

Dorine Mignot

*Gerry Schum, un pioniere*

*L'idea della galleria televisiva.*

Gli schedari della mostra *Land Art*<sup>1</sup> – la prima mostra televisiva ad essere realizzata da Gerry Schum – contengono un testo di Schum che spiega il suo piano per una “Fernseh-Galerie Berlin” (Galleria televisiva a Berlino). L’idea originale per questo progetto differiva fondamentalmente dall’ultima concezione di *Land Art*, come vedremo.

Nell’abbozzo originale egli scriveva:

“Le mostre che sono allestite a Berlino devono fronteggiare sempre enormi problemi di trasporto: non solo le opere d’arte devono essere trasferite in aereo a Berlino, ma anche i critici e i visitatori della Germania Occidentale incontrano difficoltà nel raggiungere la città. La ‘Fernseh-Galerie’, fungendo da spazio fittizio di una mostra, porterà contemporaneamente nei vari luoghi informazioni ed opinioni riguardanti un particolare tema artistico [...].

L’apertura di questa mostra televisiva deve far parte della “Akademie der Künste” (Accademia delle arti) [...] dove gli artisti partecipanti e la popolazione di Berlino possono assistere alla trasmissione dal vivo su un grande eidophor [...]. La mostra sarà accompagnata da un catalogo. Il criterio per la selezione degli artisti e delle tendenze artistiche per la presentazione nella mostra televisiva, è verificare se ci si può aspettare che i concetti soggiacenti (alle opere e alle tendenze, n.d.t.) possano contribuire alla promozione del cambiamento culturale e sociale [...].

Gli oggetti d’arte non saranno presentati nel contesto statico e isolato in cui l’arte è abitualmente obbligata a manifestarsi [...]. Invece, ci saranno oggetti d’arte e progetti d’arte, l’idea, la realizzazione e il consumo dei quali sono mostrati in modo specifico per mezzo di tecniche riprodottrici cinematografiche. Mentre il processo di realizzazione era ancora “in fieri”, i critici presentavano i progetti al pubblico:

“La mostra non presenta prodotti finali, ma processi dell’operare artistico, durante i quali i desideri del consumatore d’arte entrano in gioco in una sorta di “feedback”.

I seguenti saranno i primi progetti ad essere analizzati dalla “Fernseh-Galerie Berlin”: New Babylon (Nuova Babilonia) di Höke, l’estetica statistica di Von Graevenitz, l’acqua, il fuoco e gli eventi dell’aria di Constant, e la torre di luce di Schoeffer. Gli oggetti risultanti da questi progetti saranno portati fuori dai musei e dalle gallerie e riprodotti negli ambienti quotidiani delle case degli spettatori”.

Il testo di Schum mostra che l’idea originale era di creare una galleria televisiva a Berlino, e che la posizione isolata della città era un fattore significativo nella concezione del tutto. Specialmente l’amico di Schum, l’artista Bernard Höke, era stato ostacolato dall’isolamento nelle manifestazioni e nelle mostre che aveva organizzato all’“Art Lab” (Laboratorio d’arte) di Berlino.

Un’altra fonte di ispirazione per il concepimento della “Fernseh-Galerie Berlin” fu fornita dal revival, nella seconda metà degli anni Sessanta, degli ideali democratici, fenomeno che era molto importante a Berlino in quegli anni.

“Era con gli ideali democratici in testa che volevamo rendere conto della posizione dell’arte moderna, o almeno offrire al pubblico in generale un’opportunità di scoprire le nuove ten-

denze artistiche. Non volevamo mostrare il lavoro di un solo artista, ma collocare idee e processi in un contesto, per cui fosse possibile un'interazione col pubblico.

Queste mostre d'arte dovevano essere organizzate da una sorta di triumvirato: Schum sarebbe stato responsabile degli aspetti filmici, Bernard Höke degli aspetti artistici, mentre io ero responsabile degli aspetti storico-artistici<sup>2</sup>.

