo, è un rovesciamento completo della sua presenza. I due atti unici rappresentati anche a Ferrara sembrano concludere questa evoluzione della parola che tuttavia a suo modo esiste sempre poiché alla fine bisogna pure spiegare e descrivere l'azione del proprio oggetto. Noi non lo facciamo poiché Beckett

stesso ha minuziosamente narrato lo svolgimento dei fatti e dei movimenti che accadono nel suo piccolo universo, ma occorre però osservare che forse non basta più dire o scrivere qualche cosa, anche i fatti nella loro semplicità hanno lo strazio delle cose che muoiono. L'esperimento a Ferrara è anche andato ben oltre, la parte dei due protagonisti è stata affidata a due sordomuti che hanno recitato in maniera straordinaria, diretti con molta intelligenza e con molta capacità dal regista Giancarlo Romani Adami. Abbiamo qui dunque un doppio silenzio, ma anche una doppia parola, poiché su un palcoscenico ogni gesto è in fondo anche parola e suono, ma il mutismo reale, quello imposto dalla natura, rende l'opera teatrale più intensa e più disperata: sappiamo che la parola reale, quella concreta, quella materiale, non potrà mai più farsi sentire veramente se non per interposta persona. La recitazione in questo senso chiude definitivamente le porte non solo alle parole, ma al senso, ed è forse questo che soprattutto Beckett voleva.

Vedi in Documenti:
Samuel Beckett - Actes sans paroles, e Actes sans paroles II
Giancarlo Romani Adami - Identigrammi



Fried Rosenstock
AUTOSSERVAZIONE - SPIEGANDO LE ALI
Video Life Performance

25 novembre 1977
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 15'

Dunque, qui abbiamo i movimenti d'un angelo al suo risveglio che invece d'essere sul palcoscenico della Sala Polivalente di Ferrara forse sta curiosando in un angolo d'un lontano paradiso o, più semplicemente, nell'ombroso chiostro d'un convento.

Una impalpabile figura umana giace sul pavimento, rivestita di bianco che è un colore assai ricorrente in questo genere di manifestazioni artistiche. Lentamente si solleva in piedi. Ha sul dorso due ali triangolari che si dispiega intorno a sé. I movimenti sono quelli d'una vela che un poco alla volta s'onde al vento, ondeggiano, fremono, cercano probabilmente di sollevarsi in volo. L'interprete di questo lieve gioco — l'autore stesso — è come una farfalla umana che cerca di liberarsi dal suo bozzolo. Il corpo ruota su se stesso, le braccia si tendono in avanti, compie flessioni, si piega, si inginocchia, si distende nuovamente per terra, ma ora le ali sono totalmente aperte intorno al suo corpo. La perfetta immobilità e l'assenza di ogni musica danno a questo particolare momento una strana atmosfera di sospensione e di incertezza. Il corpo appare in bilico tra passato e presente, tra la precedente situazione di uomo-farfalla e la sua probabile trasformazione in un altro essere vivente. Infatti l'autore poco dopo si rialza e si allontana dal palcoscenico, ove rimangono, abbandonate per terra, le ali ormai inutili, recise bruscamente. Significa questo che il processo evolutivo è ora totalmente compiuto?, che l'uomo ha raggiunto la sua maturità?, che è pronto ad entrare nella vita dopo aver lasciato dietro di sé la spoglia dell'angelo e l'apparenza dei suoi sogni?

In realtà questa breve apparizione potrebbe anche essere la storia d'una riflessione interiore e rappresentare la perdita della propria purezza, ma un mezzo duro come il video ha meno condiscendenze, meno debolezze, perfino meno sentimento.

Vedi in Documenti: Fried Rosenstock - Autoosservazione spiegando le ali



Sylvano Bussotti
RARA (FILM) GUARDATO AL PIANOFORTE DALL'AUTORE

21 gennaio 1978
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 23'

Dunque, qui abbiamo i movimenti d'un angelo al suo risveglio che invece d'essere sul palcoscenico della Sala Polivalente di Ferrara forse sta curiosando in un angolo d'un lontano paradiso o, più semplicemente, nell'ombroso chiostro d'un convento.

La partecipazione di Sylvano Bussotti si svolge in due parti: la presentazione del suo film *Rara* ed il suo commento musicale. Il film merita qualche spiegazione preliminare. Ha una prima parte dedicata al Living Theatre ed una seconda più inventiva e più libera a colori. Ha inoltre un commento sonoro che può essere continuamente modificato e che non è mai lo stesso da una proiezione all'altra. L'opera risale ad una decina di anni fa: doveva essere presentata in anteprima al Teatro Carignano di Torino, ma il Questore ne proibì la proiezione per oscenità. Venne poi presentato a Parigi con un montaggio diverso. Il suo argomento è piuttosto delicato; come Bussotti ama precisare, non è un film sull'omosessualità, ma un film omosessuale, che è cosa del tutto diversa se le sfumature di significato ma anche di atmosfera hanno qualche importanza. Richiese al suo autore tre anni di lavoro, ma dal punto di vista interpretativo non può essere considerato ancora del tutto concluso.

In occasione della presentazione del film a Ferrara, nella Sala Polivalente, Bussotti crea un nuovo commento musicale che esegue personalmente al pianoforte e che si inserisce su quello precedente. Si tratta quindi di un'opera ancora una volta del tutto nuova e diversa. Il video-tape registrato qui per motivi tecnici non può riprodurre il film, ma esclusivamente l'intervento e l'azione di Bussotti al pianoforte. Appare prima il suo volto, la pelle tesa, drammatica, la sua mano bianchissima che avanza verso il pianoforte, come se volesse fare silenzio sulle mille voci indistinte e sui suoni evocativi che provengono dal precedente commento musicale. Sono suoni stridenti, sono lacerazioni che attraversano l'aria. Le mani di Bussotti si introducono nel pianoforte come quelle d'un chirurgo o di un mago nel corpo del malato. È una totale immersione quella di Bussotti nell'interno della complessa macchina che si apre davanti a lui. Il pianoforte suona attraverso tutte le sue parti, come se fosse composto da migliaia di elementi indipendenti, ma tutti musicali. Vi è qui un uso rivoluzionario del pianoforte, non più tradizionale. Lo strumento suona con i suoi tasti, ma anche con il suo legno e con il suo metallo, con tutta la sua struttura molecolare. Sembra che si disciolga sotto l'assalto del musicista che in un certo senso lo attraversa in tutte le sue dimensioni. La novità dell'azione è appunto in questa diversa visione musicale e tecnica: il pianoforte non è più uno strumento chiuso, secondo l'uso canonico, uno strumento cioè sigillato e mummificato, adatto soltanto ad obbedire a quello che musicisti cauti hanno decretato

sul loro globo di carta. Vi è qui un uso totalmente aperto del pianoforte e l'opera che ne risulta è una creazione a sua volta aperta, in grado di accettare nuove aggiunte, nuove variazioni, nuove ipotesi. L'invisibilità diventa concretezza.

Il commento di Bussotti è quindi duplice in quanto l'opera originale continua a crescere, ad ampliarsi, a moltiplicarsi, a distendersi verso altre direzioni. Questo arricchimento musicale e gestuale è il rivestimento nuziale del film — che peraltro qui rimane invisibile, — ma l'intervento di Bussotti è quello d'un grande trasformatore. Il suo dialogo fittissimo con tutte le parti del pianoforte proietta in avanti un'altra forma di recitazione, di cui questo video-tape è un esemplare documentario.

Vedi in Documenti:
Sylvano Bussotti - Rara (film)



Federica Marangoni
THE BOX OF LIFE
12 maggio 1978

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 12'

L'invenzione di Federica Marangoni può assomigliare ad una complessa operazione chirurgica. Su un grande tavolo posto sul palcoscenico della Sala Polivalente sono collocate alcune parti distaccate d'un corpo umano: una testa, un dorso, una mano, un seno, un piede, ma non sono i resti d'un banchetto cannibalesco, anche se la loro presenza allude certo ad una condizione di morte e di crudeltà. Questi frammenti d'un corpo umano, che probabilmente sono soltanto sognati ed evocati, sono di cera e tra le loro pallide membra sono state gettate alcune rose rosse. Il piano del tavolo è riscaldato elettricamente. La vampa d'una fiamma ossidrica passa tra queste forme, disciogliendole lentamente, allontanandole una dalle altre, separandole, deformandole come la folgore che una volta, nelle tragedie greche, aveva l'abitudine di abbattersi

sui mortali riducendoli in polvere. Dal fondo provengono voci e rumori indistinti e misteriosi, come di fantasmi in agguato. La sacerdotessa di questo avvenimento ha una maschera di vetro trasparente sul volto. Gli oggetti, solo parzialmente disciolti, galleggiano sul piano lucido del tavolo come se avessero acquistato una vera vita proprio nel momento in cui il fuoco ha intaccato la loro struttura. La Marangoni ha eseguito un rito mistico, una specie di messa esotica tra la carne e la fiamma. L'elemento evocativo di questa invenzione colloca il video-tape in quelle proiezioni adatte solo per iniziati, per pochi intimi capaci di intendere le voci misteriose che provengono dall'anima, uno spettacolo in un certo qual modo proibito poiché allude probabilmente a qualche interazione di carattere sessuale, squarciata dall'irrompere meccanica della fiamma.

Vedi in Documenti:
Federica Marangoni - *The box of life*



Channa Horwitz
ORIGINE E ECO
7 giugno 1978
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 25'

Quest'opera ha anche un interessante aspetto scenografico, nonostante l'immobilità dei personaggi sul palcoscenico, i quali reggono lunghe e grandi strisce di carta su cui leggono ritmicamente parole-suono scandite da un metronomo. Quattro persone vestite di bianco (Origine) parlano in inglese, altre quattro (Eco) parlano in italiano. Complessivamente sono sessantasei parole divise in quattro serie, ognuna delle quali descrive una persona dai due volti: la prima persona svolta in interiore e in esteriore; la seconda, in persona giovane e persona vecchia; la terza, in persona felice ed in persona triste; la quarta, in sognatore ed in realista.

In pratica è un elenco di parole che si frantumano, si accavallano e quindi anche si

deformano o danno l'illusione della deformazione. È una cantilena in un certo senso rigidamente orchestrata, al di fuori di ogni improvvisazione. Le parole sembrano rimbalzare su una superficie invisibile, i cantori nascosti parzialmente dalle lunghe strisce di carta come se uscissero da un calcolatore elettrico, un muro di carta per un muro di parole che confluiscono verso il pubblico come onde marine. L'autrice dirige i cantori esteriormente come il direttore d'una orchestra, estraendo dalle loro labbra parole limpide, intellettuali, sapienti che si mescolano insieme in uno strano canto inumano e meccanico, in un miscuglio che si avvicina all'estasi. La rappresentazione fa pensare alle famose cantorie di Luca della Robbia, da cui probabilmente altre parole invisibili si disciolgono nell'aria. Anche qui alla fine si distende una strana melodia, le voci sono quasi interroganti, esprimono stupore e preoccupazione. L'uso della parola in maniera tanto insolita rende il linguaggio e la musica in un certo senso astratte, remote, irraggiungibili.

Vedi in Documenti: Channa Horwitz -
Sonakinatography Composition III



Marina Abramovic/Ulay
RELATION/WORK
16 ottobre 1978
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 30'

Marina Abramovic ed Ulay hanno al loro attivo una serie di rappresentazioni tutte di grande qualità espressiva. Il loro lavoro ha sempre avuto un'altissima classe, ma soprattutto essi sono stati capaci di riempire di intensi significati i gesti più piccoli e più modesti. Vi è in loro una grande tensione che si comunica immediatamente allo spettatore, che lo riempie di meraviglia e lo coinvolge nella loro invenzione. Eppure Marina Abramovic ed Ulay hanno un aspetto semplice e modesto, ma vi è nei loro corpi una specie di dinamismo che esce fuori a

scatti anche quando sono immobili, una specie di volontà nervosa che crea intorno a loro un'atmosfera elettrica. Perfino in questo bellissimo video-tape emerge la forza instancabile d'una mente che cerca di abbracciare più cose nello stesso tempo e che osa cose che altri non saprebbero tentare, pur offrendo l'esempio di gesti che poi sono elementari, primitivi, ma proprio per questo più autentici.

Essi cercano una consonanza tra le loro azioni ed il loro pensiero che ha sempre una nitida originalità. Pensare è la caratteristica di questa coppia di artisti capaci soprattutto di dare un'emozione a chi li osserva. Nell'operazione presentata a Ferrara, nei locali superiori del Centro di Attività Visive, essi compiono anche un notevole sforzo fisico che potrebbe riempire d'ammirazione uno sportivo. Ad un'estremità del salone vi sono alcuni mucchi di pietre che i due protagonisti immettono in secchielli metallici — due per ciascuno — e che poi trasportano all'altra estremità del luogo. Per completare l'opera essi effettuano diversi viaggi fino a quando tutte le pietre, ricomposte in altri mucchi, cambiano la loro posizione da A a B. Ma poi il viaggio viene invertito e la stessa operazione viene compiuta da B ad A e poi ancora da A a B, ecc. Il movimento potrebbe continuare all'infinito e nella realtà si protrasse per alcune ore, senza alcun cedimento e senza alcuna apparente stanchezza. La registrazione ovviamente presenta soltanto una sintesi di questo loro lavoro (la telecamera veniva fermata ogni nove minuti per un tempo quasi analogo). Marina Abramovic indossa una lunga gonna ed una semplice camicetta con un colletto a punte e sembra una scolaretta un po' troppo cresciuta; Ulay pantaloni camicia e cravatta che gli danno un tono molto serio.

Ma entrambi i protagonisti sono serissimi, non sorridono mai, i loro volti sono tesi ed impassibili, l'espressione quasi assente, ma profondamente concentrata nel loro lavoro. I loro movimenti sono perfettamente sincronizzati. Avanzano e retrocedono come due soldatini nell'adempiimento del loro dovere. Il loro paziente lavoro di fatiche viene continuamente disfatto e ricomposto. Sembra-no due macchine o due manichini. I loro passi sono rigidi e veloci, il busto sempre eretto come se lasciasse alle loro spalle le tracce della fatica che è poi assai simile a quella di Sisifo, a cui forse i protagonisti hanno pensato, ma anche simboleggia la condizione umana sottoposta alla schiavitù ed all'imposizione d'un lavoro che non ha nessun senso poiché proviene da una volontà estranea e non dalla ragione. Vi è quindi anche un rapporto non equilibrato tra

quello che essi fanno e le conseguenze o i risultati di questo passaggio da un angolo all'altro del salone, i secchielli ripieni di pietre tintinnanti. Il video-tape non ha altro suono oltre quello prodotto naturalmente dai loro passi rituali e dai secchielli che si riempiono e si svuotano delle pietre; come se cercassero di costruire una assurda piramide che mai nessuno contemplerà o una strada che non sarà percorsa da essere umano. Il loro lavoro dà il senso di questa inutilità, di questa prigionia in cui l'uomo si dibatte, ma al di sopra di questa trappola vi sono i loro corpi scattanti ed alti, i loro volti chiari, i loro sguardi severi come se compossero un mistero senza religione. D'altra parte tutti i loro lavori hanno le loro radici nel profondo terreno dell'uomo, in una quotidiana visione delle cose turbata dall'urto della materia. Si tratta di azioni fondamentalmente realistiche e questo loro lavoro ha perfino una struttura ed un carattere geometrico che il video-tape mette molto bene in evidenza.



P.A. Christopher
SILENCEOLOGY: MATERIALACTION ON NOISE POLLUTION N° 2
10 novembre 1978
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 25'

Nel centro del palcoscenico della Sala Polivalente vi è un cartello con la scritta «Zona Silenzio» ed ai quattro lati altri quattro cartelli che dicono «Nord Sud Est Ovest». Christopher in questo modo ha già occupato tutto lo spazio ove racchiudere il suo mondo. Per terra vi è un grande foglio di cellophane su cui il protagonista attacca larghe strisce di nastro adesivo, suddividendone la superficie in varie zone. Le varie strisce si intersecano tra di loro. Il foglio è ora immobilizzato e sulle sue linee — una specie di labirinto — Christopher cosparge farina facendola prima volteggiare nell'aria con il gesto del seminatore che non semina nulla ma disperde. In un recipiente mescola

uova e farina, sale, zucchero, acqua. L'impasto quasi liquido viene disteso sulle strisce come una poltiglia informe. Da un'altra scodella estrae tanti pezzettini di carta che cosparge sull'impasto; i gesti sono (involontariamente) sacerdotali. Ha preparato così una specie di giaciglio (per fiere o per uomini?), facendo uso di elementi primordiali, ma indispensabili alla nostra sopravvivenza. Ogni gesto è compiuto con lentezza, come se nascesse da una improvvisazione, ma invece tutto è stato accuratamente previsto. Alla fine Christopher si distende su questo pavimento, evidentemente alla ricerca di un contatto materiale e fisico più intimo con il suolo, con la terra, con gli elementi che ha mescolato, ed è proprio qui l'ultimo significato di questo lavoro. Vi rimane immobile per qualche istante, allo scopo forse di assorbire gli umori che provengono dalla materia informe che ha sotto il suo corpo, come l'ultimo oggetto del sacrificio, come l'ultimo pezzettino di carta disperso nel vuoto, ma alla fine si rivoltola da un angolo all'altro del suolo, imbrattandosi il volto e gli abiti con la sua miscela.

Il video-tape che ne è stato tratto è sufficientemente chiaro per seguire tutti gli sviluppi di questa operazione che in un certo senso vuole raffigurare un ritorno alla natura, ma reso artificiale ed innaturale dalla combinazione degli elementi che è stato necessario raccogliere in un unico spazio. Vi è forse qui un'eccedenza di indicazioni ed anche il titolo del lavoro, con i suoi neologismi, gioca imprevedibili accostamenti linguistici, nella contraddizione tra silenzio e suono.

Vedi in Documenti: P.A. Christopher -
Silenceology: Materialaction on noise
Pollution n° 2



Wolf Kahlen
FOTO PERFORMANCE
Dicembre 1978

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 20'

Una voce — la propria — lo chiama per nome, nell'oscurità, ripetutamente ed insistente per tutta la durata della sua rappresentazione.

Per terra è collocato un foglio di carta fotografica sensibile di 150 cm x 150 che lentamente si sviluppa sotto gli occhi del pubblico, portando alla luce l'immagine d'una grossa pietra sacrificale. Quando lo sviluppo è terminato viene accesa la luce provocando quindi il rapido annerimento della fotografia.

Il video-tape che riprende questo avvenimento sembra immobile — la telecamera è puntata contro la fotografia che a poco alla volta nasce alla luce, ma quando la luce veramente interviene ritorna nell'oscurità. Le trasformazioni sono impercettibili, il tempo sembra che si sia fermato nell'interno di questo processo che simula la nascita e la morte. La voce non è probabilmente quella che chiamava Abramo con tanta insistenza, ma contiene certamente una minaccia e un ammonimento. Tra l'accensione finale della luce e la sparizione dell'immagine sembra che l'autore abbia voluto indicare il destino dell'uomo ironicamente collocato sotto una semplice lampada che con il suo accendersi e spegnersi può condizionarne la vita. Per le sue particolari caratteristiche di oscurità e di immobilità su un unico oggetto, il nastro non è tra i più affascinanti, ma spoglio com'è di qualsiasi altro allettamento, ci consente di percepire l'aspro ed arduo mondo investigato da Kahlen, il quale sarà forse anche privo di fantasia, come in questo suo lavoro, ma a suo modo molto efficace.

Vedi in Documenti: Wolf Kahlen -
Coming and Going (Kommen und Gehen) Photo
Performance

mani modellano il viso — che rimane nell'ombra — lo circoscrivono, lo seguono, lo perlustrano. Le mani rappresentano la separazione dalla musica, ma anche la sua appropriazione; esse sono una specie di alfabeto, di muto linguaggio che si contrappone a quello del suono. La musica in fondo è qualche cosa di anonimo, di lontano, di inesperto; le mani un linguaggio dimenticato che cerca di ricomporre se stesso. Al limite è come se i gesti delle mani afferrassero il suono e lo plasmassero sulla testa e sul volto, lo toccassero, lo accarezzassero, lo rendessero alla fine più umano.

Vedi in Documenti:
Claudio Ambrosini - Sentire/Ascoltare



Libera Mazzoleni
NARCISO CONTRO NARCISO
1979

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 16'

Questa bellissima raffigurazione è stata presentata ad Ancona presso quella Galleria Civica d'Arte Moderna, in una breve ma significativa rassegna sulla performance e sul videotape. Libera Mazzoleni con molta sensibilità ha proiettato se stessa nel ruolo di Narciso. Essa è bendata, essa è collocata in uno stretto spazio quadrato, essa ha davanti a sé uno specchio collocato per terra, ma non lo vede. Essa quindi apparentemente si sottrae all'attrazione che Narciso provava davanti al proprio corpo, al miraggio della sua bellezza, ma soprattutto all'incanto della vita che si sovrappone all'immagine e lo cancella, come già perfettamente aveva compreso l'anonimo autore del Novellino: «E così credeva che quella ombra avesse vita, che stesse nell'acqua, e non si accorgeva che fosse l'ombra sua. Cominciò ad amare ed innamorare si forte, che la volle pigliare. E l'acqua si turbò e l'ombra sparì». In questa rappresentazione Libera Mazzoleni diventa l'ombra perché si è esclusa la possibilità di vedere, ma non per questo ha escluso il pericolo di precipitare

nei suoi abissi. Questo cieco Narciso si sposta lentamente intorno allo specchio, entro cui non può specchiarsi, delimitando con un gesso ogni movimento del proprio corpo. Alla fine di questo viaggio si raccoglie in se stessa, quasi in preghiera o in meditazione, lasciandoci nel dubbio se anche questa volta Narciso è precipitato nella sua trappola. Ma non può essere ignorato che in questa trappola Narciso rinchiuso della sua femminilità: Narciso morendo diventa donna.

Vedi in Documenti:
Libera Mazzoleni - Il mito di Narciso



Corrado Costa
POESIA/MAGIA

27 giugno 1979
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 15'

Questo videotape è un esempio di come anche la poesia possa entrare in una forma meccanica e rimanere sempre poesia. Poeta e dicatore ironico ed efficace è Corrado Costa che legge alcune sue composizioni estraendone tutto il sapore più raro, ma anche tutto il lato paradossale, sul nudo palcoscenico della Sala Polivalente, senza accorgimenti scenografici, senza accompagnamento musicale, ma solo appoggiandosi alle modulazioni della sua voce, dando spesso il senso dell'improvvisazione anche quando stringe tra le mani un foglio di carta. La poesia visuale diventa veramente visuale solo attraverso uno strumento meccanico come il video. Essa ha oggi probabilmente bisogno d'un artificio per fare dimenticare che anch'essa è fatta di suoni e di parole che alla fine si depongono su un foglio di carta come qualsiasi altra poesia tradizionale. Proprio in questa circostanza il poeta è più che mai necessario ed indispensabile; egli è la poesia ed è anche il suo commento e la sua glossa, è la sua autentica declamazione ed anche la sua giustificazione. In antico, prima di Omero, la poesia era solo lettura, aveva senso se alle parole il poeta

poteva personalmente aggiungere i suoni fondamentali che sono diversi da uomo ad uomo e che in fondo non sono esattamente trascrivibili, ma Omero non disponeva di alcun videotape e doveva affidarsi ai suoi posteriori copisti. L'esperienza quindi di ascoltare e di vedere quest'uso della poesia attraverso il videotape ci riporta ad una condizione di innocenza, al primo diretto rapporto con il poeta.

Vedi in Documenti: Corrado Costa - Fiume

Schede

III Gruppo/Videodibattiti

Sebastian Matta, 1973/30'
Arte Vision, 1975/90'
Andy Warhol, 1975/15'
Robert Rauschenberg, 1976/20'
Ugo Attardi, 1976/15'
Enrico Baj, 1978/15'
Luigi Veronesi, 1978/22'



SEBASTIAN MATTA

Palazzo dei Diamanti novembre 1973

Partecipanti: Sebastian Matta e Franco Farina

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi

Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 30'

Dal 1° novembre al 16 dicembre 1973 la Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara ha dedicato una grande mostra ad Echaurren Matta (proposta e curata dal sottoscritto) nelle sale del Palazzo dei Diamanti. In questa occasione viene registrata una lunga conversazione tra Franco Farina, direttore del Museo Civico, e Matta, sui temi dell'arte e della creazione, davanti alle opere stesse del pittore. Matta, con l'abituale fluente eloquio che gli è proprio, stimolato dall'interrogante, esprime le idee che lo appassionano anche al di fuori del campo artistico, andando con la memoria alla ricerca d'una immagine più completa di se stesso. Matta è anche un originale scrittore di riflessioni sull'arte, di cui qui dà alcuni ampi esempi.



ARTE VISION

Palazzo dei Diamanti, maggio 1975

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi

Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 90'

Dal 25 al 29 maggio 1975 ha luogo al Palazzo dei Diamanti una interessantissima rassegna sul video-tape, organizzata dal CAYC - Center of Art and Communication -

di Buenos Aires (Argentina), a cura dello storico Jorge Glusberg: «Third International Open Encounter on Video». È una rassegna internazionale di artisti che operano in questo campo, più o meno noti o che presto lo diventeranno. Il CAYC è un'istituzione culturale che da anni compie un'attività di alta avanguardia attraverso i mezzi più moderni di comunicazione ed ha organizzato esposizioni dedicate al video-tape in tutto il mondo. È praticamente l'unico ente che lavora soltanto in questa direzione.

In occasione della rassegna ferrarese viene effettuato un ampio dibattito, tutto registrato, sulla situazione e carattere del video-tape, la sua storia ed il suo destino. Dato l'interesse degli argomenti qui dibattuti proponiamo tutto il nastro che completa praticamente la natura della presente rassegna.

Numerosissimi sono stati i partecipanti: Eric Andersen (Denmark), Carlo Ansaloni (Italy), Hugo Arne Buch (Denmark), Luciano Bartolini (Italy), Florent Bex (Belgium), Lola Bonora (Italy), Paolo Cardazzo (Italy), Eugenio Carmi (Italy), Arrigo Coppitz (Italy), Sandro Chia (Italy), Da Rocha (France), Claude Devos (Belgium), Ger Van Dijk (Netherlands), Gillo Dorfles (Italy), Michael Druks (England), Franco Farina (Italy), Hervé Fischer (France), Fred Forest (France), Luciano Giaccari (Italy), Jorge Glusberg (Argentina), Juan Carlos Gómez (Argentina), Jacques Guyonnet (Switzerland), Wolf Kahlen (Germany), Ugo La Pietra (Italy), Jacques Lennep (Belgium), Elio Marcheggiani (Italy), Jonier Marin (Colombia), Raúl Marroquin (Colombia), Gérard Minkoff (Switzerland), Abraham Moles (France), Jacques Monnier (Switzerland), Maurizio Nannucci (Italy), Ugo Nespolo (Italy), Vanna Nicolotti (Italy), Muriel Olesen (Switzerland), Mari Orensanz (Argentina), Nam June Paik (U.S.A.), Luca Patella (Italy), Paolo Patelli (Italy), Steve Partridge (England), Bertil Petersson (Netherlands), Romano Peli (Italy), Friederike Pezold (Germany), Pierre Restany (France), Osvaldo Romberg (Israel), Marjo Schumans (Netherlands), Michele Sambin (Italy), Pier Paolo Saporito (Italy), Guido Sartorelli (Italy), Juan Antonio Serna (Argentina), Sosno (France), Peggy Stoffo (Italy), Bernard Teyssède (France), Caroline Tisdall (England), Tomek Kawiak (Poland), Franco Vaccari (Italy), Jean-Pierre Van Tieghem (Belgium), Janos Urban (Hungary), David Zack (Canada), Claudio Zociola (Italy).



ANDY WARHOL

Palazzo dei Diamanti, ottobre 1975

Partecipanti: Andy Warhol, Franco Farina, Janus, Bob Colacello, Luciano Anselmino

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi

Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 15'

Nell'ottobre 1975 il Palazzo dei Diamanti ospita un'ampia mostra di opere recenti di Andy Warhol (curata dal sottoscritto): *Ladies and Gentlemen*. Warhol arriva a Ferrara direttamente dall'America con tutto il suo seguito come d'abitudine, occupando mezzo albergo, comportandosi esattamente come se si trovasse ancora nella metropoli più pazzesca del mondo. Per Warhol non c'è nessuna differenza tra Ferrara e Parigi o tra Ferrara e New York, anche se le notti nella pianura padana non sono esattamente quelle che si svolgono sulle rive della Senna o dell'Hudson, ma il non pacifico Po, a pochi chilometri da Ferrara, sa ribollire, se vuole, degli identici sdegni.

Alla mostra fa subito seguito la registrazione d'un breve dibattito, con un Warhol sempre cauto anche davanti alle domande più imbarazzanti o volutamente provocanti, con un Warhol comunque forse reso perplesso dalla diversa atmosfera italiana.

Il nastro, a parte le cose che vi vengono dette, offre un ritratto interessante di questo artista che, comunque voglia essere considerato, è una delle figure più rappresentative della pop-art americana.



ROBERT RAUSCHENBERG

Palazzo dei Diamanti, febbraio 1976

Partecipanti: Robert Rauschenberg, Franco Farina, Luigi Carluccio, Ileana Sonnabend, Maicol Sonnabend

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi

Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 20'

Un'altra grande mostra ospitata a Palazzo dei Diamanti è stata quella di Rauschenberg, uno dei miti e dei maestri della pop-art americana, approdato, come Warhol, nella pianura padana portandovi le tracce più significative del suo lavoro.

L'esposizione rientra in un più ampio disegno della Galleria Civica di Ferrara di far conoscere le personalità più significative dell'arte contemporanea a livello mondiale. La presenza inoltre dell'artista stesso offre quindi la possibilità di conoscerne meglio il pensiero e gli intenti. Da qui la necessità di registrare questo nastro, anche come documentazione di un evento che per le cose esposte e per le cose qui dette riveste e rivestirà un particolare interesse.



UGO ATTARDI

Palazzo dei Diamanti, marzo 1976

Partecipanti: Ugo Attardi, Franco Farina

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi

Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 15'

Molte sono le mostre che il Palazzo dei Diamanti ha dedicato ai grandi maestri del-

l'arte italiana. Non di tutte esiste la registrazione d'un video-tape non essendo ancora entrato in funzione il Centro Video della Galleria Civica, diretto da Lola Bonora. Esiste però la registrazione di questa conversazione tra Franco Farina e l'artista, proprio all'inizio della sua grande esposizione, con il tono dell'improvvisazione che non esclude la profondità delle idee. Anche questo nastro serve molto bene a dare una documentazione su un artista proprio nel momento in cui, davanti ad una sua esposizione, è costretto a confessarsi.



ENRICO BAJ

Palazzo dei Diamanti, aprile 1977

Partecipanti: Enrico Baj, Franco Farina

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi

Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 15'

Enrico Baj fa la sua apparizione a Palazzo dei Diamanti dall'aprile al maggio 1977 con un'ampia e significativa esposizione di suoi lavori che vanno dal 1964 al 1976. Accetta inoltre di registrare una breve conversazione con il direttore della Galleria Civica, Franco Farina, abituato ormai da anni a fare le domande più giuste agli artisti invitati a Ferrara e ad attendersi, naturalmente, le risposte più interessanti. L'incontro, anche in questo caso, dà i suoi buoni risultati. Il video assolve molto bene la sua funzione di documentazione storica: registra parole e pensieri, ma ci dà anche il volto dell'interessato e lo mette in quel momento a diretto confronto non solo con le domande ma con i pensieri che esprime, cioè con se stesso. L'esposizione è il momento in cui i valori vengono messi alla prova, ma il video-tape è il momento della verità.

Vedi in Documenti: Enrico Baj - Cartolina



LUIGI VERONESI

Palazzo dei Diamanti, aprile 1978

Partecipanti: Luigi Veronesi, Franco Farina, Janus

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Giovanni Grandi

Produzione: Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz - 1/2" open reel - Durata: 22'

Luigi Veronesi è probabilmente uno degli artisti più simpatici che abbiamo avuto occasione di conoscere poiché ricco di umanità e di semplicità, ma è naturalmente anche uno degli artisti più ricchi d'interiorità. Ha alle sue spalle una straordinaria carriera, densa di moltissime opere che è stato possibile osservare in una esposizione antologica (proposta e curata dal sottoscritto) che ha avuto luogo al Palazzo dei Diamanti dall'aprile al giugno 1978. Non poteva mancare in questa occasione anche la registrazione d'una breve conversazione su alcuni punti della sua creazione. A parte le cose assai giuste che Veronesi ha detto, il nastro dimostra la sua utilità mettendo in luce anche il calore umano che l'artista riesce ad esprimere.

Vedi in Documenti: Luigi Veronesi - Lettera

IV Gruppo/Videosociale

Corso Audiovisivi 1976, *Cooperativa Falegnami di Ferrara*, 1976/10'
Rafael Alberti, *Con Alberti per la Spagna*, 1977/16'
Empio Malara/Armando Marocco/Vittorio Gobbi, *Il volto urbano*, 1977/20'
Corso Audiovisivi 1977, *Tonino e Alberto Accorsi*, 1977/35'



**Corso Audiovisivi 1976
INDAGINE METODOLOGICA
SULLA CONDIZIONE DI LAVORO
NELL'INTERNO DELLA
COOPERATIVA FALEGNAMI DI FERRARA**

Realizzato da un collettivo diretto da:
Lola Bonora, Carlo Ansaloni,
Alberto Vergine, Roberto Salani
Produzione: Galleria Civica d'Arte
Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz -
1/2" open reel - Durata: 10'

Il video-tape qui proposto spiega uno dei suoi tanti volti: il collegamento con attività di carattere sociale e politico e la possibilità di diventare strumento di lavoro e di analisi intorno ai problemi contemporanei più vivi. In questo caso non si prefigge intenti artistici, che sono volutamente trascurati, ed anche tecnicamente la qualità del nastro è modesta, ma esso nasce da una occasione di carattere didattico, cioè un corso sugli audiovisivi organizzato dalla Galleria Civica di Ferrara nel 1976. Uno dei compiti degli allievi che hanno seguito l'insegnamento impartito non è stato quello, come si potrebbe supporre in altri casi, di tentare subito un'opera autonoma o una creazione di particolare bellezza e fantasia, ma di saggiare le proprie capacità confrontandosi con gli aspetti più duri della realtà.

L'occasione è sorta da una crisi che attraversava in quell'epoca la Cooperativa Falegnami di Ferrara, sorta anni prima tra un gruppo di operai che in seguito alla depressione economica erano rimasti disoccupati. Con il tempo la cooperativa aveva assunto maggiore importanza. Era riuscita ad affermarsi nel suo campo di lavoro, ma erano sorti dei contrasti tra gli operai più anziani, più cauti e più prudenti, e quelli più giovani, che auspicavano miglioramenti e rimodernamenti. Insomma il vecchio contrasto tra giovani e vecchi, tipico di ogni epoca e di ogni condizione sociale, ma qui si sviluppa nell'interno d'una minuscola società proletaria, che si è sottratta al gioco capitalistico e si regge unicamente con il lavoro personale dei soci. Lo spirito di classe è sempre vivo, ma vi sono inevitabili disagi tra chi per vec-

chia esperienza e forse maggiore capacità dirige la cooperativa e chi, venuto dopo, ha una visione meno drammatica della realtà e della condizione sociale e quindi richiede maggior coraggio nella conduzione del lavoro. In tutti però è sentita vivamente la necessità d'una più stretta collaborazione tra le due generazioni, indispensabile per la sopravvivenza del loro gruppo sociale-lavorativo. Sembrano problemi minimi, ma sono problemi fondamentali in un mondo che cerca la propria giustizia e qui può addirittura sperimentarla sulla propria pelle.

Il video-tape che ne è stato tratto, con tutti i limiti derivati dalla modesta esperienza degli allievi, anche se guidati dal gruppo degli insegnanti del museo, ha comunque una sua immediatezza ed una sua freschezza. Offre uno squarcio senza dubbio interessante su un mondo che in ogni caso è ancora in formazione.

Vedi in Documenti: Lidia Moro -
Adriano Lazzari: *Comune di Ferrara:*
Corso sull'uso degli Audiovisivi 1976 -
Gruppo Cooperazione



**Rafael Alberti
CON ALBERTI PER LA SPAGNA**
Giugno 1976

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni,
Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte
Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony European Standard - b/n - 50 Hz -
1/2" open reel - Durata: 16'

Una diversa applicazione del video-tape per usi sociali è la registrazione d'una esposizione dedicata a Rafael Alberti presso il Museo Correr a Venezia. Si tratta d'una selezione di documenti, fotografie e materiali diversi riguardanti la sua vita e le sue poesie, parte dei quali appesi alle pareti. La mostra comprende inoltre la presentazione d'una cartella di opere grafiche, curata dagli Editori Riuniti di Roma, con opere di sei artisti italiani e sei artisti spagnoli. L'esposizione ha un tema fondamentale, la Spagna libera, e di conseguenza riveste un particolare impegno morale. Appare la nobile figura di Rafael Alberti, con la moglie, e quella profetica di Emilio Vedova che illustra l'occa-

sione di questa mostra. Rafael Alberti rievoca la propria infanzia andalusica e la sua vocazione di poeta della Spagna libera. Sono momenti di commozione: uomini che hanno alle spalle non solo una profonda esperienza, ma il senso della storia di cui pure a loro modo sono stati partecipi. Rafael Alberti legge una sua poesia L'UOMO NUOVO CANTANDO ed una seconda poesia in spagnolo TRISTE ESPANA. Il suo canto è quello del passato e dell'avvenire. Il nastro non può fare di più. Ha documentato un breve fatto, un breve avvenimento, un grandissimo frammento della nostra storia attraverso la fragile voce di un uomo che giunto ormai alle soglie della vecchiaia ha ormai detto tutte le sue poesie.



**Empio Malara/Armando Marocco/
Vittorio Gobbi**

IL VOLTO URBANO
Giugno 1977

Fotografie: Roberto Bruzzo,
Gianfranco Malara
Colonna sonora: Giuseppe Amati
Realizzazione: Lola Bonora
Operatore: Alberto Vergine
Montaggio: Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte
Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz -
1/2" open reel - Durata: 20'

Si tratta di una grande opera di carattere collettivo: vi hanno partecipato 300 persone, soprattutto studenti di tre scuole ferraresi e di due istituti superiori di Milano oltre ai loro professori. Una massa di alla popolazione di Ferrara, una massa di persone che per questa occasione hanno praticamente occupato tutta la città di Ferrara, ove l'azione appunto si svolge lungo le sue strade, nei suoi luoghi pubblici, in una fabbrica di trattori, nelle abitazioni dei ragazzi, nelle scuole. I trecento partecipanti hanno tutti il volto ricoperto da una maschera di gomma bianca perfettamente identica ideata da Armando Marocco che li rende tutti simili, tutti anonimi e soprattutto imperscrutabili, come se fossero diventati una schiera di automi. L'avvenimento ha richiesto una settimana di lavoro, di cui il nastro offre solo una sintesi, ma molto significativa.

Che cosa fa questo esercito giovane, impetuoso, generoso? Registra se stesso, documenta la propria condizione sociale, attraversa continuamente i limiti della realtà, vi penetra, ne esce, la contempla, ma soprattutto la vive sulla propria pelle. È una massa che cammina, che si alza presto la mattina, si lava, esce, rientra, legge, cucina, va in bicicletta, lavora, gioca, sale le scale, dorme, ripete in continuazione i mille gesti della quotidianità, quasi spogliati della loro essenza, resi nudi e meccanici.

È un mondo che si agita, che sussulta, che si specchia in continuazione in una realtà in cui probabilmente non crede più, ma che è sempre più necessaria. Il lavoro dei tre autori segue questo continuo girotondo d'una giornata dal principio alla fine, alla ricerca del senso collettivo ed unitario della vita spezzettata in mille altri gesti, dispersa negli innumerevoli rivoli degli avvenimenti quotidiani. Volti lattei passano immutabili davanti allo schermo: è un addensarsi di presenze umane, di corpi, di movimenti che sembrano voler trascinare via tutto come un fiume straripante. I rumori sono quelli naturali che provengono dall'esterno, per quanto sapientemente coordinati, altrettanto immutabili come i loro corpi, macchine che si affacciano nelle pesanti e penose incombenze della vita.

Alla fine del lavoro una voce declama i nomi ed i cognomi dei trecento partecipanti. La trasmissione originariamente è stata effettuata su quattro monitor su cui le immagini passano in rotazione ripetitiva dall'uno all'altro.

Questa azione rientra negli scopi sociali del video-tape: rappresentare un momento, anzi mille momenti diversi, ma in fondo tutti simili, dell'umanità, dalla nascita alla morte, dentro una città che dà ad ognuno il suo posto preciso e quindi anche la sua responsabilità nei confronti degli altri.

Vedi in Documenti:
Empio Malara - *Il volto Urbano*



**Corso Audiovisivi 1977
TONINO E ALBERTO ACCORSI
(FRATELLI) TORNANO A SAN CARLO
DOPO 20 ANNI DI MANICOMIO**
1977

Realizzato da un collettivo diretto da:
Lola Bonora, Carlo Ansaloni,
Alberto Vergine, Roberto Salani
Produzione: Galleria Civica d'Arte
Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz -
1/2" open reel - Durata: 35'

Un museo moderno ha tantissimi compiti che non è qui il caso di tratteggiare, da quelli più ovvi, riguardanti la conservazione ed esposizione delle opere possedute, a quelli altrettanto importanti, ma troppo spesso trascurati, di ricerca e di stimolo delle attività creative della società che viene attratta, o, troppo spesso, respinta, dal proprio museo. Esso ha una funzione cittadina, ma anche una funzione nazionale e talvolta anche internazionale, ma soprattutto una funzione sociale ed una grande responsabilità nei confronti del pubblico che dal museo si aspetta non solo opere d'arte ma precisi modelli di comportamento ed indicazioni di vita, poiché anche l'opera d'arte la più frivola non è solo un oggetto da contemplare intelligentemente o stupidamente secondo i casi, ma molto, molto di più: è una parte della nostra realtà sociale, della nostra cultura, del nostro costume, del nostro vivere quotidiano (e quindi eterno) e perfino della nostra storia, carico di significati importanti. La Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara ha compreso che il suo compito non poteva esaurirsi nella ricerca dell'opera d'arte e si è lanciata in imprese che hanno carattere educativo. Nonostante la scarsità dei mezzi, sorretta però da molto spirito di iniziativa, ha organizzato anche un corso sull'uso degli audiovisivi per permettere agli artisti ed anche ai non artisti di conoscere meglio questo nuovo strumento di comunicazione. Non ha però commesso l'errore di spingere gli allievi verso presuntuose imprese di creazione, ma verso concreti traguardi di documentazione sul sociale, sulla realtà che li circonda. Ha quindi portato la sua analisi su un problema oggi grandissimo, quello

del malato di mente in una struttura antiquata come il manicomio, dibattito già svolto a diversi livelli in tutti i campi della cultura e di cui in Italia abbiamo avuto altri dolorosissimi esempi.

