

L'avventura di Art/Tapes/22

Intervista a Maria Gloria Bicocchi, direttrice di Art/Tapes/22
di Alessandra Cigala e Valentina Valentini.

Puoi raccontarci la storia di Art/Tapes/22, come hai iniziato, sotto quali spinte hai deciso di occuparti della produzione e della circolazione di videotape d'artista?

Innanzitutto io sono figlia di un artista, Primo Conti, ho quindi vissuto tutta la mia vita nel mondo dell'arte, fin da bambina ho conosciuto Picasso, Strawinsky... ho avuto veramente molta fortuna ed una vita molto avventurosa. Desideravo occuparmi in prima persona di qualcosa, ma non mi interessava scrivere il solito libro. Così ho aperto una galleria di grafica. Mi sono subito accorta però che comprare e vendere non era per me. Proprio in quegli anni Gerry Schum aveva iniziato il suo lavoro ed ero molto affascinata da quell'avventura estrema, che allora sembrava di una follia totale. Così ho comprato i macchinari e mi sono messa a fare videotape, con una passione enorme.

Art/Tapes/22 divenne in breve tempo il punto focale in Europa per la produzione di videotape. Nel frattempo Gerry Schum è morto.

Come era organizzato Art/Tapes/22? Era solo un centro di produzione, oppure anche una galleria? Possedeva una videoteca?

Avevo una videoteca e mi occupavo anche di distribuzione, ho fatto conoscere in Italia video di artisti americani ed europei, ma Art/Tapes/22 non era una galleria, era un centro di produzione. Al pianterreno della casa dove abito c'era un enorme loft dedicato totalmente alla produzione di videotape e, accanto, un appartamento destinato ad ospitare l'artista o gli artisti che venivano a realizzare i loro lavori. Ogni artista era completamente speso di tutto, anche del viaggio per venire qui a Firenze.

Avevo stipulato un accordo con Castelli e Sonnabend per quanto riguardava la possibilità per gli artisti che lavoravano con loro di venire a realizzare dei video a Firenze, prodotti dal mio laboratorio, perché, essendo loro molto gelosi dei propri artisti, non li concedevano in assenza di un accordo preliminare. Gli artisti americani, una volta arrivati a Firenze, erano entusiasti del 'volontarismo' italiano, perché qui la passione per il lavoro era tale che se un artista voleva lavorare di notte, si lavorava di notte, mentre in America c'era già la professionalità del tecnico in camice bianco che alle cinque smette. E questo tipo di professionalità, in genere positiva, si concilia con difficoltà con il lavoro, non voglio dire con l'ispirazione, dell'artista.

A proposito dei rapporti molto stretti che hai intrattenuto con l'arte americana, vorremmo che ci parlassi della mostra itinerante "Americans in Florence, Europeans in Florence" che hai fatto girare per l'Europa e per gli stati Uniti nel 1974.

Era un modo esplicativo per far capire che cosa è un videotape. Per dimostrare che il videotape è quella cosa che, pur rappresentando un'opera unica d'artista, non un multiplo, assolutamente, può viaggiare in una scatola di cartone. Per cui allestire una mostra diventa per alcuni versi più semplice, non c'è più bisogno di camion. Mostre di questo tipo sono state fatte a ruota in quegli anni, a volte anche contemporaneamente, in più musei.

Scorrendo i nomi degli artisti che hanno lavorato con te ed i titoli delle loro opere si ritro-

vano i due filoni dell'arte di quel periodo, arte povera e concettuale. Puoi parlarci della tua esperienza con qualcuno di loro?

Era l'arte di quel periodo, in tutto il mondo. In America c'era la *Minimal Art*, che in qualche modo equivaleva all'arte povera qui in Italia, e poi il concettuale.

Ho lavorato con molti artisti.