Tuttavia, la "Fernseh-Galerie Berlin" non fu mai realizzata in questa forma, per due motivi principali. Per cominciare, Gerry Schum aveva fatto due filmati sull'arte per la WDR III di Colonia che lo avevano portato a contatto con un gran numero di artisti, ed era entrato in familiarità con l'arte contemporanea in un periodo in cui profondi cambiamenti stavano avendo luogo nel campo artistico. Già nel 1967 Schum aveva realizzato un documentario sulla sesta Biennale d'Arte a San Marino. E quando ottenne il permesso, nel giugno 1968, dalla SFB di realizzare almeno un progetto sotto il titolo provvisorio "Fernseh-Galerie Berlin"<sup>3</sup>, stava già lavorando su un secondo filmato per la WDR III (*Kunstkonsum – Konsumkunst / Consumo dell'arte – arte del consumo*<sup>4</sup>), che equivalentemente aveva alcune affinità col progetto "Fernseh-Galerie Berlin" per quanto riguardava il soggetto. Il tema del filmato era la copia in arte, e la visualizzazione di tale tema consisteva nel mostrare il processo creativo della copia nello studio dell'artista, presentandola come un oggetto vendibile nella galleria d'arte. Nello stesso filmato all'artista, all'ingegnere e al proprietario della galleria veniva data la possibilità di affermare il proprio punto di vista. Ma nello stesso tempo Schum cominciò a sentire che c'era qualcosa di contraddittorio nel collocare oggetti e dipinti di fronte ad una telecamera, riprodurli attraverso il mezzo di una pellicola e presentarli in televisione<sup>5</sup>.

Per scoprire la seconda ragione che allontanò Schum dal suo progetto iniziale dobbiamo risalire alla sera del 7 settembre 1967 a Francoforte, dove un certo numero di artisti, comprendente Dibbets, Long, Höke e Flanagan, tenne una mostra che durava dalle 7.45 alle 9.55 pomeridiane, in cui non venivano esposti oggetti di natura permanente: la mostra consisteva in situazioni con acqua, aria e sabbia, che non lasciavano dietro alcuna tangibilità, nessun oggetto vendibile<sup>6</sup>. Le stimolanti possibilità che sorsero da questo nuovo approccio all'arte non mancarono di ispirare anche Schum<sup>7</sup>. Jan Dibbets che egli aveva già conosciuto l'anno prima, gli fece visita nel febbraio 1968, insieme ad un altro artista olandese: Ger van Elk. Da allora in poi Schum cominciò a raccogliere ogni possibile informazione riguardante i nuovi sviluppi dell'arte, i cui esponenti non partivano tutti dalla stessa concezione di base, anche se c'erano ovvi paralleli nel modo in cui lavoravano. Aspetti comuni si ritrovano soprattutto nei materiali non ortodossi che impiegavano: nella natura dei luoghi che sceglievano per lavorare; nella sostituzione del tradizionale carattere statico di gran parte dell'arte con un carattere di processo, che si svolge nel tempo, e di sequenza; nella formulazione concentrata (per es. verbale) della concezione sottostante al loro lavoro (arte concettuale).

L'aspetto più notevole di queste nuove idee era che esse non riguardavano più il raggiungere un equilibrio statico o una struttura di serie, ma che tutta l'attenzione era concentrata su fenomeni naturali e in processo. Un altro aspetto molto importante fu che l'opera d'arte non aveva niente a che fare con l'"assumere una posa", ma che la concezione stessa poteva determinare un intervento *in* o faccia a faccia con ogni situazione reale, proprio come poteva impiegare qualsiasi mezzo per la sua realizzazione visuale.

In termini concreti questo implicava che l'arte visiva poteva impiegare ogni materiale – inclusi la terra, il mare, il cielo – come le proprietà del processo dei diversi materiali; e che i mezzi del linguaggio fotografico e cinematografico potevano essere usati dagli artisti sia allo scopo di registrare momenti all'interno di quei processi, sia per arrivare ad una forma di plasticità sulla base della idea. Gli artisti che lavoravano in questa direzione crearono le loro prime realizzazioni soprattutto fuori del circuito ufficiale del museo; alcuni di loro (specialmente negli Stati Uniti) approfittarono di situazioni di gallerie d'avanguardia, come per es. la mostra *Nine in a Warehouse*<sup>8</sup> (*Nove in un magazzino*).