Dall'opera appassionata di allievi ed insegnanti è venuto quindi fuori uno dei videotapes più significativi e più stimolanti, prodotto da un museo italiano che non ha paura di affrontare problemi drammatici. In questo caso si tratta della storia di due anziani contadini rimasti rinchiusi per vent'anni nell'Ospedale Psichiatrico San Bartolo di Ferrara, rimessi in libertà, non perché veramente guariti, ma perché solo l'inserimento nel loro ambiente sociale può migliorare le loro condizioni psichiche. Essi rientrano nel loro paese di San Carlo, nel ferrarese, ove l'amministrazione dell'ospedale psichiatrico ha predisposto una linda casetta per i due malati, fornita delle elementari comodità per una vita più libera e più serena (televisione, frigorifero, ecc.). Il nastro segue le tappe del loro viaggio di ritorno, attraverso le testimonianze di altri ricoverati, degli avventori del Bar Bregoli, d'un terzo fratello che vive pure a San Carlo, ma soprattutto degli abitanti del paese, poiché il successivo problema è: quale sarà l'accoglienza riservata ai due fratelli dai loro compaesani? Sono quindi molto interessanti i dibattiti, talvolta cauti e talvolta più accesi, che avvengono intorno alle patetiche figure di questi due personaggi che rientrano in un ambiente che avevano forse creduto d'aver abbandonato per sempre. È un ambiente ancora un po' primitivo, che non sa nascondere un certo disagio e qualche perplessità, ma in complesso si dimostra tollerante e comprensivo. Nella loro nuova sistemazione i fratelli Accorsi continueranno ad avere l'assistenza medica di cui hanno bisogno. Essi non comprendono forse totalmente quello che sta succedendo, ma è anche certo che essi cominciano a provare un certo orgoglio della nuova condizione di vita in cui si trovano, e quindi anche maggior senso di responsabilità. Alla fine il nastro stesso è stato mostrato alla popolazione di San Carlo che ha risposto in maniera unanime a questo esperimento. Possiamo ancora agglungere che da quel periodo fino ad oggi i fratelli Accorsi si sono perfettamente integrati nel loro nuovo piccolo mondo.

Vedi in Documenti: Il Gruppo Audiovisivi dei Servizi Psichiatrici di Ferrara - Immagini-video, scienziatizzazione, destrutturazione del mondo istituzionale

Lola Bonora - *Scheda di presentazione per il nastro «I fratelli Accorsi tornano a S. Carlo dopo 20 anni di manicomio»*

V Gruppo/Videodidattica

Emilio Vedova, *Grafica e didattica*, 1975/40'
Corso Audiovisivi 1976, *Lingua inglese*, 1976/25'
Carlo Carrà, *Una rievocazione*, 1977/15'
Jim Dine, *Un'analisi critica*, 1977/20'
Vittorio Guarnieri, «*Metamorfosi*» tonali, 1977/25'



Emilio Vedova
GRAFICA E DIDATTICA
Giugno 1975
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni,
Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte
Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz -
1/2" open reel - Durata: 40'

In occasione dei preparativi necessari ad una sua esposizione ad Aosta, in una torre restaurata, a cura della Regione Autonoma della Valle d'Aosta, la Galleria Civica di Ferrara prepara un video-tape intorno al lavoro di Emilio Vedova, ma con intenti prevalentemente didattici e non puramente celebrativi. Gli scopi in realtà sono due: mettere in risalto l'estrosa personalità dell'artista e contemporaneamente dare un'immagine concreta del suo metodo di lavoro che serva come insegnamento artistico. Il nastro che ne è stato tratto è agile e scattante ed ha tutti i pregi dell'immediatezza e segue tutto l'operato di Vedova nel suo studio in mezzo a pennelli, inchiodi, carte, strumenti, penne e punte metalliche, acidi. Vedova stesso commenta continuamente il suo lavoro come se stesse dettando una lezione universitaria di alta classe, ma nello stesso tempo è talmente immerso nella sua creazione che suscita nell'altro in cui opera, colmo di oggetti diversissimi ma indispensabili al mestiere, una specie di tensione continua, di energia che evidentemente è abituale all'artista. I suoi segni passano saettanti sulla superficie della pietra e del metallo, la mano coglie quasi nell'aria grumi ed impasti di sostanze dense che si dissolvono nelle sue rapide impronte, strati di nero su nero, di bianco su bianco, fino a quando tutto viene annullato nel vorticoso intrecciarsi delle linee lunghe come collatelle, chino sul suo lavoro come se l'estraesse dal nulla, la barba enorme, sovrabbondante, eccessiva, arruffata, come se venisse da un lontano medioevo, ma l'occhio presente sulla realtà che lo circonda, capace di trascinare nel suo entusiasmo tutti quelli che lo circondano. È l'artista nel suo momento magico e quindi il tape riveste un doppio valore, propedeutico, come insegnamento

pratico della sua materia, e, se questa parola ci è consentita (ma in realtà l'abbiamo molto poco) morale, come esempio di comportamento e di serietà professionali. Pertanto il museo qui assolve il suo intero compito, non quello d'essere un magazzino di opere da conservare come tanti salumi appesi per l'aria, ma quello d'essere accanto all'artista e di seguirlo nelle varie tappe del suo lavoro, e non è certo poco oggi in un periodo di insicurezza. Il museo è invece qui al suo giusto posto, dando all'artista la possibilità non di esporre esclusivamente la sua opera, ma di mostrarla essenzialmente nel suo divenire.

Vedi in Documenti: Emilio Vedova - Lettera



Corso Audiovisivo 1976
**ESPERIMENTO DIDATTICO
SULL'APPRENDIMENTO
DELLA LINGUA INGLESE**
1976

Realizzato da un collettivo diretto da:
Lola Bonora, Carlo Ansaloni,
Alberto Vergine, Roberto Salani
Produzione: Galleria Civica d'Arte
Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz -
1/2" open reel - Durata: 35'

Abbiamo qui un video-tape del tutto particolare. È stato eseguito dagli allievi di un corso sull'uso degli audiovisivi organizzato dal museo e quindi ha un carattere assai sperimentale. Le sue finalità sono essenzialmente didattiche, ma anche l'argomento rientra nello stesso campo, vuole cioè documentare un tentativo di insegnamento della lingua inglese fatto in forma assai diretta attraverso dialoghi improvvisati tra insegnanti e studenti. L'utilità del nastro è quindi soprattutto importante per gli allievi del corso di inglese i quali possono quindi verificare il grado di apprendimento della loro materia, ma è anche di qualche utilità come concreto esempio di come il video si presti, in maniera immediata e spontanea, ad avvicinarsi di più all'apprendimento del nuovo idioma senza passare attraverso gli schemi più tradizionali. Crediamo che con l'evolversi dei tempi il video dovrebbe entrare sempre più largamente

in ogni tipo di scuola, non per sostituirsi all'insegnante, ma sia per abbreviare i tempi dell'insegnamento e sia per facilitare la comprensione della materia, anzi di qualsiasi altra materia, poiché penso che, per esempio, geografia o storia e perfino l'arte sarebbero molto più avvantaggiate se potessero mostrare nella diretta realtà gli argomenti ed i luoghi di cui i libri talvolta sono costretti a parlare assai astrattamente, mentre materie più letterarie linguistiche filosofiche ecc. avrebbero un aiuto formidabile proprio nell'arricchimento della materia trattata (registrazione di lezioni di docenti famosi del presente come del passato, documentazioni sulla vita dei personaggi, recitazioni di brani poetici o letterari, ecc. ecc.). In ogni caso il nastro che qui presentiamo, assai tecnicamente imperfetto (fu girato dalle stesse insegnanti di inglese e risente quindi di una certa staticità), ha però il merito di introdurre l'argomento, di posare almeno le prime basi. Ed inoltre qui vediamo un'altra importantissima funzione del museo: quello dell'insegnamento. Il museo in fondo non è altro che una grande scuola in possesso d'un ricchissimo materiale che deve non solo esporre, ma trasformare didatticamente ad uso dei futuri artisti, che deve mettere a disposizione di ogni cittadino che desideri migliorare le sue condizioni o le sue conoscenze.



Carlo Carrà
UNA RIEVOCAZIONE
Luglio 1977

Partecipanti: Franco Farina e Massimo Carrà
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni,
Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte
Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz -
1/2" open reel - Durata: 15'

Collochiamo questo nastro nella videodidattica poiché è in pratica un discorso rievocativo sulla figura di un importante artista del nostro secolo, Carlo Carrà, di cui la Galleria Civica di Ferrara presentò nel luglio 1977 un'ampia rassegna antologica. Il discorso avviene tra il direttore del museo, Franco Farina, ed il figlio dell'artista, Massimo Carrà. Dalle parole dei due personaggi emerge

un aspetto meno noto del pittore, i rapporti, per esempio, familiari, il suo incessante bisogno creativo, i suoi sentimenti. Si tratta in pratica d'una piccola lezione intorno ad un personaggio, un documento che potrebbe servire per una introduzione ad uno studio critico come per una biografia sull'uomo. È evidente che un figlio vede la grandezza d'un padre sotto una particolare angolazione (che potrebbe anche essere di soggezione). Il discorso di Massimo Carrà potrebbe andare assai oltre, ma pensiamo che i suoi brevi cenni siano abbastanza chiari e viceversa. Il campo che affronta è affascinante per qualsiasi altra disciplina intellettuale. Qui abbiamo comunque una descrizione d'un personaggio che se non completa in ogni caso getta una calda luce sull'artista. È un nastro essenzialmente utile per qualsiasi scuola, ma specialmente per quelle che trattano argomenti d'arte.



Jim Dine
UN'ANALISI CRITICA
Ottobre 1977

Partecipanti: Franco Farina, Renato Barilli, Francesca Alinovi, Paola Serra Zanetti
Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni,
Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte
Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz -
1/2" open reel - Durata: 20'

Nell'ottobre 1977 la Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara ha organizzato una interessante esposizione di Jim Dine nelle sale del Palazzo dei Diamanti.

L'esposizione non sarebbe stata perfetta senza un completamento didattico, secondo le tendenze tipiche di quel museo. Venne quindi predisposta una visita di Renato Barilli, insegnante di storia dell'arte contemporanea all'università di Bologna, ma anche autore di noti importanti libri, coadiuvato da due ben preparate allieve Francesca Alinovi e Paola Serra Zanetti. Barilli segue il percorso della mostra commentandola e mettendo in evidenza la personalità dell'artista e le caratteristiche delle opere esposte, con molta chiarezza didattica.

ca, che è sempre una qualità fondamentale per penetrare profondamente nel tessuto dell'arte.

Da anni Barilli ha avviato un discorso sui vari aspetti della culturologia: qui abbiamo un chiaro esempio di come sia possibile da una mostra non solo estrarre teorie e concetti, ma anche indicazioni utili alla conoscenza pratica dell'arte contemporanea. Siamo di fronte ad alcuni modelli, ma questi modelli non sono soltanto quelli dell'artista, ormai perfettamente codificati nelle sue opere, ma anche quelli dell'insegnamento, di un insegnamento soprattutto che qui non avviene nelle aule d'una università, ma nei saloni d'un museo. Ora crediamo necessario insistere sul concetto che museo ed università sono il volto d'una stessa società, d'una stessa reale condizione culturale e che pertanto le due funzioni debbono convergere verso identici risultati. Il museo è anche una università — oppure, per dirla con parole più accessibili, è una scuola, — e l'università è un museo che invece d'opere d'arte conserva e propaga il sapere, ma non può farlo se non modifica la sua forma materiale, le sue possibilità d'un scambio continuo tra interno ed esterno. I due istituti debbono nella nostra società perfettamente integrarsi, poiché solo in questa maniera la cultura può diventare veramente moderna ed efficace, ed uscire fuori definitivamente dalla teoria e penetrare nella pratica, il che vuol dire entrare non nel libro — o non solo nel libro — ma essenzialmente nell'uomo. Il video dimostra qui la sua funzione didattica, ma anche la sua funzione sociale e non c'è scopo e destino al di fuori del sociale per una cultura veramente responsabile. Barilli compie la sua lezione, ma fa molto di più, si sostituisce al museo o ne diventa parte integrante. Il museo a sua volta estende il suo potere (culturale) e la sua utilità nei confronti della società che lo ospita: non è un segreto luogo di raccoglimento per pochi intimi privilegiati dall'intelligenza o dalla fortuna, ma uno strumento a disposizione di tutti.



Vittorio Guarnieri
«METAMORFOSI» TONALI
Nascita di un'opera pittorica che ha fondamenti e substrati scientifici,
febbraio 1977

Realizzazione: Lola Bonora, Carlo Ansaloni,
Giovanni Grandi
Produzione: Galleria Civica d'Arte
Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara
Sony - European Standard - b/n - 50 Hz -
1/2" open reel - Durata: 25'

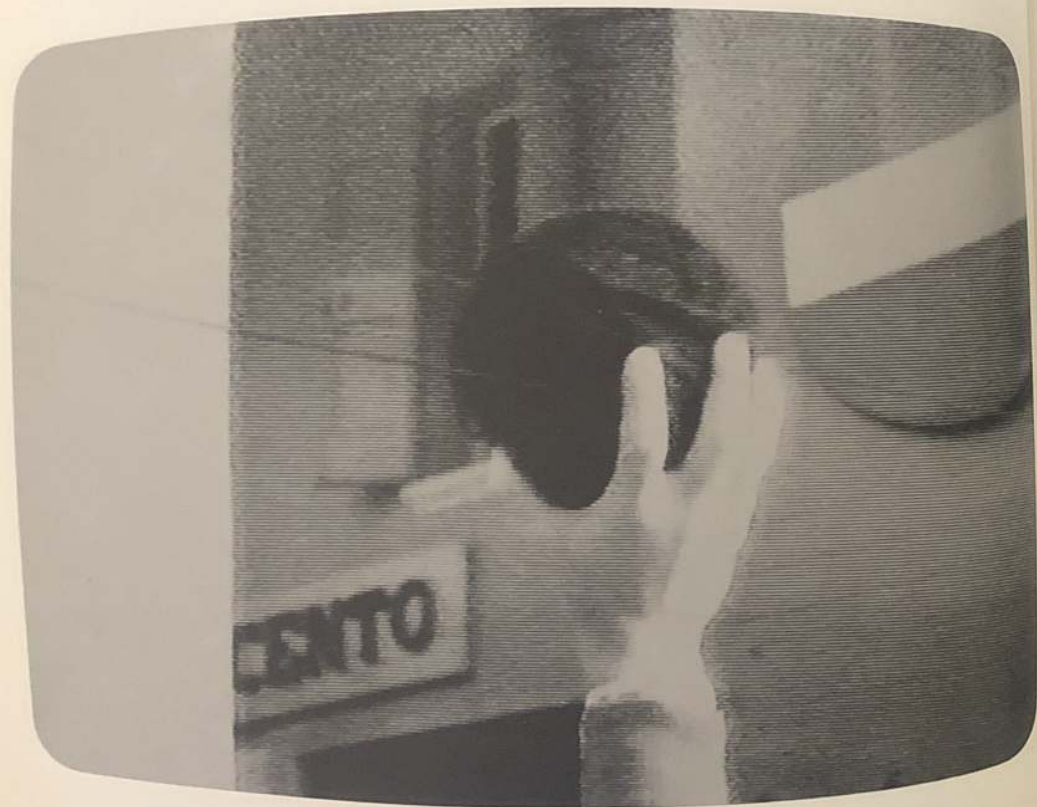
È possibile insegnare la pittura? Vittorio Guarnieri ci prova prendendo come modello se stesso. Egli sottopone all'attenzione dello spettatore l'intero processo creativo di un suo quadro attraverso tutti i suoi stadi intermedi, facendo vedere in pratica quali sono i suoi procedimenti meccanici. La pittura insegna se stessa, l'insegnamento diventa pittura. L'opera d'arte è a metà strada tra la scienza e l'ispirazione, tra la tecnica e l'improvvisazione. In realtà attraverso la meccanica dei movimenti e dei gesti e dei fatti vi è anche un procedimento più interiore che non ha nulla a che fare con le cose che si possono insegnare in un'aula scolastica o in un museo quando il museo insegna o nello studio di un artista. Per Guarnieri è la ricerca della «libertà nell'interno della pittura», ma questo è qualche cosa di privato, di intimo, che riguarda esclusivamente l'artista e le sue esigenze artistiche e spirituali sempre privatissime, ma qui offerte alla riflessione di chi vuole sapere come un quadro nasca. A noi comunque qui interessa soprattutto l'aspetto didattico della questione che è continuamente aperto a molte soluzioni. Intervengono in questo nastro anche Franco Farina, che con le sue domande, cerca di rendere più chiaro il procedimento creativo, e Lola Bonora. Il video-tape è il documento fondamentale di come dal progetto alla pittura vi sia uno spazio strettissimo, ma spesso occupato da molte altre motivazioni che cercano di dilatarlo all'infinito.

Vedi in Documenti:
Vittorio Guarnieri - Metamorfosi Tonalì

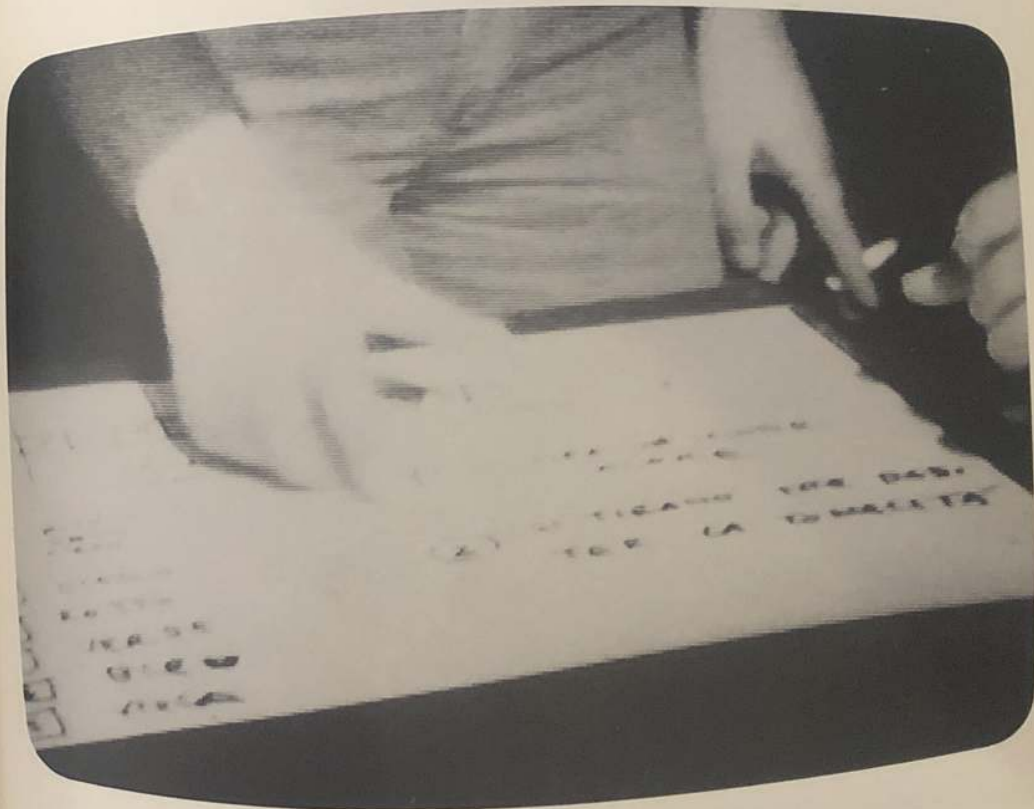
Videoarte
Videoregistrazioni
Videodibattiti
Videosociale
Videodidattica



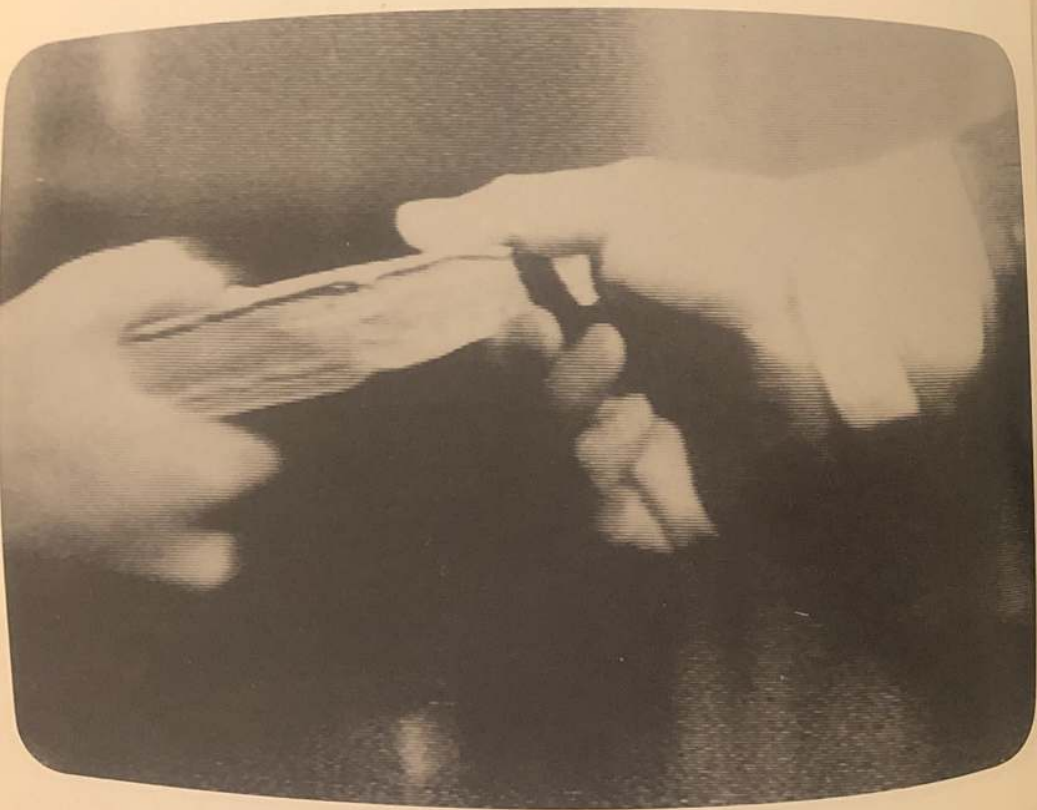
Fabrizio Plessi, *Travel*, 1974/30'



Claudio Cintoli, *Il Filo di Arianna*, 1974/25'



Maurizio Bonora, *Il gioco dell'Oca*, 1975/20'



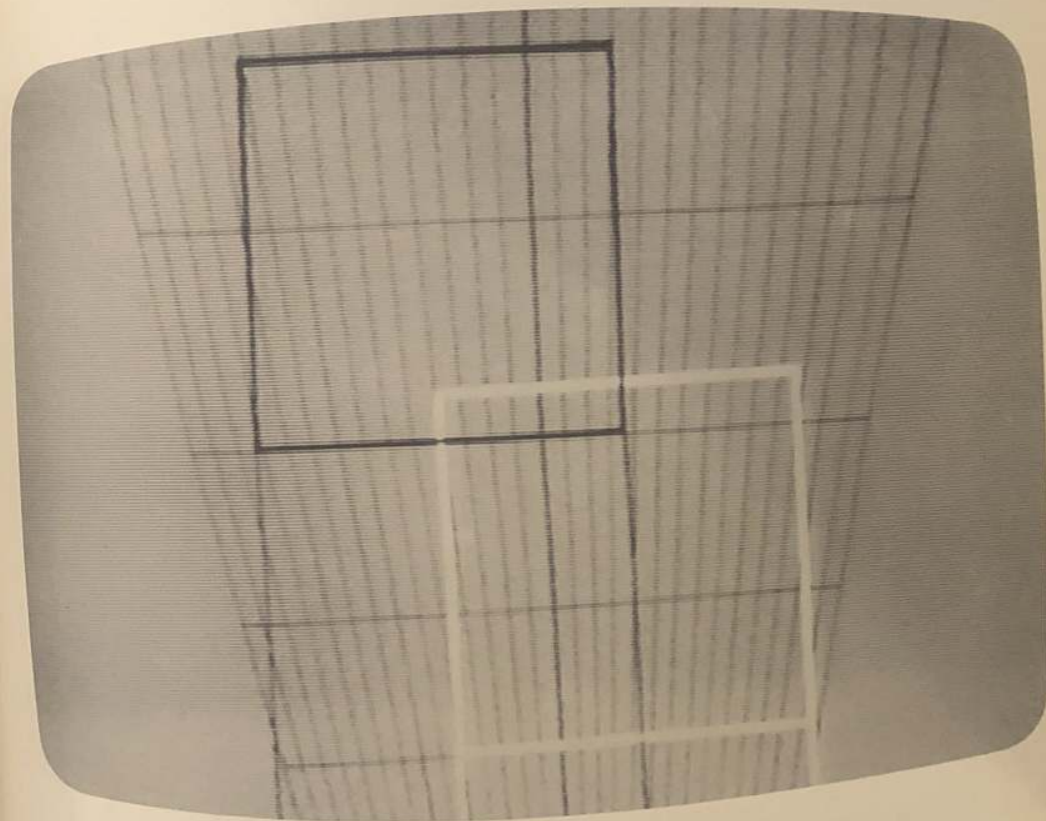
Elio Marchegiani, *Sono un misonista*, 1975/22'



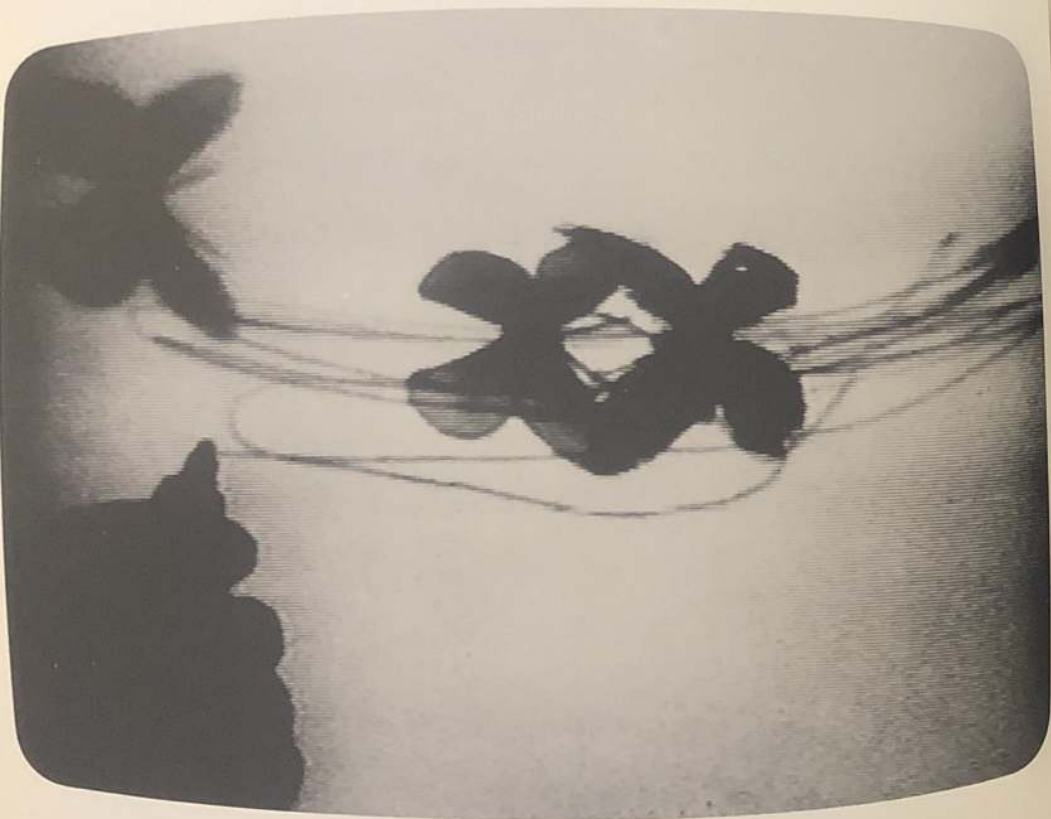
Christina Kubisch, *Stille Nacht*, 1975/2'



Claudio Zuccola, *Avendo un amico di nome Marcel*, 1975/11'



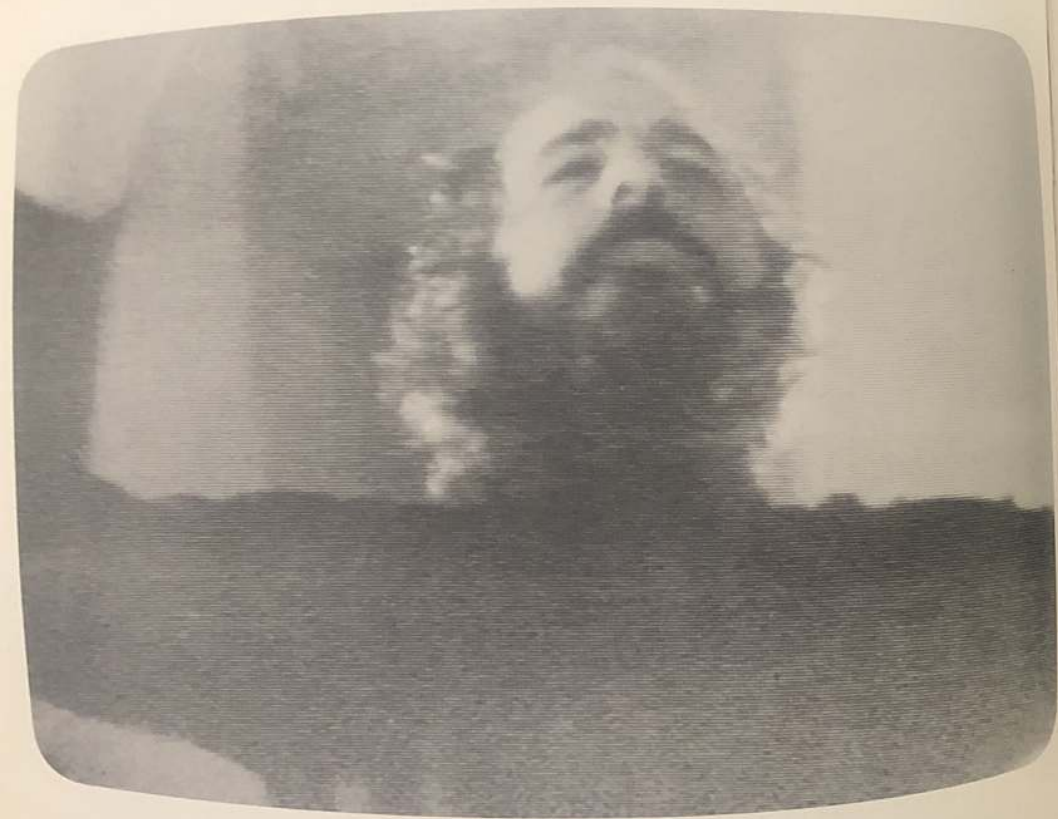
Guido Sartorelli, *Proporzione alla memoria*, 1975/10'



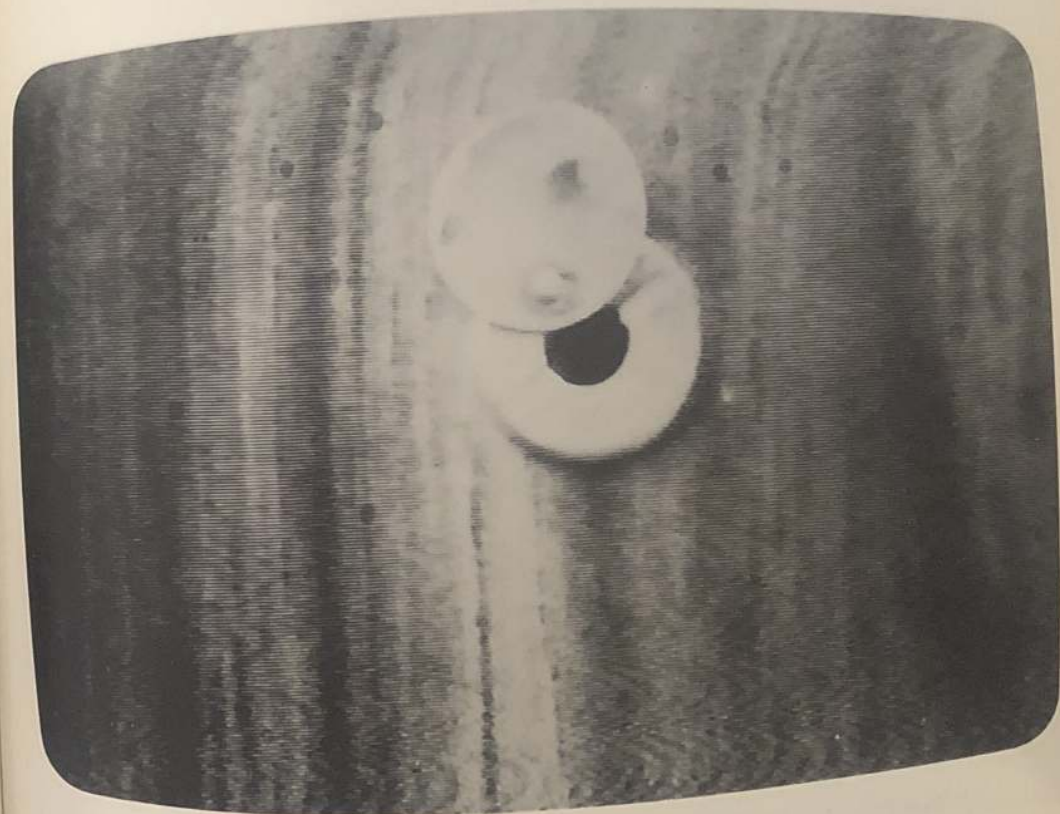
Giuliano Giuman, *Trace of a Shadow*, 1976/20'



Lorenzo Lazzarini, *Rito al grande fiume*, 1976/17'



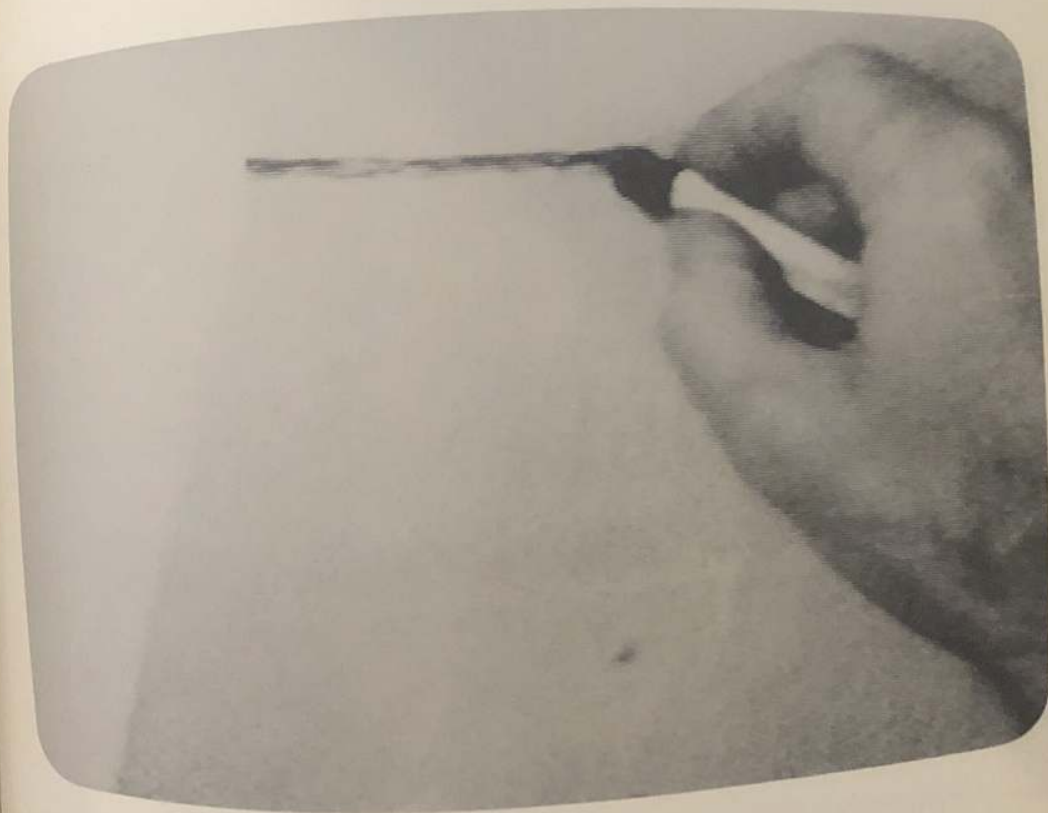
Armando Marocco, *Sconcerto*, 1976/15'



Maurizio Cosua, *Via Ariosto n° 2*, 1977/12'



Ricci-Lucchi/Gianikian, *Viaggio di La Rose*, 1977/7'



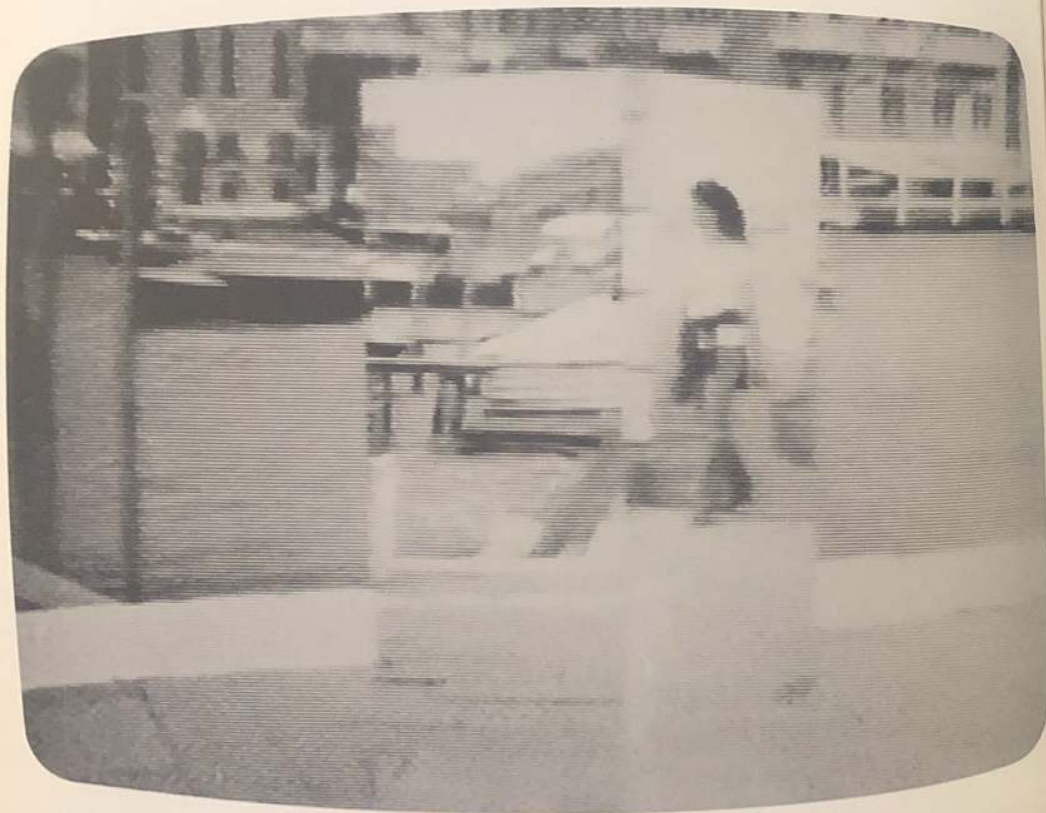
Franco Goberti, *Metagrafica*, 1977/6'



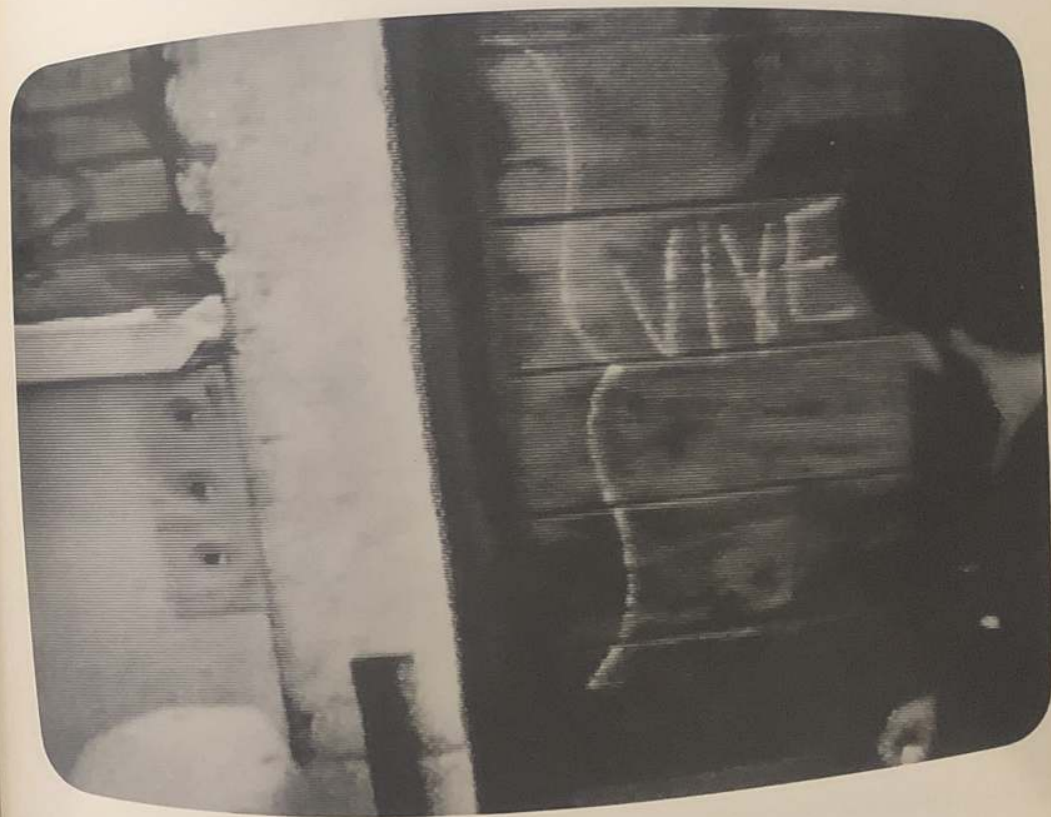
Lola Bonora, *Respectable People*, 1977/20'



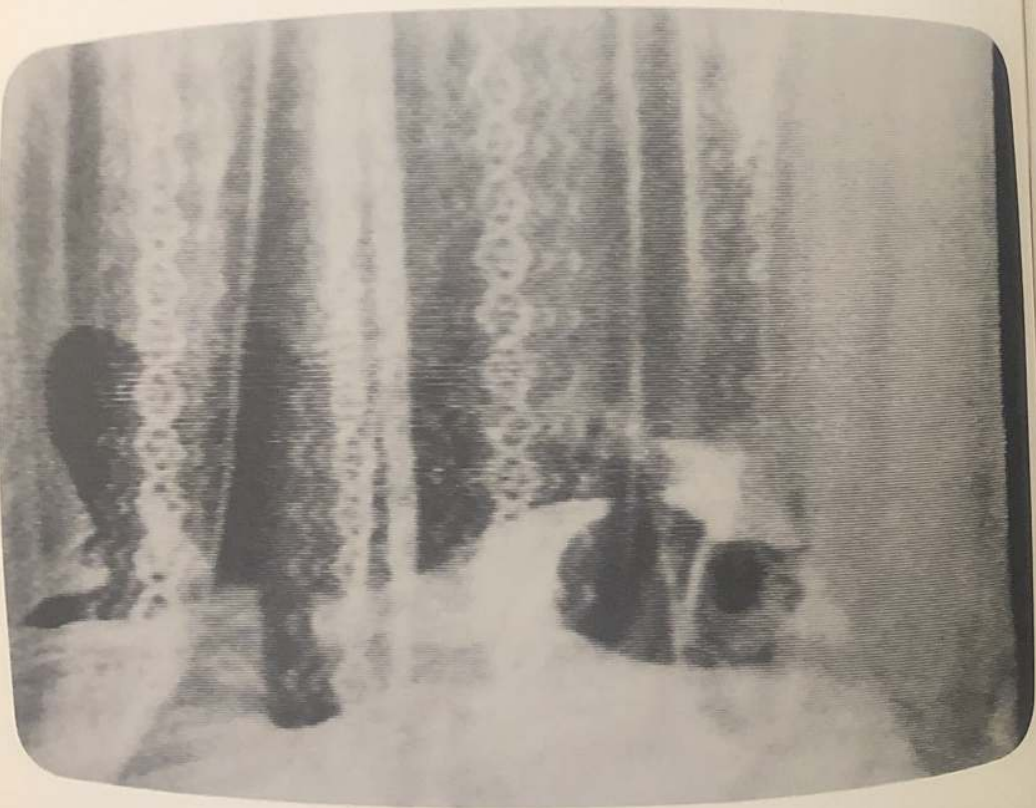
Klara Kuchta, *Biondo Veneziano*, 1978/30'