Li ricordo tutti con grande emozione. Vito Acconci ha fatto dei bellissimi tape. È venuto per un giorno ed è rimasto un mese, nel 1973. Poi anche altri artisti americani: Charlemagne Palestine, incontrato a Parigi in occasione del Festival d'Automne, che ha realizzato con me due bellissimi video, *Body Music 1* e *Body Music 2*, nella villa di Artemino. Joan Jonas, che, sempre ad Artemino, ha ideato un altro bellissimo tape, *Merlo*. E Douglas Davis, che ha fatto una grande pubblicità al lavoro prodotto con me, *Florence Tape: Clothing, Walking, Lifting, Learning*, facendolo apparire via satellite in tutto il mondo il 24 giugno del 1977, da Kassel, durante una performance. Con lui c'erano Nam June Paik e Beuys. Douglas Davis è molto importante come artista video, anche perché lavora esclusivamente con questo mezzo. Io lo amo meno proprio per questo motivo. Fra gli artisti americani che hanno lavorato con me c'è Allan Kaprow, che ha ideato due video bellissimi, complicatissimi, e che ha insegnato a tutti noi cosa significa usare il medium come medium. Kaprow è stato uno dei primi a usare il video. Credo che in qualche modo, nel corso del suo insegnamento a La Jolla University, usasse il video, inteso anche come videoinstallazione. Un altro artista che ha spesso lavorato sulle installazioni video è Dan Graham, con cui ho provato per lungo tempo a fare un videotape, ma senza riuscirci. Sono riuscita invece a portare qui in Italia un suo lavoro molto bello, *Past Future, Split Attention*. Ho distribuito anche una serie di cortissimi video di Terry Fox, riuniti insieme con il titolo di *Children Tapes*, bellissimi, molto brevi. Ricordano quelli di Bob Wilson. Ne ricordo uno in bianco e nero: vi si vede una scodella in ferro, appoggiata ad una forchetta, nella cui cavità ronzia un moscone... si sente l'estate, dentro... Ad un certo punto scatta qualcosa per cui questo moscone scappa, e il tape termina quando finisce il ronzio. Bellissimo. Una porzione conclusa di tempo. Un avvenimento, un piccolo avvenimento, di quelli che ci sfuggono ma che accadono sempre. Concluso. Bellissimo. E in questo nastro ce ne sono molti così costruiti. Ho avuto anche un lavoro di Joseph Beuys, la trasposizione in video di una sua performance nella galleria di Lucio Amelio, e che Amelio fece filmare, *Vitex Agnus Castus*. È a colori. Beuys tornava sempre sui suoi lavori, e la versione video è concepita proprio per questo mezzo, con un taglio diverso dalla ripresa filmica, si distacca dalla pura registrazione dell'evento. So che rielaborò quest'opera anche in grafica.

Ma ho lavorato anche con molti artisti italiani. Gino De Dominicis, per esempio, mi ha fatto impazzire prima di realizzare un videotape con me. Veniva a Firenze, mi ordinava un pianoforte a coda, una professoressa di pianoforte del conservatorio, un organo elettrico... e poi non si riusciva a realizzare niente, perché la professoressa, presa in giro da lui, andava su tutte le furie. Alla fine siamo però riusciti a portare a termine un lavoro, si chiama *Videotape*. Vi si vede un'immagine video disturbata, una persona seduta di spalle guarda il monitor con dei drop-out e dice: "Ma è questo il videotape di De Dominicis?" e la voce di Gino fuori campo risponde: "Sì, è questo", poi questa persona dice qualcosa del tipo "Ma non capisco. Non è chiaro, non si vede bene", spegne il monitor, si alza e se ne va. È abbastanza bello, è stato visto anche a Parigi, al Beaubourg. È molto... Gino De Dominicis.

Boetti ha fatto un videotape in cui si vedono le sue mani che contemporaneamente scrivono: "Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo". Sono proprio opere archeologiche...

Merz ha lavorato con Schum, ha fatto *Lumaca*, bellissimo, uno dei più belli in assoluto. Pistoletto non ha mai lavorato con me. Eravamo molto amici, se ne parlava, però non è successo. Anche Penone doveva cominciare a lavorare...

Gli artisti che hai prodotto hanno lavorato esclusivamente in video oppure avevano alle spalle un'esperienza di film d'arte, di film sperimentale? E, se l'avevano, si sentiva questo passaggio?