Stimolanti furono anche diversi eventi che ebbero luogo in America e in Europa, come per esempio ad Amalfi, dove, nell'ottobre del 1968, artisti convennero sull'opportunità di in-

traprendere azioni sotto il titolo *Arte povera e azioni povere*, e ogni giorno, a turno, un artista diverso faceva qualcosa nella cittadina. Uno di essi fece il bucato in una piazza; Ger van Elk ornò di frange il basamento di un edificio. A Torino, un gruppo di artisti, comprendente Pistoletto, Paolini, Zorio e Merz, diede il via ad una cooperativa: essi immagazzinarono le loro opere in un deposito, evitando così le gallerie d'arte. All'Università di Cornell, ad Ithaca, si tennero un simposio ed una mostra dal titolo *Earth Art*, con diversi progetti realizzati al chiuso e all'aperto. I progetti all'aperto furono collocati in paesaggi remoti, per il gusto delle dimensioni, della relazione con la natura, ed anche per il gusto della liberazione dell'opera d'arte dalle restrizioni delle situazioni da galleria e dai meccanismi di mercato. Gerry Schum era presente a tutti questi eventi, e gli artisti partecipanti erano quelli che Schum invitò a prendere parte alla sua "Fernseh-Galerie".

Così quando cominciò a lavorare al suo progetto, nel gennaio 1969, la concezione della sua "Fernseh-Galerie" aveva subito diversi cambiamenti fondamentali: non un programma sull'arte, ma opera d'arte, pensata appositamente e realizzata per essere mostrata attraverso il mezzo televisivo, come Schum scrisse nell'introduzione a *Land Art*<sup>9</sup>.

È a questo punto che Gerry Schum fece il suo rivoluzionario passo. E fu allora che egli cambiò il nome "Fernseh-Galerie Berlin" in "Fernseh-Galerie Gerry Schum".

Le altre affermazioni di Schum nell'introduzione a *Land Art*, come "il triangolo studio, galleria, collezionista è infranto [...] la galleria televisiva originata dall'idea di mettere a confronto un pubblico quanto più vasto possibile con le tendenze contemporanee nello sviluppo internazionale dell'arte", rappresentano, infatti, tutto ciò che rimane delle idee originali, dopo quel periodo iniziale di Berlino.

Ma solo pochi artisti partecipanti condividevano la convinzione di Schum.

### *Il film come medium dell'arte visuale*

Il fatto che virtualmente tutti gli artisti che Schum invitò pensarono di creare qualcosa destinata a essere ripresa, suscitò la questione se ci fossero affinità fra il lavoro di questi artisti e il mezzo del filmato. Perché, anche se alcuni artisti negli anni Venti usarono il film come proprio mezzo espressivo, ci vollero altri quaranta anni perché gli artisti cominciarono a lavorare su larga scala con gli strumenti di registrazione dell'immagine.

Apparentemente ci volle ancora di più per stabilire un legame permanente fra arte visiva e mezzi di registrazione. E fu soprattutto attraverso la *Minimal Art* che il legame poté essere stabilito: "nella *Minimal Art*, grazie alla consistente riduzione della struttura dell'opera d'arte, la distinzione ravvisabile fra produzione e realtà è stata eliminata, e i mezzi plastici privati della loro tradizionale funzione [...]. L'arte può avere la funzione, come mezzo senza valore estetico, di rendere possibile al fruitore di sperimentare la realtà da nuovi punti di vista. Così fu aperta la strada per i materiali e i mezzi che erano stati considerati non ortodossi fino ad allora (compresi il linguaggio verbale, la fotografia e il film); in primo luogo essi furono usati per creare certe condizioni per l'osservazione e l'immaginazione del fruitore"<sup>10</sup>.

Nella seconda parte degli anni Sessanta, gli artisti erano tutti coinvolti nell'uso del tempo come mezzo per visualizzare idee e processi; lo spazio divenne un elemento essenziale del lavoro, e l'aspetto immateriale (la dematerializzazione dell'arte<sup>11</sup>) divenne sempre più importante, spostandosi perciò l'enfasi sull'idea.

Il fatto che questi elementi di tempo, spazio e dematerializzazione divennero così intrinsecamente presenti nell'arte visiva, come mai prima d'allora, spiega il perché il filmato divenne il mezzo adatto per alcuni artisti "visivi". Dopo tutto, la pellicola registra la realtà in virtù di una rapida successione di immagini (16 o 24 al secondo); definisce lo spazio per mezzo della cornice e lo rappresenta su un piano bidimensionale, riducendolo così ad un disegno immateriale di luce ed ombra. L'aspetto immateriale non richiede ulteriore commento perché è inerente al filmato, ma è interessante vedere come gli aspetti del tempo e dello spazio sono trattati, e in alcuni casi manipolati, nelle produzioni di Schum. Perché è precisamente il livel-

lo in cui questi elementi filmici sono incorporati all'opera d'arte ultimata, che determina il ruolo giocato dal film come un mezzo plastico nell'opera.

