## Ursula Wevers

## La Galleria Televisiva: l'idea e come è fallita

Nel 1968, dopo che Gerry Schum aveva realizzato il suo filmato Konsumkunst-Kunst-konsum (Arte del consumo – Consumo dell'arte) per la WDR, che lo aveva portato a contatto con un gran numero di artisti, mercanti d'arte e collezionisti nei dintorni di Colonia e Düsseldorf, egli decise di trasferirsi da Berlino ad Haan vicino Düsseldorf. E fu lì che cominciò la nostra collaborazione.

Durante i quattro anni che seguirono, l'idea di una galleria televisiva prese gradualmente forma, e nello stesso periodo furono concepite le due mostre televisive *Land Art* e *Identifications* come pure i progetti televisivi e le produzioni in video. Idee, eventi e lavoro culminarono, dopo questo periodo relativamente breve di quattro anni, in ciò che doveva diventare per

Gerry Schum il lavoro di una vita.

Il concepimento di una galleria televisiva risale all'autuno del 1968. Doveva diventare un elemento ricorrente all'interno del contesto della televisione, con due o tre mostre all'anno. Fino ad allora la televisione aveva costituito (come fa ancora), una fonte di informazione visiva (una estensione e un completamento alla informazione radiofonica), circa gli sviluppi nel campo artistico; gli artisti il cui lavoro veniva presentato in questo modo facevano solitamente già parte dell'apparato dell'azienda, perché avevano già avuto presentazioni delle proprie opere. Inoltre la presentazione del lavoro messo in mostra era di solito adattata alle esigenze, al tipo e alle dimensioni dell'azienda. La televisione, tuttavia, è particolarmente adatta a comunicare con un'intera popolazione, e così Schum pensò che questo potenziale si sarebbe potuto usare per dare informazioni realmente aggiornate, sugli sviluppi più recenti in campo artistico. La Televisione avrebbe potuto assumere la funzione delle gallerie d'arte: scoprire giovani artisti, mettere in mostra i loro lavori e fare loro pubblicità, contribuire a stabilire una ottima relazione fra la creazione dell'arte e la sua distribuzione.

Non si aveva l'intenzione di presentare l'arte in un contesto documentaristico, per es. mostrare eventi filmati del mondo dell'arte. Era molto più importante per noi gettare un ponte sulla distanza che c'era fra evento e mezzo, cosicchè si potesse sviluppare una nuova forma d'arte. L'idea attirò un numero di artisti, per la maggior parte giovani, e già interessati alle possibilità del supporto cinematografico di rendere visibile un processo attraverso il fattore tempo e le immagini in successione. I lavori che furono presi in considerazione furono quelli che dovevano la loro esistenza alla rappresentazione di un oggetto originale per mezzo di caratteristiche specifiche di una specifica tecnica riproduttiva (per es. la Land Art di Jan Dibbets e quelle opere che esistono solo per la durata della riproduzione via televisione (per es. la Land Art di Richard Long). Sentimmo che i lavori che nacquero in questo modo – per comodità li chiamammo oggetti - non dovevano essere conservati come opere d'arte uniche al mondo in collezioni private, né come copie limitate in più di una collezione privata: doveva essere possibile sperimentare questi oggetti per mezzo della televisione. Per Gerry Schum questa idea fornì una felice soluzione ai complicati problemi dei rapporti con il mercato dell'arte, che egli aveva imparato a fronteggiare quando aveva lavorato a Konsumkunst - Kunstkonsum (Arte di consumo - consumo dell'arte).

L'idea della galleria televisiva, così come è formulata nell'introduzione di Schum a *Land Art*, fu realizzata solo una volta nella sua forma autentica, ostacolata dall'opposizione dei cir-

cuiti televisivi: fu intitolata Land Art. Per noi c'erano due requisiti previi per una realizzazione del genere: dovevano essere presenti sia in astratto che in concreto gli elementi della galleria e della televisione. Uno studio di Sender Freies Berlin (Berlino libera) fu convertito per l'occasione in una galleria, con monitor lungo le pareti, e fu organizzata un'anteprima, precedente alla trasmissione vera e propria, per un numero di invitati interessati all'arte. Si tennero discorsi introduttivi prima di mostrare gli «oggetti»: la sistemazione della galleria fu registrata in video per fornire la struttura dello spazio e montata in sezioni che precedevano e seguivano la mostra televisiva Land Art. Il nome e i titoli degli artisti e delle loro opere apparivano sullo schermo non nel solito sistema di sovraimpressione sulla pellicola, ma isolatamente, prima di mostrare le singole azioni, che erano presentate senza un commento verbale simultaneo, poiché c'erano state due introduzioni parlate preregistrate nello studio prima che il filmato iniziasse.