Gli artisti con i quali ho lavorato non venivano necessariamente dall'immagine in movimento. Poteva succedere che qualcuno avesse sperimentato anche il mezzo filmico. L'unico che lo faceva con un certo rigore era Dennis Oppenheim, che riversava anche in video i suoi film e viceversa. Gli altri... erano artisti. Acconci era un performer... Le sue erano opere molto intimiste, relative fino in fondo al suo lavoro di artista.

Nel tuo studio, oltre alla realizzazione di video, facevi altro?

Ho fatto un'unica installazione, quella di Daniel Buren; era un'installazione immobile, un *environment*, costruito con monitor e videotape. Su un muro a strisce erano state ritagliate le aree di alcuni monitor di diverse dimensioni, queste venivano riprese da una telecamera che rimandava, su dei monitor delle stesse dimensioni di queste aree, collocati sulla parete di fronte, le strisce della parete. Ogni area sembrava ritagliata direttamente sul monitor. È stata questa l'unica installazione che abbiamo presentato in pubblico¹. È venuto anche il Living Theatre, a fare qualcosa. Ma si è trattato di eventi sporadici, perché qui da me né si facevano performance, né le ho mai documentate. Giaccari faceva questo. I lavori dei miei artisti erano vere e proprie opere. Per esempio, Kounellis ha ideato qui un video che rispondeva ad una concezione retoricamente 'anti-videotape', stupendo: non ci sono né colore né suono né azione. È una lunga sequenza nella quale appare Jannis, con il volto coperto dalla maschera di Apollo ed una lampada ad olio in mano, muto e immobile per mezz'ora, per tutta la durata del nastro. Si capisce che non è una *still life* perché la sua mano un po' si muove. Ma non è neanche una performance.

La differenza che esiste fra un videotape ed una performance di Kounellis sta nel fatto che il videotape ha un tempo già predestinato, bisogna vederlo tutto. Si tratta di un tempo imposto dalla lunghezza del nastro. Paolini, come Kounellis, ha realizzato con me l'unico suo video, *Unisono*, bellissimo. È cortissimo, dura un minuto, ed in questa breve frazione di tempo si susseguono velocissimamente per tre volte moltissime sue opere, un centinaio circa. Appaiono sovraimpressioni e si percepiscono appena, quasi a livello subliminale. Per realizzarlo è stato necessario usare la pellicola. È bellissimo. E non è una performance.

La presenza di video realizzati da un artista come Chia, per esempio, poi in seguito approdato alla Transavanguardia, fa ipotizzare che il video si ponesse, per molti autori, come una sorta di attraversamento tra concettuale e ritorno alla pittura...

Chia allora non era ancora assolutamente arrivato alla Transavanguardia, era concettuale. Tutti i suoi giochi di parole, "il limo nel limbo", erano di quel periodo. Infatti i video che ha realizzato con me sono tutti sul tempo – le candele –, sulla durata, sulla tautologia, in fondo. Quindi concettuali.

A proposito del ritorno alla pittura, ricordo una serata a Roma, in casa di Adriana Rabito, in cui Gino De Dominicis, Emilio Prini, e non ricordo più chi altro si misero a dipingere, e Gino mi disse: "Vieni di là, vieni a vedere che si sta dipingendo. Però bisogna farlo di notte, di nascosto". Poi io avevo un treno e andai via... Ma ne abbiamo parlato lungamente, in seguito, io e Gino. Mi pare che fosse il '74 e proprio allora Gino De Dominicis aveva ricominciato a dipingere.

La pittura che è venuta fuori non è certo una pittura classica, ma risente assolutamente di questo percorso. Magari inizialmente questi artisti si vergognavano, però era uno sfocio logico.

Erano gli artisti ad avvicinarsi ad Art/Tapes/22 oppure intraprendevi tu un'opera di coinvolgimento? Erano incuriositi, interessati alle potenzialità espressive del nuovo mezzo?