Nanda Vigo, Venezia è un'illusione cosmica, 1978/20'



William Xerra, Vive, 1978/20'



Gretta Sarfaty, *Evocative Recollections*, 1979/10'



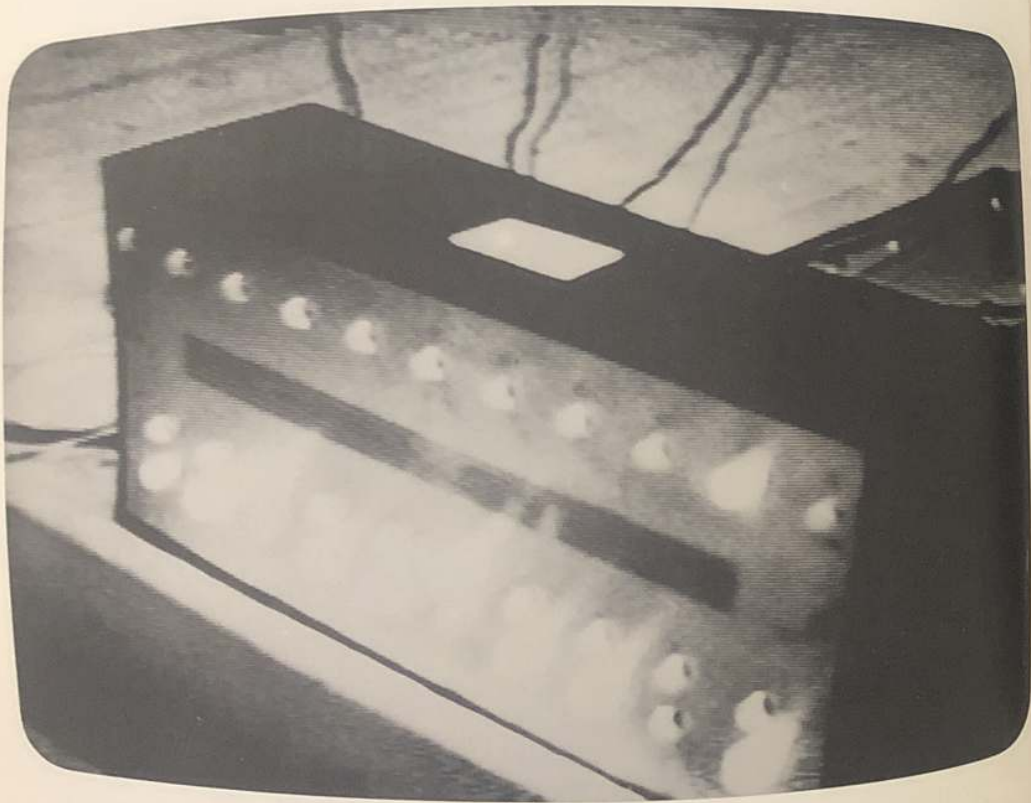
Janus, *Sussulti e Silenzio*, 1979/13'



CEAC, Center for Experimental Art and Communication, *Workshop* 1976/30'



G. A. Cavellini, *Scrittura sul corpo*, 1977/30'



Sergio Lombardo, *Concerto Criptoscopico*, 1977/7'



Giuseppe Chiari, *Discussione sulla struttura e sulla sovrastruttura*, 1977/10'



Albano Guatti, *L'addestramento*, 1977/3'



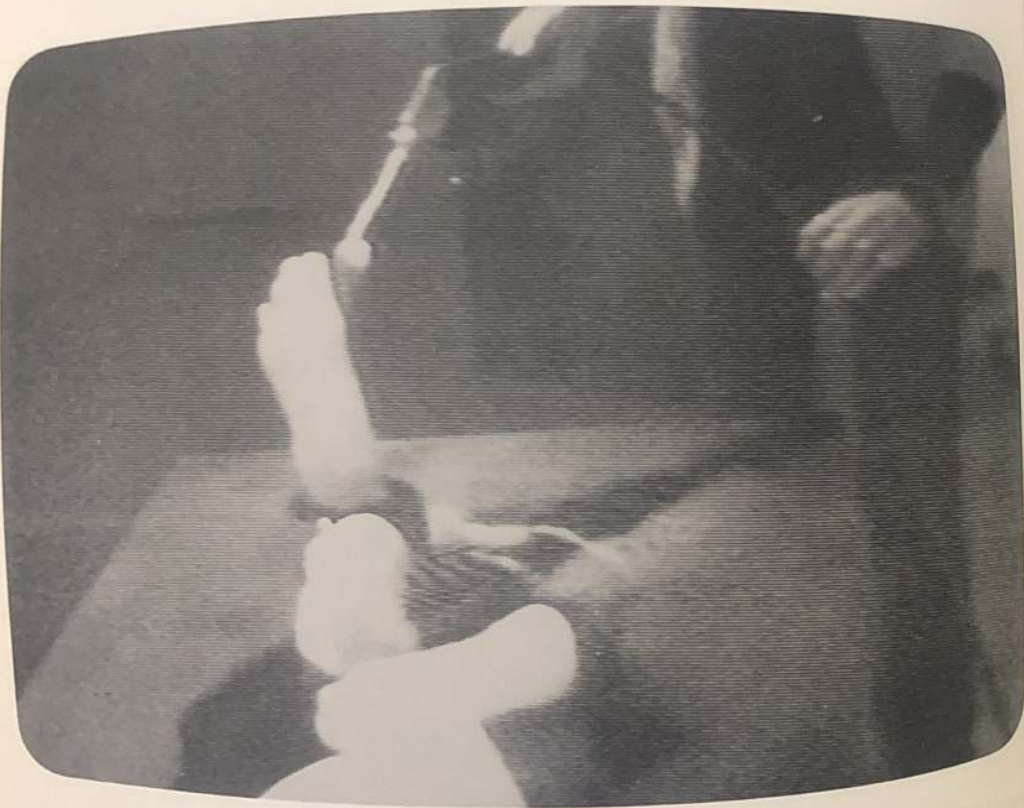
Samuel Beckett, *Actes sans paroles*, 1977/25'



Fried Rosenstock, *Autosservazione: spiegando le ali*, 1977/15'



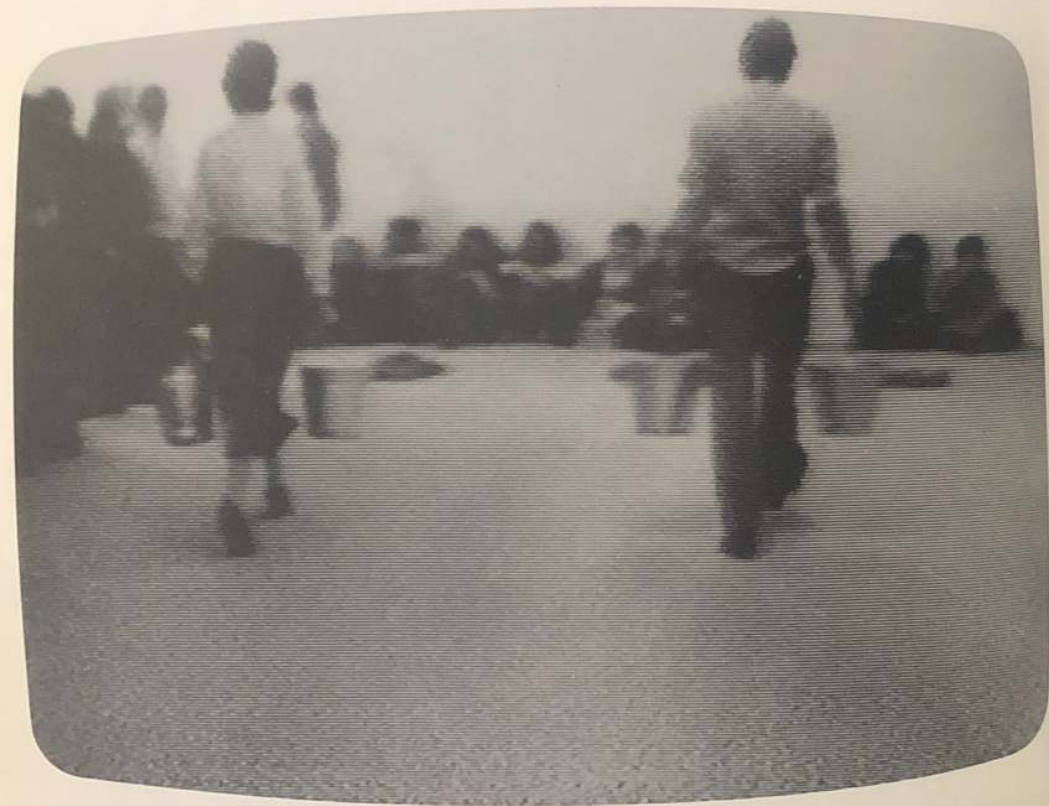
Sylvano Bussotti, *Rara*, 1978/23'



Federica Marangoni, *The box of life*, 1978/12'



Channa Horwitz, *Origine e Eco*, 1978/25'



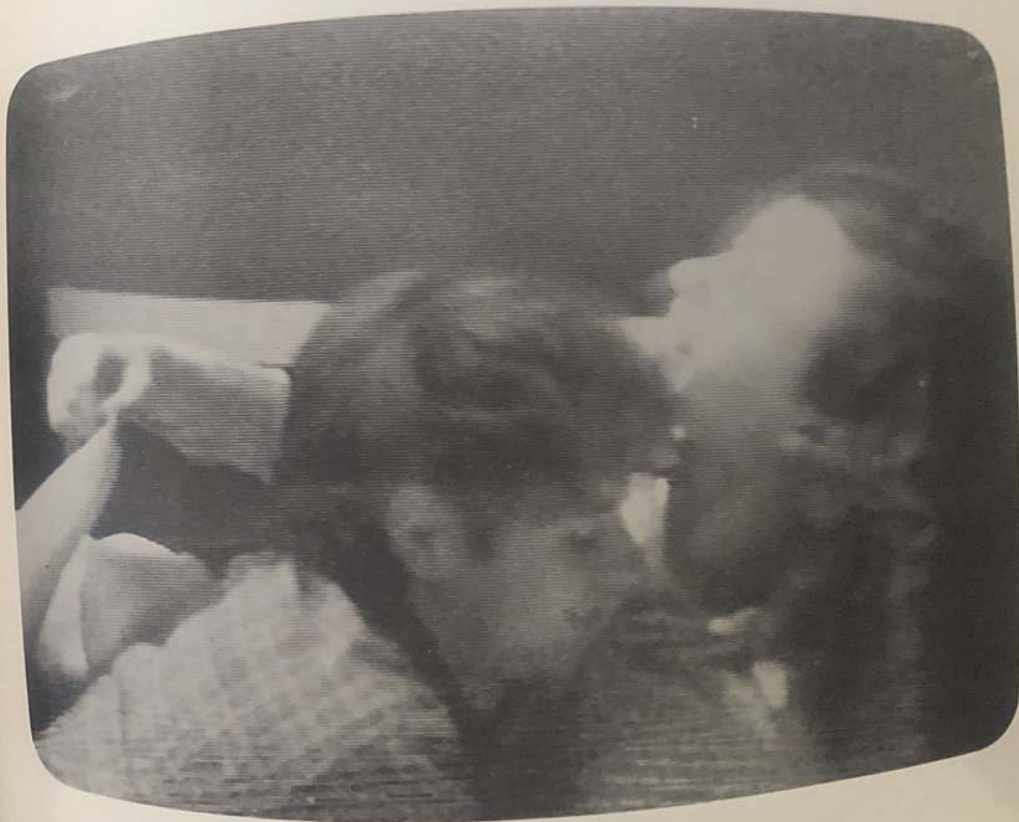
Marina Abramovic/Ulay, *Relation/work*, 1978/30'



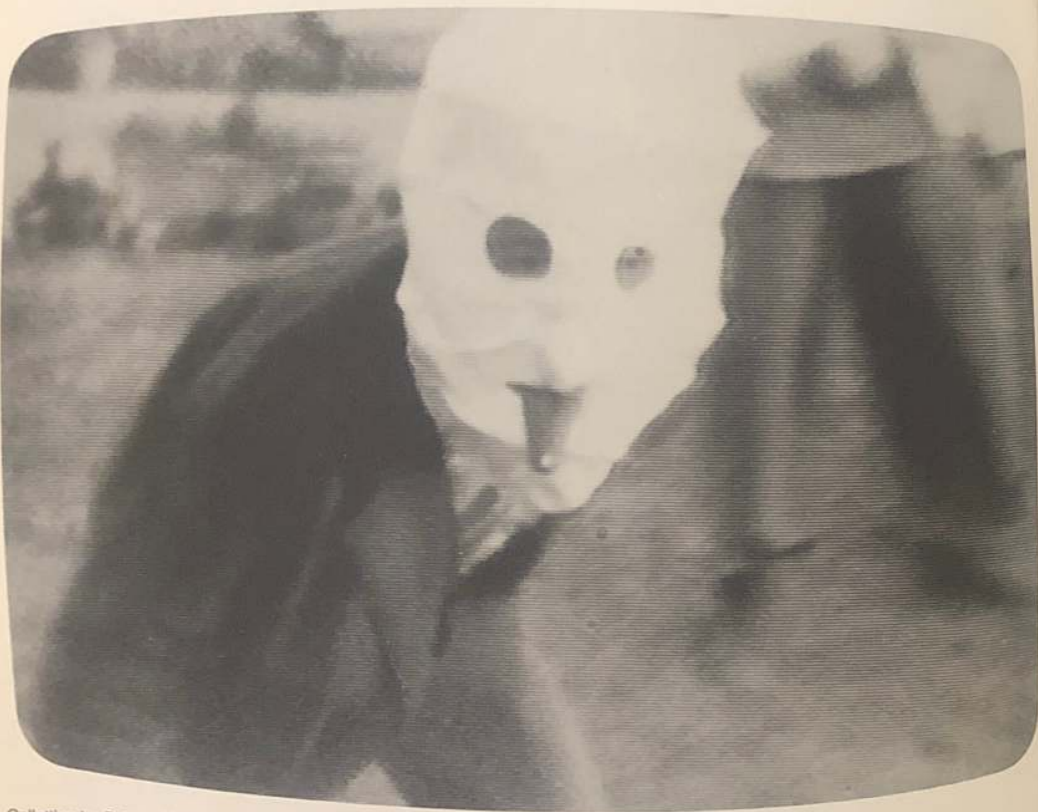
P. A. Christopher, *Silenceology*, 1978/25'



Wolf Kahlen, *Foto Performance*, 1978/20'



llaboratorio, Coriandoli, 1978/60'



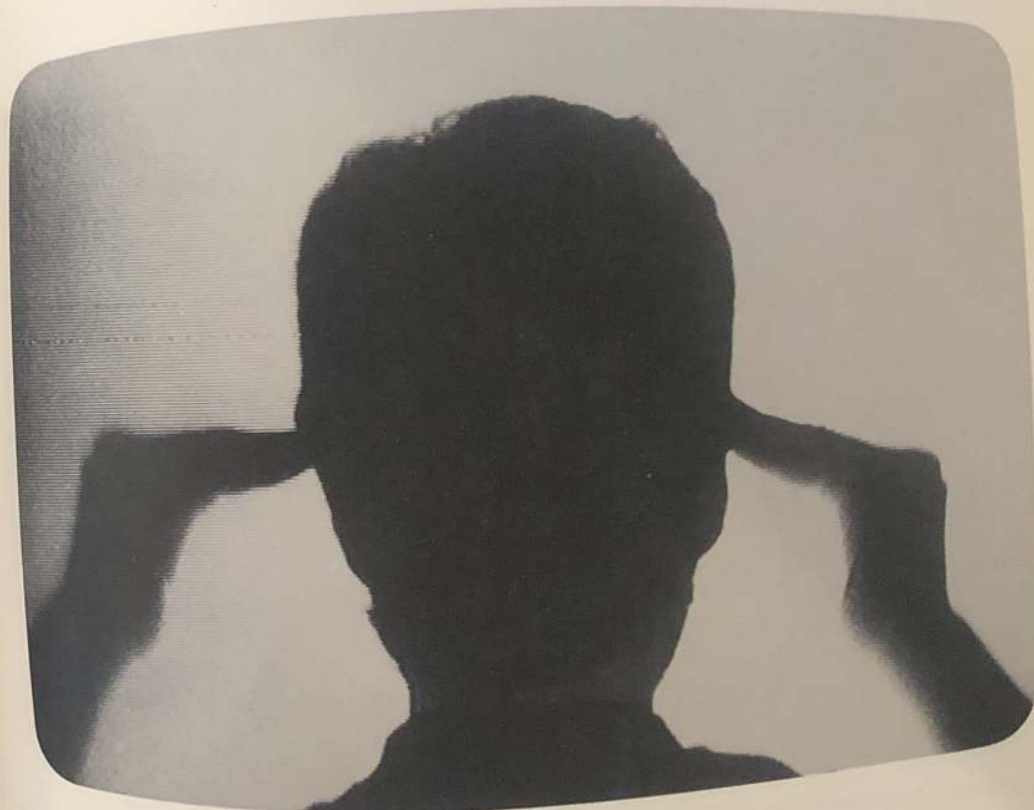
Collettivo La Palma, *Multimedia Bus*, 1979/30'



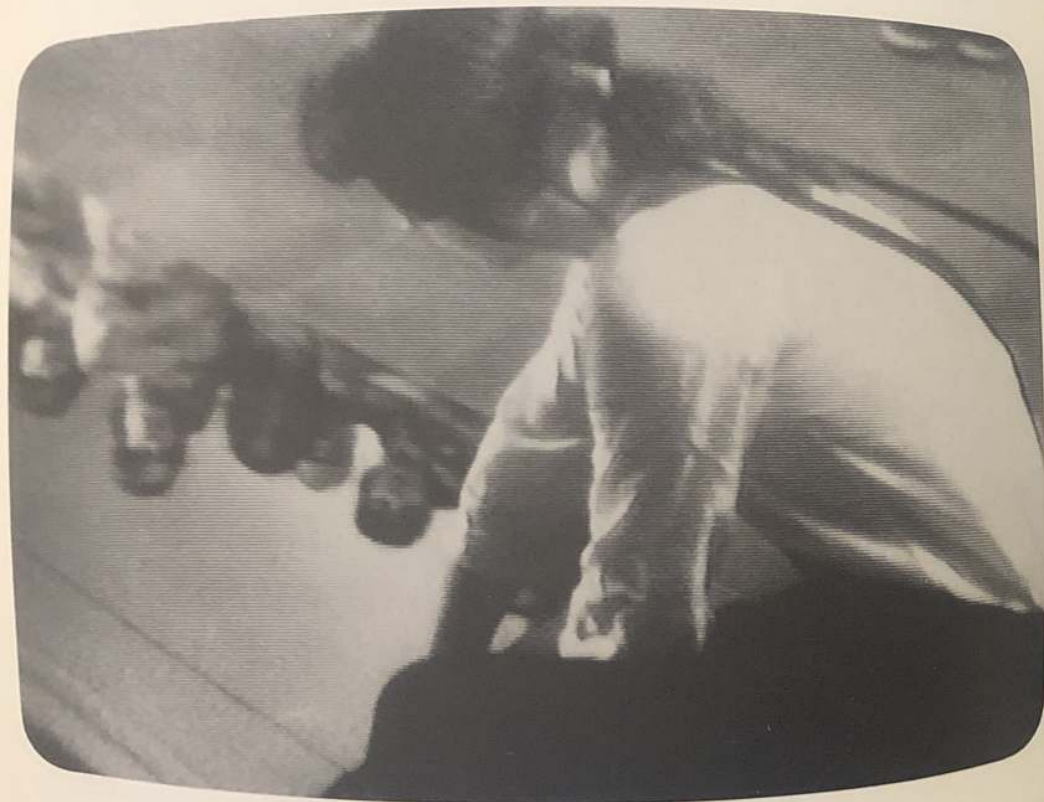
Demetrio Stratos e Gabriele Amadori, *Cronotopo*, 1979/30'



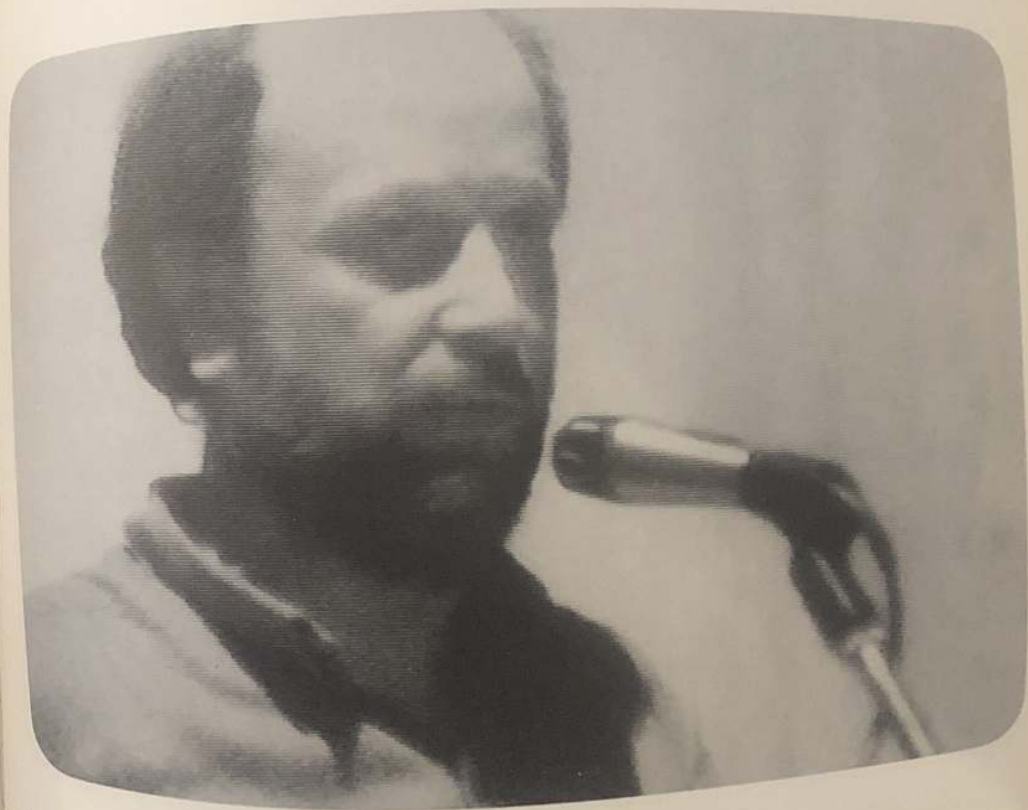
François Sullivan, *Hierophanie 2*, 1979/20'



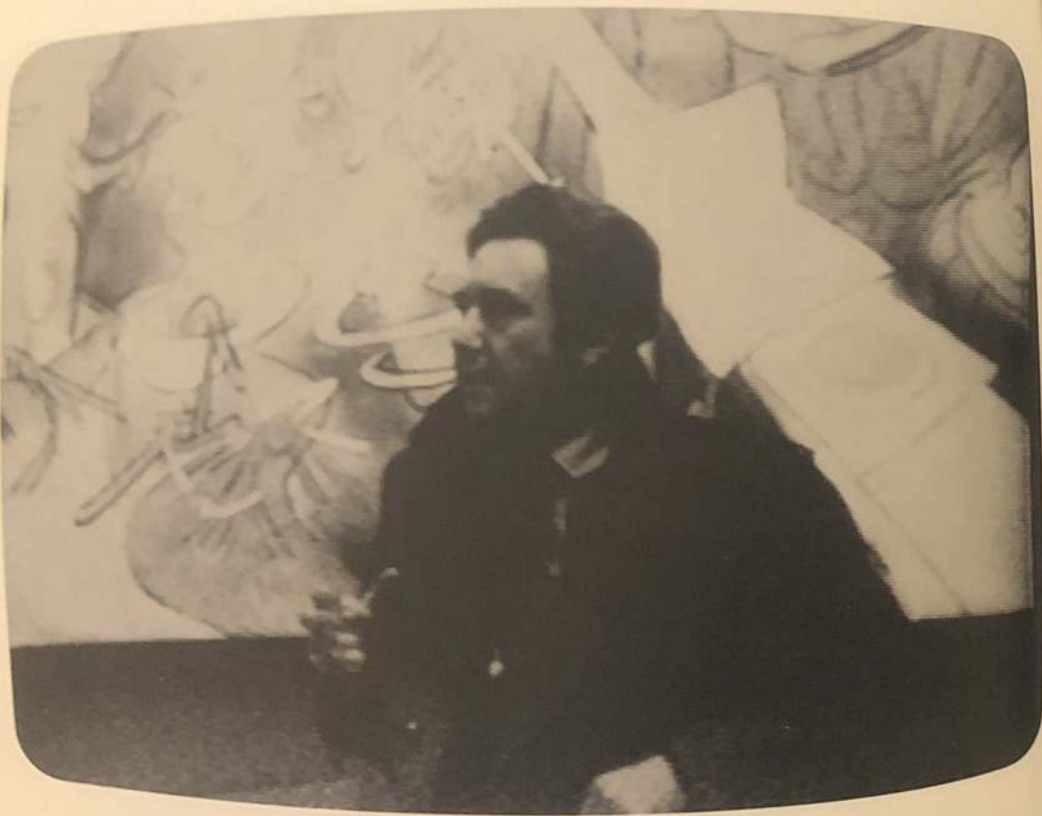
Claudio Ambrosini, *Sentire/Ascoltare*, 1979/15'



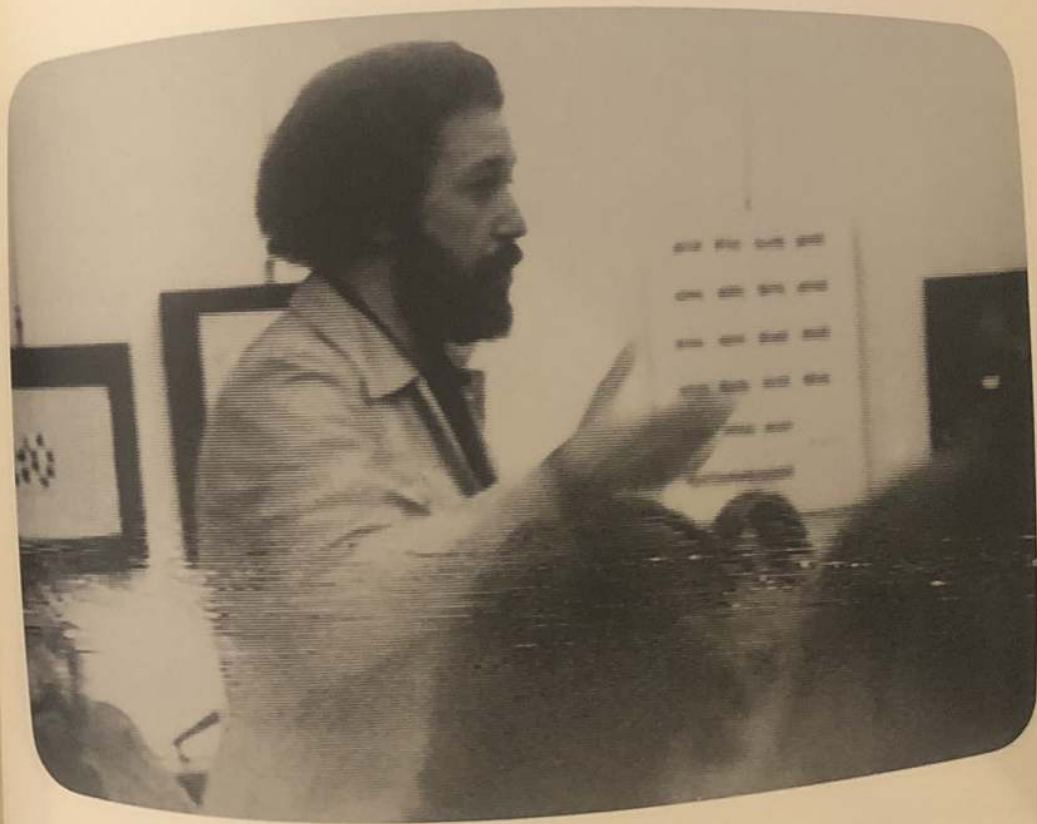
Libera Mazzoleni, *Narciso contro Narciso*, 1979/16'



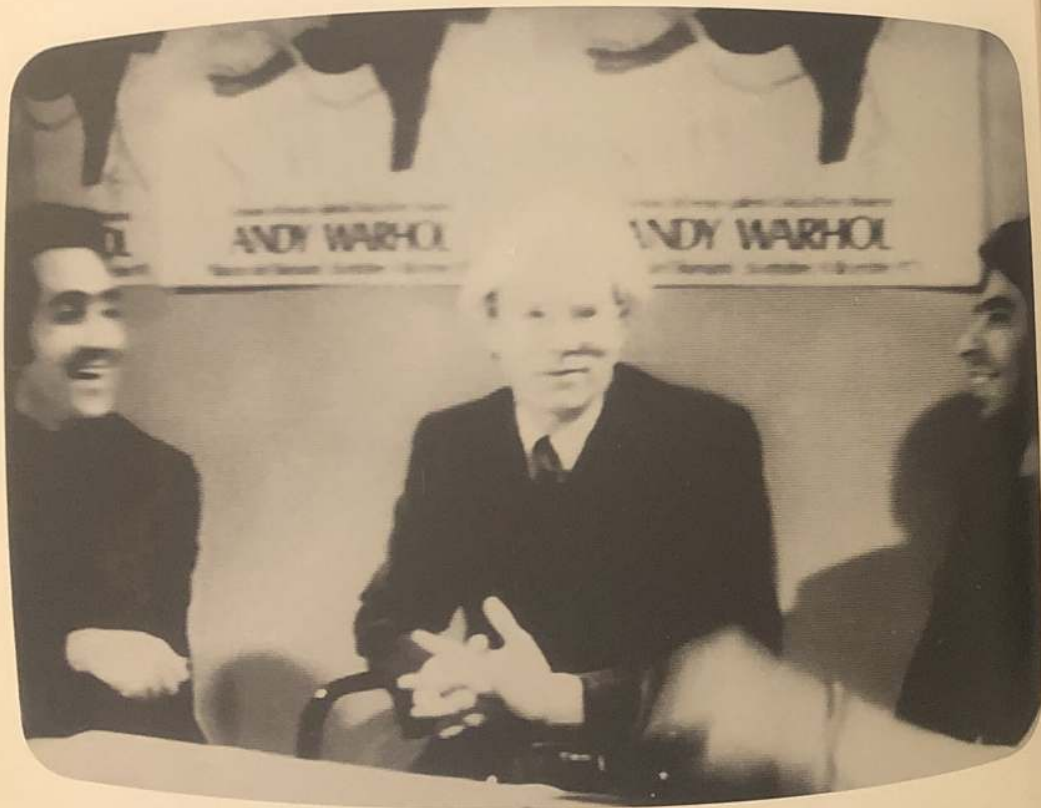
Corrado Costa, *Poesia/Magia*, 1979/15'



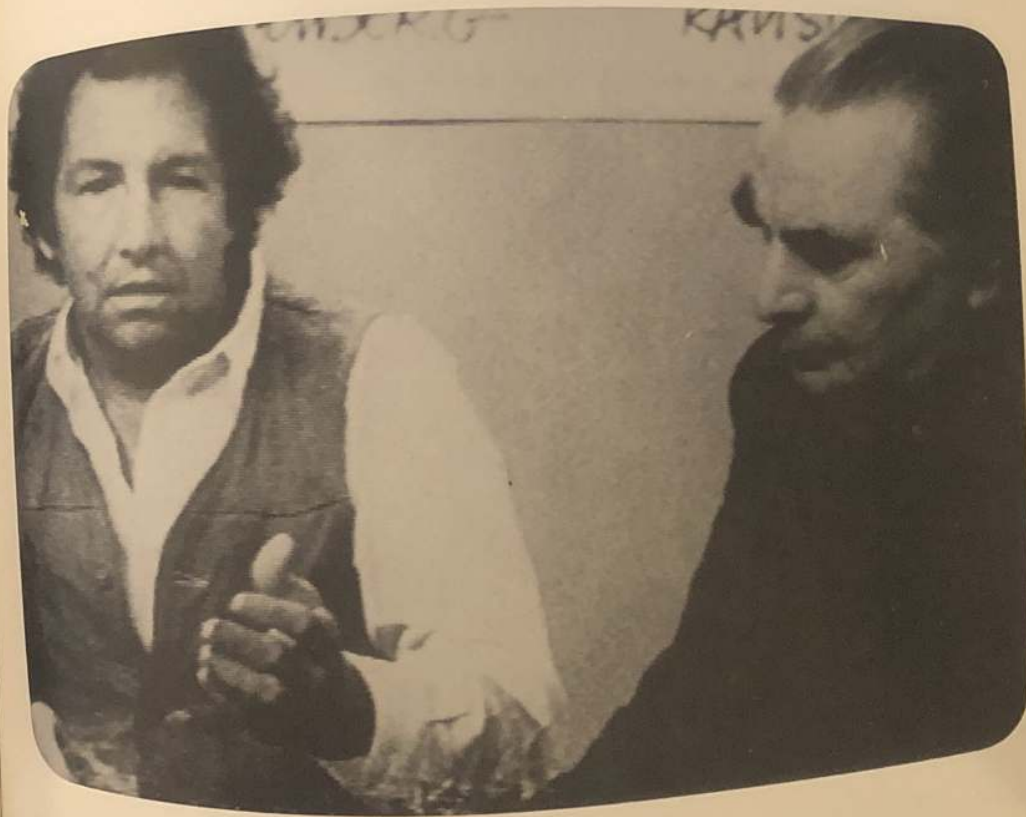
Sebastian Matta, 1973/30'



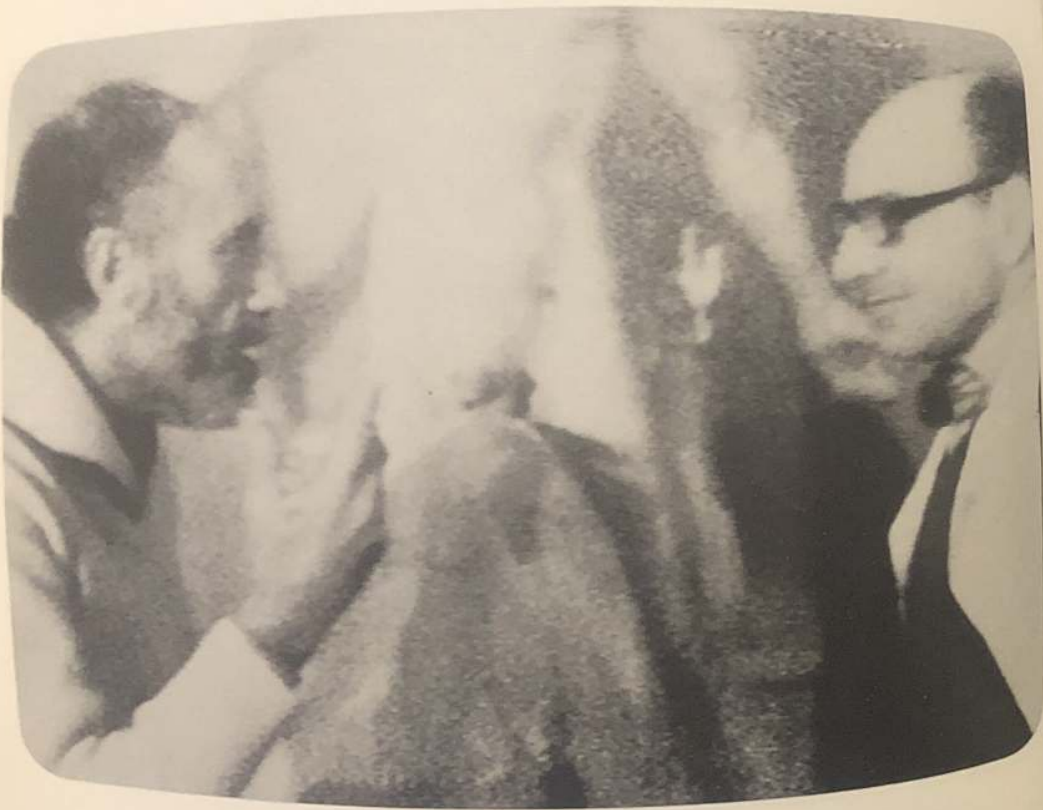
Arte Vision, 1975/90'



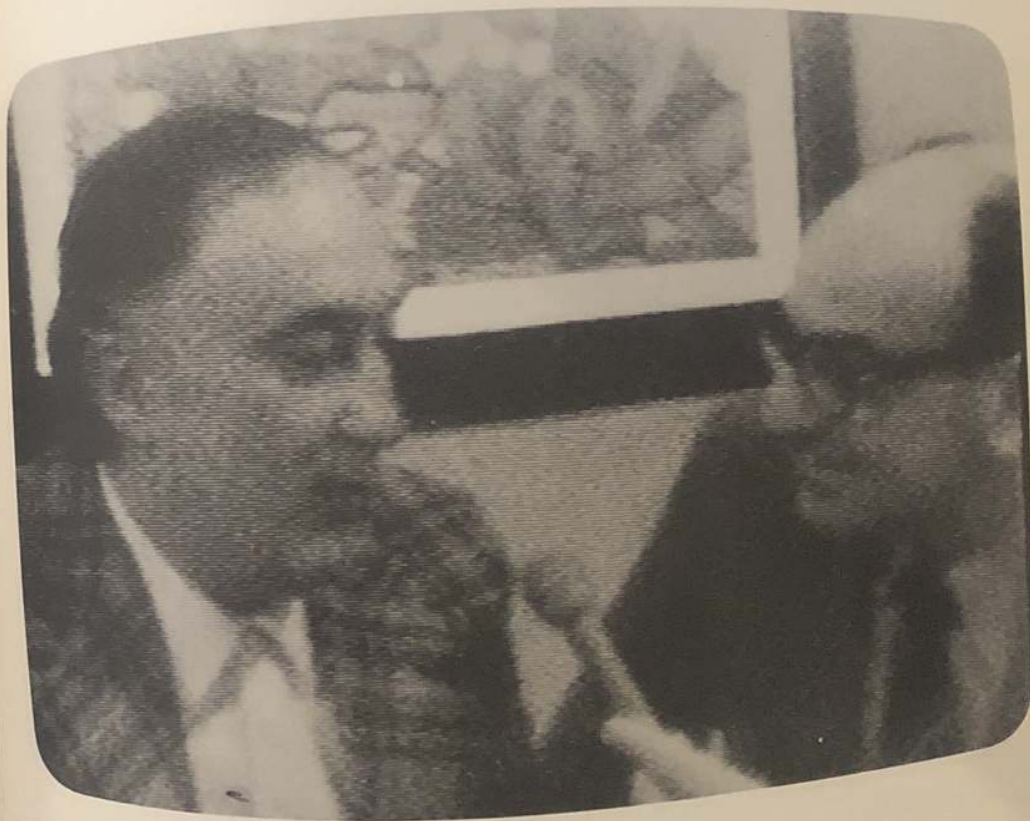
Andy Warhol, 1975/15'



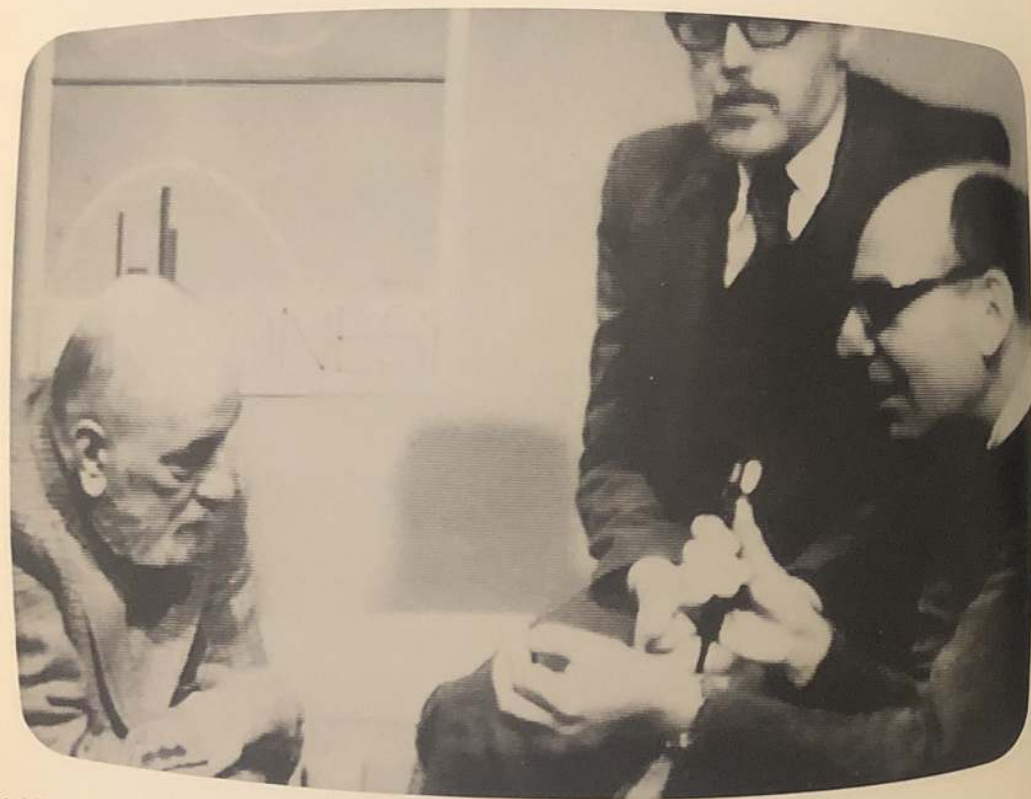
Robert Rauschenberg, 1976/20'



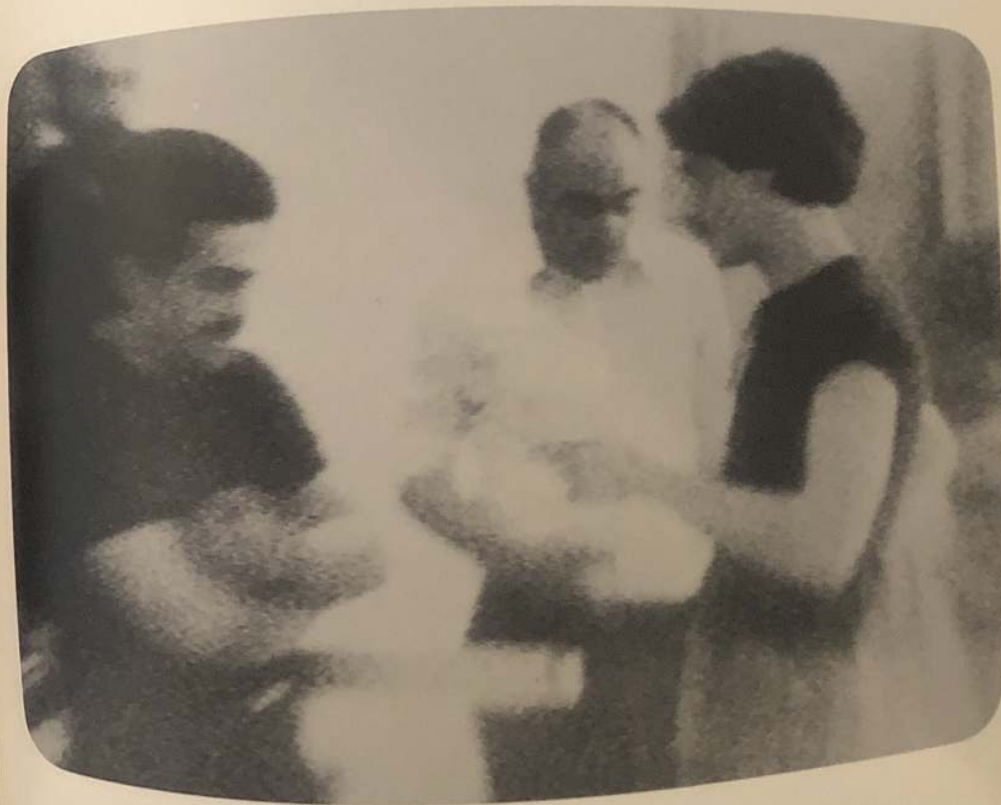
Ugo Attardi, 1976/15'