### *L'aspetto temporale*

Il film può avere una certa durata per manifestare un certo oggetto, come nel caso di Zorio e Walther<sup>12</sup>, o per mostrare un intervento nel paesaggio, come gli specchi di Smithson o i solchi di Oppenheim, per cui un concetto prende forma in una situazione fisica. In questi casi la durata del film non deve essere la stessa della realtà che ritrae. Nel film che mostra dei processi, nel senso dello svolgersi di un'azione (per es. Rinke che beve un litro di acqua) e nei film in cui il processo è enfatizzato come azione (per es. Röchriem che disegna dei cerchi), il tempo è indissolubilmente legato all'azione, e la durata del film è uguale al tempo reale che ci voleva a compiere l'azione.

Anche in diverse opere che sono sempre più legate alla visualizzazione di un'idea (per es. le opere di Boetti e De Dominicis), il tempo del film è lo stesso del tempo reale.

Nel lavoro di Walter De Maria, inoltre, gli aspetti del tempo e dello spazio sono uniti. La distanza che De Maria copre fra le due linee è equivalente alle tre rotazioni complete della macchina da presa, cosicché il panorama lentamente scorre lungo tutto il filmato, mentre De Maria viene inquadrato una sola volta in ogni rotazione della macchina da presa mentre continua a camminare fra le due linee. De Maria: "Ho usato la macchina da presa come uso la scultura, come una struttura, come un concetto minimale. Alla base, questo film è una scultura minimale"<sup>13</sup>.

### *L'aspetto spaziale*

Lo spazio è definito dalla cornice dell'immagine e rappresentato su un piano bidimensionale. Il tipo più comune di rappresentazione crea un'illusione di realtà tridimensionale: all'aperto, nel lavoro di De Dominicis, e nello spazio più ristretto di una stanza, nell'opera di Beuys.

Al contrario, Kuehn ha enfatizzato la bidimensionalità dello schermo televisivo mediante le linee che ha disegnato nell'immagine; nello stesso tempo esse sono riferimenti alle arti grafiche. Merz, "muove" il vetro opaco dell'immagine televisiva due cm. più indietro, mettendo un chiodo su una lastra di vetro mentre egli stesso è chiaramente visibile oltre il vetro. Nel lavoro di Oppenheim, il solco è ripreso da un aereo, cosicché deve essere visto per un po' di tempo come una linea che si muove stranamente attraverso un piano. Ne *Proportionsbestimmung (Determinazione di proporzioni)* di Walther le proprietà definenti della cornice sono state assunte come soggetto; ciò è manifestato dalle mani di Walther che indicano alternativamente il bordo verticale e orizzontale della cornice; la cornice che sceglie, che esclude lo spazio.

Ma ancor più dell'aspetto temporale, quello spaziale è soggetto a manipolazioni da parte di alcuni artisti, col prendere come soggetto la rappresentazione vera e propria dello spazio tridimensionale su un piano bidimensionale.

Primo fra tutti Serra che, in *China girl* disegna una linea su ogni foglio successivo di carta e conseguentemente lo strappa dal blocchetto. Poiché il colore dei fogli diventa sempre più scuro, l'azione del disegnare una linea su un piano, gradualmente si trasforma nell'azione di tagliare lo spazio.

Richard Long "traduce" una passeggiata nella brughiera in termini filmici riprendendo ogni mezzo miglio, zoommando con la macchina da presa nel paesaggio e ottenendo così la profondità o il piano, che è tipico dell'uso delle lenti cosiddette "fisheye" nel film e in fotografia. Jan Dibbets mostra la tensione fra bi e tridimensionalità nel suo lavoro *Diagonals (Diagonali)* come in *12 Hours Tide Object (Oggetto in un periodo di 12 ore)*. Nel secondo lavoro egli disegna una forma nella sabbia (un trapezio) che risulta sul piano bidimensionale dello schermo televisivo come un rettangolo, parallelo ai bordi della cornice dell'immagine.