Beppe Chiari è stato il primo a registrare un tape con me. È fiorentino, e mi conosceva per la galleria di grafica, ci teneva molto a lavorare con me, nonostante fossimo ancora alle prime armi. Poi a Roma ho incontrato De Dominicis, Prini, Pisani. Gino, che conoscevo già

da molto tempo, era entusiasta, ha subito cominciato a propormi cose molto belline, ma improponibili. Per esempio questa: lui ripreso mentre pedala in bicicletta e si volta verso una ragazza, dicendole: "Ti-ri-ti-ri-tu?" e lei: "Ti-ri-ti-ri-ta". Sono le cose che faceva Gino... Erano tutti molto scettici su una eventuale partecipazione di Kounellis al mio progetto, e invece poi Jannis è stato il secondo artista a realizzare un video con Art/Tapes/22.

Non c'era comunque una regola fissa: gli artisti venivano a trovarmi, oppure io andavo alle loro mostre, a volte lo chiedevo io, altre me lo chiedevano loro. Avevano certamente voglia di fare un videotape. Credo che quasi nessuno l'abbia fatto tanto per farlo.

Il tuo lavoro ha avuto un riscontro al di fuori dell'ambito delle arti visive?

Per chi lavora nel teatro il lavoro di Art/Tapes/22 ha costituito un'esperienza che, scoperta a posteriori, ha interessato molto. Ad esempio i Magazzini mi hanno chiesto delle informazioni su alcuni video, volevano vederli. E poi Quartucci. I video più 'teatrali' prodotti da me – in quanto coordinazione di azioni più suono e movimento – sono quelli di Charlemagne Palestine, di Joan Jonas.

Ci sono stati dei progetti mancati?

Nam June Paik era pronto a lavorare con me. Venne a Firenze e mi illustrò il suo progetto: aveva bisogno di tre telecamere. La prima, collocata in via Ricasoli, doveva registrare fino a che un camion non l'avesse schiacciata, la seconda doveva registrare la sua caduta nell'acqua e la terza nel fuoco. Ma io non potevo permettermelo. E lui: "Ma questo è un lavoro che io ti firmo, così potrai venderlo come opera unica: le telecamere rotte". Ma in Italia non era così facile, così non se ne è fatto niente, senza che lui se ne avesse a male. Comunque era pronto per farlo. Ce ne sono stati altri di De Dominicis, quello della bicicletta, che ricordavo prima, e poi un altro, che è stato lungamente progettato. Ci abbiamo perso dei mesi dietro, Gino venne anche in Maremma, in casa mia, portando con sé dei ragazzi che dovevano interpretarlo. Li chiudeva in una stanza e li spiava da dietro la porta mentre questi dovevano, concentratissimi, predire il futuro e indovinarsi il passato l'un l'altro. Ma i ragazzi, spiati da lui, scoppiavano immancabilmente a ridere. E ogni giorno si rimandava a quello seguente, sperando di trovare la situazione adatta per girare. Ma non l'abbiamo mai trovata, non siamo mai riusciti a realizzare questo video. Non so, ci abbiamo impiegato due mesi... ho le fotografie di Gino al mare, in Maremma... Eh sì, sono proprio questi i progetti mancati più clamorosi.

Perché hai chiuso Art/Tapes/22?

Ad un certo punto, quando si è verificato il grosso boom del video, nel '74, con una serie di grandi mostre nei musei europei, la cosa mi ha persino infastidito. Tutte queste manifestazioni sono state concentrate nello spazio dello stesso anno, e poi il fenomeno si è rapidamente esaurito. Perché? Perché hanno cercato di farne una tendenza, un "ismo". Videotapeismo... teppismo. E questo ha irrimediabilmente fatto decantare la situazione, non si è più alimentata la curiosità. Per un po' non si è parlato che di video, è stata come una grande abbuffata, poi, non essendoci mercato, non si sono trovate nemmeno le persone interessate a rilanciare la curiosità.