Enrico Baj, 1978/15'



Luigi Veronesi, 1978/ 22'



Corso Audiovisivi 1976, Cooperativa Falegnami di Ferrara, 1976/ 10'



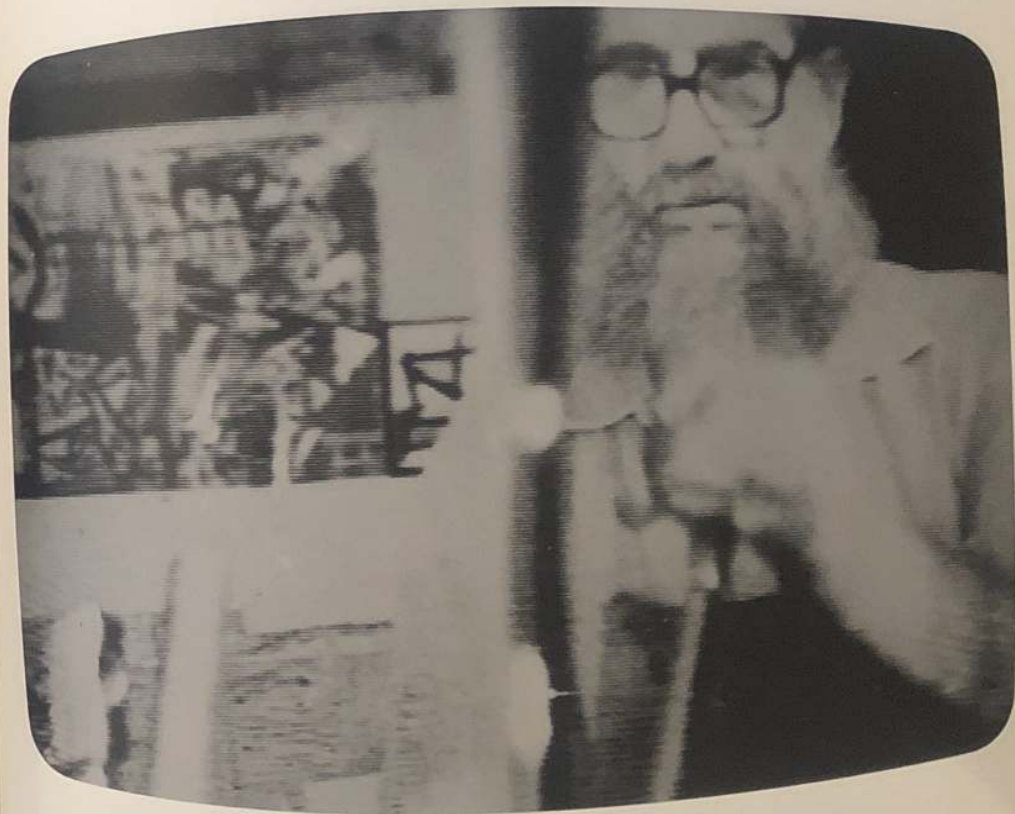
Rafael Alberti, *Con Alberti per la Spagna*, 1977/16'



Empio Malara/Armando Marocco/Vittorio Gobbì, *Il volto urbano*, 1977/20'



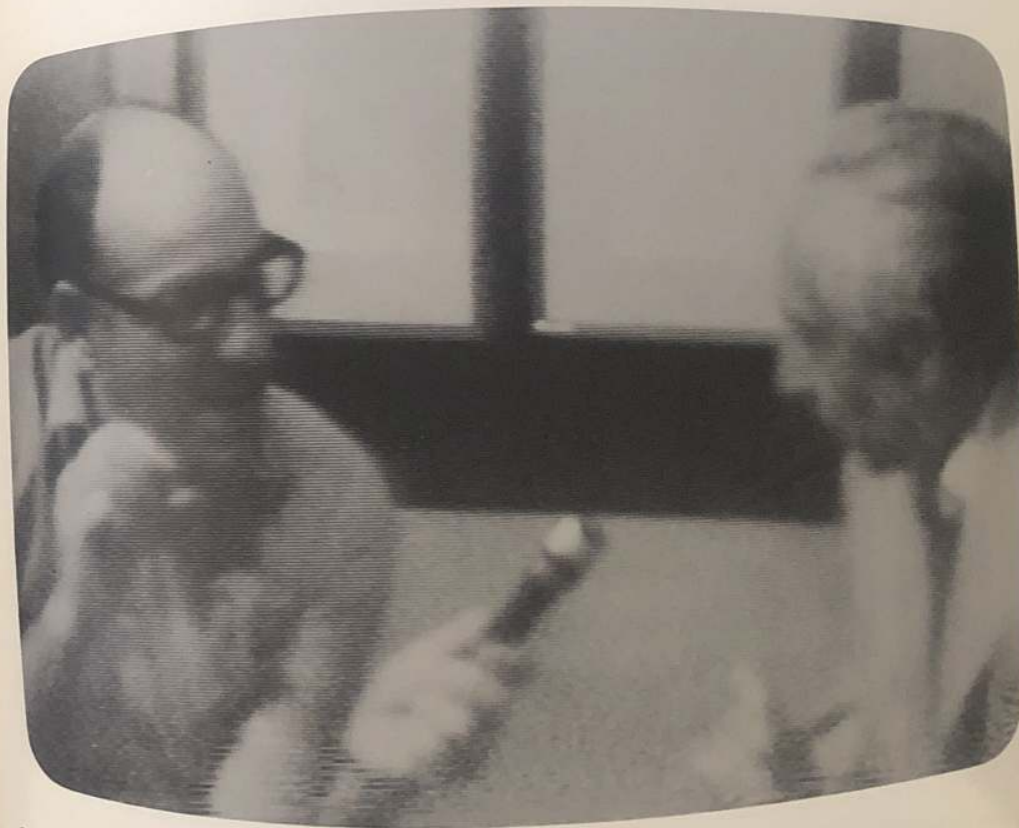
Corso Audiovisivi 1977, Tonino e Alberto Accorsi, 1977/35'



Emilio Vedova, Grafica e didattica, 1975/40'



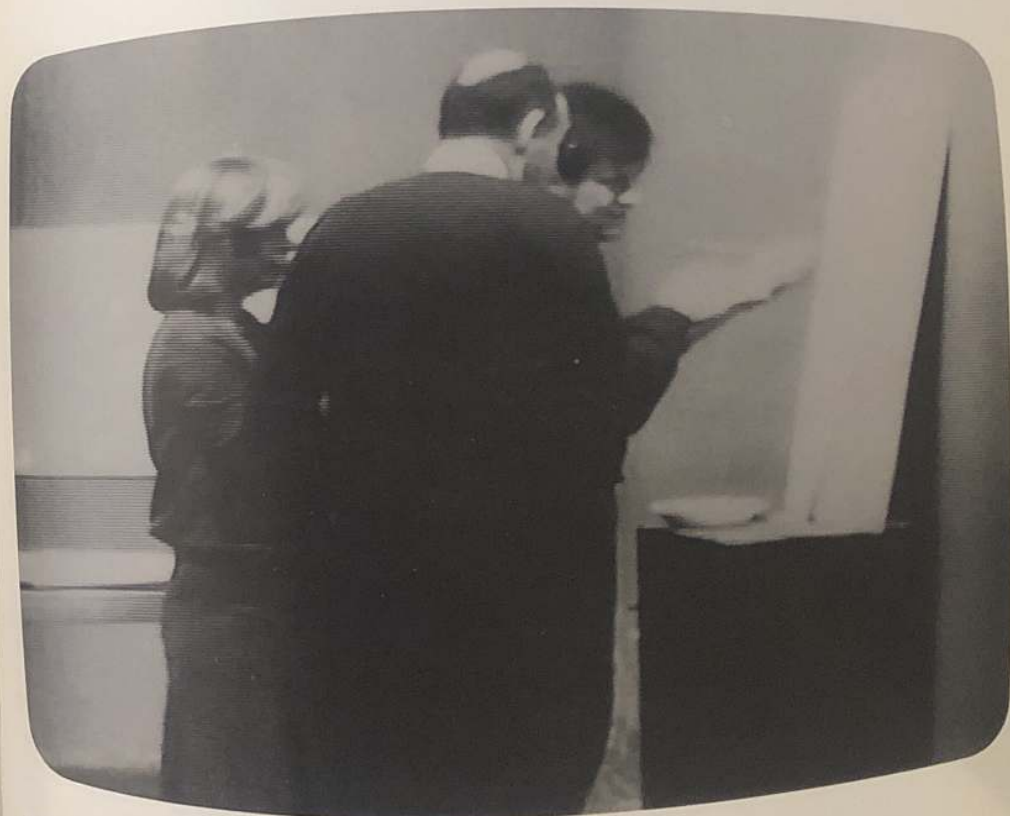
Corso Audiovisivi 1976, *Lingua inglese*, 1976/25'



Carlo Carrà, *Una rievocazione*, 1977/15'



Jim Dine, *Un'analisi critica*, 1977/20'



Vittorio Guarnieri, *«Metamorfosi» tonali*, 1977/25'

Attività Sala Polivalente 1977-79

C. Ansaloni - L. Bonora - M. Cosua, *Abc-video*
 Fabrizio Plessi, *Lettera*
 Fabrizio Plessi, *Travel*
 Maurizio Bonora, *Il gioco dell'Oca*
 Elio Marchegiani, *Sono un misonelista*
 Christina Kubisch, *Stille Nacht!*
 Claudio Zoccola, *Avendo un amico di nome Marcel*
 Guido Sartorelli, *Proporzione alla memoria*
 Giuliano Giuman, *Trace of a Shadow*
 Maurizio Cosua, *Il Percorso Obbligato: Via Ariosto n° 2*
 Ricci - Lucchi/Gianikian, *Viaggio di La Rose*
 Franco Goberti, *Metagrafica*
 Klara Kuchta, *Lettera*
 Klara Kuchta, *Cheveux d'Art*
 William Xerra, *Vive*
 Greta Sarfaty, *Il mio corpo*
 Janus, *Sussulti e silenzio*
 Amerigo Marras, *Documentazione Video*
 Guglielmo Achille Cavellini, *Scrittura sul corpo*
 Sergio Lombardo, *Concerto Criptoscopico*
 Sergio Lombardo, *Concerto per Danzatore*
 Giuseppe Chiari, *Per Janus*
 Albano Guatti, *L'addestramento*
 Samuel Beckett, *Acte Sans Paroles*
 Samuel Beckett, *Acte Sans Paroles II*
 Giancarlo Romani Adami, *Identigrammi*
 Fried Rosenstock, *Autosservazione Spiegando le ali*
 Sylvano Bussotti, *Rara*
 Federica Marangoni, *The Box of Life*
 Channa Horwitz, *Sonakinatography Composition III*
 P.A. Christopher, *Silenceology: Materialaction on Noise Pollution n° 2*
 Wolf Kahlen, *Coming and Going (Kommen und Gehen)*
 Fabrizio Frasnedi, *Coriandoli*
 Collettivo La Palma, *Multimedia Bus*
 Gabriele Amadori, *Lettera*
 Claudio Ambrosini, *Sentire/Ascoltare*
 Libera Mazzoleni, *Il mito di Narciso*
 Corrado Costa, *Fiume*
 Enrico Baj, *Cartolina*
 Luigi Veronesi, *Lettera*
 L. Moro/A. Lazzari/Comune di Ferrara, *Corso sull'uso degli audiovisivi 1976*
 Emilio Malara, *Il volto urbano*
 Lola Bonora, *«I fratelli Accorsi»*
 Il Gruppo Audiovisivi dei Servizi Psichiatrici di Ferrara,
Coscienza e Ristrutturazione del mondo istituzionale
 Emilio Vedova, *Lettera*
 Vittorio Guarnieri, *«Metamorfosi» Tonali*



SALA POLIVALENTE
Galleria Civica d'Arte Moderna
C.so Porta Mare n° 5 - Ferrara.



COMUNE DI FERRARA

Attività 1977/1979

1977

26 marzo '77 **Vincenzo Agnetti**
Critica.

28 marzo '77 **Corrado Cagli**
La Figura e l'Opera, incontro.

31 marzo '77 **Christina Kubisch**
Fabrizio Plessi
Concerto. Video. Performance.

2 aprile '77 **Charles Matz**
Il travestito sacro, poemì grido.

7 aprile '77 **Davide Scarabelli**
Vis-a-vis.

14 aprile '77 **Luca Patella**

16 aprile '77 **Guglielmo Achille Cavellini**
Scrittura sul corpo.

22-23 aprile '77 **Identigramma**
2 atti unici di Samuel Beckett.

27 aprile '77 **Giovanni Mundula**
Eldorado, performance.

30 aprile '77 **Arno Hammacher**
Multivision.

10 maggio '77 **Corrado Costa**
Le nostre posizioni.

14 maggio '77 **Ugo la Pietra**
5 films d'artista.

18 maggio '77 **Ricchi - Lucchi - Gianikian**
Films profumati.

26 maggio '77 **Sandra Sandri**
Extra, Sandra e Sandri.

31 maggio '77 **Fernando de Filippi**
Francesco Matarrese
Ideologica - mente.

2 giugno '77 **Marta & Maria**
Presentazione del libro di Giorgio Cortenova

3-4-5 giugno '77
In occasione della rassegna collettiva autogestita al Padiglione d'arte Contemporanea gli operatori artistici interessati promuovono un convegno sulle problematiche dell'arte.

8-9 giugno '77 **CEAC Centre for Experimental Art and Communication**
Punti sull'Arte contestuale, Diane Boadway, Suber Corley, Bruce Eves, Amerigo Marras.
Interactions I, Interactions II

A sinistra veduta della sala Polivalente
(foto Marco Caselli)

15 giugno '77 **Lamberto Pignotti**
Preistoria Contemporanea.

21 giugno '77 **Christo e Jeanne-Claude**
Proiezioni.

24 giugno '77 **Sergio Lombardo**
Concerto criptosopico. Concerto per danzatore.

29 giugno '77 **Renato Barilli**
La performance oggi.

5 ottobre '77 **Giuseppe Chiari**
Discussione sulla struttura e sulla sovrastruttura. Performance.

12 ottobre '77 **Gianni Caruso**
Analisi di una memoria, (Anna Teresa) film.

14 ottobre '77 **Carrà - Disegni**
Pier Giovanni Castagnoli
Presenta il volume curato da F. Russoli e M. Carrà edito dalla Grafis di Bologna.

21-22 ottobre '77 **Giuliano Giuman**
Trilogia, slides and musical performance.
Requiem, slides and musical performance.

28 ottobre '77 **Piero Brombin**
Ricordo di ricordare, architetture di Piero Brombin. Films.

29 ottobre '77
L'Istituto d'Arte nel Sociale, incontro dibattito fra gli istituti d'arte
«P. Selvatico» di Padova e «D. Dossi» di Ferrara.

2 novembre '77 **Sandra Sandri**
Rigenerazione, performance.

5 novembre '77 **Emilio Isgrò**
Domande a Isgrò, incontro con un protagonista.

11 novembre '77 **Lawrence Bryan Shevick**
Sedici bicchieri: quattro pieni, quattro pieni a metà, quattro pieni
un quarto, quattro vuoti, performance.

16 novembre '77 **Jole Caleffi**
Vita e morte dell'eros, performance.

19 novembre '77 **Albano Guatti**
L'addestramento, performance.

24 novembre '77 **Fried Rosenstock**
Lecutre II, performance.

25 novembre '77 **Fried Rosenstock**
Autosservazione. Spiegando le ali, performance.

30 novembre '77 **Maurizio Bonora**
Le radici della vita, colour slides and music.

3 dicembre '77 **Il Volto Urbano**
di Malara, Drago, Marocco, Gobbi. Presentato da: R. Barilli, G. Dorfles, C. Musatti, P. Restany.

8 dicembre '77 **Summa**
Gli incontri segreti, installazione, performance.

14 dicembre '77 **Antonio Paradiso**
Proiezioni e discussione sui termini Cultura e civiltà.

17 dicembre '77 **Mauro Reggiani**
Domande a Reggiani, incontro con un protagonista.
Presentazione della monografia curata da Nello Ponente, La Rosa e Baralis, Editori, Torino-Parigi.

21 dicembre '77 **Lola Bonora**
Respectable People, performance.

1978

21 gennaio '78 **Sylvano Bussotti**
Sylvano Bussotti Rara (film). Guardato al pianoforte dall'autore.

31 gennaio, 2 febbraio '78 **Teatro del Lumi**
Tom Thumb di Henry Fielding. Traduzione ed elaborazione di Paolo Braghieri. Scene e costumi di Enrico Manelli. Musiche di Bruno Galletti. Regia di Gianfranco Ferri. Presentazione critica di Guido Fink.

18 febbraio '78 **Paolo Baratella**
J. S. Bach. «Toccata e fuga dal/per il potere». Multivision.

25 febbraio '78 **Claudio Ambrosini**
Musiche per pianoforte. Slides. Flauti. Audiovideoregistratori. Cromomo. Performance.

9 marzo '78 **Michele Sambin**
«Looking for Listening» per videotape e strumenti musicali. Performance.

16 marzo '78 **Piero Viti**
Alternative progettuali dal divenire al divenuto e viceversa. Performance.

Nel periodo che va dal 3 marzo al 3 maggio proiezione di films didattici allo scopo di far conoscere il teatro non tradizionale e di ricerca, superando le difficoltà sociali, geografiche e culturali che possono impedire una fruizione diretta.

I parte: presentazioni dimostrazioni e trainings particolarmente utili per l'analisi di ciò che precede e sta intorno al fenomeno spettacolare (mimo corporeale: dimostrazione di Yves Lebreton; training al laboratorio di Wrocław: dimostrazione di Ryszard Cieslak; training all'Odin Theatre; il Teatro del Maggio di Buti; Bharata Natyam; trance a dramma a Bali).

II parte: illustrazione dello spettacolo come documento finito (Living Theatre; Jerzy Grotowski; Luca Ronconi; Giancarlo Nanni; Mario Ricci; Carmelo Bene; Giancarlo Cobelli; Carlo Cecchi; Dario Fo; Arianne Mnouckine).

La manifestazione è realizzata in collaborazione con la Direzione del Teatro Comunale di Ferrara.

3 marzo '78 **Jean Rouch**
Les maitres fous, regia cinematografica di Jean Rouch.
Yenendi, ou les hommes qui font la pluie, regia cinematografica di Jean Rouch.

7 marzo '78 **Teatro Balinese**
Trance e dramma a Bali, regia cinematografica di Ferruccio Marotti.

10 marzo '78 **Living Theatre**
If I could turn you on, regia cinematografica di Bernard Coyne.
Living and Glorious, regia cinematografica di Alfredo Leonardi.
The Brig, regia del Living Theatre, realizzazione cinematografica di Yonas e Adolffas Mekas.

12 marzo '78 **Teatro Indiano**
Bharata Natyam (Danze e dimostrazioni tecniche di Sanoya Kokar), regia cinematografica di Ferruccio Marotti.
Kathakali, regia cinematografica di Claude See.

15 marzo '78 **Teatro Giapponese**
Aoi no ue. Kabuki. The Demon Drum.

20 marzo '78 **Training**
Il mimo corporeale (Dimostrazione di Yves Lebreton) (Prima parte), regia cinematografica di Torgeir Wethal.
Training al Teatro Laboratorio di Wrocław (La dimostrazione di Ryszard Cieslak) (Seconda Parte), regia cinematografica di Torgeir Wethal.
Training all'Odin Teatret (Laboratorio Teatrale per l'arte dell'attore, Holtebro-Danimarca), (Film I: Training vocale), regia cinematografica di Torgeir Wethal.

23 marzo '78 **Teatr Laboratorium Wrocław (Polonia) Jerzy Grotowski**
Akropolis, regia di Jerzy Grotowski, produzione cinematografica B.B.C.
Il Principe Costante, regia di Jerzy Grotowski, ricostruzione a cura dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma.

29 marzo '78 **Odin Teatret (Holtebro - Danimarca)**
Eugenio barba
Feral, regia di Eugenio Barba, realizzazione cinematografica di Marianne Arhne.
In cerca di teatro, regia cinematografica di Ludovica Ripa di Meana.
Vestita di bianco, regia cinematografica di Torgeir Wethal.

31 marzo '78 **Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia**
Se ho un leone che mi mangia il cuor (L'équipe del Centro di Salute Mentale di Barcola sul Teatro Vagante di Giuliano Scabia), regia cinematografica di Amedeo Fago.

5 aprile '78 **Gruppo di Sperimentazione Teatrale**
Mario Ricci
Re Lear, regia e realizzazione cinematografica di Mario Ricci.

6 aprile '78 **Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera**
Nuovi territori del teatro: la cultura, regia cinematografica di Andrea e Antonio Frazzi.
Nuovi territori del teatro: fuori dai teatri (L'Odin Teatret nel nosocomio di Volterra), regia cinematografica di Andrea e Antonio Frazzi.

11 aprile '78 **Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna**
Giancarlo Cobelli
Woyzeck, regia e realizzazione cinematografica di Giancarlo Cobelli.

13 aprile '78 **Compagnia del Teatro La Fede**
Giancarlo Nanni
A come Alice, regia e realizzazione cinematografica di Giancarlo Nanni.

18 aprile '78 **Compagnia Il Gran Teatro**
Carlo Cecchi
Il bagno, regia di Carlo Cecchi, realizzazione cinematografica di Ugo Gregoretti.

20 aprile '78 **Camion - Carlo Quartucci**
Borgata Camion, regia e realizzazione cinematografica di Carlo Quartucci.

26 aprile '78 **A New York! New York! New York!**
di Italo Moscati.

29 aprile '78 **Teatro La Maschera - Memé Perlini**
Grand Hotel des Palmes da Raymond Russel, regia cinematografica di Memé Perlini.

3 maggio '78 **Cooperativa Tuscolano - Luca Ronconi**
Oresteia, regia di Luca Ronconi, realizzazione cinematografica di Marco Parodi.
Laboratorio di Luca Ronconi a Prato, regia cinematografica di Miklos Jancso.

La rassegna è stata organizzata da: Comune di Ferrara, Assessorato Pubblica Istruzione e Beni Culturali, Galleria Civica d'Arte Moderna, Teatro Comunale, Ufficio Cinema del Comune di Modena, Associazione Teatri dell'Emilia Romagna in collaborazione con l'Istituto discipline della Comunicazione e dello Spettacolo dell'Università di Bologna.

12 maggio '78 **Federica Marangoni**
The box of Life, performance.

19 maggio '78 **Mariella Simoni**
Lasciare il senso a mare lasciare, film.

26 maggio '78 **Christina Kubisch - Fabrizio Plessi**
Tempo liquido (1978). Concert/Video/Performance per: vetri amplificati filtri d'acqua. Films. Audiovisivi. Nastro magnetico. Video live.

31 maggio '78 **Arturo Carmassi**
Carmassimiscellanea, film, regia Patrich W. Goetelen.

7 giugno '78 **Channa Horwitz**
Origine e Eco, opera poema.

16 giugno '78 **Ludovico de Luigi**
Colleoni. Surf, performance.

23 giugno '78 **Luigi Viola**
Madrigale serale, performance.

27 giugno '78 **Flavio Caroli**
Ricerca artistica, comportamento, situazione socio-politico-culturale: correlazioni.

2-3-4 ottobre '78 **Armando Casa**
Kommos (i divoratori), teatro-laboratorio.

16 ottobre '78 **Marina Abramovic/Ulay**
Relation-Work, performance.

26-27 ottobre '78 **Oltre la Matita**
Prima Rassegna itinerante di Filmarchitettura, a cura di Piero Brombin e Edoardo Malagigi. 16 mm. Super 8. Films di carta. Videotapes.

10 novembre '78 **P. A. Christopher**
Silenceology: Materialaction on noise pollution n. 2, performance.

18 novembre '78 **Mac' Adams**
Installazione, performance.

30 novembre '78 **Sahlan Momo**
Sinergia, manoscritti superficiali sensoriali films.

7 dicembre '78 **Ilaboratorio**
Coniandoli, di Fabrizio Frasnedi, con Luciana Sacchetti e Guido Moser.

15 dicembre '78 **Azione Due**
Per corpi e plastiche, Valeria Collina, Matilde Marullo, Vittorio Pettoni-Possenti, Giampiero Pizzol, Seda Righetti.

1979

16 gennaio '79 **Pier Paolo Pasolini**
Testimonianze di Gian Piero Brunetta, Enzo Siciliano, Giuseppe Zigaina.

16 febbraio '79 **Luciano Bertoli**
Progetto comico su macchine eteroneute che fanno da sé ma non sempre..., film/poesia al muro, installazione, performance.

23 febbraio '79 **André de Rache**
Le nuits recomposées, quattordici poemi illustrati da disegni e da cinque litografie di Carlo Guarienti. Traduzione di Romeo Lucchese. Edizioni del Naviglio Milano.

24-25 febbraio '79 **Mario Schifano**
Films.

Satellite 1968 b/n 82'.
Round-Trip 1964 b/n 32'.
Trapianto consunzione e morte di Franco Brocani.

27-28 febbraio '79 **Giovanni Mundula**
Miraggio irrespirabile, quarantotto ore di installazione.

Rassegna del Vecchio/Nuovo Cinema Tedesco. A cura di Giovanni Spagnoletti. Organizzata in collaborazione con l'Assessorato Istruzione e arte - Consorzio Provinciale di pubblica lettura - Comitato ferrarese manifestazioni culturali e turistiche - Arci provinciale - Circolo «Paolo Rossi» - Goethe institut, Roma - Cineteca nazionale, Roma.

7 marzo '79 **Ludwig II, Requiem per un Re Vergine (1972)**
di H. J. Syberberg.

9 marzo '79 **Nel Paese Regna la Calma (1975)**
di P. Lilienthal.

11 marzo '79 **Berlinger (1975)**
di B. Sinkel, H. Brustellin.

14 marzo '79 **Lina Braake (1974)**
di B. Synkel.

16 marzo '79 **A Testa Alta (1976)**
di C. Ziewer.

17 marzo '79 **Antonio Catalano**
Teatro del Magopovero
Pietre, azione mimica.

18 marzo '79 **Ora Zero** (1976)

di E. Reitz.

21 marzo '79 **Kuhle Wampe** (1932)
di S. Dudow, B. Brect.

23 marzo '79 **La Morte di Mari Malibran** (1972)
di W. Schreeter.

25 marzo '79 **Tutti gli altri si chiamano Ali** (1974)
di R. W. Fassbinder.

28 marzo '79 **Alice nella Città** (1974)
di W. Wenders.

30 marzo '79 **Effi Briest** (1976)
di R. W. Fassbinder.

29 marzo '79 **Plastic Platypus Production**
Warren Burt e Ron Nagorcka, concerto.

Il Cerchio Teatro Laboratorio
3 aprile '79 **Vecchi Tempi**
di H. Pinter. Traduzione di R. De Baggis. Regia di Antonio
Taormina. Scene e costumi di Alberto Boscoli.

Cooperativa Teatro Centrale Bum-Bum
6 aprile '79 **Terrena va in Frantumi**
ovvero *L'invito disertato*, di Angelo Pizzuto. Esperimento di teatro
poesia.

11 aprile '79 **Luigi Marabini**
*Scultore in ghiaccio nei teatri d'America e d'Europa all'inizio del
secolo*, audiovisivo.

19 aprile '79 **Cristina Roncati**
Sculture sonore, performance.

21-22 aprile '79 **Incontro - Dibattito**
Sulla Rassegna Filmica del Vecchio/Nuovo Cinema Tedesco,
condotto da Giovanni Spagnoletti. (E' assicurata la partecipazione
di alcuni esponenti della critica cinematografica nazionale).

Teatro della Pantomima
24 aprile '79 **Trasparenze**
di Raffaele Milani e Laura Falqui.

Collettivo La Palma
3-4-5 maggio '79 **Multimedia Bus**
Films. Musica. Audiovisivi. Libri. Poesie. Videotapes.
Registrazioni. Foto. Artigianato. Improvvisazione ed altro.

8 maggio '79 **Giorgio Gaslini**
Jazz, recital.

18 maggio '79 **Demetrio Stratos - Gabriele Amadori**
Cronotopo, azione-concerto.

25 maggio '79 **Libera Mazzoleni**
Afanisi, performance.

Illaboratorio
31 maggio '79 **Promenade**
di Fabrizio Frasnèdi.

11 giugno '79 **Giovanna del Magro**
Rosanna Veronesi
Dell'altro..., installation.

14 giugno '79 **Demos Ronchi**
Operazione di singlossia cinetica, Giorgio Gaslini al pianoforte,
performance.

16 giugno '79 **Silvio Rosso**
Le fonti della Palude. A volo d'uccello, audiovisivo film.

19 giugno '79 **Daniele Lombardi**
Costellazione per pianoforte, concert performance.

25 giugno '79 **Giovanna Rogante Nicolas Cincone**
Portrait, mime performance.

27 giugno '79 **Corrado Costa**
Poesia/Magia, collabora Bernardo Pedrini.

29 giugno '79 **Giovanni Carandente**
*La fusione dell'Ente Pubblico per la diffusione dell'Informazione
Artistica*, conversazione.

12 ottobre '79 **Terry Fox**
Suono con tensione, performance.

14 ottobre '79 **Extra Media**
Esperienze attuali di comunicazione estetica di: Baruchello,
Burianni, Cintoli, Conenna, Croce, De Filippi, Desiato, De Vecchi,
Gruppo Salerno '75, La Pietra, Lombardo, Nannucci, Summa,
Trotta, Ufficio per l'Immaginazione preventiva, Vaccari.
Tavola Rotonda con gli espositori coordinata da Enrico Crispolti.

19 ottobre '79 **Francesco Dal Bosco - Fabrizio Varisco**
Stelle - performance.

23 ottobre '79 **Gianfranco Baruchello**
Films.
La verifica incerta 45' 16 mm (1964).
Costretto a scomparire 15' 8 mm (1968).
Perforce 15' 16 mm (1968).
Per una giornata di malumore nazionale 24' 16 mm (1969).

Jana Haimsohn
Performance dance.

30 ottobre '79 **Klaus Bodanza**
K. Bodanza nasce il 30 ottobre 1979??..., performance.

6 novembre '79 **Fernando De Filippi**
Arte e Ideologia.

Ugo La Pietra
La riappropriazione dell'ambiente.

Franco Vaccari
Fotografia e Ready Made.

9/10/11 novembre '79 **Video Show Ferrara 1979**
Videorassegna di artisti americani e canadesi in collaborazione
con la Galleria del Cavallino di Venezia.

USA: Stephen Beck, Ant Farm, Nam June Paik, Bill Viola, Ed
Emshwiller, The Vasulkas.

CANADA: Hank Bull e Patrick Ready, Kate Craig e Margaret
Dragw, Lisa Steel, Ken Kuramoto.

Videoperformance di artisti italiani:
Claudio Ambrosini, Maurizio Cosua, Christina Kubisch/Fabrizio
Plessi, Arturo Rebaldi, Michele Sambin, Guido Sartorelli, Piccolo
Sillani, Luigi Viola.

20 novembre '79 **Gruppo Salerno '75**
Incontro.

Franco Summa
En Arché.

22 novembre '79 **Marino Vismara**
...Geode sonore dia da bere e sonore?..., sconcerto.

30 novembre '79 **Federico de Leonardis**
Specchio e autopsia, installation/performance.

4 dicembre '79 **La donna coi Renard**
di Violette Leduc.
Con: Silvana Strocchi.
Regia: Gabriele Marchesini.

6 dicembre '79 **Wagner**
di G. Montesano, con Annalisa e Massimo Vellaccio, regia
Gianmarco Montesano.

7 dicembre '79 **Anna Maria Santolini**
La memoria dispersa: Isis, installation.

15 dicembre '79 **The Five Centuries Ensemble**
Carol Plantamura, soprano. John Patrick Thomas, countertenor.
Martha McGaughey, viola da gamba. Arthur Haas, keyboard
instruments. Musiche di Berio, Bussotti, Cage, Feldman, Foss,
Gyolas, Luvier, Vidor.

21 dicembre '79 **Sahlan Momo**
Iter su figure, azione per due corpi nello spazio.

abc-video

b Il nostro intervento sarebbe finito; oppure, potrebbe cominciare ora. Credo comunque sia opportuno spiegare ulteriormente, anche se forse non ve ne sarebbe bisogno, il perché di questa operazione, il perché di questo intervento. — Tu vuoi già dire qualcosa —

a Più che spiegare, questi cinque minuti sono un «momento» di riflessione sull'uso del video come si è fatto fino ad ora. Nel campo artistico (videoarte) e non solo. Ed ecco la presenza di questi tre elementi che si utilizzano in successione normalmente per fare tutte le operazioni di ripresa/registrazione/riproduzione. Il bisogno di ritornare all'abc, come è detto nel titolo, risponde alla esigenza di rifare il percorso per vedere quali possono essere gli sbocchi, alla luce di una analisi critica sulla metodologia di lavoro fin qui perseguita, in quanto, secondo noi, l'uso che si è fatto fino ad ora del video presenta non poche carenze.

b Direi anche non poche ambiguità.

c Vi sono vari modi di utilizzare il video, per citarne alcuni: quello artistico, a me più congeniale poiché faccio l'artista o l'operatore artistico, ma vi è quello politico, quello sociale, didattico, ecc ed anche per questo sarebbe utile fare un po' il punto della situazione guardare con un certo rigore all'uso corretto del mezzo, quando lo stesso viene utilizzato per usi tanto diversi.

a Vediamo la storia. Le multinazionali tendono ad espandere il loro mercato dell'elettronica da un lato e dall'altro con una serie di interventi in questo settore vogliono condizionare il mercato per ottenere anche un ampio consenso che non è solo di natura economica ma anche politica, si pensi all'intervento nel campo dell'istruzione (progetti globali). Da qui, il movimento degli artisti da un lato e quello politico dall'altro, hanno tentato di impadronirsi di questi strumenti per cercare di rovesciare questa tendenza e qui sono nate molte illusioni anche se a diversi livelli. Viene a questo punto da chiedersi privilegiando in questo momento il campo artistico. Si è riusciti in questi quattro o cinque anni ad aggiungere qualche cosa all'esistente, quali apporti ha dato ai processi di comunicazione? Si è riusciti ad aggiungere qualche informazione, dato che l'uso è stato o di puro divertimento o di ricerca svincolata da tutto il resto o di films addirittura ... nasce il dubbio che questo strumento non sia stato utilizzato tenendo conto della sua specificità.

b Se ben ricordo il percorso fatto da quando me ne occupo, ho il sospetto che con la scomparsa di questo «diabolico» strumento sia esplosa una certa esaltazione, del resto motivata, perché si tratta sicuramente di un aggeggio d'uso per esempio. La possibilità di riprendere e di poi rivedere immediatamente il materiale registrato ha del «miracoloso» soprattutto per coloro, e sono la maggioranza, che non hanno dimestichezza con l'elettronica. Poi c'è l'aspetto economico il basso costo rispetto al cinema tutte prerogative che hanno contribuito ad euforizzare l'ambiente ai danni di un uso del video più riflessivo e critico e non così scopertamente emotivo. Va detto che questa orgia di immagini di diversità stilistiche hanno contribuito a saturare in parte ma a stimolare fra gli operatori gli artisti e tutti quelli che lo usano l'esigenza di un momento di riflessione critica su se stessi e sul mezzo e ciò per una verifica; per vedere di utilizzarlo al massimo delle sue potenzialità espressive ma anche per la sua specificità (questa mia non vuole essere una critica a tutta la produzione fin qui conosciuta) bensì un invito ad operare una analisi il più possibile scientifica utilizzando poi i risultati per

migliorare o in ogni caso procedere verso il massimo risultato ottenibile.

c Volevo attirare la vostra attenzione su quel fenomeno che chiamerei, per parafrasare, la grande abbuffata; mi riferisco naturalmente agli artisti che si sono buttati sul video come cavallette affamate. Stiamo notando però con soddisfazione che il fenomeno si va indebolendo e nasce in tutti operatori, artisti, animatori, l'esigenza di fare chiarezza di analizzare di studiare e non di girare continuamente attorno a poche idee magari perfezionandole ma senza sperimentare e cercare prima di tutto nel mezzo la risposta ai nostri interrogativi.

b A questo punto, propongo di lanciare questo messaggio a mò di sasso, che se venisse raccolto, potrebbe fungere da stimolo ad un dibattito vero e proprio il più possibile ampio nel senso che dovrebbe coinvolgere non solo gli operatori ma anche e soprattutto i fruitori e non per un discorso populista o di mistificazione al quale mi ribello sempre con forza quando cioè si teorizza che chiunque può usare questi strumenti ... ma per verificare il grado di comunicazione di informazione corretta che si riesce a fare con un mezzo tanto tecnologicamente avanzato, ma a parer mio, usato troppo spesso secondo schemi viziati dalla cinematografia.

c Non è un caso che siamo in una galleria d'arte, dove da tempo si lavora con il video, per dibattere una problematica che molto probabilmente è presente anche in altre realtà. Quasi sicuramente questo video andrà a Graz e potremo ricevere proprio da lì riscontri interessanti per noi tutti.

b Sarei molto interessata a conoscere il parere di Paolo Cardazzo, ma temo che dalla regia non gli sia possibile farmelo arrivare.

a Se mi permetteste voglio ritornare un attimo sul fatto di lanciare la pietra nello stagno, come è già stato detto, stagno che non era certo fermo ma già alquanto mosso soprattutto nella videoarte, osservando come si sia creata l'illusione che con questo apparato tecnico molto affascinante in quanto riesce a sintetizzare il meccanismo della formazione delle immagini con grande immediatezza ciò potesse rendere più liberi a livello espressivo e quindi disporre di un parametro di rivoluzione in più. Osservavamo però recentemente che lo specifico del video-tape che è per l'appunto quello di riprendere di poter rivedere immediatamente (restringendo quindi i tempi dilatati della fotografia o più ancora del cinema) non è stato utilizzato tenendo presente questa sua peculiarità, e questo non solo nel campo della videoarte. Nella mia esperienza di tecnico — io non sono un artista — ma ho lavorato e lavoro con la galleria, ho potuto verificare quanto sia difficile nel campo artistico fare una informazione immediata per cui anche il protagonista possa immediatamente controllare il messaggio. Noi alla fine di questa registrazione possiamo rivederla e dire se ci va bene o no. In campo artistico, secondo me, trattandosi di un prodotto creativo di una vera e propria invenzione, è raro (io ne ho visti pochi) riuscire ad ottenere questo meccanismo. C'è quindi il rischio di ricopiare il cinema, ma allora che bisogno c'è?

c Quante sceneggiature abbiamo visto in video-tape?

b Troppe per la verità.

c E questo ritengo non sia l'uso più appropriato per il video in quanto la cinepresa continua ad esistere e per un certo discorso è insostituibile come del resto la fotografia.

b Infatti, o la si usa come telecinema, e se ne vedono anche certe possibilità di impiego sia per il basso costo, e per la circolazione differenziata rispetto al cinema e così via ... ma si tratta di un uso strumentale pur sempre valido.

a Ecco dici bene un uso strumentale. Credo che complessivamente da questi strumenti si sia stati in qualche modo strumentalizzati, non dagli strumenti stessi, ma da chi li produce. Non si tratta di avere paura del lupo cattivo — voglio dire per esempio, questa installazione che abbiamo fatto la quale sintetizza l'uso che spesso se ne fa aberrante, a parer mio, e cioè anziché utilizzare la realtà, se ne prende una sua rappresentazione come se fosse più vera nel senso che davanti a noi che siamo qui potrebbe esserci un pubblico.

b L'avevamo anche ipotizzato.

a Giusto l'avevamo ipotizzato per essere ancora più didascalici. Quindi: il abbiamo un monitor che mostra noi che stiamo discutendo allo stesso pubblico che vede noi. Chiaramente non viene sempre utilizzato in questo modo, però c'è nell'aria una strumentalizzazione latente. Proviamo a mettere in atto un azzerramento, del resto è stato fatto anche in pittura, e ripercorriamo il tracciato l'abc appunto.

C. Ansaloni, L. Bonora, M. Cosua, *Settimana laboratorio Internazionale sul Video - Galleria del Cavallino - Venezia, febbraio 1978.*

Travel

Sequenza 1

Improvvisi imprevisti contenuti

Valigia. Simbolo ambiguo. Involucro con o senza contenuti. Assurdi viaggi, interminabili, improbabili destinazioni. Itinerari sconosciuti, enigmatici. Percorsi misteriosi. Valigia e donna. Viaggio all'interno del proprio appartamento attraverso spazi vissuti e muri bianchi fin troppo conosciuti. Strana partenza questa. Stanza nuda. Carta geografica sgualcita dell'Italia al muro. Curiosità analogica o piuttosto retorica evocativa? Sequenza: mani fragili in tensione cariche di sensuali presagi, muovono sulla valigia chiusa. Valigia che inaspettatamente, anzi ermeticamente diviene oggetto. Valigia che si apre: I soliti patetici segni dell'usuale e dell'usato? No. Acqua limpida, mobile, fresca, acqua liquida. Rispettivo. Valigia che si apre: erba verde, lucida, umida, erba bagnata. Ripetitivo. Valigia che si apre: fumo denso rosa pink, fumo al fluoro. Evaporazione. Ovunque. Insistentemente. Improvvisi ed imprevisti oggetti di viaggio.

Sequenza 2

Decifrazione di macchie d'umido
Lenzuolo bianco. Geometria di stoffa. Passi e segni di vita coperti, latenti. Candido asettico rigore. Tensione continua di un percorso immaginario. Lembi sollevati di tela. Nudità come presenza indifesa. Zona incerta, nebulosa, opaca. Mano come frammento umano di ragione. Indagine. Decifrazione ossessiva di macchie ostinato pedinando l'acqua di un tempo. Riscoperta di spazi della propria identità o identificazione. Viaggio meticoloso, puntiglioso. Vivisezione. Riduzione all'anonimato di nostri gesti. Contorno e ricalco di macchie e di muffa cosificate. Acqua come presenza di sempre, mai scomparsa.

Sequenza 3

Geografia del corpo

Interno di un bagno. Squallido riflesso di piastrelle da muro lucide e bianche. Spazzolini, lamette, vecchi medicinali. Igiene come alibi. Decantazione di uno spazio neutro. Sala operatoria o rampa di lancio. Rubinetti. Immagini emblematiche. Sconosciute. Nascoste. Necessità di continuare il viaggio a tutti i costi. Giro di manopola: non acqua. Sostitutivo: luce intensa dalla doccia. Luce chiara, viva, rivelatrice. Luce vista come la prima volta. Eccitante scoperta di se stessi. Viaggio attraverso la geografia del proprio corpo. Corpo come fantastico e sconosciuto paesaggio. Luce che indaga, percorre, si insinua. Scava zone buie cariche di complicità. Forte tensione sensuale. Scendere giù fino in fondo. All'origine. Cercare e ritrovare infine la propria identità, sgorgando da lontano se stessi, come stazione d'arrivo di un viaggio in realtà, mai fatto.