## Le Attività di Gerry Schum

Le opinioni sulla natura dell'opera di Gerry Schum differiscono. Da un lato si ritiene che Schum sia stato un tramite, un'estensione delle possibilità tecnologiche, qualcuno che ha contribuito a realizzare le idee dell'artista, come ha sostenuto Serra, "Avevo già prodotto filmati, sapevo esattamente quello che volevo e Schum conosceva perfettamente ciò di cui stavo parlando"<sup>14</sup>. Dall'altro si ritiene che Schum sia un artista, come è dimostrato dalla dichiarazione per es. di Merz, che ha affermato: "Non si può dire che *Lumaca* fosse di Merz e neanche di Schum, bensì l'opera di due artisti, una coproduzione"<sup>15</sup>. E così, Vlado Kristl: "Conobbi Schum a Monaco, e mi aiutò per il film *Der Damm (La diga)*. Quando vidi in televisione *Land Art* rimasi molto colpito, scosso anche: il mezzo non può parlare più chiaramente che in quel modo. Schum è stato l'unico che lo ha scoperto, che ha scoperto questa unicità. Egli non solo rese in un filmato l'idea dell'artista, ma fece arte..."<sup>16</sup>.

Per dare una prospettiva a queste opinioni divergenti, vale la pena di esaminare attraverso i film la carriera di Schum, che si può dividere in cinque fasi.

### 1. Due filmati sull'arte

Dopo aver prodotto una serie di lungometraggi nei giorni della sua "Film und Fernseh Akademie" (Accademia del film e della televisione) a Monaco e a Berlino, Schum realizzò due filmati sull'arte. Il primo era un documentario sulla sesta Biennale d'arte di San Marino, nel 1967. Questo film rivela ancora una certa inesperienza: la posizione della cinepresa è piuttosto instabile e il film consiste in un collage di interviste e di immagini della preparazione e dell'apertura della Biennale.

Il secondo film, *Kunsumkunst-Kunstkonsum*, è più professionale. La macchina da presa è controllata meglio. Schum stava filmando una sua propria idea. Il film inizia con una macchina da presa che scorre un listino di oggetti prodotti in serie, mentre i prezzi sono rapportati come se fossero titoli di una borsa-valori. Poi vengono mostrate diverse vetrine di gallerie d'arte, immagini di copie di un laboratorio, un'intervista con Arturo Schwartz ecc. Nel suo complesso, il film è più equilibrato e la sequenza delle immagini più funzionale. Ora il filmato, esattamente a distanza di dodici anni, è un documento di valore storico.

### 2. Land Art

La trasmissione di *Land Art*, la prima mostra televisiva, rappresentò una svolta nell'opera di Gerry Schum, considerando sia il suo concepimento che la realizzazione. Nei due filmati sull'arte, Schum è coinvolto tanto come regista, quanto come operatore. Nel filmato *Land Art*, che è di per se stesso un'opera d'arte, l'artista è il regista, e Schum l'operatore. La macchina da presa è usata con moderazione: o ha una posizione fissa, o il movimento della macchina è una parte essenziale dell'opera.

Nel caso dell'intervento di Oppenheim, per esempio, la macchina da presa è posta su una macchina in corsa per l'introduzione e su un aereo per l'opera vera e propria. In entrambi i casi le linee dell'immagine sono oblique; nel primo è la linea inclinata della strada, nel secondo è la linea inclinata del solco stesso del tempo. A marcare questa transizione, la linea devia di 90 gradi – il momento più drammatico nell'opera di Schum!

Per il lavoro di De Maria la macchina da presa percorre tre volte i 360 gradi e questa è una componente strutturale dell'opera. L'introduzione è data da un'immagine fissa su due linee nel deserto con De Maria che inizia a camminare a distanza fra le due linee. Una volta determinata la direzione del movimento, la macchina da presa inizia la sua rotazione completa.

Anche nel lavoro di Long il movimento della macchina da presa – in questo caso viene spostato l'apparecchio stesso – è una componente strutturale dell'opera ed è anche parte del titolo: *Walking a straight 10 miles forward and back, shooting every half mile (Percorrendo una retta per dieci miglia avanti e indietro, filmando ogni mezzo miglio)*. La macchina da presa effet-

tua uno "zoom" ad ogni ripresa, riprendendo perciò l'azione del camminare come era. L'accurata cadenza di queste "zoommate" crea un forte ritmo visivo. L'introduzione a questo lavoro è data dalla rotazione completa di 360 gradi della telecamera.