Presto mi è divenuto insostenibile economicamente continuare la produzione nel mio studio ed allora ho dovuto chiudere, vendere i macchinari. Ma, piuttosto che disperdere tutto questo patrimonio, invece di dare ad ogni artista la propria matrice, ho cercato disperatamente un luogo, un'istituzione a cui affidare complessivamente la produzione di Art/Tapes/22, come raccolta. E chi ha risposto è stata la Biennale. Era il momento in cui Ripa di Meana aveva ottenuto la presidenza della Biennale, un momento di grande fervore, in cui tutto sembrava accendersi e la Biennale diventare una specie di Centre Pompidou. L'archivio era nuovo a Ca' Corner, appena inaugurato, quindi mi sembrava la scelta migliore. Ho anche lavorato lì per due anni, ho dato vita ad un'iniziativa che doveva avere uno sviluppo nel tempo ed in-

vece si è arrestata. Un lungo discorso sul video: due mesi di preparazione, l'intervento di McLuhan, che ha aperto il ciclo, che però si è poi dovuto interrompere. Ho regalato i miei videotape alla Biennale ottenendo in cambio un piccolo risarcimento, il prezzo del puro nastro. C'erano anche lavori che ho ceduto e che non erano stati prodotti da me, ma che io distribuivo, per i quali non ho chiesto nessun risarcimento. Fra questi c'era anche il tape del film *Anémic Cinéma* di Duchamp, del quale avevo ottenuto dall'Atelier Duchamp i diritti di distribuzione, perché andasse nelle scuole, nelle università. Ne ho ceduto anche uno tratto da un film di Richter, ma non mi sembra che siano stati utilizzati molto dall'Archivio Storico della Biennale.

Bill Viola è stato per un certo periodo il direttore tecnico di Art/Tapes/22. Collaborava soltanto alla produzione dei lavori di altri artisti oppure è riuscito a realizzarne anche di suoi?

Bill Viola è stato per due anni e mezzo da me, dal 1974 al 1976. Era molto amico di David Ross, direttore del Long Beach Museum. A quei tempi era alla Syracuse University, nel settore delegato al video, e promuoveva tutte le prime operazioni video che in America si andavano compiendo. Ha lavorato anche alla Kitchen. Quando perciò andai a New York, Ross mi consigliò e mi affidò come operatore video questa sua mano destra. Bill Viola è stato operatore video e direttore del settore tecnico di Art/Tapes/22. Ha collaborato quindi alla produzione di opere di altri artisti e nello stesso tempo aveva anche la possibilità di realizzarne di proprie. Era giovanissimo. Ricordo che quando voleva isolarsi – ma questo non era possibile completamente, perché avevamo poco spazio e c'era sempre molta confusione – si infilava delle palline nelle orbite degli occhi, le cuffie sulle orecchie, e si metteva in meditazione. Ho una sua fotografia così, ed è incredibile...

Anche oggi è molto bravo. È l'esponente di tutta quella fascia del video che in Europa non si chiamerebbe d'artista.

I suoi videotape sono splendidi antropologicamente, sono fatti professionalmente molto bene, sa usare benissimo il colore, il synthetizer, è un musicista di valore, però i suoi sono lavori che sono nati per essere videotape. Non c'è alcun dubbio. Ha lavorato a dei video bellissimi, però si sente che è un artista video, che è nato specificamente con il video.

Quando ho iniziato a produrre video di artisti non mi sono rivolta essenzialmente a chi faceva del linguaggio video il suo campo specifico e preferenziale di espressione. Nel campo delle arti visive (e allora eravamo in piena fioritura della performance art) non ho mai distinto il video-artista dall'artista tout-court che sperimenta diversi linguaggi e tecniche. Non ho mai operato questa distinzione. Non credo nell'artista video, credo nell'artista che per caso fa un videotape, e questo fa parte del suo lavoro, è uno dei suoi lavori. Come Kounellis, che ha realizzato con me un solo videotape, oppure Paolini, che nei suoi cataloghi inserisce il video prodotto da me, *Unisono*, insieme ad altre sue opere, senza specificare che si tratta di un'opera video, allo stesso modo per cui per le altre opere non vengono precisati la tecnica e i materiali usati, ma vengono citati solo titolo e data.