Fabrizio Plessi

FABRIZIO PLESSI
VIA CASTELPIANCO N. 11
MILANO, ITALIA
12 24 AGOSTO

CARO JAMES,

RICEVO LA SUA LETTERA DEL 18
ARRIVE DAL MIO RIENTRO DALLA GERMANIA E
IMMEDIATAMENTE LE RISPONDO. ANNULLATO LA
RINVIATO PER L'INTERESSE VERSO IL MIO LAVORO
ED IN PARTICOLARE NEI RIGUARDI DI "TRAVEL" CHE
E' UN POLO IL MIO TAPE PREFERITO.
GU ALMA, SAPPATTO QUEI GIATTI IN GERMANIA
SONO A COLORI, PIU' SENSIBILI, PIU' COMPLESSI, MA
TRAVEL HA LA SGRAMMATICATURA, LA CARICA EMOTIVA,
E L'IMMEDIATEZZA FORSE UN POLO "BARBARICA".
DELL'OPERA PRIMA
DA PROPOSITO, LE AVEVO IN LIBRETTI CATTOLICO SCRITO
HA TRE SUL RAPPORTO LETTERARIO CON TRAVEL
PENSO SIA ESATTAMENTE CIO' DI UN AVEVA BISOGNO
BISOGNEREBBE VENISSE PUBBLICATE LE TRE SEQUENZE
1) IMPROVVISI IMPREVISTI CONTENUTI 2) DECIFRAZIONE DI
MACCHIE D'UMIDO 3) GEOGRAFIA DEL CORPO.
SE HA BISOGNO MI SCRIVA O MI TELEFONI
AVANTI PER L'INIZIATIVA A UN AVVENTURA PIU' VIVA
SUCCESSO. SANTI LUI FABRIZIO PLESSI

Il gioco dell'oca

Se da un lato il condizionamento romantico tiene legate le persone alla olografia accademica, o al virtuosismo tecnico, dall'altro lato anche l'accademismo avanguardistico si muove su terreni spesso incomprensibili perché totalmente estranei alla cultura dalla maggioranza delle persone e quindi ha una matrice elitaria. Il gioco qualora si rispettino le reali connotazioni culturali di quelli che vi partecipano offre valide condizioni di incontro tra arte e pubblico. Il ludico è sempre stato un momento dell'arte popolare. Il gioco dell'oca ne è uno dei tanti esempi e mi ha suggerito questo lavoro che si basa su tre momenti. Il primo la partecipazione di tutti; il secondo sottostare alla imprevedibilità del caso e terzo la parte più importante l'uso dell'immagine come veicolo per la comunicazione. A conclusione di tale operazione non si può certo dire di avere esplorato nuovi confini dell'estetico, ma ci si è serviti dell'immagine per una comunicazione che privilegia il momento estetico.

Maurizio Bonora

Sono un Misonista

«Sono un misonista» è una «storia» girata in videotape dove la telecamera è stata usata come una cinepresa e con tutti quegli accorgimenti necessari per la tradizionale ripresa di un film. Infatti come in un film l'opera ha avuto un montaggio e una colonna sonora. Il titolo quindi è ambiguo in quanto in parte si riferisce all'uso di mezzi tecnici necessari per l'esecuzione, in parte al protagonista della storia stessa: l'artista. Questi, dibattuto tra vecchio e nuovo, servo e principe allo stesso tempo, consapevole delle sue contraddizioni assume come sua difesa, in un tempo presente divenuto per lui impraticabile, un atteggiamento dissociato verso il mondo che lo costringe a far ricorso alla memoria e al passato (cultura) in una costante posizione di lateralità che lo pone già perdente nello scontro frontale con la realtà. Anche il formulare scientifico e tecnologico lo lascia nella coscienza della sua alienazione traditore tradito, distaccato dal gruppo, «teso verso una correzione del reale e tuttavia impotente a compierla: escluso dal mondo e necessario al mondo, volto verso la praxis ma incapace di parteciparvi se non tramite il raccordo immobile del linguaggio».

Elio Marchegiani

Avendo un amico di nome Marcel

«Avendo un amico di nome Marcel» è sostanzialmente l'affermazione di una dichiarata empassa, espressa attraverso la duchampiana metafora della partita a scacchi. Fu visualizzazione d'un momento del tipo personale (primavera del '75) che tuttavia mi pareva potersi generalizzare e molti fra coloro i quali, operando, avevano finito col privilegiare l'esercizio mentale sulla dimensione fabril del fare arte; comunque si agisse ci si ritrovava a fare i conti con l'«ideologia» duchampiana.

«Avere un amico di nome Marcel» è il racconto/sogno dell'allestimento di una grande scacchiera trovata per caso nel giardino di Palazzo Diamanti sotto forma di pacchi inviati da un certo Marcel.

La partita non veniva giocata, ma probabilmente era persa in partenza. Né mi pare, oggi, essere state inventate nel frattempo mosse particolarmente nuove, o comunque vincenti.

Claudio Zoccola

Stille Nacht

Materiale: flauto traverso, manopole invernali di pelo. Mettersi nuda (facoltativo) al centro di una stanza fredda. Infilarsi le manopole invernali di pelo. Cercare di suonare lentamente, il più chiaramente possibile, nonostante i guantoni, la canzone di Natale «Stille Nacht».

N.B. Dato che la posizione del Re, Mi e Fa sono particolarmente difficili, conviene cambiare la posizione delle mani, utilizzando la mano destra dalla parte opposta della posizione normale del flauto.

8. STILLE NACHT!
(DREI STIMMEN)

Verso di JOSEPH MOHR
FRANZ GREGG

1. Still Nacht, heilige Nacht!
Hörst kein Instrument
durch der Engel Hallelu
Wie es laut von fern und nah:
Christ, der Sohn ist da!

2. Still Nacht, heilige Nacht!
O du lieber Heil'ger, du
Licht uns deines göttlichen Mund,
da wir schlicht die weite Stund,
Christ, du dinst Gebet!

3. Still Nacht, heilige Nacht!
O du lieber Heil'ger, du
Licht uns deines göttlichen Mund,
da wir schlicht die weite Stund,
Christ, du dinst Gebet!

4. Still Nacht, heilige Nacht!
Hörst kein Instrument
durch der Engel Hallelu
Wie es laut von fern und nah:
Christ, der Sohn ist da!

Proporzione alla memoria

Ho incominciato ad adoperare il VTR nel 1974.

In quel momento il mio lavoro era rivolto all'analisi della Pittura mediante la «messa in forma» di relazioni dialettiche tra i suoi due elementi strutturali, la *superficie reale* del supporto e lo *spazio illusorio* della scena rappresentata. Questo lavoro, inizialmente costituito da schemi grafici, era successivamente condotto su alcune celebri opere di Raffaello e Piero della Francesca. Era un lavoro di «riflessione» sulla pittura, una specie di finale rivelazione della struttura di questo antico linguaggio, espresso prima di lasciare il campo ad altre tecniche.

Anche per me queste nuove tecniche furono la fotografia e il videotape con le quali continuai il mio lavoro di lettura e di esercitazione critica delle forme. Per mezzo della fotografia iniziai l'indagine sul «segno urbano» analizzato come sintomo rivelatore (analogamente alla architettura e all'urbanistica, su scale maggiori) delle caratteristiche culturali complessive della società che lo produce. Con il VTR iniziai un lavoro di analisi strutturale dell'immagine TV allo scopo di rivelarne limiti e possibilità. Il nastro che presento alla manifestazione di Torino è del 1975, e rappresenta una sintesi formale dei tre elementi strutturali dell'immagine televisiva. E, perciò, un lavoro analogo a quello precedentemente condotto sulla pittura. Esso, infatti, pone in relazione la *superficie reale* dello schermo dove il «pennello elettronico» dispone i segnali luminosi che compongono l'immagine, lo *spazio illusorio* della scena rappresentata, e il *tempo reale* che, quale protagonista di questo mezzo espressivo, svolge la funzione di dare significato alla rappresentazione. Ciò si realizza mediante l'apparizione sullo

schermo di 3 «superfici» (rettangoli ad angoli aperti) alternate a 3 «spazi illusori» ottenuti con metodi grafici diversi. Una linea continua attraversa, nel tempo, tutte le «figure» rappresentate ponendole in reciproca relazione. Ma, poiché tali figure appaiono compiutamente sullo schermo soltanto singolarmente, la relazione dialettica si realizza tra di esse soltanto conservando nella memoria (tempo) anche quella apparsa precedentemente. Da tale proprietà delle immagini discende il titolo del nastro.

Guido Sartorelli

Trace of Shadow

Nel 1972 entrava nel mio lavoro pittorico come protagonista l'«ombra» che condiziona e distinguerà tutto il mio lavoro posteriore. Mi interessava però la strumentalizzazione dell'ombra per una ricerca analitica, processuale, combinatoria sfruttando quasi sempre progettazioni geometriche. Invece dal primo audiovisivo «Possibility of light, possibility of shadow» l'ombra si è spostata verso altri valori dai contenuti anche simbolici. Questo ha portato delle alterazioni al mio lavoro «pittorico», infatti musica, fotografia, videotape, film, per lungo tempo in luce hanno prodotto dei risultati che in un primo momento ho tenuto gelosamente separati fra di loro e che invece da qualche tempo hanno trovato dei momenti di fusione. La riappropriazione della musica, già in passato studiata professionalmente, mi ha permesso in una prospettiva artistica di collegarla agli strumenti audiovisivi e tentare con essa una simbiosi tra forma visiva, musicale, gestuale. Attualmente prediligo o l'intervento fisico diretto o il racconto attraverso l'uso di diapositive con sincronizzazione musicale, in quanto questo mezzo tecnico mi permette di giocare sul tempo dinamico dell'immagine e quindi di avere delle «riflessioni» impossibili da ottenere con altri mezzi tecnici. Certo è che questa «arte nuova» — e mi riferisco a tape, film, audiovisivi in genere, — ha ormai superato quello che può essere definito un «periodo di moda» ed è destinata se non a sostituire ad affiancare e vivacizzare quella che è considerata la ricerca nelle arti visive tradizionali. C'è da tenere presente l'enorme importanza potenziale di questi mezzi tecnici che teoricamente possono proiettare in un futuro abbastanza prossimo il lavoro dell'artista in circuiti divulgativi tali da far sì che l'informazione e la documentazione del prodotto sia sfruttata e integrata per fini o esclusivamente didattici o esclusivamente artistici.

Giuliano Giuman

Il percorso obbligato: Via Ariosto N. 2

La strada percorsa ogni giorno, metodicamente. L'ascesa al posto di lavoro. L'allontanarsi progressivo dal tumulto della strada, della folla,

verso il silenzio dello studio. Il ridiscendere nella strada. Dal fuori al dentro e viceversa. (ritmo della coscienza). Questo percorso quotidiano è scandito da tappe fisse, da gesti chiave che si ripetono, immancabili. Il percorso esterno è ad un tempo percorso interno. Di fronte all'occhio divertito della coscienza che si osserva, il ripetersi giornaliero delle azioni

diviene iterazione sacra (e giocosa, perché il sacro è gioco, il gioco è sacro). Nell'ordine si come templi mandala, in cui si è obbligati a percorrere vie fisse. L'azione di movimento esterna viene usata come ausilio ad una azione mentale interna. L'ascesa al tempio è salita dal «terreno» al «divino», dal molteplice all'unitario, il passaggio attraverso i vari piani è successiva rarefazione. Le scale che salgono e discendono, sono il tramite graduale e necessario per il passaggio dal rumore al silenzio, dall'esterno all'interno e viceversa.

Questa è l'importanza della salita, della scala... (in questo caso dell'ascensore). Ogni linguaggio, motorio, verbale, immaginifico, è una scala... L'importante è il viaggio, in sé. La partenza e l'arrivo sono gli estremi d'una stessa linea, che è il viaggio.

Si viaggia continuamente... La conoscenza è viaggio... La creazione è viaggio... Il viaggio è il percorso e l'itinerario. Questi percorsi sono svelati nella loro interezza. L'immagine finale non è che un momento del processo. La vita creativa è semplice, ma non può essere percorsa che singolarmente. ... svelare i propri processi creativi può essere uno stimolo alla creatività altrui... discorsi privati indirizzati al pubblico...

Maurizio Cosua

Viaggio di La Rose

«Viaggio di La Rose» è la nostra prima esperienza con il videotape nel '75. È un percorso attraverso alcuni «materiali base» appartenenti al nostro lavoro di ricerca e di analisi delle percezioni e delle sensazioni che ne derivano. Gli elementi sono oggetti, fotografie, pellicola cinematografica, alcuni brani dal film profumati. «Il viaggio di La Rose» è anche un percorso fatto con il video attraverso alcune tecniche proprie del cinema. È una battaglia tra due mezzi che prendono e ridanno immagini e suoni. Il video scruta il cinema e non solo imita le sue tecniche ma le fa proprie, un mezzo propone all'altro continue varianti. La parte iniziale del nostro lavoro è una «animazione», ha la durata di circa tre minuti ed è fatto non è casuale: è il tempo che impiega a scorrere una pellicola a 16 mm di 30 metri alla velocità di 24 fotogrammi al secondo. Più tardi, quest'anno, abbiamo visto l'operazione contraria in «Numero deux» di Godard, dove a Sonimage ha riportato su pellicola tecniche proprie del video, come il nascere punteggiato dell'immagine, o il suo progressivo cancellarsi o sovrapporsi con una struttura quasi geometrica che ricorda il disegnare con la lettera «x» della macchina da scrivere. Se nella prima parte gli oggetti del «viaggio» sono ripresi direttamente con la camera-video con modi che spesso usiamo nei film, nella seconda parte il video «osserva» direttamente lo svolgersi della pellicola, l'occhio del video prende e ridà il cinema, registra le sue pulsazioni, le sue velocità i suoi trucchi e finzioni. Ed in questi ultimi elementi i due mezzi si divaricano, con possibilità per il video che allora non sospettavamo. L'osservazione avviene in silenzio, il lavoro non è muto ma semplicemente silenzioso, dove il rumore è quello delle immagini.

Ricci-Lucchi/Gianfranco

Metagrafica

Il significato estetico di un'opera è nel suo insieme, nel suo «essere», superando la antica diatriba tra forma e contenuto che tende a dividerla schizofrenicamente. Un'opera filmica, grafica o d'altro «genere» vive del suo specifico tecnico linguistico e, di conseguenza, i suoi contenuti si modificherebbero profondamente, sarebbero «altri», se espressi con tecniche diverse; da ciò la intraducibilità di un'opera, l'impossibilità di un suo «uguale in altri termini». Queste considerazioni mi si sono ancora una volta riproposte invitato a scrivere una breve nota sul mio video-nastro «Metagrafica» e sul mezzo televisivo. In questo lavoro, infatti, il mezzo tecnico è determinante. Il «trucco» del montaggio cinematografico consente di essere là dove non si era un attimo prima, di apparire dal nulla, di esprimere concetti che altrimenti descritti sarebbero ben altra cosa: così posso, disegnando, rendere trasparente una trave di cemento o rendere speculare una parete intonacata, ancora, posso annullarmi fisicamente nel momento in cui la mia immagine riflessa virtualmente, fotografica, è da me cancellata con reiterati tratti di grafite e dimostrare che la realtà è nell'arte e non viceversa. L'inganno credibile diventa una metafora del «mezzo» stesso, di questo «media» della nostra quotidianità che, superando il tempo e lo spazio, ci mostra le cose «hic et nunc». Il mezzo televisivo, così come quello fotografico, è

solo apparentemente oggettivo, è oggettivamente oggettivo ma, per il fruitore disattento, dice la verità in quanto, essendo un mezzo di registrazione non può che registrare l'esistente, il reale. All'inizio (di questo «Metagrafica») mi trovavo ad osservare un foglio bianco posto sulla parete, davanti a me. Al termine degli interventi sulla trave e sulle pareti sul foglio bianco è apparsa la mia immagine. Ho voluto affermare che la nostra identità è nella traccia che lasciamo mentre la nostra quotidianità vive nell'immagine (riprodotta) di noi stessi. Per questo, una volta apparsa la mia immagine, l'ho cancellata; la consapevolezza di aver compiuto un gesto creativo, di essere andato «oltre il muro», ha prodotto l'immagine «riflessa» di me stesso ma non me stesso. Io ero in quei segni sul muro: infatti, nel momento in cui ho terminato di annullare la mia immagine riflessa, io stesso sono scomparso. Il problema è, perciò, non tanto, o non solo, nell'aver perduto la nostra identità quanto nell'averne trovata un'altra a nostra immagine: il suo doppio tecnologico.

Franco Goberti, maggio 1979

Klara Kuchta

Genève, le 31 mai 1979

Cher Monsieur,

Je vous remercie de votre lettre, concernant mon vidéo-tape «BLOND VENTEN».

Dans le catalogue VENEREZIA (Palazzo Grassi) j'ai mentionné au sujet mon travail récent dans le domaine capillaire.

En effet, depuis des années est le seul sujet qui m'occupe, dans laquelle je parle de la recherche.

Concernant la vidéo-tape «BLOND VENTEN», il y avait deux principes de base:

- HISTOIRE (reconstruction d'une scène ancienne)
- MOUVEMENT D'IMAGE

Pendant la performance (VIDEO-TAPE) le sujet principal était la chevelure. Le mouvement de la caméra était de stralce continuuellement, symbolisant la continuité et perpétuité historique et actuelle.



Ensemble, dans tous mes vidéo-tapes, je me sers principalement de mon propre corps et de mon propre cheveu.

La dernière dernière j'étais invitée à l'Institut C. C. Amers, pour un rendez-vous, où j'avais enregistré 2 vidéo-tapes. (Sculpture)

- ECHANTILLON GRANDE VALEUR
- COLORATION

J'espère donc que quelques renseignements vous satisfont, et reste dépendant à votre entière disposition pour de plus amples informations.

Veillez agréer, Monsieur, mes salutations les meilleures.

Kuchta

Cheveux d'Art

- I Recherche dans le domaine capillaire structures et pièces.
- II Curation et recherche d'ordre socio-économique
- III Ces œuvres se situent parallèlement avec une dynamique-action-performance.

1975 Le cheveu en tant que phénomène.
Le cheveu en tant qu'objet usuel vivant et mort.
Le cheveu en tant qu'objet de la tradition culturelle.

1976 Le cheveu en tant que phénomène dans la vie culturelle, économique et sociale.
Performances, actions enquêtes et sondages sociologiques.
Correspondances de ces derniers avec différentes enquêtes officielles de marketing dans le domaine capillaire et cosmétique (tableaux socio-économiques).

1977 Le cheveu en tant que phénomène dans la vie quotidienne et l'activité sociale.
Tableaux socio-économiques.
Société - Artiste - Économie.
Art - Communication - Société.

1978 Recherche des traditions capillaires historiques et culturelles et leurs éventuelles répercussions jusqu'à nos jours (des peuples primitifs, des religions, des modes).
Des mentions dans la littérature et les écrits religieux anciens (Bible, etc.).
Tout en poursuivant les thèmes des années précédentes et les complétant.

1979 Psychanalyse des phénomènes capillaires.

Klara Kuchta

Vive

Questo mio lavoro è nato a Venezia durante l'allestimento di «venerizia» a Palazzo Grassi nel luglio del 1978.
Voglio citare prima di tutto Pierre Restany perché con lui ho riflettuto a lungo sulle possibilità operative per realizzare qualcosa che doveva entrare nello spirito dell'operazione a livello di una verifica di tipo linguistico.

Ero allora molto eccitato e disponibile per inventare, attraverso una precisa realtà, un lavoro anche estemporaneo. Il video-tape, questo straordinario mezzo espressivo, mi suggerì di realizzare questo straordinario mezzo senza interruzioni o stacchi, e molto stimolante l'opera in esterni senza interruzioni o stacchi, e molto stimolante dal punto di vista tecnico. Allora perché non utilizzare la collaborazione intelligente e cordiale di Lola Bonora e Carlo Ansaloni? Mi prefissai di citare un certo percorso tra calli, ponti e campi per concludere sulla mia opera esposta a Palazzo Grassi, opera eseguita su telaio interinale e composta di un frammento veneto del '700 e di una indicazione: VIVE. E vive è anche il tema principale del percorso, dove io, protagonista incantato e vero, ottavo le presenze incrociate attraverso segnature col gesso bianco: parole evocative, pause, indicazioni, formule magiche. E spiavo interrogandomi ed interrogando selciati, vetrine, muri, acqua, simboli, con un pizzico di ironia sottolineata anche dal suono tipico di un carillon veneziano, costante e quasi monotono che accompagnava tutto il mio percorso.

Mi pareva di giocare a tavolino con la mia (nostra) memoria e con un terzo personaggio (la contemporaneità) che mediava la rivisitazione attraverso il filtro della sua presenza quotidiana, reale. In quei momenti particolari nacque una relazione comunicativa che mi offriva infinite possibilità di linguaggio per concretizzare il rito della mia verifica.

William Xerra

Il mio corpo

nella denuncia
immagine della donna
tema centrale a diversi livelli
memoria evocante
una visione tradizionale della femminilità
da sempre preoccupante
definizione ricordo «condizione donna»

il corpo
il mio corpo agisce
suggerisce rivela nasconde immagini condizionate
che nella mente convivono
con la più esasperata avanguardia mentale

l'azione
la mia azione
che il «mosquitos»
attraverso la spessa trama ricamata
ambiguamente
consente all'occhio una visione che
proiettata e filtrata
dall'emotività mnemonica del fruitore
riacquista la sua indipendenza e autonomia

nell'angoscioso
spazio-limite del video-tape
dove oltre al naturalistico ricamo ottocentesco
il gatto

filiazione oggetto d'amore
feticcio giocattolo alter ego
per un groviglio di atteggiamenti
decifrazione simbolica da immaginare
per mezzo di una nuova dialettica
dell'elemento femminile sociale
attualmente passivo usato e trascurato

Gretta Sarfaty

Sussulti e silenzio

Sequenza 1

- 1 Cosmè Tura - Leggenda di San Giorgio.
- 1a L'inferriata d'una finestra; tombe romane.
- 1b Un lenzuolo bianco, consunto e stracciato per terra.
- 1c Tra gli sguardi del tessuto si intravede la nudità d'un corpo.
La telecamera passa sul lenzuolo a distanza ravvicinata, ne esplora le asperità, come se fosse un terreno costituito da colline, valli, montagne.
- 1d Contrasto tra la superficie del lenzuolo e quella della pelle.
- 1e A, inginocchiata, si solleva lentamente e porta via il lenzuolo.

Sequenza 2

- 2 Un corpo femminile — che chiameremo B — nudo, per terra, braccia e gambe divaricate, imprigionata da corde che la trattengono ai polsi ed alle caviglie.
Il corpo si dibatte, sollevandosi un poco.

Sequenza 3

- 3 Accanto al corpo un mucchietto di uova, come se depositate da un uccello misterioso.
Un uovo chiude e sigilla l'ombelico.

Sequenza 4

- 4 In piedi, accanto a B, la figura d'una donna, vestita assai semplicemente, blu-jeans e camicetta bianca, una maschera lattea sul volto.
- 4a A afferra un uovo, lo rompe delicatamente ma con fermezza, ne fa gocciolare il contenuto sull'occhio destro.
- 4b Identica operazione sull'occhio sinistro.
- 4c Identica operazione sul naso.
Il gusto frantumato tra le dita viene cosperso sulla pelle di B.

- 4d Sulle guance.
- 4e Sulla bocca, semiaperta.
- 4f Sul senso destro.
- 4g Sul seno sinistro.
- 4h Sullo stomaco.
- 4i Sull'ombelico e sul ventre.
- 4l Sul pube.
- 4m Sulle cosce.
- 4n Sulle ginocchia.
- 4o Sui piedi, ecc. ecc.

La telecamera sempre frontalmente all'operatrice, seguirà in primo piano l'apertura-esplorazione delle uova o lo spargersi della materia liquida sul corpo di B.

- 4p Campo totale sul corpo di B, quasi del tutto ricoperto dalle uova frantumate.
Allontanamento della telecamera dal corpo di B.

Sequenza 5

5 A afferra il lenzuolo e lo butta sul corpo di B ricoprendolo interamente.

5a Immobilità assoluta.

5b Il lenzuolo viene tolto. Sul piedistallo, ove era collocata B, giacciono soltanto le uova frantumate.

5c Cosmè Tura - La leggenda di S. Giorgio.

Janus

Documentazione Video

(Dal First Canadian Performance Art Tour in Europe del CEAC, 1976, organizzato da Amerigo Marras, che ha presentato il lavoro di Ron Gillespie, Missing Associates (Peter Dudar e Lily Eng, e John Faichney). Presentazione al Palazzo dei Diamanti, Ferrara, con la collaborazione di Lola Bonora, sezione video, e Franco Farina, direttore del Museo.

Premessa:

Le presentazioni delle performances nel 1976 coordinate da Amerigo Marras apriva il dibattito sul discontinuo culturale della performance materialista. Nel contesto di una serie di presentazioni in sette paesi europei, tra cui alla galleria Salvatore Ala di Milano e al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, si è mostrato per la prima volta fuori del Canada un insieme degli esempi i più radicali allora prodotti dalla avanguardia canadese.

Il legame dei tre lavori era inserito nella attività quasi didattica portata avanti da Amerigo Marras in discussione con un folto pubblico di specialisti e meno. Il discorso faceva fuoco sul contesto e il comportamento in questo stabilito, sempre nell'ambito del materialismo, rigettando assolutamente la omologia e il simbolismo. Al gruppo non interessava la teatralità ma il fare cultura materialista attraverso una serie di prove («test»), e di incontri dialettici in cui la documentazione video eseguita dagli operatori del Palazzo dei Diamanti di Ferrara assumeva un ruolo definito dagli operatori stessi. In tale discontinuità, i Missing Associates presentavano una performance strutturale «fredda» con il film d'artista «Running in O and R», eseguita di nuovo in vivo, dopo la proiezione. Tale lavoro conteneva se stesso fisicamente, senza tramandare ad altri significati. Era una ricerca sulle radici del movimento, il ritmo, la ripetizione esasperata che ulteriormente ne cambiava il contesto. E come tale uno degli esempi di performance tra le più puriste fatte dalla nuova avanguardia. Come aspetto completamente di questo tipo di performance, il «momenting» di John Faichney presentava una fase successiva della ricerca delle strutture minime e del momento d'inerzia esercitato sul corpo stesso. Per meglio apprezzare questi progetti bisogna dire che tali esercizi non possono che essere adoperati su se stessi, senza omologia alcuna. Dopo la serie di tale ricerca sul movimento, i Missing Associates hanno più di recente ricercato le strutture e i contenuti della «arte marziale», prefigurando un atteggiamento «punk» di lotta. A bilanciarsi contro queste performances «fredde» il lavoro di Ron Gillespie proponeva invece una performance «calda» sulla ricerca comportamentistica della nuova evoluzione genetica: la nuova umanità mutata. È difficile dire se la documentazione video può giustamente trasmettere il senso e la dimensione elettrificante delle performances di Ron Gillespie, anche perché quello che più conta nel suo lavoro può meglio venir apprezzato a fior di pelle. Dentro questa dimensione si vive un processo cerebrale, mentre al di fuori può apparire come pazzia. Il Gillespie esplora il linguaggio nuovo della «immediatezza», della «evoluzione a lunga

scadenza» l'esperienza della «paura ancestrale», e tutto ciò può anche far paura, assalendoci e non facendoci dormire. La sua ricerca è ben diversa dal significato della evoluzione umana di cui Beuys ci ha tanto parlato. Perché mentre Beuys si ferma alla «scultura sociale», al misticismo/mistificazione del culto dell'individualità «artistica», Gillespie ci propone la creatività, la violenza collettiva, come nuova manifestazione di questa tanto sospirata mutazione genetica. Beuys «spera», Gillespie «ci avverte». E il ché è ben diverso. Il seminario-incontro col pubblico era un esempio di scontro e di prova «al di fuori» delle strutture (dell'arte), improvvisato dal contesto, che saranno la base di future sperimentazioni e posizioni di gruppo sino alle più recenti manifestazioni culturali, dopo l'arte contestuale e il comportamento, sino alle polemiche dell'arte di dissidenza (occidentale). Gli artisti, insieme a diversi altri che lavorano al di fuori del contesto convenzionale dell'arte e della cultura, gravitano intorno al CEAC, fondato a Toronto nel 1973, e che ora si è trasformato in una ulteriore fase di attività teorico-pratica. Il centro del CEAC è oggi due elementi, il primo a Toronto e il secondo a New York. Il collettivo a Toronto mantiene, dopo la chiusura del grande complesso sperimentale per via delle censure governative contro gli operatori del centro stesso e mantengono degli studi televisivi per la produzione autonoma del video con grandissime difficoltà economiche e politiche. La seria persecuzione dei responsabili del centro ha spinto alcuni membri del grande collettivo all'esilio e a trovare rifugio altrove. Un nucleo dell'originario CEAC è ora gestito dal centro di controinformazione WW3 (cioè la «Terza guerra mondiale», o la nuova fase di lotta [armata] globale).

I vari membri, rispecchiando le molteplici tendenze autonome usano il video come parte integrante del lavoro portato avanti, ma non solo, realizzando che le forme e i contenuti della nuova avanguardia non ha che il ruolo di trasformazione a lunga scadenza di una cultura collettiva proletaria che ci sconvolge «geneticamente».

Amerigo Marras, New York

Scrittura sul corpo

Tra le varie operazioni riguardanti la mia «autostoricizzazione» mi sono servito anche della scrittura. Ho scritto la mia storia (tratta dall'Enciclopedia) dappertutto, pure sul corpo umano. In questo caso, automaticamente, gli attori divenivano delle mie opere, non più statiche, da appendere alle pareti, ma che si muovevano, camminavano tra la gente (come del resto è avvenuto con le mie mostre a domicilio, non più allestite nelle gallerie d'arte, ma inviate in tutte le parti del mondo).

Scrivere sul corpo ha significato un cambiamento di supporto; e uno dei miei modi per sfogare un ossessivo bisogno di scrivere la mia storia. Scrivere sul corpo è stata una breve ma stimolante esperienza, perché sempre effettuata sotto l'occhio attento di molte persone. Inoltre ho scritto sul corpo perché prevedevo che avrei ottenuto del materiale fotografico interessante e utile per la realizzazione di altre mie operazioni.

Guglielmo Achille Cavellini

Concerto Criptoscopico

10 operatori bendati e isolati sensorialmente fra loro, tentano di indovinare quale evento è contenuto dentro una busta chiusa estratta a sorte fra 10 buste uguali, di cui 5 contenenti l'evento (A). 5 contenenti l'evento (B).

Ciascun operatore esprime la sua opinione cercando di seguirne fedelmente le oscillazioni per mezzo di una levetta da una parte A, dall'altra B.

Ciascuna levetta è collegata con l'apposito strumento R73SAAS, che segnala acusticamente il grado di accordo fra gli operatori, trasmettendo frequenze di altezza proporzionale al numero di operatori che esprimono la stessa opinione, senza però indicare se è preferito l'evento (A), oppure l'evento (B).

Nello stesso tempo lo strumento R73SAAS indica visivamente al pubblico (ma non agli operatori bendati) le variazioni d'opinione di ciascun operatore e le variazioni della media statistica risultante, descrivendone l'oscillazione fino al completo accordo. Il concerto termina appena raggiunto il completo accordo, cioè quando tutti gli operatori esprimono simultaneamente la stessa opinione, che verrà poi confrontata con l'effettivo contenuto della busta.

Concerto per Danzatore

Un danzatore (braccio destro giallo, sinistro azzurro, davanti nero, dietro bianco, gamba destra verde, sinistra rossa) muovendosi entro uno spazio diviso in 4 parti, tenta di assumere una posizione a lui ignota, precedentemente sorteggiata fra 1024 possibilità.

I suoi tentativi compongono un concerto eseguito da 10 operatori con l'apposito strumento R72SAS, che trasmette frequenze di altezza proporzionale al grado di somiglianza fra la posizione assunta dal danzatore e la posizione cercata. Il concerto termina quando il danzatore riesce a scoprire la posizione sorteggiata. Gli operatori leggono i movimenti del danzatore come uno spartito, secondo la seguente simbologia:

P₁ = A (di fronte), B (di spalle). P₂ = A (spazio davanti), B (spazio dietro). P₃ = A (spazio a destra), B (spazio a sinistra). P₄ = A (braccio destro in alto), B (braccio destro in basso). P₅ = A (braccio sinistro in alto), B (braccio sinistro in basso). P₆ = A (braccio destro esteso), B (braccio destro flessa). P₇ = A (braccio sinistro esteso), B (braccio sinistro flessa). P₈ = A (gamba destra estesa), B (gamba destra flessa). P₉ = A (gamba sinistra estesa), B (gamba sinistra flessa). P₁₀ = A (faccia rivolta a destra), B (faccia rivolta a sinistra).

Sergio Lombardo

Per Janus

Ci sono due modi di affrontare il mondo:

PRIMO NUMERO UNO

il mondo è organizzato in un solo campo

SECONDO NUMERO DUE

il mondo è organizzato in più diversi campi

Numero DUE falso ossia Numero UNO mascherato

il mondo è organizzato in più diversi campi ma questi campi sono disposti a piramide e il campo vertice della piramide è più importante degli altri

In sostanza

il mondo è organizzato in questo solo campo che comprende tutti gli altri

Numero DUE falso ossia Numero UNO mascherato

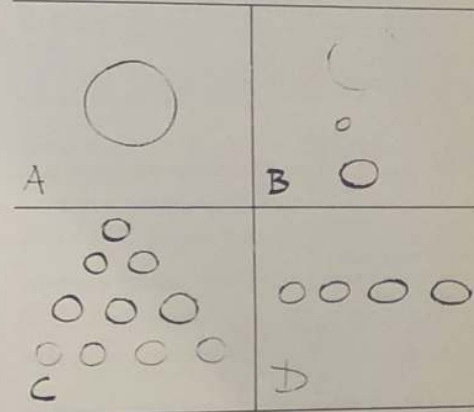
CASO D

il mondo è organizzato in più diversi campi ma questi sono tutti su una stessa linea

sono più ma non diversi e la linea che li unisce è una sola e questa linea riforma il campo uno solo

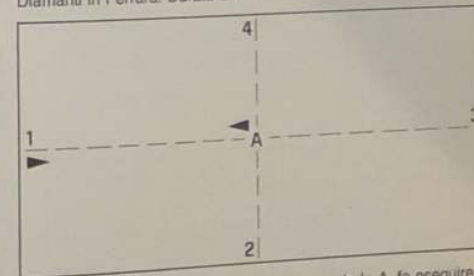
l'unico caso dinamico è il numero DUE caso B

Giuseppe Chiari, Firenze, settembre 1979



L'addestramento

Esecuzione n. 1 del 19-XI-77 alla Sala Polivalente del Palazzo dei Diamanti in Ferrara. Durata 2'15".



Un personaggio, ruotando nella posizione centrale A, fa eseguire ad un cane, nell'ordine, il percorso indicato nel grafico. In un momento fra l'inizio e la fine, l'autore entra nello spazio ed ordina al performer di fermare il cane. Poi esce.

Albano Guatti

Acte Sans Paroles

Personaggio: Un uomo. Gesto abituale: spiega e ripiega il fazzoletto.

Scena: Deserto. Luce abbagliante.

Azione: Spinto violentemente in scena da destra, all'indietro, l'uomo barcolla, cade, si rialza immediatamente, si spolvera, riflette.

Colpo di fischietto da destra.

L'uomo riflette, esce a destra.

Subito rigettato in scena, barcolla, cade, si rialza immediatamente, si spolvera, riflette.

Colpo di fischietto da sinistra.

L'uomo riflette, esce a sinistra.

Subito rigettato in scena, barcolla, cade, si rialza immediatamente, si spolvera, riflette.

Colpo di fischietto da sinistra.

L'uomo riflette, si dirige verso la quinta sinistra, si ferma prima di giungervi, si getta all'indietro, barcolla, cade, si rialza immediatamente, si spolvera, riflette.

Un alberello cala dall'alto, tocca terra. Un unico ramo a tre metri dal suolo e in cima un magro ciuffo di palme che proietta un'ombra esigua.

L'uomo continua a riflettere.

Colpo di fischietto dall'alto.

L'uomo si volta, vede l'albero, riflette, si dirige verso l'albero, si siede all'ombra, si guarda le mani.

Un paio di forbici da sarto calano dall'alto, si fermano davanti all'albero a un metro da terra.

L'uomo continua a guardarsi le mani.

Colpo di fischietto dall'alto.

L'uomo alza la testa, vede le forbici, riflette, le prende e comincia a tagliarsi le unghie.

Le palme si afflosciano contro il tronco, l'ombra sparisce.

L'uomo lascia cadere le forbici, riflette.

Una piccola caraffa, munita d'una grande etichetta rigida che reca la scritta ACQUA, cala dall'alto, si ferma a tre metri da terra.

L'uomo continua a riflettere.

Colpo di fischietto dall'alto.

L'uomo alza gli occhi, vede la caraffa, riflette, si alza, si mette sotto la caraffa, cerca invano di raggiungerla, si volta, riflette.

Un grosso cubo cala dall'alto, tocca terra.

L'uomo comincia a riflettere.

Colpo di fischietto dall'alto.

L'uomo si volta, vede il cubo, lo guarda, guarda la caraffa, prende il cubo, lo mette sotto la caraffa, ne saggia la stabilità, vi sale sopra, tenta invano di raggiungere la caraffa, scende, riporta il cubo al suo posto, si volta, riflette.

Un secondo cubo, più piccolo, cala dall'alto, tocca terra.

L'uomo continua a riflettere.

Colpo di fischietto dall'alto.

L'uomo si volta, vede il secondo cubo, lo guarda, lo mette sotto la caraffa, ne saggia la stabilità, vi sale sopra, tenta invano di raggiungere la caraffa, scende, sta per riportare il cubo al suo posto, ci ripensa, lo posa, va a prendere il cubo grande, lo mette sopra il cubo piccolo, ne saggia la stabilità, vi sale sopra, il cubo grande precipita, l'uomo cade, si rialza immediatamente, si spolvera, riflette.

Prende il cubo piccolo, lo mette sopra quello grande, ne saggia la stabilità, vi sale sopra e sta per raggiungere la caraffa quando questa risale di un piccolo tratto e si ferma fuori dalla sua portata. L'uomo scende, riflette, riporta i cubi al loro posto, uno dopo l'altro, si volta, riflette.

Un terzo cubo, ancora più piccolo, cala dall'alto, tocca terra.

L'uomo continua a riflettere.

Colpo di fischietto dall'alto.

L'uomo si volta, vede il terzo cubo, lo guarda, riflette, torna a voltarsi, riflette.

Il terzo cubo risale e sparisce in alto.

Accanto alla caraffa, una corda a nodi cala dall'alto, si ferma a un metro da terra.

L'uomo continua a riflettere.

Colpo di fischietto dall'alto.

L'uomo si volta, vede la corda, riflette, si arrampica sulla corda e sta per raggiungere la caraffa quando la corda si allunga e lo riporta a terra.

L'uomo si volta, riflette, cerca con lo sguardo le forbici, le vede, va a raccogliercle, ritorna verso la corda e comincia a tagliarla.

La corda si tende, comincia a risalire verso l'alto, l'uomo vi si aggrappa, riesce a tagliare la corda, ripiomba a terra, lascia cadere le forbici, cade, si rialza immediatamente, si spolvera, riflette.

La corda risale d'un sol colpo e sparisce in alto.

Col pezzo di corda che gli è rimasto prepara un lasso col quale tenta di acciappare la caraffa.

La caraffa risale d'un solo colpo e sparisce in alto.

L'uomo si volta, riflette.

Con il lasso in mano si dirige verso l'albero, guarda il ramo, si volta, guarda i cubi, torna a guardare il ramo, lascia cadere il lasso, si dirige verso i cubi, prende quello piccolo e lo porta sotto il ramo, torna indietro a prendere il cubo grande e lo porta sotto il ramo, sta per metterlo sopra quello piccolo, ci ripensa, mette il cubo piccolo sopra quello grande, ne saggia la stabilità, guarda il ramo, si volta e si china per raccogliere il lasso.

Il ramo si affloscia lungo il tronco.

L'uomo si rialza col lasso in mano, si volta, constata.

Si volta, riflette.

Riporta i cubi al loro posto, uno dopo l'altro, arrotola accuratamente il lasso e lo posa sul cubo piccolo.

Si volta, riflette.

Colpo di fischietto da destra.

L'uomo riflette, esce a destra.

Subito rigettato in scena, barcolla, cade, si rialza immediatamente, si spolvera, riflette.

Colpo di fischietto da sinistra.

L'uomo non si muove.

Si guarda le mani, cerca con lo sguardo le forbici, le vede, va a raccogliercle, comincia a tagliarsi le unghie, s'interrompe, riflette, passa il dito sulla lama delle forbici, la pulisce col fazzoletto, va a posare forbici e fazzoletto sul cubo piccolo, si volta, si sbottona il colletto, denuda il collo e lo palpa.

Il cubo piccolo risale e sparisce in alto portando via lasso, forbici e fazzoletto.

L'uomo si volta per riprendere le forbici, constata, si siede sul cubo grande.

Il cubo si scuote, gettandolo a terra, risale e sparisce in alto.

L'uomo resta sdraiato sul fianco, volto verso il pubblico, lo sguardo fisso.

La caraffa cala dall'alto, si ferma a mezzo metro sopra di lui.

L'uomo non si muove.

Colpo di fischietto dall'alto.

L'uomo non si muove.

La caraffa scende ancora, si dondola intorno alla sua faccia.

L'uomo non si muove.

La caraffa risale e sparisce in alto.

Il ramo dell'albero si rialza, le palme si riaprono, l'ombra ritorna.

Colpo di fischietto dall'alto.

L'uomo non si muove.

L'albero risale e sparisce in alto.

L'uomo si guarda le mani.

Samuel Beckett

Acte Sans Paroles II

Nota Questa pantomima va recitata su una pedana lunga e stretta in fondo alla scena, violentemente illuminata per tutta la sua lunghezza, mentre il resto della scena resterà al buio. Effetto di fregio.

A è lento, goffo (*gags* mentre si veste e si sveste) assente.

B è energico, rapido, preciso. Le due azioni, quindi, sebbene B abbia più da fare di A, avranno all'incirca la stessa durata.

Argomento A terra, uno accanto all'altro, a due metri dalla quinta destra, due sacchi, uno appartenente ad A e l'altro a B. Quello di A si trova a destra (dal punto di vista dello spettatore) quello di B, cioè più vicino alla quinta destra. Per terra, accanto al sacco B, un mucchietto di abiti (C) ordinatamente ripiegati (giacca e pantaloni sormontati da scarponi e cappelli).

Entra da destra un pungolo, rigorosamente orizzontale. La punta si ferma a trenta centimetri dal sacco A. Pausa. La punta retrocede, si ferma, scatta in avanti a colpire il sacco, retrocede, scatta all'indietro tornando a trenta centimetri dal sacco. Pausa. Il sacco non si muove. La punta retrocede ancora, un po' più di prima, si ferma, scatta di nuovo in avanti a colpire il sacco, retrocede, scatta all'indietro tornando a trenta centimetri dal sacco. Pausa. Il sacco si muove. Il pungolo esce.