E proprio a questo punto, prima che la trasmissione vera e propria avesse luogo, cominciarono i disaccordi. La televisione ha creato il suo sistema di leggi, e queste permettono un campo d'azione assai limitato rispetto alla specificità di una galleria d'arte. La organizzazione televisiva insistette a che noi aggiungessimo un commento in più sotto forma di introduzione all'intera trasmissione; se noi non avessimo accondisceso, la serie si sarebbe dovuta interrom-

Noi facemmo presente che avevamo incluso già due discorsi introduttivi sull'idea soggiacente alla galleria televisiva e al contenuto della trasmissione stessa, e che doveva essere dedicato a Land Art un catalogo che sarebbe valso come una ulteriore fonte di informazioni, e

ci rifiutammo di apportare modifiche al filmato.

Poiché tutto ciò che avviene sullo schermo televisivo è bidimensionale, questo tipo di arte, come pure il commento, sarebbe anche stato adattato a queste due dimensioni. Nello spazio tridimensionale di una galleria, con opere d'arte messe in mostra alle pareti, le opere possono essere osservate per tutto il tempo che il visitatore vuole, da ogni angolo desiderato, mentre può scegliere di non ascoltare nessun commento parlato che possa eventualmente essere offerto. Se si deve ricreare una situazione parallela sullo schermo, tutti i commenti devono perciò precedere o seguire la mostra vera e propria. La gente della televisione, però, non comprese il nostro punto di vista; il filmato, alla fine, fu mandato in onda in forma alterata, e la galleria televisiva come serie fu interrotta.

La valutazione positiva del filmato da parte del pubblico fu in stridente contrasto con l'atteggiamento negativo del Sender Freies Berlin, o meglio della televisione in generale. Dopo questa prima messa in onda non ci fu offerta un'altra opportunità di fare qualcosa nel

contesto della galleria televisiva.

Il compito di realizzare Identifications ci fu assegnato dalla città di Hannover; questo progetto doveva essere parte di un programma di arte della strada in cui eravamo coinvolti in quel periodo. La Südwestfunk, che si assunse la messa in onda, pagò solo i diritti d'autore.

Nel 1969, fra la trasmissione di Land Art e Identifications, Schum disse: "La televisione sembrerebbe, grazie al mezzo del film e ancor di più al sistema di comunicazione, molto adatta a giovare all'arte visiva, allo stesso modo in cui la stampa e l'editoria giovano alla letteratura e l'industria discografica alla musica". L'uso del condizionale "sembrerebbe" dice molto a proposito dei nostri dubbi se le compagnie televisive sarebbero state d'accordo con questo punto di vista, anche perché il successo di Land Art non ci fece avere ulteriori ingaggi. Le sole eccezioni furono i progetti televisivi Self-Burial (Autosepoltura) di Keith Arnatt e TV as a Fireplace (TV come un caminetto) di Jan Dibbets. Questi lavori furono realizzati grazie alla West Deutsche Rundfunk III, una compagnia televisiva che a quel tempo era ancora interessata ad esperimenti, e che quindi godeva di una considerevole reputazione negli ambienti artistici. I nostri contatti con questa organizzazione ci provarono che era certamente possibile legare arte d'avanguardia e televisione - sebbene attraverso una rete televisiva regionale, in questo caso – senza i problemi riguardanti la forma e il contenuto che erano sorti nella precedente messa in onda di *Land Art*. Dopo la trasmissione di *Identifications* (e l'interruzione della serie della galleria televisiva) noi non avemmo più possibilità di lavorare con la televisione, nonostante i ripetuti tentativi da parte nostra. Il principale motivo addotto dalla gente della televisione era che il nostro lavoro era incomprensibile al pubblico, e che noi volevamo mettere a confronto un'audience assolutamente non preparata da commenti esplicativi con cose che non avrebbe capito, e che avrebbero suscitato una certa dose di aggressività. Ma poiché coloro che fanno la televisione non avevano compiuto in tutti quegli anni nessun tentativo di nessun genere per favorire la comprensione dell'avanguardia contemporanea, questo non era

colpa nostra. Era colpa della televisione stessa.