Vediamo però di capire meglio se si è trattato soltanto di una curiosità, oppure se questa ricerca di nuovi materiali, di nuovi linguaggi sottintendesse motivazioni più profonde.

Io credo che per quegli artisti, come Paolini, per i quali creare un videotape voleva dire lavorare ad una propria opera, abbia significato l'adozione di un mezzo piuttosto che un altro. Probabilmente per altri può essere stata solo una curiosità, e non una necessità. Una necessità è l'aver bisogno di fare assolutamente una cosa. Ma il mezzo è un mezzo, non è un linguaggio, non deve condizionare...

In Italia sembra che le nuove idee si manifestino prima che altrove, ma periscano ancor prima di attecchire. In America invece il fenomeno del video ha avuto una continuità che prosegue fino ad oggi. Quali sono le cause di questo diverso approccio al video in Italia e in America?

In America il mezzo è il linguaggio, non c'è dubbio. A partire da Nam June Paik, con

Global Grower e le sue ricerche sul synthetizer. Per continuare poi con i Vasulka e tutti quei gruppi che mi sono stati così antipatici, ma dei quali avevo i tape in distribuzione, che basavano le loro ricerche sugli effetti di colore: astrazioni, immagini sfocate e poi, girando una manovella, cambiava tutto, come se ancora si cercasse di 'épater' non dico 'les bourgeois' ma quasi. Trovato tutto questo molto ingenuo, molto vecchio, mi ricordava *Fantasia* di Walt Disney. Come se il messaggio fosse il colore! Ma allora, girando la manovella e cambiando colore, cambia il messaggio! Ecco, per questi artisti era chiaro che il mezzo era assolutamente il linguaggio. Per gli artisti con i quali ho lavorato io, anche gli americani, non era così, tranne per Douglas Davis, come appunto rilevavo prima, o Willoughby Sharp. In Europa il mezzo viene usato come tale, non è mai il linguaggio. Non mi sono mai stancata di ripetere questo nelle conferenze e nelle lezioni che sono stata chiamata allora a tenere negli Stati Uniti, in Canada, in Germania, in Austria. Ne ho anche scritto. E così anche la perfezione tecnica in Europa non era perseguita come in America, in quanto è ritenuta parte indissolubile del messaggio che l'artista vuole dare. L'opera può allora scaturire solo dalla cooperazione perfetta tra artista e tecnico, ma l'artista deve comunque conoscere molto bene il mezzo, quindi deve essere un artista video, altrimenti il lavoro non sarà più suo, ma del tecnico che gli suggerisce i dati operativi. E questo in Italia, ma per certi versi anche in Europa, non potrà mai accadere sia perché ci sono un tipo di cultura e una disposizione d'animo per cui la tecnica viene semmai usata per essere capovolta (come fa ad esempio Tinguely), sia perché, nella pratica, agli artisti vengono offerte pochissime occasioni per confrontarsi e lavorare con i mezzi video, che al contrario in America sono a disposizione nei musei e nelle università. E quindi i videotape di artisti italiani ed europei ogni volta finiscono per essere delle vere 'avventure', uniche ed irripetibili esperienze.

Quale era l'atteggiamento degli artisti italiani nei confronti di questo aspetto della ricerca americana?

Molto critico. A volte ho avuto anche dei problemi, perché secondo alcuni artisti lavoravo troppo con gli americani. Però ho sempre lavorato con artisti americani che usavano il video come un mezzo. Vito Acconci registrava da solo i suoi videotape, con la camera fissa sistemata all'interno dell'affascinante e disordinatissimo loft dove abitava. Lavori bellissimi, joyceiani, intimisti, addirittura alcuni finiscono perché finisce il nastro, volutamente. Quindi al limite potrebbero continuare... Molto più belli di qualsiasi video che si regga sugli effetti di colore. Acconci usava il videotape come uno strumento, riportandolo a se stesso, alle proprie capacità. Anche gli artisti italiani lo usavano così, senza preoccuparsi troppo degli aspetti tecnici. Però qui da me venivano anche artisti che erano profondi conoscitori del mezzo, come Allan Kaprow, e c'erano poi Bill Viola ed altri ragazzi in gamba. Si parlava di sofisticare il mezzo tecnologico, ed erano ricerche molto interessanti. Tuttavia, se devo essere sincera, debbo dire che sono contenta di aver collaborato alla realizzazione di questi lavori d'artista e il fatto che fossero in forma di videotape ha avuto per me un'importanza relativa.