Nel caso di Dibbets e Boezem il nucleo dell'opera è ripreso con un apparecchio in posizione fissa. Lo stesso vale per Flanagan, la cui opera è però meno ovvia, grazie alle differenti combinazioni delle lenti dell'obiettivo. Nel lavoro di Smithson i quattro punti del compasso determinano la posizione della macchina da presa.

Le introduzioni a questi sette lavori in *Land Art* sono l'estrinsecazione di un'idea di Schum, che intendeva l'introduzione come un modo per guidare lo spettatore verso l'opera, cercare di fare chiarezza e di eliminare le mistificazioni che sarebbero potute sorgere<sup>17</sup>.

Questo è il motivo per cui, ad esempio, il cilindro in plexiglass di Flanagan è dapprima mostrato in una normale posizione verticale sulla spiaggia, mentre nella parte centrale dell'opera esso è visto solo dall'alto; a mo' di epilogo Schum fa togliere da Flanagan il cilindro dall'acqua mentre la camera assume una posizione orizzontale, normale. Anche il lavoro di Dibbets termina con un'immagine globale ripetuta.

È specialmente in queste introduzioni e nei passaggi dall'introduzione al nucleo che diviene manifesta la comprensione di Schum dell'idea dell'opera di ogni artista, la sua capacità di identificarsi con le idee dell'artista e di procedere da questo punto, usando la padronanza professionale del mezzo, per dare forma cinematografica all'idea.

Tutti i filmati sono stati girati in esterni, con luce diurna e non sono stati usati effetti luminosi, tranne in quello di Dibbets, dove l'ombra del trattore dà una particolare rappresentazione filmica, quando traccia il primo solco, in contrasto con le immagini in cui il trattore assume proporzioni gigantesche, riempiendo l'intero schermo, quando traccia il terzo solco.

La sobrietà e la moderazione nell'uso dei mezzi filmici, come posizione della camera, composizione, scansione, ritmo visivo e luce, sono importanti fattori nell'interpretazione dell'opera e, nel caso di quelle di De Maria, Long e Dibbets, costituiscono persino parte integrante dell'opera stessa.

### 3. *Self-Burial (Autosepolitura)*, *TV as a fireplace (La TV come un caminetto)*, *Artscapes (Pannoni d'arte)*, *Identifications (Identificazioni)*

Dopo *Land Art* sono stati realizzati due progetti dalla "Ferneseh-Galerie" di Gerry Schum. *Self-Burial* di Keith Arnatt, una sequenza di nove fotografie, ognuna delle quali veniva trasmessa ogni giorno fra i programmi su WDR III, e *TV as a fireplace* di Jan Dibbets, che "bruciò" ogni sera per una settimana (tre minuti al giorno), una volta terminata la regolare programmazione. Schum ha realizzato quest'ultimo filmato usando una macchina da presa in posizione fissa e un'apertura fissa di diaframma.

Al tempo stesso stava lavorando all'ideazione di una seconda mostra televisiva dal titolo *Artscapes*, per la quale pensava di invitare Christo a partecipare con un oggetto impacchettato, Graubner con un oggetto velato, Erg con un paesaggio artificiale, Oldenburg con un "soft landscape", Höke con un "paesaggio di schiuma"<sup>18</sup>. Inviò questo progetto ad un certo numero di emittenti televisive, ma non ci fu alcuna risposta.

Invece fu realizzata la proposta per un'altra mostra televisiva, dal titolo *Identifications*, ampiamente finanziata dalla "Kunstverein" (Unione degli artisti) di Hannover, trasmessa qualche tempo dopo, il 30 novembre 1970, dalla Sudwestfunk di Baden-Baden<sup>19</sup>.