A, con indosso una camicia, esce strisciando dal sacco, si ferma, medita, prega, medita, si alza in piedi, medita, estrae un flaconcino di pillole dalla tasca della camicia, medita, inghiotte una pillola, rimette in tasca il flaconcino, medita, si avvicina agli abiti, medita, indossa gli abiti, medita, estrae dalla tasca della giacca, una grossa carota parzialmente mangiata, ne stacca un pezzo coi denti, mastica per un momento, lo sputa con disgusto, rimette in tasca la carota, medita, raccatta due sacchi, se li mette sulla schiena e li trasporta, chino, barcollando, a metà strada verso la quinta sinistra, li posa a terra, medita, si toglie gli abiti (tranne la camicia), li lascia cadere in un mucchio disordinato, medita, prende un'altra pillola, medita, si inghiocchia, prega, striscia dentro il sacco e giace immobile: il sacco A si trova ora a sinistra del sacco B.

Pausa
Entra da destra il pungolo montato su un sostegno rotabile (una ruota). La punta si ferma, a trenta centimetri dal sacco B. Pausa. La punta retrocede, si ferma, scatta in avanti a colpire il sacco, retrocede, scatta all'indietro tornando a trenta centimetri dal sacco. Pausa. Il sacco si muove. Il pungolo esce.
B, con indosso una camicia, esce strisciando dal sacco, si alza in piedi, estrae dalla tasca della camicia, e consulta, un grosso orologio, rimette in tasca l'orologio, fa degli esercizi, consulta l'orologio, estrae dalla tasca della camicia uno spazzolino da denti e si pulisce i denti vigorosamente, rimette in tasca lo spazzolino, della camicia un pettine e si pettina i capelli, rimette in tasca il pettine, consulta l'orologio, si avvicina agli abiti, li indossa, si spazzola vigorosamente i vestiti, si spazzola vigorosamente i capelli, rimette in tasca la spazzola, estrae dalla tasca della giacca uno specchietto e si scruta il volto, rimette lo specchietto nella tasca, estrae dalla tasca della giacca una carota, ne stacca

un pezzo coi denti, mastica e inghiotte con appetito, rimette la carota in tasca, consulta l'orologio, estrae dalla tasca della giacca una carta geografica che consulta, rimette in tasca la carta, consulta l'orologio, estrae dalla tasca della giacca una bussola che consulta, rimette la bussola in tasca, consulta l'orologio, raccatta due sacchi, se li mette sulla schiena e li trasporta, li posa a terra, consulta l'orologio, si toglie i vestiti (tranne la camicia), li piega accuratamente in una pila ordinata, consulta l'orologio, fa degli esercizi, consulta l'orologio, si massaggia il cuoio capelluto, si pettina i capelli, si pulisce i denti, consulta e carica l'orologio, striscia dentro il sacco e giace immobile: il sacco B si trova ora a sinistra del sacco A, come all'inizio.

Pausa

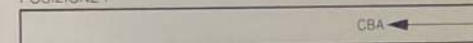
Entra da destra il pungolo montato su un sostegno rotabile (due ruote). La punta si ferma a trenta centimetri dal sacco A. Pausa. La punta retrocede, si ferma, scatta in avanti a colpire il sacco, retrocede, scatta all'indietro tornando a trenta centimetri dal sacco. Pausa. Il sacco non si muove. La punta retrocede ancora, un po' più di prima, si ferma, scatta di nuovo in avanti a colpire il sacco, retrocede, scatta all'indietro tornando a trenta centimetri dal sacco. Il sacco si muove.

Il pungolo esce

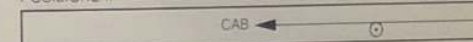
A esce strisciando dal sacco, si ferma, medita, prega.

Samuel Beckett

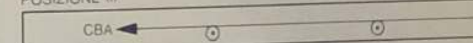
POSIZIONE I



POSIZIONE II



POSIZIONE III



per gentile concessione dell'Editore Einaudi, Samuel Beckett, Teatro, trad. di Carlo Fruttero, Torino, 1968.

Identigrammi

Testimonianza di un esperimento su Beckett con interpreti sordomuti

Da quando abbiamo annunciato la presentazione del risultato del nostro esperimento, consistente nella rappresentazione dell'Atto senza parole I e dell'Atto senza parole II di Samuel Beckett con interpreti sordomuti, ci è stato chiesto il perché della scelta di quei testi e di attori privi del convenzionale mezzo di comunicazione, ossia della facoltà di « nominare ».

Devo dire che l'assenza di battute nel testo non è stata affatto la fondamentale ragione di queste scelte. Ci siamo proposti di fare un esperimento sul linguaggio, di analizzare e discutere un testo fin dall'inizio in assenza di linguaggio parlato, servendoci del modo di esprimersi gestuale, che sarà poi quello della rappresentazione, senza la mediazione della parola.

Tutto è nato da un'occasione inattesa. Tempo fa, andai per caso all'istituto dei sordomuti ad assistere a delle scenette mimate. Si trattava di divertimenti tratti da un repertorio ingenuo e desueto: il dentista che toglie al paziente il dente buono o il cliente che, dopo un lauto pasto, fugge senza pagare il conto. Cose che avrebbero potuto strappare ancora un sorriso se inaspettatamente, dietro la loro levità, non fosse affiorato un fatto profondamente drammatico. Si manifestò subito con chiarezza che gli interpreti stavano rappresentando al vivo il loro rapporto con l'esistenza, in una misura che andava ben al di là di quanto l'esiguità del soggetto avrebbe potuto permettere. Essi lottavano per comunicare, per gettare tra loro e gli altri il ponte di un linguaggio e crearsi, per esistere, la categoria di relazione. Non c'era semplice divertimento nel loro inventare un gesto per caratterizzare il personaggio, c'era la lotta contro il silenzio, il tentativo di porre delle coordinate nel vuoto dell'assenza di suono, della assoluta solitudine esistenziale.

La stessa esiguità e genericità degli identigrammi scelti — vorrei introdurre qui questa parola per la prima volta al posto di personaggi, riservandomi di spiegarne la ragione più oltre — trasformava la loro recitazione in uno stupendo, libero monologo gestuale, in una drammatica affermazione di sé attraverso lo sforzo di creare un linguaggio oggettivo, comune a loro ed agli spettatori. Il contatto con gli altri, elemento fondamentale per la costruzione ed il riconoscimento di una propria identità stabile, è basato sulla convenzione della parola. Gli agglomerati di suoni che formano le parole sono il principale mezzo di relazione tra gli esseri umani. L'impossibilità di ricevere suoni mette l'individuo in una posizione particolare e complessa. È costretto a ricercare fin dalla nascita istintivamente altri segni che gli permettano di individuare gli altri e di coglierne i messaggi; questi segni possono essere precisissimi nel significare gli atteggiamenti fondamentali quali simpatia, affetto, minaccia, ma sono estremamente generici nel comunicare i contenuti dialettici che la cultura ha elaborato. La difficoltà maggiore si ha quando si è posti di fronte ai termini astratti, non mimabili. Attorno a questo punto si è sviluppato l'aspetto più interessante della nostra sperimentazione.

La scelta di Beckett è nata in primo luogo da predilezioni personali, poi dalla disponibilità di questi due atti senza parole non appartenenti al teatro propriamente mimico. Il nostro lavoro non va visto semplicemente nei termini: sordomuti che interpretano Beckett, ma persone con una comunicazione gestuale e non terminologica poste di fronte al problema dell'interpretazione di un testo in collaborazione con persone costruite in base all'altro tipo di comunicazione, quali noi sperimentatori e, in un secondo tempo, il pubblico. Il modo convenzionale di comunicazione è per abitudine densissimo di vocaboli astratti. È sorprendente constatare, per confronto con un altro linguaggio, che l'abitudine a questa terminologia deriva spesso dalla comodità di usare parole

dai significati dilatabili e spesso molteplici. Un conto è rilevare discutendo che in un certo punto il personaggio prova una sensazione di angoscia, il che è generico, e un conto è trasformare in atti e atteggiamenti lo stato d'animo del personaggio secondo gesti che sono suggeriti dalla sua personale e particolare angoscia, cosa invece precisissima. Qualsiasi successiva specificazione possa essere fatta sarà più precisa se mimata. Ma due linguaggi diversi si possono realmente confrontare? La cosa può avvenire solo ammettendo che attraverso di essi si possa esprimere uno stesso contenuto. Il lavoro del teatro è complesso: data la descrizione del personaggio nel testo, ci si può accingere ad affrontare collettivamente la sua conoscenza in due modi diversi. Dopo la lettura, per raggiungere una individuazione comune nel dramma, si può, come ho notato, discuterne a parole o proponendo direttamente i gesti e le espressioni dell'azione scenica. Il contenuto dell'espressione verbale e di quella mimica non è più comunque il personaggio, ma quello che sta esprimendo di pertinente ad esso che appartiene a chi lo esprime. Ecco che, posto il piede sul palcoscenico, compare fin da quell'istante una nuova dimensione non più soltanto analitica, ma sintetica e quindi creativa. Nel teatro si può usare quindi solo il particolare linguaggio del teatro come mezzo espressivo, perché linguaggio è creazione e creazione è linguaggio.

Il personaggio teatrale non è che un progetto di identificazione: dal momento che viene portato sulla scena perde la sua individualità letteraria per diventare un semplice schema di esistenza che l'interprete assume dandogli la propria realtà. Sulla scena è la realtà dell'interprete che vive e che comunica se stessa identificandosi secondo i propri parametri col progetto suggerito. Si giunge alla rappresentazione definitiva esprimendosi attraverso successive rappresentazioni parziali. La mancanza della possibilità della parola come linguaggio comune durante l'impostazione e la conseguente assenza di definizioni astratte, che ha caratterizzato il nostro esperimento, ci ha dimostrato che il loro uso è non pertinente. Il teatro è attività primaria di ogni collettività umana. Per farlo bisogna essere in due o più, nel qual caso è indispensabile alla sopravvivenza del gruppo come società. Se vogliamo servirvi di termini freudiani si può dire che il teatro è operazione sociale che trasferisce l'Es nell'Io, che guida gli impulsi irrazionali della collettività nella dimensione della coscienza. Ma coscienza è individuazione: la rappresentazione è continua ricerca e conferma dell'identità collettiva e, conseguentemente, individuale. Dico conseguentemente perché la costruzione dell'identità del singolo ha senso solo nell'ambito della relazione sociale. Identigramma significa letteralmente disegno di identità. Ho voluto usare questa parola come segno di un lavoro futuro. Si può fare del teatro in molti modi: l'uso della parola identigramma al posto di personaggio definisce chiaramente un intendimento. L'identità è oggi problema basilare della collettività e dell'individuo. Le trasformazioni sociali rapidissime dell'ultimo periodo storico hanno divolto le antiche fondamenta su cui poggiava la coscienza di sé. Fra queste la modificazione della società industriale che va di pari passo con il tramonto dei tradizionali valori religiosi, lo sradicamento di interi nuclei umani chiusi, operato dall'industria, con successivo smembramento e trapianto dei singoli in un mondo diverso, a loro inaccessibile, la modificazione dei consueti modelli di classe ed il mito del consumo.

La conseguenza di questo non è tanto l'esplosione della violenza, ma l'assenza di principi etici comuni che la controllino o la giustificano, di qualsiasi costante collettiva che suggerisca un comportamento ed una scala di valori. Senza di questo la vita

collettiva torna ad essere arcaicamente dominata dal disorientamento, dall'angoscia, dalla vigilanza spasmodica e, per reazione, dalla violenza totale. Anche la regressione dell'ideologia verso forme irrazionali ed esasperate è conseguenza diretta di questo stato, come l'uso della droga assunta come sostituzione evasiva ed antidoto all'ansia. Il teatro ha una funzione indispensabile nell'ambito di questa realtà: può e deve partecipare alla ricerca di una nuova identificazione, proporre nuovi identigrammi come base dell'azione drammatica, che non sono necessariamente nuovi personaggi, ma nuove elaborazioni, nuovi apporti scaturiti dalla presa di coscienza della nostra realtà viva personale e sociale. È proprio nella dimensione piccola e meditativa del teatro che vanno condotte ed interpretate le dinamiche profonde del reale, per essere elaborate e tornare alla collettività sotto forma di cultura.

Giancarlo Romani Adams

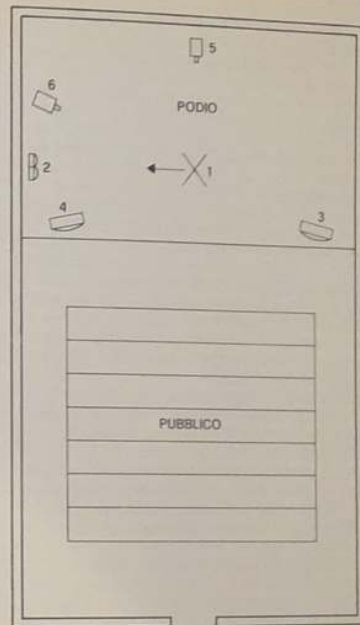
Autoservazione spiegando le ali

Descrizione

Nella Galleria d'Arte Moderna della Città di Ferrara (Palazzo dei Diamanti) la sera del 25 novembre 1977 nella « Sala Polivalente » è avvenuta la video-life performance Autoservazione spiegando le ali. L'autore stava già rannicchiato al centro del podio con le ali piegate sul dorso (1) mentre arrivava il pubblico. Poi si alzava lentamente, fissando ininterrottamente i due monitor (2), nei quali si vedeva riflesso *. Prima stendeva l'ala destra, poi quella sinistra infilando dal basso dei listelli flessibili già predisposti. Quando le ali a forma di mezzaluna slanciate erano completamente spiegate, cominciava a girare intorno a se stesso, muovendo le ali delicatamente. Poi apriva e chiudeva le ali intorno al suo corpo sempre controllando sui due monitor la veduta totale e parziale. Il pubblico, a sua volta, non vedeva solamente l'autore che spiegava le ali, ma poteva seguire su due televisori grandi a monitor. La performance si concludeva con l'autore che si metteva supino al centro del podio con le ali aperte a destra e sinistra del suo corpo steso. In fine sganciava la cintura che si collegava alle ali e se ne andava verso il pubblico. Quindi, nella situazione finale il pubblico vedeva al centro le ali spiegate, sul televisore sinistro un particolare della cintura e sul televisore destro il podio con al centro le ali stese per terra. Inoltre il pubblico poteva vedere se stesso su quest'ultimo televisore, perché la rispettiva macchina da presa si trovava davanti alla parete di fondo (5). Piano piano il pubblico se ne andava e si allontanava anche l'operatore, che dalla parete sinistra aveva ripreso con la macchina grande (6) tutti i particolari delle singole fasi della performance.

Fried Rosenstock

* Non solo i monitor servivano da « specchi » per controllare e guidare i suoi movimenti, ma dal momento che l'immagine ripresa e trasmessa specularmente, l'autore poteva anche l'inconveniente dell'immagine operazione del rinforzo della ali senza doversi sforzare per centrare punti irraggiungibili allo sguardo diretto.



Rara (Film) 1967/1970

regia: Sylvano Bussotti, fotografia: Mario Masini, camera: Alfredo Leonardi, Tonino Nardi e Sylvano Bussotti, interpreti: Romano Amidei (protagonista) e con Carlo Cecchi, Paolo Graziosi, Horst Hornung, Massimo Sarchielli, Angelica Ippolito, Ruggero Miti, Piero Capponi, Michele e Giampiero Taverna, Silvana Leonardi, Ines, Renzo, Sylvano e Michela Bussotti, Tono Zancanaro, Luigi Mezzanotte, Dacia Maraini, Gianfranco, Tony, Valentino Orfeo, Aldo Giovannetti, Mario Bellezza, Fred Philippe, Taurus, Knabe, Echnaton, Daria Nicolodi, Mario Ceroli, Giancarlo Nanni, Stefano Tolnay, Jean Delatte, Judith Sarchielli, Armando Rossini, Mario Pierotti, Antonio Marcon, Giorgio Gennari, Federico Cuscini, Pietro Alagna, Gianni Pandimiglio, Piero Anchisi, Carol Plantamura, Pier Farl, Giulio Darra, Manuela Kustermann, Michael Meschke, The Living Theatre (24 attori), Rara e la partecipazione straordinaria di Laura Betti, Maria Monti, Franca Valeri e Cathy Berberian e con Anita, Mario e Pippo Masini. 16 mm bianco e nero e colore, muto durata 90'.

Un codice medievale tedesco presentava la singolare miniatura di un invertebrato corpo ignudo, appeso a testa in giù per un uncino che, pendendo nelle tenebre eterne, tuffa la spugna grassoccia fra voraci lingue di fuoco; il capo biondo accuratamente ariccio a mo' novecentotrenta ci fa capire, come certifica una minuscola didascalia gotica, trattarsi della pena riservata agli omosessuali all'inferno.

La Vantage Press americana ha stampato invece un dizionario lilla con 200 biografie di numero, intitolata «Jonatani to Gide», di pronta consultazione per vedere come, gli omosessuali, si fossero resi variamente benemeriti nella Storia. L'indice di codesto libro viene accostato di scorcio a quella miniatura nella prima parte di Rara (film). Con ciò non significa che si tratti di un film sull'omosessualità.

Il bianco-nero iniziale mi fu quasi inconsapevolmente insufflato da Alfredo Leonardi quando, nel '67, gli chiesi di girarmi intorno alcune scene assai private; quindi un happening, si fa per dire, casalingo (Libreria Feltrinelli) e la documentazione diretta di pochi istanti d'una impetibile orgia teatrale, provocata «con me con il Living» a Bordeaux. L'essenziale soltanto, resta, di quelle riprese; per il resto, assai dopo, ho ripreso con Mario Masini a rinviangarmi passato, presente (e futuro) col gioco del cinema, senza preoccuparmi troppo di celare il fondamentale disprezzo per un mezzo tanto sgualtamente facile; abbandonandomi intero al piacere narcisistico dello specchio. Se, infatti, di sessualità si tratta in queste immagini, vi si contempla, critica e decanta il narcisismo esplicito dell'autore e i suoi privati affetti.

Per tutto questo troppi equivoci, titolo e destinazione allo spettacolo, dell'opera, rischiano di generare per non farmi provare l'obbligo, perlomeno, di qualche onesta avvertenza. Il vero senso di Rara andrebbe cercato altrove. Dopo avere scritto, fatto eseguire nei concerti e pubblicate numerose composizioni intitolate a Rara (Rara chi è? — Il mio amore semplicemente — e non soltanto entro le fattezze della sua persona fisica, s'intende; ma ben oltre) non altro mezzo che quello di darsene al cinematografo, usandone con gli unici criteri a me specificamente noti, della composizione musicale, voglio dire, restava a chi volesse «veder (la, Rara, e) con gli occhi della vista»; lasciando, cioè, «la mente» al buio così com'è naturale che stia.

Quanto alla grammatica e sintassi cinematografiche impiegate, io si vede subito: delle più elementari e antiche, come accade giustamente ad ogni vero debutto. Ci piace insistere, per esempio, sulla evidentissima nostalgia del Cocteau e di tant'altre Fate del genere.

Ma questo per tenersi rigorosamente al di fuori della modernità. Aborita con tutta l'Anima.

Rara (film) è stato proiettato per la prima volta al Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris il 22 ottobre 1970, nell'intento particolare «d'illustrare» al pubblico (di qualche migliaio di persone) che per due giorni in quella stessa città aveva ascoltato l'esecuzione delle principali opere musicali dell'autore. L'intento e gli scopi vennero, così come doveva accadere, snaturati affatto dall'abnorme affluenza di gente e gioventù. Si dovette replicare, contro le speranze dell'autore che ha speso questa pellicola al solo scopo di pubblicare il privato a dosi piccole, lentissimamente ingerite, seminate con cura nel praticello che ha uno specchio d'acqua.

Poi per quest'oggi viene da pensare — una piccola sala comunale di domenica, alle sei pomeridiane — a quello spazio di Ferrara; l'appetito degli operatori di video-tape; quando l'anno passato inventavo la formula «guardato al pianoforte dall'autore» trattandosi del Rara (film) in Italia dapprima e poi in Olanda. Si torna sui propri passi e ritorna sul suo cammino anche la lenta teoria progressiva dei giocattoli tecnici; non se ne potrebbe più di protestare, con l'istinto, nel mentre che la ragione stupefatta ci sorride su. E il giocattolo s'è fatto serio, il male starebbe per guarire; mentre quel pianoforte resta classico, lustro e nero.

Silvano Bussotti

The Box of Life

Per mezzo di alcune simbologie emblematiche cerco di dare, nel breve spazio di tempo in cui si svolge l'azione della Performance, una immagine della violenza e della inevitabile condizione di morte in cui si trova «l'uomo», e che è nello stesso tempo un messaggio di vita.

Infatti siamo costretti in questa «Scatola della vita» ma vi lasciamo un segno di noi, portiamo avanti qualcosa per altri che continueranno a venire, ci riprodurremo, insomma, beffando la morte e insieme noi stessi che dobbiamo continuare ad accettare il gioco. Vorrei fosse anche un messaggio d'ironia così necessaria per sfumare e smorzare tutte le cose che ci circondano. Questa Performance consiste in un rituale, un'offerta-sacrificio di simboli antropomorfi che raggiunge il suo apice di carica violenta, quando con una fiamma ossidrica, indossati gli occhiali da saldatore (qui il rumore di fondo si fa molto intenso), brucio i calchi in cera disposti prima sul tavolo di metallo.

A questo punto si può intravedere anche un concetto di violenza autodistruttiva sull'ESSERE, quale prodotto stesso di molte attività dell'uomo, e di una situazione ecologica in peggioramento quasi irreversibile. Ma la vita continua e rinasce dalla sua stessa consumazione. (Qui mi tolgo gli occhiali e rimetto la maschera trasparente e così pure gli spettatori). Descrizione degli elementi scenografici: la scena ricalca il classico «Teatrino» con le quinte (velari trasparenti di gusto liberty).

Il fondale è una proiezione di tre sole immagini che si ripetono ossessivamente (l'acqua che porta via petali di fiori. Ancora simbolo naturalistico dello scorrere della vita) altrettanto ossessivamente si ripetono i suoni. Pochi, molto amplificati e intercalati da profondi silenzi, corrispondenti a pause nell'azione. Oggetti di scena: 1 Sedia nera; 1 armadietto in formica nero; 1 vaso di fiori; 1 tavolo di ferro su due cavalletti.

Federica Marangoni

Coming and Going (Kommen und Gehen) Photo Performance
Photography is no longer the static medium, and TV/video no longer the dynamic one. TV/video is so much more sticky to your brain and emotions, photography telling you more and more: once (upon a time) there was...

I am attached to both media in a kind of hate — love because of the massive impact of what I feel they do to us all: We lean into the TV-set like leaning out and looking out of the window, since industry told us, we shall get the living world into our homes, the smelling and breathing of our neighbours. We convince ourselves with photographs on the reality of matter («Ha, there we have it, it's gone, but we managed to fix it»).

Here is the story of **Coming and Going**, if you need any: this performance is about the coming and going, the developing and fading away of message, associations and documentation character of media. The large photograph on the ground develops in the dark on a maculate white plane out of matter, mud and sawdust and chemical liquids. It's content creeps into being, turns into an image of a rock, a «young one», light and easy, coming up into heaviness, seriousness, getting older. Coming.

Once you got stuck onto the message, it's time to abandon it, and like the daylight after the night, we switch on the gallery lights, and, since the photo is still developing and not yet fixed, it's fading away by turning back into the dark. Going. It burns a black behaving quiet hole into the screen of the monitor (since the process has been recorded by a video camera). Absence of light and traces, covering the history, cooling down the story.

Wolf Kahlen
138

Sonakinatography Composition III

Was conceived as a matrix of 64 numbers on a grid of 8 to the inch. The matrix starts with the numbers 1 through 8. The Composition uses the numbers in the matrix by extending them into time. The time is notated on graph paper. Each beat is shown as 1/8".

36	2	3	4	5	6	7	8	1
35								2
34	3							
33		4						3
32			5					
31	4		6					
30				7				4
29	5							
28					8			1
27	6							2
26							5	
25		7						
24	6							
23			8					
22	7							
21		7		1		6		
20					2			
19	8							
18		8		3	5			
17								
16	7							
15				1	4	7		
14		8	2					
13					6			
12				3				
11	8				5			
10								
9	8		2	4				
8								
7			3		7			
6				1	6			
5		2	5					
4								
3		1	3					
2								
1								
0	1	2	3	4	5	6	7	8

36	2	3	4	5	6	7	8	1
35	3	4	5	6	7	8	1	2
34	4	5	6	7	8	1	2	3
33	5	6	7	8	1	2	3	4
32	6	7	8	1	2	3	4	5
31	7	8	1	2	3	4	5	6
30	8	1	2	3	4	5	6	7
29	1	2	3	4	5	6	7	8
28	2	3	4	5	6	7	8	1
27	3	4	5	6	7	8	1	2
26	4	5	6	7	8	1	2	3
25	5	6	7	8	1	2	3	4
24	6	7	8	1	2	3	4	5
23	7	8	1	2	3	4	5	6
22	8	1	2	3	4	5	6	7
21	1	2	3	4	5	6	7	8
20	2	3	4	5	6	7	8	1
19	3	4	5	6	7	8	1	2
18	4	5	6	7	8	1	2	3
17	5	6	7	8	1	2	3	4
16	6	7	8	1	2	3	4	5
15	7	8	1	2	3	4	5	6
14	8	1	2	3	4	5	6	7
13	1	2	3	4	5	6	7	8
12	2	3	4	5	6	7	8	1
11	3	4	5	6	7	8	1	2
10	4	5	6	7	8	1	2	3
9	5	6	7	8	1	2	3	4
8	6	7	8	1	2	3	4	5
7	7	8	1	2	3	4	5	6
6	8	1	2	3	4	5	6	7
5	1	2	3	4	5	6	7	8
4	2	3	4	5	6	7	8	1
3	3	4	5	6	7	8	1	2
2	4	5	6	7	8	1	2	3
1	5	6	7	8	1	2	3	4
0	6	7	8	1	2	3	4	5

The number 1 takes 1/8" in duration
The number 2 takes 1/4" in duration
The number 3 takes 3/8" in duration
The number 4 takes 1/2" in duration
The number 5 takes 5/8" in duration
The number 6 takes 3/4" in duration
The number 7 takes 7/8" in duration
The number 8 takes 1" in duration

Performance by Channa Horwitz
Poem/Opera:

"The Divided Person", eight variations based on Sonakinatography Composition III.

The eight variations, each have eight words. The words appear on precise beats determined by a matrix from Sonakinatography Composition III, and is extended into time that repeat each measure.

Eight people: all speaking English and wearing black or white tunics.

Eight scripts: each twenty-five feet long.

One metronome: set at seventy-five beats per minute eight microphones.

Four heartbeats: amplified to reverberate as an undercurrent of pulsing sound.

The count for Person # 1 is 1876543234567818 etc.

The count for Person # 2 is 2187654345678121 etc.

The count for Person # 3 is 3218765456781232 etc.

The count for Person # 4 is 4321876567812343 etc.

The count for Person # 5 is 5432187678123454 etc.

The count for Person # 6 is 6543218781234565 etc.

The count for Person # 7 is 7654321812345676 etc.

The count for Person # 8 is 8765432123456787 etc.

In the Poem/Opera there are three different rhythms. The first rhythm comes from the timing of the words as they appear in relation to each other within the timing structure.

The second rhythm comes from the syllabic beat of the words juxtaposing against each other in placement and syllabic count.

The third rhythm comes from the amplified heartbeats.

Vocabulary-64 words

Person # 1 the INNER Person - Person # 5 OUTER person

Person # 2 the YOUNG Person - Person # 6 OLD Person

Person # 3 the HAPPY Person - Person # 7 SAD Person

Person # 4 the DREAMER - Person # 8 the REALIST

Person # 1 IN/NER, pri/vate, per/son/al, se/clud/ed, es/sence, closed, cen/ter, se/cret.

Person # 2 YOUNG, change, growth, en/ter, gen/e/sis, prim/er, flex/i/bil/i/ty, nov/ice.

Person # 3 HAP/PY, con/tent/ed, wealthy, busy, un/der/stand/ing.

Person # 4 DREAM/ER, wish/ful, ro/man/tic, sen/ti/men/tal, hope/ful, faith/ful, in/ro/spec/tive, trust/ing.

Person # 5 OUT/ER, vul/nar/a/ble, open, tac/tile, reach/able, giv/ing, ac/ces/si/ble, re/cap/tive.

Person # 6 OLD, se/nior/i/ty, su/pri/or/i/ty, cu/mi/na/tion, au/thor/i/ty, mas/ter/ful, de/vel/op/ed, goal.

Person # 7 SAD, pain/ful, un/hap/py, mis/ery, tor/ment/ed, sor/row, trou/bled, suf/fer/ing.

Person # 8 RE/AL/IST, au/then/tic, truth/ful, prac/ti/cal, nat/u/ral, self/ish, hon/est, ex/ist/ing.

Performance Time: 20 minutes.

In 1967, while doing a proposal for a sculpture with eight moving parts for the Art and Technology Show at the Los Angeles County Museum of Art, I became interested in how the moving parts would look in a given length of time. I devised a method of notating the eight parts. By giving graph paper a time value and marking the eight parts within the time value, I found I could graphically see motion in time. Because the concept of motion in time is a complex problem, I chose to use the simplest form and the least number of choices in creating other compositions. I called this method Sonakinatography. I chose to use graph paper,

eight to the inch as time. The numbers one through eight, as motion. A circular linear logic in the expression of numbers, 1876543218 etc. or 1234567812 etc., each number has a duration in beats equal to itself. The number one has one beat, two has two beats, on to eight which has eight beats. I decided that the numbers would represent any action. That a dancer-choreographer, musician-composer, poet, light person, etc., reading a composition would have symbol for functions to happen. The functions would be chosen at the discretion of the artist. This method of notating time/action, would be one way of breaking through the barrier between the arts. Music, theatre, literature, poetry and the visual arts all use the same language to describe themselves, but rarely do the words ever mean the same in one art as they do in another.

Being a visual artist I express each composition as a visual statement. I use my composition to compose my page. When I hand a composition to another artist, I hand that artist a time-structure that has symbols for activities. The choice of activity, the speed of the time, the sound, motion, or look is that artist's choice. I follow the same restrictions and freedoms in the expression of each composition that I expect others to. All compositions done since late 1967 have followed the same basic logic. They have expanded to twenty-five foot drawings and compressed to the essence of the expansion only to unfold again in expansion.

I have used *Sonakinatography Composition III* for all performances, because I am curious to see how many different expressions can be realized using the same source.

Channa Horwitz

Silenceology: Materialaction on Noise Pollution n. 2 (1978)

In questa azione, cerco di impastare i rumori dell'ambiente seguendo la sequenza del grafico che ho disegnato nello spazio della performance: lo spazio, delimitato dai quattro punti cardinali, rappresenta l'ambiente in cui viviamo.

L'azione è costituita dai cinque movimenti seguenti:

1. da Nord muovo il mio corpo verso Sud impastando i rumori dell'ambiente;
2. da Sud muovo il mio corpo verso Est impastando i rumori dell'ambiente;
3. da Est muovo il mio corpo verso Sud impastando i rumori dell'ambiente;
4. da Sud muovo il mio corpo verso Ovest impastando i rumori dell'ambiente;
5. da Ovest muovo il mio corpo verso Nord impastando i rumori dell'ambiente.

Durante l'azione, il mio corpo viene realizzato come un matterello.

Ingredienti: farina di frumento «00» - zucchero - uova - sale - acqua naturale - ritagli di musica e/o letteratura (simbolo di rumore) - rumori dell'ambiente - corpo umano.

La motivazione di questa azione è: «mangiare come un atto di digestione dei rumori dell'ambiente».

Il mio lavoro «Silenceology», è un progetto di cui il concetto fondamentale è quello di eliminare i rumori dell'ambiente.

Il concetto è nato quando, per la prima volta, ho ascoltato 4'33" di John Cage, ho realizzato, allora, quanti rumori esistono nell'ambiente, pertanto, ho creduto nell'importanza di creare un progetto di questo genere. Silenceology è nata con la speranza di vivere in un mondo più silenzioso e tranquillo. Credo che l'unico silenzio che esista è il passato.

Dicono che il vero silenzio non esiste, o sì? Se non esiste, allora

il mio lavoro può essere realizzato come «silenzio concettuale», e possiamo dire che il silenzio è concettuale in natura, perché silenzio esiste solo concettualmente.

Ricordando che l'uomo muore a 175 db., Silenceology, nel tuo interesse.

P. A. Christopher

Coriandoli

«Coriandoli» nasce per la sezione musicale della mostra «Metafisica del quotidiano» e viene eseguito per la prima volta a Bologna, Galleria d'Arte Moderna, nel giugno-luglio 1978. In questa sede, tuttavia, passa inosservato, fatta eccezione per Rossana Dal Monte, la curatrice della rassegna. L'attenzione di Lola Bonora, tuttavia, permette che lo spettacolo venga ripreso alla Sala Polivalente di Ferrara e qui discusso e valutato.

Viviamo in un impasto di ritmi, legati alle forme invadenti della retorica e dell'iterazione e capaci di disgregare il tessuto sintattico e analitico degli atti e delle decisioni. Gli accenti metrici e meccanici che scandiscono il tempo e l'abitudine, l'intonazione delle frasi, s'amalgamano a quelli retorici della pubblicità, della morale, della vanità, dei rituali desamantizzati del dolore. La sintassi, alterata dalla retorica e ottusa dalla ripetizione, s'imbrogia in un magma di moti che stanno fra l'eterno ritorno e il sobbollire dell'inquietudine; il magma ritmico impedisce di fissare i «significati», mentre il gioco dei significati ritmati sposta l'attenzione al regno dei moti nascosti del volere, del sentire, del desiderare. Di qui la tendenza metamorfica, nel trapasso dalla catena subdola dei significati ai fantasmi destati dall'incendere colosso e prensile delle forme. Ma la colla dei ritmi affoga poi lo sviluppo metamorfico per ricondurre all'entropia del ribollire che riconduce sempre solo a se stesso. Per «leggere» il ritmo e i suoi segreti, occorre che esso sia fissato in uno spazio atemporale (poesia), nel quale il tempo esista senza movimento e senza divenire, o realizzato in un tempo artificiale (teatro), capace di strappare gli accenti alle loro inesorabili negazioni e i ritmi, appunto, al flusso del magma che li riproduce e riinghiotte.

Preparando «Coriandoli» mi sono avventurato in questo regno in compagnia della memoria del melodramma, inteso come furore di metamorfosi negate e richiamo dionisiaco alla metamorfosi trascinate e liberatrice, evocata dal ritmo orgiastico come negazione della ripetizione magmatica dell'etica e di quella, più subdola, degli atti e delle immagini intrecciati dai trucchi della retorica dell'utile. In questo cammino mi è stata compagna, con Guido Moser, Luciana Sacchetti, che ha saputo trascrivere in tecnica di recitazione le indicazioni e gli impulsi del gioco di alternanza dal quotidiano al teatro che le veniva proposto. Per venire allo spettacolo, «Coriandoli» è uno studio sul ritmo del quotidiano; esso vi appare come supestizione rassicurante, come ripetizione, cioè di cadenze e di gesti che fungono da tela di ragno, o crosta di ghiaccio, e creano così una superficie che, come una pellicola, sostiene in bilico sull'abisso di ciò che si desidera non vedere e che separa da ciò di cui si teme il contatto. Ma la fissità e la ripetizione del ritmo sono una sicurezza ingannevole: l'iterazione ritmica infatti è una maschera, che nasconde, dietro l'armonia dei ritorni e la sicurezza dei gesti, il regno inquietante delle metamorfosi, evidenza cangiante del mondo dei sogni e dei desideri.

Come ogni maschera, il ritmo rivela ciò che nasconde, e innesca un processo di seduzione, che conduce, verso il labirinto delle trasformazioni possibili, verso percorsi di putrefazione e ricomposizione, come una penna che non si stanchi mai di tracciare segni e grafie nello spazio, fino a creare una tessitura

così complessa da presentarsi come l'evidenza stessa di ciò che si voleva cancellare e mantenere nascosto. Parallelo al ritmo quotidiano sta quello radiofonico, e l'uno rinvia all'altro, come maschera a maschera, come colla a colla, come volto di Medusa a volto di Medusa (che pietrifica perché svela ciò che nasconde). Per questo i due attori si confrontano colla pasta dell'emissione radiofonica. Essi hanno ciascuno un proprio spazio, confinante, per entrambi, con quello in cui regna la radio; i loro ritmi s'incontrano, si dividono, s'impastano con la voce delle stazioni e con le trasmissioni che, casualmente, l'apparecchio trasmette.

Nell'uomo si evidenzia l'aspetto rassicurante, bonario, efficiente della maschera, nella donna il potere di suscitare la metamorfosi. Nel nostro lavoro la metafora di ogni metamorfosi possibile è il melodramma, inteso non come spettacolo tipico del conformismo borghese, ma anzi come segno d'emergenza delle punte del desiderio e del furore, come regno in cui, tra le apparenze del fido ritornare di motivi e di arie, fa capolino il volto prepotente di Dioniso estatico e liberatore. La nostra eroina, dunque, esprime le metamorfosi indotte dalla maschera del quotidiano attraverso le identificazioni successive con Odabella («Attila»), Lady Macbeth, Anna Bolena, Elisabetta («Roberto Devereux»), Violetta, mentre l'uomo della «normalità» le oppone il proprio ragionamento suadente o il ritmo della presenza della radio. Ma il gioco, come è chiaro, a questo punto ricomincia ogni volta, da ritmo a ritmo, da metamorfosi a metamorfosi.

Fabrizio Frasnèdi

Multimedia Bus

Arte come metodo di pratica, in un quotidiano da decondizionare.

Arte come strumento che impressiona.

Suggestione.

Digestione.

Defecazione.

Liberazione.

Praticare la creatività, non come terapia al male ma come ricerca delle ragioni del male.

Comprensione.

È la creatività da praticare, non l'arte.

Praticare l'arte è nauseabondare nelle opinioni.

La necessità è l'espressione che impressiona una verità.

Demistificazione.

Ironia.

Collettivo La Palma

Lettera

Milano, 27 settembre 1979

Sono tornato l'altro ieri e ho trovato la tua lettera, credo che rispondendoti solo ora rispetto le tue esigenze, ti faccia egualmente piacere.

La mia ultima ricerca, anche se proviene da una lunga esperienza pittorica filtrata attraverso varie tendenze, dall'astratto all'informale, dalle neofigurazioni allo studio più approfondito dell'uso del linguaggio visivo, è molto elementare e tremendamente complessa. È difficile poiché ho dovuto svuotarmi di tutte quelle sovrastrutture, tipiche di qualsiasi tendenza o corrente che convogliano volendolo o no, nella cultura di cui

usiamo un certo tipo di linguaggio assuefatto, imposto e stantio. Non voglio qui polemizzare in questi termini, altrimenti mi dilungherei, e veniamo subito al dunque. Riprendendo il discorso,

parlavo prima della semplicità nei termini in cui la mia ricerca è cominciata. Voglio dire che un giorno (2 anni fa), osservando un bambino mentre tracciava dei segni sul muro, evocava tramite il suono (la sua voce) delle immagini che si trasformavano gestualmente direttamente in una vera e propria grafia.

Analizzando meglio il processo costruttivo mi sono reso conto che quei segni non erano strettamente legati all'immagine mnemonica, nemmeno una sintesi della stessa, ma dei segnali: dei suoni tradotti in una specie di alfabeto dipinto. Quindi una traduzione del pensiero in immagine che va al di là di qualsiasi «forma» o concetto. Tutto ciò dà la possibilità di esprimersi in modo diretto (spontaneo) senza simbolici filtri. Demetrio Stratos, nello stesso tempo, iniziava i suoi studi sullo stesso problema. Naturalmente nel campo specifico dei suoni concreti.

Demetrio ha voluto indicarci una strada «nuova», lavorando sui «significanti», sull'aspetto meno appariscente, ma più profondo dell'uso istituzionale del linguaggio.

Per cui un concetto, un significato, è un dogma, è uno schema. Esprimerlo è da scontato in partenza. Ha già perso consistenza ed essenza di ciò che contiene effettivamente: l'insieme infinitesimale e macroscopico degli aspetti fantastici che lo compongono. Per esempio se consideriamo la parola sesso e la si dimentica nella sua essenza semantica e la si interpreta nei suoi mille aspetti, scopri che è indefinibile. Astratta, se ci si muove all'interno dei suoni che la compongono, memorizzando tutte le sensazioni che ne derivano, si possono tracciare dei segni e dei colori caratteristici. Conoscevo Demetrio da anni ('68) e ci si seguiva nelle nostre ricerche, per cui decidemmo di fare alcune esperienze insieme, visto che i nostri interessi coincidevano.

Stabili due dimensioni su cui lavorare: lo spazio e il tempo, secondo lo schema degli assi cartesiani. Ad un suono corrisponde un gesto e questo determina un segno. Le variazioni successive del suono sono visualizzate da segni differenziati che si cromatizzano nel tempo. Lo spazio viene così «trasformato» in un certo tempo acquistando «forma», determinando anche il concetto globale del suono. Si crea così una unità compatta e una contemporaneità espressiva del suono-tempo-segno-colore. Rileggendo il lavoro si possono avere altre indicazioni successive; all'infinito. C'è, nel gergo della letteratura pittorica che mi ha sempre colpito: quei colori cercano.

Saluti/Gabriele Amadori

Sentire/Ascoltare

«Guardare è più del semplice «vedere», «ascoltare» è più di «sentire»».

Attivo e passivo

Un atteggiamento attivo che comprende la presenza di strumenti per giudicare e la volontà di farlo. Prendere e non (solo) ricevere. «Sentire/Ascoltare» è il titolo di una performance in cui, con l'esecuzione di «Solo/Tutti», queste differenze vogliono essere evidenziate.

«Solo/Tutti» è un mio lavoro del 1971 in cui la progettazione («composizione») musicale ha investito parallelamente sia il piano della produzione del suono che quello percettivo della sua ricezione.

«Solo/Tutti» richiede dal pubblico un Ascolto Ritmato, ottenuto da ciascun spettatore schermandosi le orecchie con le mani secondo i modi, tempi e ritmi dati da me attraverso il videotape. In questo modo il videotape e, in particolare, lo schermo televisivo, diventa «spartito» per il pubblico, che è chiamato a «eseguire» l'ascolto corretto del brano.

Claudio Ambrosini

143

degli «anonimi volti» valsero a riconoscere la ossessiva uniformità dei comportamenti, in sostanza la maschera che è presente in ogni volto. Il nostro progetto si era ormai delineato: si trattava di smascherare mascherandosi; riutilizzare le maschere nelle piazze e nelle strade, fingendo l'immagine di un'utopia reale, un allucinante sogno di realtà finte. Il progetto venne discusso con Lola Bonora e Franco Farina, responsabili del Centro di attività visive del Palazzo dei Diamanti di Ferrara.

Ferrara è il luogo ideale per svolgere un'azione di riappropriazione urbana. Sono proprio le piazze, i cortili e le strade, disegnate dagli edifici che li delimitano, che hanno fatto di Ferrara la prima città pianificata del Rinascimento in Europa. La ricerca avrebbe valorizzato gli stessi spazi urbani che nel '500 e '600 venivano usati come luoghi di rappresentazioni popolari. L'azione avrebbe coinvolto, non solo le strutture fisiche della città, ma anche i suoi abitanti. Coadiuvati da insegnanti e volontari consultammo gli studenti dei Licei e degli Istituti. L'incontro ebbe luogo nella sala Polivalente. La proiezione delle diapositive dell'esperimento milanese alternate a diapositive di Ferrara, ci aiutò ad illustrare lo schema di programma: si trattava di ricomporre, con l'anonimo volto, le funzioni abituali del lavorare, dello studio, dello svago e dell'abitare, nelle fabbriche, nelle case, nelle scuole, nei luoghi e negli ambienti di svago. Gli elaboratori e le «composizioni visive» organizzate e registrate insieme, componevano, per una settimana, la mostra-laboratorio aperta.