Noi semplicemente pensavamo che la possibilità di mirare all'arte in televisione esistesse, cosicché la gente che aveva la sorte di vivere in regioni dove avviene ben-poco nella direzione dell'arte moderna non si trovasse in condizioni svantaggiate. Tuttavia, non volevamo arrenderci così facilmente alle obiezioni che erano state espresse contro il filmato Identifications, così proponemmo – dato che sfortunatamente il nostro sistema televisivo impedisce il tipo di comunicazione diretta che esiste nelle gallerie d'arte - che la compagnia televisiva dedicasse uno dei suoi programmi sull'arte a Identifications, permettendo che un certo numero di persone con opinioni differenti prendesse parte ad un dibattito. La proposta di quest'ultimo fu rifiutata, ma la Hessische Rundfunk acconsentì a mostrare frammenti delle produzioni, con un commento parlato. Ci fu chiesto di sottoporre ad un'analisi il materiale filmato cosicché i frammenti potessero essere selezionati. Quando la Hessische Rundkunf alla fine trasmise il programma, noi ci trovammo ad assistere ad un tipico esempio di manipolazione da parte della televisione. Era stato scelto di mostrare il lavoro di Ruthenbeck e quello di Rinke. Nell'intervento di Ruthenbeck, un filmato che mostra l'autore che strappa fogli di carta da un blocchetto, li accartoccia e li getta in terra, furono inserite qua e là immagini di un dattilografo che accartoccia fogli di carta carbone e li getta sul pavimento in un ufficio. Il lavoro di Rinke era stato mischiato con riprese di un agricoltore che vuota un secchio su un mucchio di letame. Questo approccio all'arte e alla discussione dell'arte era assolutamente incomprensibile per noi; era come squarciare un'opera d'arte, gettare la maggior parte dei pezzi via e sostituirli con accidentali strisce di carta.

Evidentemente un commento parlato che accompagnasse l'immagine sullo schermo non era stato considerato abbastanza critico rispetto al fatto di distruggere letteralmente l'arte. La televisione come mezzo di comunicazione di massa trovava rifugio in clichés come "i miei bambini potrebbero aver fatto questo", e fallì totalmente nella sua promessa di intraprendere un dialogo qualificante con l'arte. Non solo i tentativi di organizzare trasmissioni di arte d'avanguardia in televisione si risolsero in un niente, ma anche il mezzo stesso si è dimostrato incapace di discutere il soggetto in termini accettabili.

Eravamo così scoraggiati che affittammo una galleria a Düsseldorf dove poter mostrare

le produzioni su dei monitor.

Qui potevano essere viste dai visitatori della galleria le produzioni video che erano state create dalla fine del 1970 in poi. Le idee sull'arte di Gerry Schum erano in diretta opposizione alle leggi che regolavano il mercato e il commercio dell'arte, ma da allora in poi egli dovette sottomettersi a quelle regole. La concessione che fece alla nuova situazione consisteva nel produrre opere su video in edizioni limitate, a volte accompagnate da certificati a sé stanti rispetto ai lavori veri e propri. L'unica possibilità di distribuire i progetti su scala più vasta era la collaborazione con istituti d'arte e musei. Dato che pochi istituti avevano la necessaria apparecchiatura, la distribuzione continuava a porre dei problemi.

Nonostante il suo coinvolgimento nella realizzazione di lungometraggi, e poi in filmati sull'arte, e infine in film di artisti, Gerry Schum aveva sperimentato che la distribuzione di queste opere non era direttamente proporzionale all'importanza del contenuto – assoluta-

mente il contrario, infatti.

I suoi primi filmati non avrebbero costituito problema per quanto riguardava la trasmissione in televisione, mentre egli poteva mettere in mostra i progetti video degli anni 1970-72

solo nella galleria di Düsseldorf. Per ciò che riguardava la distribuzione, la situazione della galleria era in un vicolo cieco, con gran rammarico di Schum. Poiché erano il contenuto avanguardistico, lo stile e la concezione del suo lavoro a sbarrargli più spesso le porte degli studi televisivi, impedendo di consegenza la distribuzione fra le masse.

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.