Sebbene l'idea basilare di *Identifications* come mostra televisiva fosse nel complesso simile a quella di *Land Art*, l'ideazione e la realizzazione furono differenti. Invece di spazi aperti, la maggior parte delle ambientazioni erano adesso al chiuso, ampi quanto bastava a dare una chiara rappresentazione di un'azione e di un gesto particolari (Anselmo, Boetti). Tutti gli artisti dovevano essere visti per intero o parzialmente sullo schermo, mentre esibiscono l'uso di un particolare oggetto (Walther e Zorio) o rappresentano un'azione (Per es. Beuys), o en-

fatizzano il processo del compiere un'attività (per es. Ruckriem), o visualizzano un'idea (per es. Weiner, Boetti, De Dominicis). In questo lavoro non appare alcuna introduzione con informazioni verbali e neanche un epilogo. Le stesse opere sono solo precedute dai nomi degli artisti, sono brevi, e parecchie di esse consistono in un'unica ripresa (per es. Boetti, Anselmo, Gilbert & George). Molta chiarezza, un uso sobrio e comprensibile della camera e l'illuminazione giocano dei ruoli guida, che sono ulteriormente resi intensi dalla natura specifica dell'opera. La parte giocata dal film come mezzo plastico è nella maggior parte dei casi più modesta. Il film mostra, registra nel tempo, fissa un modello di chiaro scuro su una superficie bidimensionale, in modo da soddisfare certe esigenze del processo artistico e dell'arte concettuale, di garantire l'aspetto processuale e immateriale.

Schum adatta se stesso al ruolo più umile che sia stato assegnato al mezzo – “il suo mezzo”.

Il suo contributo personale è meno evidente in *Identifications* che in *Land Art. Land Art*, questo primo confronto fra autore materiale del film e artista visivo (che convenivano sul fatto che non avrebbero prodotto un documentario sull'arte, ma un'opera d'arte per la televisione) risultò, dopo un periodo preparatorio intenso “sotto pressione”, una combinazione unica di idea, materiale, e mezzo. In *Identifications* la tensione di quel confronto era subordinata alla pura visualizzazione di un concetto.

#### 4. La video-galleria

Il passo visibilmente importante che fece Schum – vendere le sue cineprese, acquistare un'attrezzatura video e passare a produrre videocassette – ebbe lievi conseguenze sulle opere stesse: la posizione della macchina da presa, l'illuminazione, gli aspetti temporali e la composizione visiva mutarono di pochissimo. E questo non è molto sorprendente, se si tiene presente che la maggior parte delle video-cassette furono prodotte con quegli stessi artisti con i quali Schum aveva già collaborato per *Identifications*, e che esse erano state realizzate specificamente per essere trasmesse in Televisione.

Sebbene il sistema di comunicazione delle videocassette sia piuttosto diverso, l'immagine che appare sul monitor non è differente da quella sullo schermo televisivo: è solo una questione di tecniche diverse.

D'altra parte, la somiglianza è estremamente importante, considerando quanto è già stato scritto sulla differenza fra film e video. Ma allora andrebbe notato che Schum non ha fatto uso di una delle più peculiari, o forse la più peculiare caratteristica del video – la simultaneità dell'immagine e della sua riproduzione. Comunque, fu molto vicino al fare ciò. Nel 1971 aprì una video-galleria a Düsseldorf, in cui mostrò videocassette non solo di sua realizzazione (per es. quelle fatte con Knoebel e Baldessari), ma anche lavori fatti da altri (per es. Bruce Nauman).

Mise in circolazione stampati con informazioni relative all'attrezzatura video (che a quell'epoca era proprio una novità) e cataloghi delle videocassette che si potevano acquistare e delle gallerie che ne vendevano. Con la mente ad altri progetti, egli intendeva chiudere questa galleria nel 1972, dopo un progetto finale di Daniel Buren: una video-installazione per la quale erano già stati preparati i progetti. Ma il progetto non fu realizzato allora, e quando Buren finalmente fu in grado di metterlo in pratica in Italia, nel 1974, lo dedicò a Schum.

#### 5. Video-curator

Il suo ultimo progetto, che non fu realizzato ma che è degno di nota, fu la sua designazione come curatore del museo Folkwang di Essen, dove sarebbe dovuto diventare una specie di specialista in video, che avrebbe realizzato produzioni per il museo che sarebbero state messe in mostra simultaneamente anche altrove, tramite una rete televisiva collegante diversi

musei (la sua lista includeva il Museo Stedelijk di Amsterdam e il Van Abbemuseum di Eindhoven)<sup>20</sup>. È evidente, dunque, che era interessato a sistemi di comunicazione e distribuzione all'altezza dello scopo.