Dopo un inizio diffidente gli studenti si animarono: — alcuni ritennero limitativo l'uso delle maschere; — per altri l'azione non sembrò sufficientemente politicizzata; — molti lasciarono intendere la loro disponibilità a condizione di una reale partecipazione; — qualcuno si impegnò a collaborare immediatamente alle ricerche.

Le adesioni vennero registrate per mezzo della «carta di non identità». L'azione avrebbe avuto inizio lunedì 6 giugno, subito dopo la chiusura delle scuole. Si sarebbe iniziato con lo svolgimento del tema «Io studio»; le discussioni e l'organizzazione delle azioni si sarebbero svolte nel pomeriggio, al mattino successivo si sarebbero effettuate in «interni» le riprese e le fotografie. Alcuni avrebbero, nel frattempo, studiato percorsi e azioni da svolgersi nella città sabato 11 giugno.

Il coinvolgimento urbano era affidato ai gruppi in maschera che dagli «interni» sarebbero dovuti convenire, svolgendo un programma di «azioni urbane», nella Piazza dove si prevedeva di comporre il «sogno» di una uguaglianza formale collettiva da dissolvere con la restituzione della propria identità. Questo programma, preventivamente autorizzato, dalle autorità locali di pubblica sicurezza (a norma delle leggi allora vigenti) fu stampato e diffuso. Nel frattempo a Milano, Licia De Rossi proponeva, dietro nostro suggerimento, il programma ai suoi studenti. Avevamo infatti chiesto all'amministrazione comunale di Ferrara, di offrire ad un numero limitato di studenti viaggio e permanenza in città: si sostituivano alle settimane bianche le settimane conoscitive-creative.

Lunedì 6 giugno alle ore 15, nella sala bianca del Centro Attività Visive, il laboratorio-mostra era già in azione.

Di fronte allo specchio, ognuno di noi destituiti la propria identità per assumere quella che noi stessi, indossando l'anonimo volto, vedevano riflessa. Nel Laboratorio la mostra si articolava in:

- discussioni sul tema da svolgere (studio/lavoro/abitazione e svago);
- impostazione delle sceneggiature e degli schemi di regia;
- scelta dei luoghi e degli ambienti;
- organizzazione dei percorsi e dei mezzi di trasporto;

- sviluppo delle fotografie;
 - assemblaggio del materiale selezionato;
 - verifica delle riprese in video.
- Basterà citare un solo esempio per illustrare il metodo ed i contenuti delle riprese effettuate. Scegliamo il tema «Lo studio». Dalla discussione sul tema sono emersi i problemi che gli studenti hanno posto in luce, consistenti in:
- il rapporto tra «cultura» degli alunni e condizione sociale, le difficoltà di «linguaggio» degli alunni di estrazione contadina;
 - la discussione sulla identità e sulla identificazione nella scuola;
 - il caso dell'alunno estroverso e dell'alunno introverso;
 - il rapporto degli alunni all'interno dell'aula;
 - l'identificazione nei confronti con gli altri; il condizionamento nella classe; i voti;
 - l'interrogazione: confronto tra interrogazione dal banco e interrogazione dalla cattedra;
 - il desiderio di iniziative individuali — autogestione, limiti dell'autogestione — il «caso» dell'incontro nei corridoi ed ai gabinetti;
 - l'inversione dei ruoli: spostamento dell'insegnante tra i banchi;
 - il lavoro di gruppo «istituzionalizzato»;
 - la scuola come isola nella città — falliti tentativi di relazione tra scuola e città (rapporto tra studio e realtà socio-economica);
 - il caso della «settimana verde»: mancanza di una relazione stimolante e continua.

Da questi appunti abbiamo estratto la sceneggiatura delle riprese da effettuarsi nella sede dell'Istituto d'arte (Ex liceo classico) e nel liceo classico (nuova sede in via Arianauro 19). Si decide di usare la stessa sceneggiatura per le due sedi così articolata:

- ingresso nella scuola: dal «cortile-atrio» vivace percorso del «corridoio»;
- ingresso nell'aula: incontro scambio di notizie tra gli alunni;
- entra l'insegnante, si siede in cattedra;
- interrogazione: un alunno si reca vicino alla cattedra, ritorna al posto;
- Richiesta di uscita di un alunno: l'alunno esce dall'aula e incontra nel corridoio altri ragazzi (scambi di sigarette). Rientra nell'aula;
- uscita dell'insegnante;
- entra una nuova insegnante;
- interrogazione dal banco (due o tre alunni);
- rotazione dell'insegnante. L'insegnante si sposta e siede tra i banchi. Un alunno va in cattedra (si ripete l'azione due o tre volte);
- fine della lezione. «Uscita-fuga» dall'aula, si corre verso la città.

Lo stesso metodo è stato usato per lo svolgimento delle altre funzioni: per «il lavoro», fu scelta l'attività industriale — (le riprese furono effettuate nella fabbrica di trattori Toselli con la partecipazione diretta di alcuni fra gli operai presenti); per l'abitazione, sulla base di una ricerca preventiva, si utilizzarono gli alloggi degli studenti ubicati nelle diverse zone della città, del centro e della periferia; per lo svago, si riuscì ad ottenere dall'amministrazione provinciale di Ferrara l'uso dell'Eridano, per una gita collettiva sul Po fino a Stellata.

Durante la formazione delle sceneggiature, la ricerca sul significato della maschera, condotta da Rita Trentini, e le discussioni che ne seguirono, contribuirono a decifrare il significato dell'azione: fu ribadita l'origine e la natura demoniaca della maschera; si capì, da un lato la matrice popolare del fenomeno e l'aspetto anche ludico delle rappresentazioni in maschera e, dall'altro le possibilità di smascheramento dei ruoli nell'abile messa in scena del potere. Rita Trentini, riassumendo le

ricerche ci ammoniva che «chi ardisce sovvertire l'ordine gerarchico prestabilito dal Padrone ha a che fare dunque col demone, e se gli viene concesso (il proibito è l'unico piacere che il dritto ci abbia riservato), questo succede purché il fatto assuma su di sé il marchio degradante della follia, ad esorcizzare compromissioni di carattere morale o politico».

«Ciò non impedisce che sia possibile smascherare la struttura logica e l'economia che reggono i rapporti convenzionali e ridondanti di uno spazio scenico prestabilito, quale è il mondo visto come teatro della rappresentazione». Purché «la maschera si ponga allora come effetto di verità qualora assuma la funzione di indicare il posto del soggetto nella ricerca del vero, al di là dei significati che nasconde».

Tutta la realtà è per noi oggi mascherata e, contrariamente a quanto comunemente si potrebbe credere, la maschera artificiale è un mezzo per svelare la propria condizione anziché celare il vero essere. Un mezzo che si esprime efficacemente anche nel gioco e nello spettacolo. Gioco e spettacolo che avremmo voluto concludere per le strade e le piazze di Ferrara, per smascherare la perdita di identità, reidentificare la città, ritrovare «diseguali fra uguali» la propria identità, smascherare l'anonimo volto impostosi dalla società. Le autorità locali hanno vietato questo smascheramento anche in conformità alle nuove disposizioni per la tutela dell'ordine pubblico, approvate due settimane prima dalla commissione Giustizia della Camera. Che cosa potevamo fare? Abbiamo dovuto annullare gli impegni che avevamo assunto con Raffaele Maiello e Giorgio Gaslini; abbiamo, per protesta smontato, tutti insieme, la mostra che ogni giorno si era arricchita di «composizioni», abbiamo registrato per iscritto la nostra denuncia e trasmesso alle agenzie di stampa un comunicato che non è stato diffuso.

Con la collaborazione ed il sostegno del Centro Attività Visive di Ferrara abbiamo ripreso quindi il lavoro interrotto: rielaborato le riprese-video in «composizioni dinamiche»; montato con l'aiuto di Beppe Amati una registrazione dei rumori «urbani». Inoltre abbiamo raccolto il materiale di documentazione, di cui lo scritto che stai leggendo è testimonianza, per presentare infine a Ferrara «Il Volto Urbano». La trasmissione venne poi diffusa, su suggerimento di Pierre Restany, a mezzo della televisione locale, nei bar della città non soltanto per esprimere il nostro disappunto verso una pusillanimità interruzione, quanto per ricercare insieme, con maggiore consapevolezza, la strada verso una società che consenta a ciascuno di essere se stesso.

Empio Malara

Scheda di presentazione per il nastro «I fratelli Accorsi tornano a S. Carlo dopo 20 anni di manicomio»

Questo nastro è stato realizzato nell'ambito di un Corso sui mezzi audiovisivi patrocinato dalla Regione Emilia-Romagna, coordinato da Lola Bonora e condotto dal Gruppo Audiovisivi di Ferrara.

Scopo del Corso, che si tiene ogni anno, è quello di diffondere il più possibile l'utilizzazione dei mezzi audiovisivi (in particolare il video-tape) ed, insieme, di promuovere un'approfondita ricerca sperimentale di base è che l'informazione, per essere autentica, deve nascere dal contesto stesso della situazione che deve essere comunicata e quindi è necessario che sia prodotta da chi la sperimenta. Viene così rifiutato in blocco il modello del «tecnico» specializzato che, conoscendo poco o nulla della situazione in cui interviene, ne seleziona dei frammenti in base a impressioni soggettive ed ai propri pregiudizi, manipolandole poi secondo le

strutture culturali del gruppo da cui proviene, rendendo «oggetti» di questo processo le persone che egli ha espropriato delle loro immagini e della possibilità di controllo su di esse.

Come campo d'intervento del Corso per il 76/77 è stato scelto l'Ospedale Psichiatrico di FE, aprendo le iscrizioni agli operatori dell'O.P. e delle strutture ad esso collegate, come i consorzi socio-sanitari dislocati sul territorio, così da fornire loro non solo la possibilità di documentare il processo di deistituzionalizzazione in corso (ora l'O.P. è aperto), ma anche un nuovo strumento di lavoro atto a modificare la realtà istituzionale e a creare nuove possibilità di comunicazione con l'esterno.

Veniva aperta così la possibilità di ribaltare completamente la prospettiva in cui l'O.P. era stato collocato dai mass-media da quando l'opera dell'équipe di Basaglia e del movimento di alternativa alla psichiatria l'aveva fatto diventare un argomento di attualità: non più oggetto passivo di informazione, ma struttura all'interno della quale degli operatori maturano delle modalità di comunicazione adeguate alle loro esigenze, per compiere una più approfondita analisi della propria realtà e per coinvolgere nella lotta contro l'emarginazione e nell'elaborazione di nuovi modelli culturali settori sempre più vasti del tessuto sociale.

Una delle prime realizzazioni, che rimane finora la più completa e significativa, è consistita nel reinserimento nel loro paese di origine (S. Carlo) di due fratelli, Tonino e Alberto Accorsi, ricoverati da oltre 20 anni a S. Bartolo, un reparto distaccato dell'O.P. situato all'estrema periferia della città in un ex convento, dove l'esperienza di apertura è in corso da oltre due anni.

Il video-tape non ha avuto la funzione di documentare semplicemente un processo, ma si è inserito in esso in ognuna delle sue fasi. In un primo momento, attraverso delle interviste a T. e A., ad altri degenti e agli avventori di un bar situato vicino all'ospedale, si è cercato di ricostruire la personalità dei due fratelli, le loro abitudini, il loro modo di rapportarsi con gli altri, senza trascurare quelle caratteristiche che potevano rendere difficile un completo reinserimento dopo tanti anni di vita istituzionale. Il materiale è stato poi raccolto in un nastro che presentava T. e A. nei loro momenti quotidiani, nei loro interessi e nelle loro esigenze insistendo non tanto sulla loro «non pericolosità», quanto sul loro diritto ad essere riaccolti all'interno della comunità, in modo che chi non li conosceva o non li vedeva da lungo tempo potesse essere aiutato a ricostruire di essi un'immagine reale, comprensibile, al di là dello stereotipo comune del «matto».

Nella fase successiva il nastro è stato dato in visione agli abitanti di S. Carlo, allo scopo di promuovere una discussione in cui gli operatori potessero chiarire in termini concreti il significato umano, politico e culturale di questa operazione e i limiti entro i quali la comunità doveva farsene carico. Gli ambienti prescelti sono stati la piccola sede del P.C.I. locale, una cameriera situata vicino alla loro futura abitazione e uno dei due bar del paese, molto frequentato, dove soprattutto sono emerse resistenze, dubbi e disponibilità da parte dei cittadini.

T. e A. dopo un periodo di ambientamento non privo di difficoltà, come era logico attendersi, in cui sono stati seguiti dall'équipe territoriale, sono stati pienamente accettati. Le varie fasi dell'intero processo sono state raccolte in questo nastro, che vuole proporre proprio modello di intervento, ripetibile con le necessarie modifiche anche in altre situazioni.

Lola Bonora

Immagini-Video, coscientizzazione, destrutturazione del mondo istituzionale

Dalla scorsa primavera il video-tape è divenuto utile strumento di lavoro nell' Ospedale Psichiatrico di Ferrara: l'integrazione del corso sull'uso teorico e pratico degli strumenti di videoregistrazione, promosso e gestito dal Centro Video della Galleria d'Arte Moderna — Palazzo dei Diamanti — di Ferrara, ai momenti del lavoro, interno ed esterno, è stata vista come una occasione in più per favorire l'incontro con l'esterno (un esterno individuato, primariamente, nei modelli di aggregazione, forse un poco stereotipati, del quartiere, della fabbrica, della scuola, ecc.). Si è anche vista, in maniera più incerta, inizialmente, la possibilità di un uso «interno» del mezzo, pur essendo ad esso riservata, per questo aspetto e per la maggior parte degli infermieri, non poca diffidenza, sia per la consueta difficoltà di prevedere, all'interno degli spazi istituzionali (e dei relativi ruoli codificati) figure estranee che «non sanno», «non capiscono» (o «non possono capire») e sia, anche, per la difficoltà reale ed oggettiva di un dialogo reciproco (su un terreno che non sia, per esempio, quello specifico del lavoro dell'infermiere psichiatrico). Anche per questo una delle prime preoccupazioni all'avvio dell'esperienza (che si è sviluppata per gran parte all'interno della Divisione S. Bartolo) è stata quella di far sì che la telecamera si proponesse all'interno di tutta la realtà asilare non già come occhio «banalmente» indiscreto, ma come occhio criticamente attento e produttore obiettivo di soggettività. D'altra parte è stata posta molta attenzione al modo ed allo stile con cui diluire progressivamente nella realtà dell'ospedale e del reparto la presenza di operatori e strumenti, al fine di ottenere una reciproca conoscenza e confidenza (come, per esempio, è stato sorprendentemente facile ottenere per i degenti), nell'ipotesi comunque di realizzare quel progressivo passaggio-scambio di esperienza che esaurisse l'iniziale indispensabilità dei tecnici del Corso. Dal confronto fra aspettative e risultati ottenuti dobbiamo dire che, al di là di considerazioni che rimandano ad aspetti di natura organizzativa, si offrono interessanti spunti di riflessione sul piano del metodo e del significato.

Nel procedere dell'esperienza si è realizzata una doppia direzione anche se a livello di ipotesi ciò non era stato compiutamente formulato. Da una parte la presenza del Video-Tape come «sussidio audiovisivo» a situazioni che possiamo chiamare di «ricerca professionale» (vedi la registrazione di riunioni del collettivo di lavoro, la raccolta di immagini utilizzabili come materiale di discussione, la proposta, fatta agli operatori psichiatrici, di entrare direttamente nel meccanismo di produzione e gestione di queste immagini apprendendo l'uso degli strumenti); dall'altra parte come strumentazione alla crescita di situazioni più concretamente operative (vedi la registrazione di assemblee e discussioni fra i degenti, vedi la documentazione di iniziative per la dimissione di degenti con la raccolta di immagini dentro e fuori dell'area ospedaliera). Non si è trattato, come è logico, di due direzioni divaricate ma, per lo più, complementari: entrambe hanno comunque fornito l'occasione per l'ulteriore approfondimento dell'analisi del lavoro contro l'istituzione.

È vero che l'ipotesi di un utilizzo del Video a scopo di ricerca ed approfondimento «professionale» ha per qualche tempo tenuto l'attenzione, ma è anche vero che non si sono costituite occasioni corrette di verifica (si pensi all'apporto determinante che, in tal senso, potrebbe essere dato nell'ambito di un corso di studio e aggiornamento del personale o delle occasioni tutte riconoscibili come momenti permanenti di qualificazione). Sta di fatto che ogniquale volta si è cercato di forzare lo strumento a stimolare e favorire, per la sua stessa specificità, momenti di discussione

nell'ambito di lavoro, si è subito presentato il pericolo che questi assumessero una dimensione oltremodo deformata in senso teorico, non sintonica con il ritmo e la polarizzazione operativa sempre necessaria alla pratica del lavoro quotidiano in una istituzione in fase di superamento. È nello sviluppo di situazioni più concretamente operative, infatti, che l'uso del Video-Tape ha espresso la massima agilità ed organicità, producendo feconde occasioni di stimolo alla informazione. In questo senso il capitolo più completo ed interessante è senz'altro rappresentato dall'impresa di dimissione di due lungodegenti (i fratelli Accorsi) e, soprattutto dal modo con cui ad essa ha potuto e saputo intrecciarsi la dinamica del Corso Audiovisivo con funzione promozionale e vivificante (alcuni dei nastri girati a corredo di questa iniziativa sono visibili, in questi giorni, nei punti di visione predisposti). Certamente in questa iniziativa si è realizzata, nelle idee e nei fatti, una esemplare sintonia fra operatori psichiatrici ed operatori esterni e, soprattutto, si è trovato e mantenuto quel ritmo e quell'orientamento fondamentali per la crescita della coscienza e della convinzione indispensabili alla pratica di negazione istituzionale. Determinante è stato il coinvolgimento di settori variamente aggregati della vita del paese (a cui si è riusciti a fare ritornare i due nostri degenti), e validissimo, anche a questo livello, l'apporto dinamico ed il potere di testimonianza racchiuso nelle immagini-video che hanno fatto da costante contrappunto ai momenti chiave dell'iniziativa garantendo coscientizzanti occasioni di informazione fuori e dentro l'area istituzionale.

Il valore che lo strumento Video ha come induttore e animatore d'informazione risalta dunque soprattutto in quelle occasioni che, nella ricerca dell'interlocutore, sono già esse stesse un concreto superamento della logica dell'esclusione: allora le immagini, come segno visibile di fatti ancor più che di parole e quindi come ulteriore mezzo espressivo, riescono ad imporre il confronto su tutto ciò che è ragione e materia della realtà dell'interno e contribuiscono, assieme ai fatti, ad infrangere le barriere del pregiudizio e del pessimismo. Possono così essere facilitati, accelerati ed arricchiti i processi di comunicazione e partecipazione che, certo non soltanto per le occasioni di dibattito prodotte, contribuiscono alla ricercata continuità fra dentro e fuori. Ma non è solo nel favorire una nuova capacità di giudizio e quindi di partecipazione nell'interlocutore «esterno» che vediamo realizzarsi compiutamente il processo di informazione: importantissimo ci pare, e con ragioni ancor più evidenti se si pensa all'ostinato immobilismo delle idee e della cultura nel mondo istituzionale (in tutti i suoi strati), l'apporto che può essere dato al dibattito all'interno dell'ospedale.

Anche qui infatti, diventano preziosi tutti i mezzi e tutte le occasioni che sono in grado di produrre nuova mentalità e di suggerire nuove ottiche a fronte di abitudini a pessimistici giudizi di valore e di riproposti non-sensi istituzionali. Il Video-Tape può essere una di queste occasioni se soprattutto non lo si considera, ottusamente, come «nuovo strumento tecnico» per una «moderna professionalità». La sua utilità e la sua dignità stanno nell'offrirci come mezzo espressivo «in più», ancorché irrituale, e quindi, anche, come spunto ad un diverso modo di vedere (e di vedersi) nell'istituzione, e di documentare anche, ulteriormente, e di memorizzare e riflettere su tutti quegli aspetti e quegli stereotipi di comportamento che ci fissano nell'orditura dei rapporti istituzionali.

Se poi si considera quanto globale e coinvolgente può essere il rapporto stesso con i momenti di raccolta e visione-utilizzazione delle immagini (specifica del Video-Tape è la possibilità di autocontrollo quasi immediato e, quindi, di riappropriazione e

validazione delle immagini) vediamo che nella ricerca e nella scelta delle stesse (e sono già questi momenti di sintesi), nella loro rilettura, nella loro eventuale discussione, si realizza un processo che può essere profondamente critico e capace di stimolare intelligenza e capacità di giudizio. Ancora, le immagini, come segni della realtà interna, possono proporsi anche quali occasione di rinnovato e più fantasioso linguaggio a fronte dei rituali codici di comunicazione in un mondo di stagnanti sembianze. È superfluo ricordare, infine, che anche nel facilitare ed accelerare la comunicazione ed il contatto con la realtà esterna oltre che nell'aumentare le possibilità di scambio e reciproco confronto fra le esperienze di lavoro in differenti realtà istituzionali, l'utilità del Video-Tape. Queste note che proponiamo non esauriscono certo le riflessioni possibili: ci sembra tuttavia che possano già essere una buona base su cui aprire ed orientare il confronto, anche approfondendolo in altre direzioni (una di queste, certo, può riportarci più vicino all'esperienza del degente).

Il Gruppo Audiovisivo dei Servizi Psichiatrici di Ferrara

Della Fedava
Dopo l'ora 46,
Vittorio, Venezia
del 1979

Venezia 4 marzo 1979

Per Janus,

ore dell'estate, trovo in Sua del 13 aprile.
Amici. A parte le facce spedire alcuni testi sul
te espressive grafiche da me, da anni, 'quasi' con la
stessa ansietà, ma in ben altra tesi di 'incontro/materia'
in tutti gli altri mezzi grafici, letterari, e tecniche varie
e da me usati.

Le parole del catalogo/monografia grafica, di testa — appunto
la. Che la mia mostra occupava tutte l'edifici (Bucaresto)
del Teatro Franco, nel cuore del Teatro Romano (e si vede
come nel video ferrarese): «mi piace un'emozione. Dal
monografico, al serigrafico, litografico, incisione.

Una mia sottile per poter scrivere qualche cosa
con un mezzo espressivo-video in sé — ma se non in realtà
che non si lavora lo farei volentieri. Ho bisogno di
una qualche fotografia?

Per migliorare qualsiasi tipo di scritto del catalogo —
e per il resto quelli conati, e così — e da vedere in di
vita che spuro pubblico fare fare. E incisione.
Mi ha il lavoro degli amici ferraresi una «mi piace
il loro lavoro, in un certo senso mi piace il loro grafico.

Il piacere aver conosciuto e incontrato, la salute e buon
lavoro.

Vittorio Guarnieri

Metamorfosi Tonali

Nei primi mesi del 1977, invitato dall'Istituto d'Arte Contemporanea di Montréal alla manifestazione itinerante 03 23 03 — progetti e avvenimenti —, realizzai, praticamente e cromaticamente, un progetto che delucidava alcune fasi caratterizzanti la pittura endometrica. Mi sentivo invitato a delucidarne, con un breve scritto, il senso. Quasi contemporaneamente il CAYC di Buenos Aires mi invitava al VII Internationale Open Encounter on Video che, in quell'anno, si teneva alla Fondazione Joan Miró di Barcellona. L'idea di realizzare un video-tape — ora anche ad Ottawa nell'Archivio del Museo Nazionale del Canada — m'interessava perché potevo ulteriormente stabilire e, ad un tempo, separare i termini logico-produttivi del discorso endometrico: le metamorfosi automisurative dell'Endometria dalle metamorfosi autocromatiche in Pittura. Nel concretizzare l'essenza di una pittura che crea dall'interno autenticamente se stessa, nel tutt'uno di spazio-tempo-luce-essenza-colore, si è voluto riscattare — anche in *Metamorfosi Tonali* — l'indipendenza della pittura medesima da qualsiasi parametro scientifico, anche se di tipo endometrico. Nel video-tape si cadenzava l'idea che la vera pittura endometrica si libera e vive, nella propria essenza estetica, indipendentemente da qualsiasi calibrazione; né per questo rimane priva di contenuto anzi, supera i concetti dei «piani nulli» identificandosi in una produzione di metamorfosi tonali e cromatiche dall'identità autoriflessa. Così in perfetta essenza armonica con il valore extraempirico dell'endometria, mi riconducevo, come ormai da anni, ad un'adeguata cognizione estetica nello scoprire l'irrazionale-razionalità della più singolare contraddizione interna al reale: «la differenza dell'identico».

Forse per questo è stato più volte affermato che la mia pittura è indagine sulla significanza del colore: ricerca, apparentemente paradossale, di un *monocromatismo policromatico*. Qualcosa che si aggiunge ai colori cui l'occhio umano è abituato, l'avvio ad un più penetrante modo di concepire, credo, l'inerenza del colore alla figura. Una pittura che evidenzi la posizione decisamente irrazionale del reale, per essere più adeguatamente e sicuramente razionale nelle risultanze ultimative. Una pittura inerente alla pura operatività vitalistica del segno, dolce o graffiante, leggibile nel proprio spazio e nel proprio tempo, dove gli universi logico-depurati che ne derivano valgono come una sorta di nuove entità figurali. Una pittura dunque che non sia semplice despaializzazione, ma costruzione congrua in uno spazio mentale: concetto, ma anche determinazione concreta del rappresentabile, riducibile, dopo il video-tape ferrarese, anche ad una critica che s'interroggi sulle implicazioni più profonde dell'autogenesi concettuale.

Vittorio Guarnieri, Bologna, aprile 1979

La bibliografia non ha pretese di completezza, ma vuole soltanto assolvere lo scopo di introdurre il lettore nel campo vastissimo della letteratura sorta intorno all'argomento qui esaminato.

A

Aaron, Chloe.
The Video Underground.
Art in America, New York, maggio 1971.

Abouaf, J.R.,
Copyright Protection and the Video Artist.
La Mamelie, inverno 1976.

Accorci, Vito.
Concentration - Container - Assimilation.
Avalanche, Autunno 1972.

Accorci, Vito.
Body As Place - Moving in on Myself.
Avalanche, Autunno 1972.

Accorci, Vito.
Occupied Zone - Moving in, Performing on Another Agent.
Avalanche, Autunno 1972.

Accorci, Vito.
Peopled Space - Performing Myself Through Another Agent.
Avalanche, Autunno 1972.

Accorci, Vito.
Some notes on my use of Video.
Art-Rite, New York, n° 7, Autunno 1974.

Adler, Richard e Walter Bau.
The Electronic Box, Humanities and Arts on the Cable.
Praeger Publishers, New York, 1974.

Agallid, Sandra.
Allan Kaprow - Shaping the Unnoticed.
Journal, Southern California Art Magazine, Los Angeles, marzo aprile 1979.

Albright, Thomas.
Terry Fox.
Art in America, New York, gennaio 1974.

Allata, Vicky.
Videoconferenza al Moma.
Domus, Milano, aprile 1974.

Altamira, Adriano.
Corso Inglese: il Festival del Videotape.
Gala, Milano, n° 75, dicembre 1975.

Altshuler, Jeffrey.
Film/TV: Electronic Editing.
Print, luglio 1973.

Altshuler, Jeffrey.
TV: The CHX System.
Print, maggio 1975.

Altri linguaggi.
Fotografia/Videotape/Performance/Film.
Quadrangolo, Conegliano, 8-9-10/6 1978.

Ambrosini, Claudio.
Video Music.
Galleria del Cavallino, Venezia, 25-16/6 1978.

Americans in Florence:
Europeans in Florence - Videotapes produced by Art/Tapes 22.
Testo: David A. Ross.
An exhibition at the Long Beach Museum of Art, Long Beach, California, 1974.

Anderson, Alexander and B. J. Archer.
Video Art, a TV Infant, Is Shooting for Prime Time.
Herald Tribune, Paris, 14-15 ottobre 1978.

Anderson, Chuck.
The Electric Journalist.

Praeger, London, 1973.

Antin, David.
Television: Video's Frightful Parent.
Artforum, dicembre 1975.

Antin, Eleanor.
Dialogue with a Medium, Art-Rite.
New York, n° 7, Autunno 1974.

Arn, Robert.
The Form and Sense of Video.
Artscanada, ottobre 1973.

Art Artist & The Media.
Testi: Beke, Cardazzo, McCue, Danzker, Fenz, Gale, Glusberg, Herzogenrath, Putar, Susovski, Allione & Garosi, Bruszewski, Fischer, Forest, Fox, Galeta, General Idea, Gherban, Hajas, Jimura, Imai, Klivar, Kriesche, Marroquin, Matuck, Mazzoleni, Muntadas, Nannucci & Bertocci, Sarmiento, Schneider, Siepmann, MacLuhan, Mander, Pirelli.
AVZ, Graz, 1978.

Art Now 74
A Celebration of the American Arts.
Testi: Richard Henshaw, David Ross, Jaromir Stephany, Nina Sundell.
John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington, D.C., 1974.

Art Transition.
Massachusetts Institute of Technology, Center for Advanced Visual Studies and University Film Studies, Cambridge, Mass., 1975.

Art Video Confrontation 74.
Testi: Dominique Belloir, Suzanne Pagé, Yann Pavie.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974.

Artevideo Multivision y Fotomedia.
Goya, maggio 1975.

Artevideo e Multivision.
Una Rassegna internazionale di videonastri e multivision projection per la costituzione d'una videoteca — (Seconda edizione del Camel Award per le arti visive), Rotonda di via Besana, Comune di Milano, Ripartizione cultura, 5-18 marzo 1975.

Artists Videotapes
from Electronic Arts Intermix.
Catalogue.
Electronic Arts Intermix, New York, 1975.

Askevoid, David.
Intermediate Stages.
Artides International, febbraio-marzo 1973.

Aspect de l'Art Actuel en Belgique.
Internationaal Cultureel Centrum, Antwerpen, 1974.

Aspects of Polish Modern Arts.
Galeria Współczesna, Varsavia, 1975.

Auping, Michael.
David Ross: An Interview with Michael Auping.
La Mamelie, inverno 1976.

B

Baer, L.
Tina Giroud: Two Trees in a Forest.
Parachute, primavera 1977.

Baert, Renée.
Video Recycled.
Artscanada, ottobre 1972.

Ballatore, S.
Autobiographical Fantasies.
Artweek, 14 febbraio 1976.

Baker, Kennet.
Keith Sonnier at the Modern.
Artforum, New York, ottobre 1971.

Barachs, Barbara.
Dan Graham, Sperone Westwater Fischer Gallery.
Artforum, New York, maggio 1976.

Barilli, Renato.
Video-recording a Bologna.
Marcatè, Roma, n° 3-4-5, maggio 1970.

Barilli, Renato.
Tra Presenza e Assenza - Due modelli culturali in conflitto.
Bompiani, Milano, 1974.

Barilli, Renato.
Informale Oggetto Comportamento.
Feltrinelli, Milano, 1979.

Barilli, Renato, Gillo Dorfles, Filiberto Menna.
Al di là della Pittura.
Fabbri Fratelli, L'arte Moderna, Milano, 1979.

Barnouw, Erik.
A Tower in Babel: A History of Broadcasting in the United States (vol. I (to 1933), vol. II (1933 to 1953), vol. III (from 1953)).
Oxford University Press, New York, 1966/68/70.

Barnouw, Erik.
The Golden Web: A History of Broadcasting in the United States, 1933-1953.
Oxford University Press, New York, 1968.

Barnouw, Erik.
The Image Empire: A History of Broadcasting in the United States, from 1953.
Oxford University Press, New York, 1970.

Barzyk, Fred.
TV as Art as TV.
Print, gennaio/febbraio 1972.

Battcock, Gregory.
A Mobile Culture.
Art and Artists, 6 febbraio 1971.

Battcock, Gregory.
Explorations in Video.
Art and Artist, 7 febbraio 1972.

Battcock, Gregory.
The Greening of Televideo and the Aesthetics of Boeing.
Domus, n° 509, aprile 1972.

Battcock, Gregory.
New Artists Video, testi: Vicky Allata, Micheal Benedikt, Mona da Vinci, Douglas Davis, Lynn Hershman, Richard Kostelanetz, Rosalind Krauss, Kim Levin, Les Levine, Richard Lorber, Stuart Marshall, Nam June Paik, Charlotte Moorman, David Ross, Robert Stefanoff, Judith Van Baron, Ingrid Wiegand, Ron White.
E. P. Dutton, New York, 1978.

Battcock, Gregory.
Video and Napping.
Domus, giugno 1976.

Bear, Liza.
Man Ray do you want to... An Interview with William Wegman.
Avalanche, Inverno/Primavera 1973.

Beck, C.
Video: the Audio-Visual Officer and Other Things to Come at the Vag.
Vanguard, marzo 1976.

Becker, Eddie, Roberto Faenza, Beppe Ricci.
La Comunicazione è un'altra cosa.
L'Espresso, Voglia, Milano, n° 8-9, 11/1972-2/1973.

Becker, Wolfgang.
Manhattan Ende 1971.
Kunstwerk, marzo 1972.

Bensinger, Charles.
Peterson's Guide to Video Tape Recording.
Peterson, Los Angeles, 1973.

Bensinger, Charles.
The Video Guide.
Video Info Publications, Santa Barbara, California, 1977.

Bentall, Jonathan.
Science and Technology in Art.
Praeger, New York, 1972.

Berger, René.
Arte y Comunicación.
Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

Berger, René.
El Video Arte Padadojas y Desafios.
Museo de Bellas Artes, Palais de Rumine, Lausanne, agosto 1976.

Biccocchi, Maria Gloria.
Use and Misuse of Videotape in Europe.
Parachute, Montreal, 1976.

Birdwhistell, Ray L.
Kinetics and Context: Essays on Body Motion Communication.
University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1970.

Bloch, Peter.
Video: Take Two.
Video End, 1976.

Blotkamp, Carel.
Dutch Artist on Television.
Studio International, giugno 1971.

Bogart, Leo.
The Age of Television.
Frederick Ungar Publishing Co, New York, 1966.

Boice, Bruce.
Lynda Benglis at Paul Cooper Gallery.
Artforum, New York, maggio 1973.

Bonito Oliva, Achille.
Passo dello strabismo, Sulle Arti.
Feltrinelli, Milano, 1978.

Bonora, Lola.
Esperienze di Comunicazione e Creazione Artistica Attraverso Strumenti Audiovisivi.
Anonima, 1979.

Borgeaud, Bernard.
Cinema et Video.
XX^e Siècle, Paris, dicembre 1973.

Bourdon, David.
Warhol as Filmmaker.
Art in America, New York, maggio 1971.

Boyer, Jean Pierre.
Chartier et le Video Feed-Back.
Hollers, Musée d'Art Contemporain, Montreal,

n° 3, 17 settembre 1972.

Brock, Bazon. Karl Heing Krings.
Audiovisuelles Vorwort.
Documenta 5, Kassel, 1972.

Brook, Donald.
Idea Demonstrations: Body Art and "Video Freaks" in Sidney.
Studio International, giugno 1973.

Brooks, Rosetta.
Identifications as the Hayward Gallery.
Studio International, aprile 1973.

Brooks, Rosetta.
Il Video nell'Uso degli Artisti.
Flash Art, Milano, n° 43, dicem. 1973/gen. 1974.

Burnhalm, Jack.
The Structure of Art.
Braziller, New York, 1970.

Burnhalm, Jack.
Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science And Technology on the Sculpture of this Century.
Praeger, New York, 1972.

Butterfield, Jan.
Bruce Nauman: The Center of Yourself.
Arts Magazine, febbraio 1975.

C

Cage, John.
A Year from Monday: New Lectures and Writings by John Cage.
Wesleyan University Press, Middletown, conn., 1963.

Calas, Nicholas and Elena Calas.
Icons and Images of the Sixties.
E. P. Dutton & C., New York, 1971.

Cameron, Eric.
Videotape and the University Art Programme.
Studio International, giugno 1974.

Cameron, Eric.
The Grammar of the Video Image.
Arts Magazine, New York, dicembre 1974.

Cameron, Eric.
La Vidéographie dans un Contexte d'Art.
Vie des Arts, Autunno 1975.

Cameron, Eric.
Three Videotapes by Noel Harding and the Visual Illusion of Narrative.
Vie des Arts, settembre 1976.

Cameron, Eric.
Michael Snow's Cover to Cover.
Vie des Arts, primavera 1977.

Cameron, Eric e Noel Harding.
Two Audio Visual Constructs.
Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1978.

Cameron, Janice.
Electric Eve.
Canadian Women's Educational Press, Toronto, 1972.

Cameron, N.
Three Videotapes by Noel Harding and the Visual Illusion of Narrative.
Vie des Arts, estate 1977.

Campbell, Colin.
Video '79 - Roman Style.
Centerfold, n° 6, Toronto, settembre 1979.

Campus, Peter.
Testi: Peter Campus, James Harithas, David Ross.
Everson Museum of Art, Syracuse, 1974.

Canada Trajectoires 73.
Testi: Suzanne Page, Warner Aellen e degli artisti.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1973.

Canepa, Anna.
Loye Affair.
Art-Rite, New York, n° 7, Autunno 1974.

Canepa Anna Video Distribution.
Catalogo (Eleanor Antin, Terry Fox, Taka Jimura, Allan Kaprow, Les Levine, Paul McCarthy, Dennis Oppenheim, Roger Welch).
Anna Canepa Video Distribution Inc., New York, 1976.

Carpenter, Edmund.
Oh, What a Blow That Phantom Gave Me!
Holt Rinehart & Winston, New York, 1972.

Carrol, Noel.
Joan Jonas: Making the Image Visible.
Artforum, New York, aprile 1974.

Cary, Jonathan.
Eleanor Antin.
Arts Magazine, marzo 1976.

Casetti, Francesco. Mimmo Lombazzi e Tatti Sanguineti.
Cinema e Scuola - Film Videonastri e Audiovisivi autoprodotti nelle Scuole Italiane.
Marsilio Editore, ottobre 1978.

Castelli-Sonnabend.
Videotapes and Films.
(Vol. I, 1974; vol. II, 1975; vol. III, 1976-77).
Castelli, Sonnabend Videotapes and Films, New York.

Cavallo, Riccardo e Silvio Rosso.
Scene da una decomposizione - Audiovisivo di Silvio Rosso.
Sala Polivalente, Comune di Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, 16 giugno 1979.

Ceccato, Silvio.
Cibernetica per tutti.
Vol. I-II, Feltrinelli, Milano, 1968-1970.

Ceccato, Silvio.
La Terza Cibernetica.
Feltrinelli, Milano, 1974.

Celant, Germano.
General Idea in Canada: un gruppo canadese.
Domus, Milano, novembre 1974.

Celant, Germano.
Preconistoria.
Centro Di, Firenze, 1976.

Celant, Germano.
Offmedia - Nuove Tecniche Artistiche Video.
Disco Libro.
Dedalo Libri, Bari, 1977.

Chiari, Giuseppe.
Video-concert.
Arc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 18-19-20 febbraio 1976.

Chloe, Aaron.
The Alternate Media Guerrillas.
New York Magazine, New York, 19 ottobre 1970.

Circuit: a Video Invitational.
Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., 1972.

Circolo Chiuso-Aperto.

Coordinamento: Italo Mussa; direzione artistica: F. C. Crispolti.
VI Rassegna d'Arte Contemporanea, Acireale, Palazzo Comunale, 24 sett./15 ott. 1972.

Collins, James.

Hannah Wilke at Ronald Feldman Gallery.
Artforum, giugno 1974.

Collins, James.

David Askevold at John Gibson Gallery.
Artforum, New York, marzo 1974.

Computer e Arte.

Grafica - Scultura - Musica - Film (testi: G. W. Liebniz, Konrad Zuse, Herbert W. Franke).
Goethe Institut, Palazzo Madama, Torino, 27 novembre/12 dicembre 1971.

Connor, Russel.

Vision and Television.
Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Mass., 1970.

Connor, Russel.

A is for Art, C is for Cable.
American Film Institute Quarterly, Autunno 1973.

Connor, Russel.

Video Window of Davidson Gigliotti.
Arts, dicembre 1974.

Cornwell, Regina.

XII Bienal de Sao Paulo: A Prototype for Vaudeville.
Studio International, marzo 1974.

Cosua, Maurizio.

Un Processo di Automuseificazione (testo: Vittorio Sgarbi).
Galleria del Cavallino, Venezia, 1978.

Crispolti, Enrico.

Extra Media - Esperienze Attuali di Comunicazione Estetica.
Studio Forma, Torino, 1979.

D

Danzker, Jo-Anne Birnie.

Montreal Tapes: Video as a Community and Political Tool.
Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada, aprile 1978.

D'Arpino, A.

How Air is Measured.
La Mamelite, inverno 1976.

Davidovich, Jaime.

Video-tapes.
J. Davidovich, New York, 1976.

Davis, Douglas.

Art & Technology - The New Combine.
Art in America, New York, gennaio 1968.

Davis, Douglas.

Television's Avant-Garde.
Newsweek, 9 febbraio 1970.

Davis, Douglas.

Media/Art/Media.
Notes Toward a Definition of Form.
Arts Magazine, New York, settembre 1971.

Davis, Douglas.

Video Obscura.
Artforum, New York, aprile 1972.

Davis, Douglas.

Douglas Davis: Events, Drawings, Objects, Videotapes 1967-1972 (testi: James Harithas, Nam June Paik e David A. Ross).
Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., 1972.

Davis, Douglas.

Art and the Future.
Praeger, New York, 1973.

Davis, Douglas.

Filming/Videogoing: Making Distinctions.
Vision News, agosto 1973.

Davis, Douglas.

Public Art: The Taming of the Vision.
Art in America, giugno 1974.

Davis, Douglas.

Letter.
Artforum, New York, novembre 1974.

Davis, Douglas.

Video in the Mid-70: Beyond right and Duchamp.
K* Biennale de Paris, 1975.

Davis, Douglas.

Fragments for a New Art of the Seventies.
Pape-Ruddy Art Associates and Robert Stefanoff, New York, 1975.

Davis, Douglas and Allison Simmons.

The New Television.
The Museum of Modern Art, New York, 1977.

Davis, Douglas.

Arbeiten/Works 1970-1977 (testi: Wulf Herzogenrath, Anna Sargent Wooster).
Neue Berliner Kunstverein, Berlino, 1978.

Davis, Douglas.

Artculture - Essays on the Post-Modern.
Icon Editions Harper & Row, New York, 1978.

Dawson, Jan.

Other Channel.
Sight and Sound, autunno 1972.

Debbaut, J.

Some Notes on Video Art in Belgium.
Studio International, maggio, giugno 1976.

Del Renzio, T.

TV Aesthetic.
Art and Artists, New York, novembre 1974.

De Sanna, Jole.

Artvideotape: Does it work?
Domus, maggio 1974.

De Sanna, Jole.

Video Against Video.
Jole De Sanna intervista Douglas Davis.
Domus, Milano, febbraio 1975.

De Sanna, Jole.

Video.
Data, Milano, Primavera 1975.

Diacono, Mario.

Vito Accorci.
Art of London Press, New York, 1975.

Dieuzeide, H.

Le Tecniche Audiovisive nell'Insegnamento.
Armando Armando, Roma, 1970.

Dolan, Frederick.

Artists' Video.
Journal, The Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles, ott., nov., 1978.

Dorfles, Gillo.

Artificio e Natura.
Einaudi, Torino, 1968.

Dorfles, Gillo.

Ultime Tendenze nell'Arte d'Oggi - Dall'Informale al Concettuale.
Feltrinelli, Milano, II Ediz. 1973.

Dorfles, Gillo.

Fabrizio Plessi - Azioni Films Videotapes Performances 1970-1976.
Mastrogliacomo Editore, Images 70, Padova, 1977.

Downey, Juan.

Peg Weiss.
Everson Museum of Art, 1974.