In virtù di tutto ciò, è giusto attribuire a Gerry Schum uno spirito realmente pionieristico. Ed ora, dieci anni dopo, deve ancora emergere un erede che sfrutti le sue idee:

- realizzare opere d'arte originali per la televisione;
- presentare queste opere d'arte sotto forma di mostre televisive;
- ottenere facilitazioni per trasmettere effettivamente queste opere d'arte;
- costituire una galleria televisiva per produrre le opere;
- fondare una videogalleria che produca e venda le video cassette;
- attivare una videogalleria in un museo allo scopo di collezionare, esporre, produrre e distribuire.

Ma tutte queste idee e progetti hanno alla fine preso forma grazie agli artisti che Schum ha avuto la perspicacia di invitare. Oltre alla sua professionalità, all'idealismo, all'energia e all'autodisciplina, è specialmente quella capacità di scegliere, quell'affinato senso della qualità – e attualità, per citare Daniel Buren – che ha fatto della galleria di Gerry Schum il memorabile "incidente" che essa è stata.

Traduzione di Francesca Ferraioli

Il testo è in *Gerry Schum*, catalogo della mostra itinerante a cura di Dorine Mignot, Amsterdam, 1979, per gentile concessione dell'autrice.

#### Note

- <sup>1</sup> Archivi di Land Art al Sender Freies di Berlino. Questo testo non datato di Gerry Schum accompagnava una lettera datata 8.5.1968 della Deutsche Gesellschaft für bildende Kunst e.v. (Società tedesca delle arti unite) al Sender Freies di Berlino.
- <sup>2</sup> Informazioni orali fornite da Hannah Weitemeier a Berlino.
- <sup>3</sup> Lettera negli archivi di Land Art al Sender Freies Berlin, Berlino.
- <sup>4</sup> Piano in archivio alla WDR III di Colonia.
- <sup>5</sup> Informazioni orali fornite da Ursula Wevers.
- <sup>6</sup> Alla mostra *Dies alles Herzchen, wird einmal Dir gehören* (Tutto questo cuoricino un giorno sarà tuo), Galleria Loehr, Francoforte.
- <sup>7</sup> Informazioni orali da Jan Dibbets e Paul Maenz.
- <sup>8</sup> *Nine in a Warehouse* (Nove in un magazzino), Galleria Leo Castelli, New York, 1968, organizzata da Robert Morris.
- <sup>9</sup> Introduzione a Land Art di Gerry Schum e risposte degli artisti (cfr. pp. 47-48).
- <sup>10</sup> Lon de Vries Robbé, *Filmbeeld*, Groningen 1975.
- <sup>11</sup> Lucy Lippard & John Chandler, *The Dematerialization of Art* (La dematerializzazione dell'arte), *Art International*, vol. 12, n. 2, feb. 1968, pp. 31-36.
- <sup>12</sup> Non sono stati fatti ulteriori riferimenti alle produzioni di Schum perché le descrizioni sono state date nella sezione del catalogo in ordine alfabetico, che riguarda gli artisti.
- <sup>13</sup> Informazioni orali (telefoniche) con Walter De Maria; da questo punto di vista un mezzo di comunicazione adatto per una discussione su una galleria televisiva!
- <sup>14</sup> Informazioni orali da Richard Serra.
- <sup>15</sup> Informazioni orali da Mario Merz.
- <sup>16</sup> Informazioni orali da Vlado Kristl.
- <sup>17</sup> Informazioni orali da Ursula Wevers, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Jan Dibbets.
- <sup>18</sup> *Artsapes*, idea inedita in possesso di Ursula Wevers.
- <sup>19</sup> Cfr. testo di U. Wevers p. 42.
- <sup>20</sup> Corrispondenza negli archivi del Folkwang Museum, Essen.
- <sup>21</sup> Informazioni orali da Anselmo, Boezem, Beuys, Buren, Calzolari, Dibbets, Van Elk, Nancy Holt (su Robert Smithson), Long, De Maria, Merz, Oppenheim, Rinke, Serra, Weiner, Zorio. Informazioni scritte da Arnatt, Buren, Dibbets, Fulton, Boezem, Flanagan, Long, Merz, Kuehn, Ruthenbeck, Serra, Walther, Weiner.