Druks, Michael.

System-Beeld-Identiteit.
Internationaal Cultureel Centrum, Antwerpen, 1975.

E

Electronic Art.

Verlag Kalender, Düsseldorf, 1969.

Elul, Jacques.

The Technological Society.
Knopf, New York, 1964.

Encuentro Internacional de Video 1977.

Video (testi: Sofia Imber, Jorge Glusberg, Gerd Stern).
Museo de Arte Contemporaneo de Caracas, 1977.

Environmental Communications

Catalog 1979: Slides Film Video & Books.
Environmental Communications, Venice, California, 1979.

Everson Video 75

(testi: Ronald A. Kuchka, Richard Simmons).
Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., 1975.

F

Faenza, Roberto.

Senza Chiedere Permesso - Come Rivoluzionare l'informazione. Con un manuale sulla televisione Alternativa e gli Audiovisivi in Italia, Nordamerica e America Latina.

Feltrinelli, Milano, 1973.

Faenza, Roberto.

Tra Abbondanza e Compromesso. Viaggio nei misteri della Comunicazione e della Televisione di Domani in Italia, Stati Uniti, Canada, Tanzania ed Europa. Con un manuale sulla TV Cavo.

Feltrinelli, Milano, 1975.

Fagiolo, Maurizio.

Lettera da Roma: Art Video Recording.
Art International, Lausanne, ottobre 1971.

Fagone, Vittorio.

Arte e Cinema - Per un catalogo di Cinema d'Artista in Italia 1965-1977.

Marsilio Editori, Venezia, 1977.

Fall, F.K. e Butterfield J.

Beyond the Artist's Hand: Exploration of Change.
California State University, Long Beach Art Galleries, Long Beach, California, 1976.

Findsen, O.

Bienal Politics: Vetoed Politics and the

American Protest.

Art News, febbraio 1976.

Fischer, Hervé, Fred Forest, Jean Paul Thenot.
Collectif voor Sociologische Kunst

Collectif d'Art Sociologique.

Internationaal Cultureel Centrum, ICC,

Antwerpen, 5 aprile/4 maggio 1975.

Five Artists and their Video Work.

William Wegman, Joan Jonas, Peter Campus, Shigeo Kubota, Terry Fox (testi: Anne Focke, Katherine Grosshaus e degli artisti).

Andor, Seattle, Washington, ott./nov. 1975.

Fischer, Pat.

Videoscape in Toronto: An Interview with Lan Birne.

Art Magazine, Autunno 1974.

Fleming, Martha.

Orwell Lost in Videocub Staging.
Centerfold, Toronto, n° 6, settembre 1979.

Foley, Nancy.

Dennis Oppenheim, M. L. D'Arc Gallery,
Artforum, New York, aprile 1976.

Forest, Fred.

Action-Stimulation en Circuit TV Fermé.
La Télévision en Partage, Dossier n° 3, Institut

d'Etude et de Recherche en Information Visuelle, Lausanne, 1973.

Forest, Fred.

Adon Video et Troisième Âge.
La Télévision en Partage, Dossier n° 3, Institut

d'Etude et de Recherche en Information Visuelle, Lausanne, 1973.

Forest, Fred.

Revue Guénégard.
La Télévision en Partage, Dossier n° 3, Institut

d'Etude et de Recherche en Information Visuelle, Lausanne, 1973.

Forest, Fred.

Video: Hervé Fischer.
Collectif voor Sociologische Kunst.

Fotomedia.

A cura di Daniela Palazzoli.
Museum am Ostwall Dortmund, Dortmund, 1974.

Fox, Terry.

I Wanted My Mood to Effect Their Looks.
Avantgarde, Inverno 1971.

Fox, Terry.

Video: Brenda Richardson.
University Art Museum, Berkeley, California, 1973.

Fox, Terry.

Children's Tapes.
Arts Magazine, New York, dicembre 1974.

Frampton, Hollis.

The Withering Away of the State of Art.
Artforum, New York, dicembre 1974.

Fried, Hermine.

Video and Abstract Expressionism.
Arts Magazine, New York, dicembre 1974.

Fried, Hermine.

In Time, of Time.
Arts Magazine, New York, giugno 1975.

Friedman, Mildred S.

New Learning Spaces and Places.
Walker Art Center, Minneapolis, 1974.

French-Frazier, Nina.

Billy Arler: Video Sorcerer.

Artweek, 31 gennaio 1976.

Froese, Dieter.

Video Stücke und Andere Arbeiten von 1972-1978, Works on Memory, Perception, Time and Repetition.
Polytechnic, Video Show, Coventry, 1978.

Fry, J.

Les Levine's We Are Still Alive.
Parachute, aprile, giugno 1976.

Fuller, R. Buckminster.

Nine Chairs to the Moon.
Southern University Press, Carbondale, Ill., 1963.

G

Gale, Peggy.

Lisa Steele: Looking Very Closely.
Parachute, Montreal, gennaio/marzo 1976.

Gale, Peggy.

Video Art in Canada: Four Worlds.
Studio International, maggio/giugno 1976.

Gale, Peggy.

Video by Artists (testi: Tom Sherman, L. Levine, D. Askevold, P. Gale, D. Graham, A. A. Bronson, J. P. Boyer).
Art Metropolis, Toronto, 1976.

Gale, Peggy.

In Video.
Dalhousie University Art Gallery, Halifax, 1977.

Gale, Peggy.

Video has Captured our Imagination.
Parachute, estate 1977.

Gale, Peggy.

Toronto Video: Looking Inward.
Vie des Arts, primavera 1977.

Gattengno, Caleb.

Toward a Visual Culture.
Outerbridge and Dienstfrey, New York, 1969.

Gill, Johanna.

Video: State of the Art.
Rockefeller Foundation, New York, 1976.

Gillette, Frank.

Between Paradigms: the Mood and Its Purpose.
Gordon and Breach, New York, 1973.

Gillette, Frank.

Frank Gillette Video: Process and Metaprocess (testi: Judson Rosenbush e Frank Gillette).
Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., 1973.

Gillette, Frank.

Difference and Resemblance: Precise for Track/Trace, A Video Work by Frank Gillette.
Design Quarterly, gennaio 1974.

Gillette, Frank.

Aransas, Axis of Observation.
University Art Museum, Berkeley, 1978.

Glusberg, Jorge.

Art Systems in Latin America.
Center of Art Communication, Buenos Aires, 1974.

Glusberg, Jorge.

Retórica del Arte Latinoamericana (prologo de Gillo Dorfles).
Ediciones Nueva Vision, Buenos Aires, 1978.

Godmer, Gilles.

La Vidéo.
Ateliers, n° 3-4, aprile/maggio 1979.

Musée d'Art Contemporain, Montréal.

Goffman, Erving.

Interaction Ritual: Essays on Face to - Face Behavior.
Anchor Books, Garden City, N.Y., 1967.

Goldberg, Michael.

Dear Editor: Many Artists Have Found in Small Format Videotape a New Medium for Creative Expression.

ArtsCanada, ottobre 1971.

Goldberg, Michael.

Video: An Alternative.
Take One, aprile 1973.

Goldberg, Michael.

The Accessible Portapack Manual.
The Satellite Video Exchange Society, Vancouver, B.C., Canada, 1976.

Goldberg, Rose Lee.

Performance: Live Art 1909 to the Present.
Thames and Hudson, London, 1978.

Goldberg, Rose Lee.

Video Art and Cable TV in New York.
Studio International, maggio-giugno 1976.

Gombrich, Ernst H., Julian Hochberg, Max Black.

Arte Percezione e Realtà.
Einaudi, Torino, 1978.

Graham, Dan.

Eight Pieces by Dan Graham 1966-72.
Studio International, maggio 1972.

Graham, Dan.

TV Camera/Monitor Performance.
TDR, giugno 1972.

Graham, Dan.

Intention Intentionality Sequence.
Arts, aprile 1973.

Graham, Dan.

Two Consciousness Projection(s).
Arts Magazine, dicembre 1974.

Graham, Dan.

Architecture/Video Projects.
Studio International, settembre/ottobre 1975.

Greenspun, Roger.

Film: Videotape Program at the Whitney.
New York Times, 10 dicembre 1971.

Greyson, John.

Tape Exchange Network - Not Reality Yet (German Videotapes).
Centerfold, Toronto, n° 6, settembre 1979.

H

Haberl, Horst Gerhard.

The Video Underground of New York.
Flash Art, Milano, n° 44-45, aprile 1974.

Haberl, Horst Gerhard.

Art As Living Ritual.
Pool der Poesie, Graz, 1974.

Halas, J.

Graphies in Motion: Videographies.
Novum Gebrauchs, agosto 1975.

Hall, David.

The Video Show.
Art and Artists, maggio 1975.

Hall, David.

Video Report.
Studio International, gennaio/febbraio 1976.

Hall, David.
British Video Art: Towards an autonomous Practice.
Studio International, maggio-giugno 1976.

Hall, David.
Video.
Studio International, marzo 1977.

Hall, S. e Hopkins J.
The Metasoftware of Video.
Studio International, maggio-giugno 1976.

Harding, Noel.
The Video Show.
Serpentine Gallery, London, 1975.

Harrison, Charles.
Art On Tv.
Studio International, gennaio 1971.

Hawley, Martha.
Fandango Video Interview with:
Michel Cardena, Warming Up etc. Company.
Fandango 7, 1976.

Heinemann, Susan.
Douglas Davis, Video Distribution Inc., Idea Warehouse, Roger Welch, Stefanotty Gallery.
Artforum, settembre 1977.

Herzogenrath, Wulf.
Video Art in West Germany.
Studio International, maggio-giugno 1976.

Herzogenrath, Wulf.
Videotapes.
Kölischer Kunstverein, Cologne, 1974.

Herzogenrath, Wulf and David Ross.
Project 74.
Kunsthalles/Kunstverein, Köln, 1974.

Herzogenrath, Wulf.
Video.
Magazine Kunst, n° 4, 1974.

Herzogenrath, Wulf.
Fernsehen und Video das Doppelgesicht eines Neuen Künstlerischen Mediums.
Documenta 6, Kassel, 1977.

Hickey, Neil.
Notes from the Video Underground.
TV Guide, New York, 9-16 dicembre 1972.

Hinshaw, Mark L.
Making the Medium Accessible.
Architectural Design, novembre 1972.

Hockberg, J. e Brooks V.
The Perception of Television Displays.
Columbia University, dicembre 1973.

Hoffman, Judy, Lily Olliger, Anda Korsts.
Chicago Women's Video Festival.
Women and Film, 1974.

Hoover, W.
Video: New Tool for Landscape Design.
Landscape Architecture, luglio 1975.

Hooykass, Else Madelon.
A Dialogue with Time and Space.
L.Y.C. Museum, Brampton, England, 1977.

Hooykass, Else Madelon.
Ved: Elsa Stansfield.
Horvat-Pintaric, Vera.
Televizija Danas/Television Today.
Television and Culture - The language of television experiments, Galerije Grada/Zagreb, Zagreb, 1972.

Howard, Brice.
Videospace and Image Experience.
Center for Experiments in Television,
San Francisco, 1972.

Huffman, Kathy.
Southern California Video Resources Directory.
Some Serious Business Inc., Santa Monica,
California, 1979.

I
Identitet = Identità.
IV Incontro a Motovun.
Museo Etnografico di Pisino, Galleria del Cavallino di Venezia, Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria, 1976.

Impact Art/Video Art 74.
(Testi: René Berger, Jole De Sanna, Luciano Giacconi).
Galerie Impact, Lausanne, 1974.

Inga-Pin, Luciano.
Performance.
Mastrogiacomo Editore, Padova, 1978.

J
James, Ian R.
Television Production.
Ed-u-ca-tion, Government of Alberta, Audio-Visual Services Branch, Edmonton, Alta (Canada), 1971.

Janus.
Quel Video fa il Surrealista.
Gazzetta del Popolo, Torino, 27 giugno 1979.

Janus.
Il mondo del Video.
Video Show Ferrara 1979, Sala Polivalente, Galleria Civica d'Arte Moderna,
9-10-11 novembre 1979.

Japan Video Art Festival.
Center of Art and Communication, Cayc,
Buenos Aires, aprile 1978.

Jappe, George.
Projection: The New Trend at Prospect 71.
Studio International, dicembre 1971.

Jappe, George.
Gerry Schum.
Studio International, maggio 1973.

Jardine, Bob, Mike Hickie.
Some Ideas About Video and Community TV.
Architectural Design, novembre 1972.

Jimura, Taka.
Videotapes.
Underground Film Centre, Tokyo, 1977.

De Jong, Costance.
Joan Jonas: Organic Honey is Vertical Roll.
Arts Magazine, marzo 1973.

Johnson, Nicholas.
How to Talk Back to Your Television Set.
Little, Brown & Company, Boston, 1967.

Journées Interdisciplinaires sur l'Art Corporel et Performances (testo: Jorge Glusberg).
Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne,
Paris 15-18 febbraio 1979.

Junker, Howard.
Video Installation:

Paul Kos and the Sculptured Monitor.
Arts Magazine, novembre 1975.

Jürgen-Fischer, Klaus.
Identifikationen: Gerry Schums Zweite Fernsehschau.
Kunstwerk, gennaio 1971.

K
Kaprow, Allan.
Video Art: Old Wine, New Bottle.
Artforum, New York, giugno 1974.

Kaprow, Allan.
Hello: Plan and Execution.
Art-Rite, New York, n° 7, Autunno 1974.

Kaprow, Allan.
Letter.
Artforum, New York, novembre 1974.

Katzive, David.
Museum Enter the Video Generation.
Museum News, gennaio 1973.

Kaufman, Michael T.
When Festival is 10, it is Avant Garde.
New York Times, 10 dicembre 1973.

Kidel, M.
Video Art and British TV.
Studio International, maggio-giugno 1976.

Kijken En Doen.
Bonnenfantenmuseum, Maastricht, 1977.

Kingsley, April.
Videocassettes at Castelli Downtown.
Art International, gennaio 1973.

Kirby, Michael.
The Art of Time.
Dutton, New York, 1969.

Kitchell, Nancy.
Mrs. Kitchell Watches While Mrs. Kitchell Writes.
Art-Rite, New York, n° 7, Autunno 1974.

Kluver, Billy.
E.A.T.: Experiments in Art and Technology.
Paletten Sweden, febbraio 1968.

Knight, Christopher.
TeleVisions.
Journal, Southern California Art Magazine, Los Angeles, giugno-luglio 1973.

Korot, Beryl, Ira Schneider.
Radical Software.
Gordon & Breach Science Publisher, New York.

Kosinski, Jerzy.
Being There.
Harcourt, Brace, Javanovich, New York, 1974.

Kozloff, Max.
Pygmalion Reversed.
Artforum, New York, novembre 1973.

Krauss, Rosalind.
Video: The Aesthetics of Narcissism.
October, n° 1, Primavera 1976.

Kriesche, Richard.
Video End.
Pool, Graz, 1976.

Kubota, Shigeko.
Television As A Creative Medium.
Bijutsu Techno, Tokyo, settembre 1969.

Kunst Bleibt Kunst.
Catalogue Documentation for Projekt 74
(Reich: Wulf Herzogenrath e David A. Ross).
Walraf-Richartz Museum, Cologne, 1974.

Kurtz, Bruce.
Fields: Peter Campus.
Arts Magazine, maggio 1973.

Kurtz, Bruce.
Video Is Being Invented.
Arts Magazine, dicembre 1973.

Kurtz, Bruce.
Shooting Star.
Art-Rite, New York, n° 7, Autunno 1974.

Kurtz, Bruce.
Artist's Video at the Crossroads.
Art in America, gennaio 1977.

Kybett, Harry.
Video Tape Recorders.
Howard W. Sams & Co Inc., the Bobbs-Merrill Co Inc., 1974.

Kynaston, L. Macshane.
Information.
Museum of Modern Art, New York, 1970.

L
L'altro Video, Incontro sul Videotape.
Quaderno n° 44 della IX Edizione della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro.
Pesaro, 1976.

La Performance.
A cura di Franco Solmi e Renato Barilli.
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna/La Nuova Foglio Editrice, Pollenza, 1977.

Lavin, Maud.
Notes on William Wegman.
Artforum, New York, 1975.

Laybourne, Kit.
Doing the Media: A Portfolio of Activities And Resources.
Center for Understanding Media, New York, 1972.

La Grice, Malcolm.
Vision.
Studio International, novembre 1974.

Levine, Les.
For Immediate Release.
Art and Artists, maggio 1969.

Levine, Les.
Excerpts from a Tape: "Artistic".
Art-Rite, New York, n° 7, Autunno 1974.

Levine, Les.
Diamond Mind.
Internationaal Cultureel Centrum ICC,
Antwerpen, 11 novembre/17 dicembre 1978.

Lewis, Peter M.
Video.
Architectural Design, maggio 1972.

L'Image Electronique:
Realtà: Jean Pierre Boyer e Danielle Lafontaine;
Proiezioni: Gilles Chartier, Walter Wright,
Woodie e Stina Vasulka, David Rahm).
Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1974.

L'immagine Mobile
L'immagine Protagonista.
Cinema e Video-tape creativo negli anni '70,
a cura di Sirio Luginbühl.

Istruzioni per l'uso delle avanguardie, Rassegna Internazionale d'Arte, Città di Abano Terme, ottobre/novembre 1978.

Lippard, Lucy R.
Manifestoes.
Something Else Press, New York, 1966.

Lippard, Lucy R.
Six Years:
The Dematerialization of the Art Object.
Praeger Publishers, New York, 1973.

Lippard, Lucy R.
The Pains and Pleasures of Rebirth:
Women's Body Art.
Art in America, maggio/giugno 1976.

London, Barbara J., Fujiko Nakaya.
Video From Tokyo To Fukui and Kyoto.
The Museum of Modern Art, New York, 1979.

London Video Arts.
Catalogue 1978.
London Video Arts, Londra, 1978.

Lorber, R.
Epistemological TV.
Art Journal, Inverno 1974-75.

Lorber, R.
Doris Chase: Video-Dance Works.
Arts, settembre 1976.

M
MacLair, A.
A. Liberating Transparency: Interview with Ulrike Rosenbach.
Artitudes International, gennaio-maggio 1976.

Madsen, Alex.
The Third Revolution.
Sight and Sound, Inverno 1970.

Madsen, Alex.
Video.
Sight and Sound, Estate 1973.

Mannhem, L. A.
Television Still Pictures.
Camera, aprile 1974.

Marangoni, Federica.
In Loving Memory of Art.
Artists Space, New York, 1978.

Marchand, Philip.
The General Idea Behind General Idea.
Toronto Life, Toronto, novembre 1975.

Margolies, John.
TV - The Next Medium.
Art in America, New York, settem./ottob. 1969.

Marsh, Ken.
Independent Video.
Straight Arrow Books, San Francisco, 1974.

Marshall, Stuart.
Video Art, The Imaginary And the "Parole Video".
Studio International, n° 981, magg./giug. 1976.

Marzorati, Gerald.
Artists' TV - A "Variety Show for the Avant-Garde".
The Tribune, New York, 5 aprile 1978.

Mayer, R., Dan Graham.
Past/Present.
Art in America, New York, novembre 1975.

McHale, John.
The Future of the Future.

George Braziller, New York, 1969.

McLuhan, Marshall and E. S. Carpenter.
Explorations in Communication.
Beacon Press, Boston, 1960 (trad. it.,
Le Comunicazioni di massa, La Nuova Italia,
Firenze, 1966).

McLuhan, Marshall.
The Gutenberg Galaxy - The Making of
Typographic Man.
University of Toronto Press, Toronto, 1962
(trad. it., La Galassia Gutenberg, Armando
Armando, Roma, 1976).

McLuhan, Marshall.
Understanding Media: The Extensions of Man.
McGraw Hill, Boston, 1964 (trad. it., Gli
Strumenti del Comunicare, Il Saggiatore,
Milano, 1967, Garzanti, Milano, 1974).

McLuhan, Marshall.
Verbi-Voco-Visual Explorations.
Something Else Press, New York, 1967.

Marzorati, Gerald.
Artists' TV - A "Variety Show for the
Avant-Garde".
The Tribune, New York, 5 aprile 1978.

Menna, Filiberto.
Sta nascendo anche la Video Arte.
L'Unità, 12 luglio 1979.

Merkert, Jörn.
Videothek '72 - NBK, Joseph Beuys, K. P.
Brehmen, K. H. Hödicke, Wolf Kahlen, Wolf
Vostell.
Neuer Berliner Kunstverein E. V., Videothek,
Berlino, 1972.

Mialaret, G.
Trattato delle Scienze Pedagogiche.
Armando Armando, Roma, 1975.

Mialaret, G.
Psicopedagogia dei Mezzi Audiovisivi.
Armando Armando, Roma, 1976.

Michishita, Kyoko.
Tokyo-New York Video Express.
Women and Film, 1974.

Migliorini, Ermanno.
Alberto Moretti.
Data, Milano, settembre-ottobre 1976.

Milani, Raffaele.
Il Cinema Underground Americano.
D'Anna, Messina-Firenze, 1979.

Minkoff, Gerard.
Video 1970-1975.
Internationaal Cultureel Centrum,
Antwerpen, 1975.

Minton, James.
Melchert and Glassman.
Artweek, 9 febbraio 1974.

Mitry, Jean.
Storia del Cinema Sperimentale.
Mazzotta, Milano, 1973.

Moles, Abraham.
Art et Ordinateurs.
Casterman, Paris, 1971.

Mollella, Patricia.
32 Feet Per Second And Within the Nucleus:
Video Performances in San Francisco.
Televisions, San Francisco, Estate 1976.

Montreal Tapes:
Video as a Community or Political Tool.
Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1978.

Moore, Alan.
Peter Campus, Andy Mann, Ira Schneider,
Tom Marioni at the Everson Museum of Art.
Artforum, New York, giugno 1974.

Moore, Alan.
Dennis Oppenheim at 112 Greene Street.
Artforum, New York, aprile 1974.

Moriarty, James B. and Jack Livesley.
Behind the Third Eye.
Utilization Section, the Ontario Educational
Communication Authority, Toronto, Ontario,
Canada, 1973.

Morris, Robert.
Exchange '73:
From a Videotape by Robert Morris.
Avalanche, Estate/Autunno 1973.

Morrissey, Paul and Derek Hill.
Andy Warhol As A Filmmaker: A Discussion
Between Paul Morrissey and Derek Hill.
Studio International, febbraio 1971.

Movshon, George.
Video Revolution.
Saturday Review, 8 agosto 1970.

Muller, Gregoire.
The New Avant-Garde: Issues for the Art of the
Seventies.
Praeger Publishers, New York, 1972.

Muntadas, Antonio.
Films, Videotapes, Videocassettes, Relación y
Características 1971-1974.
Galeria Vanders, Madrid, 12 dicembre 1974/3
gennaio 1975.

Muntadas, Antonio.
Testi: R. Rivas, Alexander Cirici e dell'autore.
International Cultureel Centrum ICC,
Antwerpen, 13 novembre-12 dicembre 1975.

Muntadas, Antonio.
Personal/Public Information.
The Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1979.

Murray, Michael.
The Videotape Book.
Bantam Book, New York, 1974.

N

Nauman, Bruce.
Interview.
Avalanche, Inverno 1971.

Nauman, Bruce.
Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972
(testi di: Jane Livingston and Marcia Tucker).
Los Angeles County Museum of Art,
Los Angeles, 1972.

Nemser, Cindy.
Four Artists of Sensuality.
Arts Magazine, Marzo 1975.

Nuovi Media.
Film e Videotape (testi: Germano Celant, Joie
De Sanna, Daniela Palazzoli, Lea Vergine).
Centro Internazionale di Brera, Milano,
27-28-29-30 maggio 1976.

O

O'Connor, John J.
What Hath The Underground Wrought?
New York Time, New York, 4 giugno 1972.

O'Connor, John J.
TV: Meditating on Young Guru and His
Followers, Maharaji Ji Is Focus of P.B.S.
Documentary.
New York Times, 25 febbraio 1974.

O'Connor, John J.
TV: Soho Programs on Video.
New York Times, New York, 4 giugno 1979.

Oille, Jennifer.
Video Politic.
Art and Artists, novembre 1974.

Oppenheim, Dennis.
Dennis Oppenheim.
Stedelijk Museum, Amsterdam, 1974.

P

Paik, Nam June.
Afterlude to the Exposition of
Experimental Television.
Galerie Parnass, Wuppertal, marzo 1963.

Paik, Nam June.
Electronic TV & Color TV Experiment 1964.
New York School of Social Research, New
York, gennaio 1965.

Paik, Nam June.
Electronic Art (testo: John Cage).
Galleria Bonino, New York, 1965.

Paik, Nam June.
Electronic Art II (testo: Allan Kaprow).
Galleria Bonino, New York, 1968.

Paik, Nam June.
Stimulation of Human Eyes by Four Channel
Stereo Videotaping.
E.A.T./L. A. Survey, Autunno 1970.

Paik, Nam June.
Paik-Abe Video Synthesizer With Charlotte
Moorman: Electronic Art III
(testi: John Cage e Russel Connor).
Galleria Bonino, New York, 1971.

Paik, Nam June.
Video "N" Videology 1959-1975
(testo: Judson Rosebush).
Everson Museum of Art, Syracuse,
New York, 1974.

Paik, Nam June.
Werke 1946-1976 - Musik-Fluxus-Video.
Kölischer Kunstverein, Köln, 19 novembre 1976
/9 gennaio 1977.

Palazzoli, Daniela.
Fotografia Cinema Videotape - L'uso Artistico
di Nuovi Media.
Fabbri Fratelli Editori, L'Arte nella Società,
Milano, 1978.

Parisi, Anthony J.
The New Art.
Pulsebeat, Estate 1969.

Partridge, Steve.
Notes on Work 1974-79.
Plumstead, London, 1979.

Il Patologo Uno

Annuario dello Spettacolo Cinema Teatro
Musica Televisione.
Ubulibri, Il Formichiere, Milano, 1979.

Patton, Phil.
Other Voices, Other Rooms: the Rise of the
Alternative Spaces.
Art in America, New York, agosto 1977.

Perrault, John.
Para-Television Daydreams.
Village Voice, New York, 11 ottobre 1973.

Perrone, Jeff.
The Ins and Outs of Video.
Artforum, giugno 1976.

Pincus-Witten, Robert.
Keith Sonnier: Exhibition at Castelli Warehouse.
Artforum, maggio 1970.

Pincus-Witten, Robert.
Keith Sonnier: Video and Film as Color-Field.
Artforum, New York, maggio 1972.

Pincus-Witten, Robert.
Theatre of the Conceptual:
Autobiography and Myth.
Artforum, New York, ottobre 1973.

Pincus-Witten, Robert.
Review: Nam June Paik, Bonino Gallery.
Artforum, New York, gennaio 1974.

Pincus-Witten, Robert.
Open Circuits: The Future of Television.
Artforum, New York, aprile 1974.

Plagens, Peter.
Keith Sonnier: Exhibition at Ace Gallery.
Artforum, ottobre 1970.

Plagens, Peter.
Terry Fox: The Impartial Nightmare.
Artforum, New York, febbraio 1972.

Plagens, Peter.
Wild About Harry.
Artforum, New York, aprile 1975.

Plagens, Peter.
Dan Graham and Mowry Baden,
Otis Art Institute, Los Angeles.
Artforum, New York, dicembre 1975.

Plessi, Fabrizio.
Vedi - Gillo Dorfles: Fabrizio Plessi.
Price, Jonathan.

Price, Jonathan.
Video Pioneers - From Banality to Beauty -
TV As a New Form of Visual Art.
Harper's Magazine, giugno 1972.

Price, Jonathan.
Video Art: A Medium Discovering Itself.
Art News, gennaio 1977.

Il Prime Time Survey.
TVTV, San Francisco, 1974.

**Primo Colloquio Internazionale
Videocassette.**
Ente Autonomo Fiera di Milano e Mercato Inter-
nazionale del Film, del TV film e del Documenta-
rio MIFED, Milano, 22 aprile 1970.

Projected Images
(testi: Regina Cornwell, Nina Felshin, Martin
Friedman, Annette Michelson, Robert Pincus-
Witten, Barbara Rose e Roberta P. Smith).
Walker Art Center, Minneapolis, Min., 1974.

**Projects: Video at the Museum
of Modern Art.**
The Museum of Modern Art, New York, settem-
bre 1974/settembre 1978.

Q

Quarenghi, Giuse.
Con il Video-Tape l'Arte non "Muore".
L'Unità, 21 marzo 1979.

R

Radice, Barbara.
Story Art.
Data, giugno/agosto 1975.

Raffaie, Joe.
Nauman.
Art News, Estate 1970.

Reedijk, Hein.
Is Videokunst Voor Allen?
Museums journal, Amsterdam, aprile 1974.

Reichardt, Jasja.
Cybernetic Serendipity:
The Computer and the Arts
(testi: Karlheinz Stockhausen, Norbert Weiner, altri).
W. & J. Mackey & C°, Londra, 1968.

Reichardt, Jasja.
Cybernetics, Art and Ideas.
New York Graphic Society, Greenwich, Conn. '71.

Reinke, Klaus U.
Video-Artists.
Studio International, febbraio 1972.

**Rencontre Internationale
Ouverte De Video.**
Cayc et Espace Pierre Cardin, Paris, 1975.

Restany, Pierre.
Video Art 1975: L'Immense et Fragile Espoir d'un
Art Populaire pour l'An 2000.
Domus, giugno 1975.

Reveaux, Anthony.
New Technologies for the Demystification of
Cinema.
Film Quarterly, Autunno 1973.

**Rhetoric of Art and Technology
in Latin America.**
By Jorge Glusberg.
International Institute of Communications,
Buenos Aires, 1977.

Robertson, Clive.
W.O.R.K.S. In Progress.
Art and Artists, novembre 1974.

Robertson, Clive.
Cloning Closes the Gap Between the Clones.
Centrefold, aprile 1978.

Robinson, Richard.
The Video Primer: Equipment, Production, and
Concepts.
Quick Fox, New York, 1978.

Roehr, Peter.
Testi: Rudi H. Fuchs, Werner Lippert, Paul
Maenz, Charlotte Posenenske.
Dumont Buchverlag, Colonia, 1977.

Rose, Barbara.
Switch-on Art.
New York Magazine, New York, 20 dicem. 1971.

**Rosenberg, Bernard and White and
David Manning.**
Mass Culture: The Popular Arts in America.
The Free Press, New York, 1957.

**Rosenberg, Bernard and White and
David Manning.**
Mass Culture Revisited.
Van Nostrand Reinhold & C°, New York, 1971.

Rosenberg, Harold.
The De-Definition of Art - Action Art to Pop To
Earthworks.
Horizon Press, New York, 1972 (trad. it.,
La S-definizione dell'arte, Feltrinelli, Milano, 1975).

Rosenberg, Harold.
The Mona Lisa Without a Mustache: Art in the
Media Age.
Art News, maggio 1976.

Ross, David A.
Work From the Experimental Television Center
Binghamton.
Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1972.

Ross, David A.
Video and the Museum.
Art-Rite, New York, n° 7, Autunno 1974.

Ross, David A.
Douglas Davis: Video Against Video.
Arts Magazine, New York, dicembre 1974.

Ross, David A.
Douglas Davis:
Flash Art, n° 54-55, maggio 1975.

Ross, David A.
A Provisional Overview of Artists -
Television in the U.S.
Studio International, n° 981, magg./lug. 1976.

Ross, David A.
Video: Toward a Provisional Architecture of
Intention.
Video End, 1976.

Ross, David A.
Vedi: Americans in Florence, Europeans
in Florence.

Ryan, Paul.
Videotape - Thinking About a Medium.
Gallia and Methods, dicembre 1968.

Ryan, Paul.
The Raw and the Overcooked.
Media and Methods, ottobre 1969.

Ryan, Paul.
Videotape and Special Education.
Audiovisual Instruction, novembre 1969.

Ryan, Paul.
Cybernetics of the Sacred.
Garden City/Anchor Book, New York, 1974.

S

Sartorelli, Guido.
Tempo Spazio Superficie: 16 relazioni.
Centro Attività Visive, Palazzo dei Diamanti,
Ferrara, novembre/dicembre 1976.

Schimmel, P.
Abstract Time: Nam June Paik.
Arts Magazine, New York, dicembre 1974.

Schjedahl, Peter.
Well It's A Heck of a Long Way From
"Marcus Welby".

New York Time, New York, 11 aprile 1971.
Schneider, Ira and Beryl Korot.
Video Art - An Anthology.
Harcourt, Brace, Jovanovich, New York
and London, 1976.

Schober, Helmut.
Performances (testo: Gregory Battcock).
Galleria Mazzoli, Modena, 1979.

Schum, Gerry and Ursula Schum-Wever.
Land Art.
Fernsehgalerie Gerry Schum, Berlino, 1969.

Schwartz, Buky.
Box 1 - A Corner-installation for a Closed
Circuit TV.
International Cultureel Centrum, Antwerpen, 27
maggio/25 giugno 1978.

**Secondo Colloquio Internazionale
Videocassette e loro Impiego.**
Ente Autonomo Fiera di Milano, 28-30 ottob. 1970.

Serra, Richard.
Statements.
Artforum, New York, settembre 1971.

Serra, Richard.
Text: Television Delivers People.
Art-Rite, New York, n° 7, Autunno 1974.

**Seventh International open Encounter on
Video.**
The Joan Miró Foundation, Barcelona, and
The Center Of Art and Communication, Buenos
Aires, febbraio 1977.

Shamberg, Michael.
Guerrilla Television.
Raindance Corporation, Holt Rinehart and
Wiston, New York, 1971.

Sharp, Willoughby.
Nauman Interview.
Arts Magazine, marzo 1970.

Sharp, Willoughby.
Terry Fox: Elemental Gestures.
Avalanche, aprile 1970.

Sharp, Willoughby.
Body Work.
Avalanche, Autunno 1970.

Sharp, Willoughby and Liza Bear.
Rumbles.
Avalanche, febbraio 1972.

Shirey, David L.
Video Art Turns to Abstract Imagery.
New York Time, New York, 4 luglio 1972.

Siepmann, Charles A.
Radio Television and Society.
Oxford University Press, New York, 1950.

Sloane, Patricia.
Video Revolution, Patricia Sloane Discusses
the Work of Nam June Paik
Art and Artists, marzo 1972.

Smiley, Logan.
TV Film/Tape in the '70s.
Print, gennaio 1970.

Smiley, Logan.
TV: the Coming Cassette Revolution.
Print, settembre 1970.

Smith, Philip.
Roger Welch and the Sculpture of Memory.
Arts Magazine, ottobre 1975.

Smith, Roberta.
William Wegman at Sonnabend Gallery; Dennis Oppenheim Exhibition at John Gibson Gallery.
Artforum, New York, maggio 1974.

Smith, Roberta.
Peter Campus at Bykert Gallery.
Artforum, New York, dicembre 1973.

Smith, Roberta.
Doug Davis at Fischbach Gallery.
Artforum, New York, giugno 1974.

Smith, Roberta.
About Faces: The New York of Peter Campus.
Art in America, marzo 1977.

Smith, Ralph Lee.
The Wired Nation Cable TV: the Electronic Communications Highway.
Harper & Row, New York, 1972.

Southland Video Anthology.
Testo: David A. Ross.
Long Beach Museum of Art, Long Beach, 1975.

Southland Video Anthology 1976-77.
Testo: David A. Ross.
Long Beach Museum of Art, Long Beach, Los Angeles, 1977.

The Spaghetti City Video Manual by Videofreex.

A Guide to Use, Repair and Maintenance.
Praeger Publishers, New York, 1973.

Spiller, Antonio e Pierluigi Vol.
Videocassette e Sistemi TV Miniaturizzati.
Lecture, Libro e Spettacolo, Milano, 5/1972.

Stankiewicz, Karl.
Computerschrift Bildmusik:
(Fachtagung in München: Fernsehen Entwickelt neue Kunstformen).
Kunstwerk, febbraio 1970.

Stansfield, Elsa.
Everything is Round.
L.Y.C. Museum, Brampton, England, 1977.

Stansfield, Elsa e Else Madelein Hooykaas.
4 Video-Environments.
Agora Studio, Maastricht, 1978.

Stansfield, Elsa e Else Madelein Hooykaas.
The Lines of his Hand.
Gammagazine, Utrecht, 1978.

Stansfield, Elsa e Else Madelein Hooykaas.
Labyrint van Lijnen - Labyrinth of lines.
Internationaal Cultureel Centrum, Antwerpen, 14 ottobre/12 novembre 1978.

Stasheff, Edward e Rudy Bretz.
The Television Program; its Writings, Direction and Production.
A. A. Wyn, New York, 1951.

Stefanot, Robert.
Kissing the Unique Object Good-Bye.
Art-Rite, New York, n° 7, Autunno 1974.

Stoney, George C.
Mirror Machine (Videotape and Cable TV).
Sight and Sound, Inverno 1971-72.

Sullivan, Pat.
The 2nd Annual Women's Video Festival.
Women and Film, 1974.

Sullivan, Victor.
Electron/Organism.
Arts, dicembre 1974.

Tafuri, Manfredo, Gillo Dorfles, Guido Ballo, Luca Patella, Daniela Palazzoli, Arturo Carlo Quintavalle.

Vivere e Comunicare.
Fratelli Fabbri, L'Arte Moderna, Milano, 1979.

Tarshis, Jerome.
San Francisco.
Artforum, New York, febbraio 1971.

Terbell, Melinda.
Los Angeles.
Arts Magazine, aprile 1971.

Thenot, Jean-Paul.
Vedi: Hervé Fischer.
Collectief voor Sociologische Kunst.

Thiele, J.
Kunst-Verschnitt, Der Kunstfilm im Fernsehen.
Kunstwerk, luglio 1975.

Third International open Encounter on Video.

Organized by the Center of Art and Communication Buenos Aires.
Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, marzo 1975.

Todd, Kim.
The Nine Tape Test.
Centerfold, Toronto, n° 6, settembre 1979.

Trigon 73: Audiovisuelle Botschaften.
Test: Umro Apollonio, Gillo Dorfles, Vera Horvat-Pintaric.
Landesmuseum Neue Galerie am Joanneum, Graz, 1973.

Trini, Tommaso.
Di Videotape in Videotape (note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti).
Domus, Milano, febbraio 1971.

Trini, Tommaso.
Video Obelisco.
Domus, Milano, giugno 1971.

Trini, Tommaso.
Dan Graham I/Eye.
Domus, Milano, febbraio 1973.

Tuchman, Maurice, Jane Livingston.
A Report on The Art And Technology Program.
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1967-71.

Tucker, Marcia.
Phenomenology.
Artforum, New York, settembre 1970.

Venezia/Reverence - Ambienti Sperimentali.
Coordinatore: Pierre Restany.
Palazzo Grassi, Venezia, luglio 1978.

Video.
Rotterdam Kunstzichtig Lijnbaancentrum, Rotterdam, 1973.

Video.
Association Musée d'Art Moderne - AMAM.
Musée d'Art et d'Histoire, Genève, aprile/maggio 1977.

Video Art.
Herbert Art Gallery and Museum, Jordan Well, Coventry, 1978.

Video Art, Estetica Televisiva.

Testo: Neil Hickey.
Museo de Arte Moderno, Chapultepec, Mexico, 1973.

Video Art.
Testi: David Antin, Lizzie Borden, Jack Burnham, John McHale.
Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 17 genn./28 febr. 1975.

Video Arte.
VIII Festival Internacional de Video Art.
Organizado por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires Cayc / presentado por Telesud Peruana Zenith / en colaboración con Procin, Cetuc, Metalicas Union, -
testo: Jorge Glusberg.
Galeria Banco Continental, Lima, Perú, settembre 1977.

Video Arte.
Ciclo di incontri presentato da Giuseppe Becca.
Associazione Artistica Legnanesa, Centro Cantoni, Legnano, 19-23-26 gennaio 1979.

Video Arte 78.
Testi: Steve Partridge e David Hall.
Art International Festival of Video Art - Herbert Art Gallery and Museum, Jordan Well, Coventry, 6-21 maggio 1978.

Video as an Art Form.
Smith College Museum of Art, Northampton, Mass., 1974.

Video Cayc Alternativo.
Fourth International Open Encounter on Video.
Center of Art and Communication, Buenos Aires, 31 ottobre/14 novembre 1975.

Video Circuit.
Testo: Eric Cameron.
University of Guelph, McLaughlin Library, Guelph, Ontario, 1973.

El Video como medio de expression, comunicacion e informacion.
Testi: R. Berger, A. Cirici Pellicer, A. Corazon, S. Marchan, A. Montadas.
Galeria Vandes, Madrid, dicembre 1974.

Video Distribution.
Catalogue.
The Video Distribution Inc., New York, 1974.

Video Exchange Directory 3.
The Satellite Video Exchange Society, Vancouver, B.C., 1974.

Video in De Beeldende Kunst.
Testi: Hein Reedijk e Marga Bijvoet.
Rotterdam Kunststichting, Rotterdam, 1978.

Video Katalog 1975.
Oppenheim Studio, Köln, 1975.

Videolaboratorio 2.
Galleria del Cavallino, Venezia, 16 gennaio/febbraio 1978.

Video Libro N° 1.
Galleria dell'Obelisco, Roma, maggio 1971.

Videoscape.
Testi: Peggy Gale, Gary Neill Kennedy e Marty Dunn.
Art Gallery of Ontario, Toronto, 1974.

Videotapes.
Testo: Ernesto L. Francalanci.
Galleria del Cavallino, Venezia, febbraio 1975.

Video Video Visitation.
Artforce, Australia, agosto/settembre 1976.

Video Video Video Video.
Muestra de Video.
Festival de Caracas, Biblioteca Central, Universidad Central de Venezuela, 2-9 febr. 1979.

Video Women Catalogue.
Women and Video, Toronto, 1973.

Vision and Television.
Testo: Russell Connor.
Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Mass., 1970.

Vostell, Wolf.
Happening und Leben.
Hermann Luchternhand Verlag, Berlino, 1970.

W

Wegman, William.
Shocked and Outraged.
Avalanche, Inverno 1971.

Wegman, William.
Testo: Jane Livingston.
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1973.

Weibel, Peter.
Zur Philosophie von VT & VTR.
Heute Kunst, dicembre 1973/febbraio 1974.

Weiner, Peter.
Making the Media Revolution.
Mac Millan, New York, 1973.

Whitney, John.
A Computer Art For the Video Picture Wall.
Art International, settembre 1971.

Wiegand, Bob and Ingrid.
Video Time in Walter.
Arts, dicembre 1974.

Wiener, Norbert.
Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine.
John Wiley and Sons, New York, 1948.

Wiener, Norbert.
Introduzione alla cibernetica.
Boringhieri, Torino, 1953-1966.

Willard, Van De Bogart.
Environmental Media Art.
Art Magazine, settembre/ottobre 1972.

Williams, Raymond.
Television - Technology and Culture Form.
Fontana/Collins, London, 1974.

W.O.R.K.S.
A Conceptographic Reading of Our World Thermometer, w.o.r.k.s., Calgary, Alberta, 1973.

Wortz, M.
Going to a Restaurant and Eating the Menu.
Art News, ottobre 1975.

Y

Yakut, Jud.
Art and Technology of Nam June Paik.
Art Magazine, aprile 1968.

Yakut, Jud.
TV as a Creative Medium at Howard Wise Gallery.
Art Magazine, settembre 1969.

Young, Joseph E.
Los Angeles, Bruce Nauman Exhibition at the Nicholas Wilder Gallery.
Art International, Estate 1970.

Youngblood, Gene.
The Videosphere.
Show, New York, settembre 1970.

Youngblood, Gene.
Expanded Cinema - Television as a Creative Medium.
Dutton E. P., New York, 1970.

Z

Zemel, Carol.
Women and Video.
Artscanada, Toronto, ottobre 1973.