Quale era il contesto della critica e delle gallerie su questo fenomeno in quegli anni?

In Italia era zero. Germano Celant ha seguito attentamente la prima ricerca video e l'attività di Art/Tapes/22. In *Offmedia* documenta diffusamente gli avvenimenti video americani e quelli di Gerry Schum, si riferisce ad un momento in cui io non avevo ancora iniziato la mia produzione, anche se nel libro compaiono molte foto tratte dai miei videotape. Quando lavoravo alla Biennale c'era anche Celant, come 'arti visive', e progettavamo di realizzare una rivista in video. Mi ha sempre seguito molto...

E poi Achille Bonito Oliva, che organizzava gli *Incontri internazionali d'arte* di Palazzo Taverna a Roma, con Graziella Lonardi, con cui ho collaborato. Poi Barilli a Bologna nel 1970, con *Gennaio '70*, ha organizzato delle performance, che venivano registrate in video, e furono in seguito cancellate. C'erano Pistoletto, che fece *L'uomo nero*, Merz. Era la prima volta in Italia. E poi c'era Arturo Carlo Quintavalle, che si è occupato intensamente di mezzi

multimediali, ma forse con minore soddisfazione per chi lo seguiva... E Paolo Cardazzo, un appassionato, ha una collezione ricchissima, dei videotape molto belli... A Milano c'era una galleria, la De Angeli Frua, che programmava videotape e, sempre in questa città, Tommaso Trini organizzò una grande mostra alla Rotonda della Besana. 'Casabella' dedicò un numero all'arte video... Ecco, era questa la situazione in Italia in quegli anni.

aprile 1988

Note

¹ A proposito di questo lavoro abbiamo ritrovato, fra le carte di Art/Tapes/22, conservate all'Asac, una intervista di Tommaso Trini all'artista (25 novembre 1974):

"Questo video-allestimento, se vogliamo adottare un termine italiano, era già stato progettato nel '72 per la video-galleria di Gerry Schum, uno dei pionieri tedeschi del rapporto video-arte, ma in seguito alla scomparsa prematura di Gerry Schum non fu mai realizzato.

Sono stato uno dei primi artisti che ha collaborato con Gerry Schum per una trasmissione 'manifesto' fatta con una serie di lavori, da lui realizzati nel '71, *Identifications*, che venne trasmessa per televisione e fatta circolare in numerosi musei fino alla Biennale di Venezia, etc. Con lui stavo anche programmando un certo numero di video-tape specifici sull'uso e la critica del medium, cioè del meccanismo del video. Purtroppo questa serie è stata interrotta a causa della morte di Schum. Per questo allestimento video ho utilizzato il mio materiale abituale, che consiste nel fare una pittura impersonale, anonima e organizzata in bande bianche e a colori, ho posto sette telecamere di fronte a questa mia pittura, collegate rispettivamente a sette monitor.

Considero quindi l'utilizzazione di queste sette telecamere come un quadro, una cornice operativo-culturale, che mi permette di porre in discussione i limiti di ogni operazione pittorica – cosa che ho già fatto ampiamente in tutti questi anni. Questa stessa operazione viene ora vista frammentando lo spazio della pittura in sette quadri diversi che corrispondono a sette televisori che hanno grandezze differenti.

Ho introdotto fra le altre una telecamera a colori. Notiamo che nei sei televisori in bianco e nero non c'è mai lo stesso tono di bianco e nero, ci sono gradazioni diversissime. Quindi si presume che ciò debba avvenire anche con il colore che, tuttavia, non è assolutamente riportabile a quello effettivo che noi abbiamo sulla parete.

Perché si capisca lo scopo del lavoro bisogna chiarire che non c'è nessuna registrazione, che la trasmissione è assolutamente simultanea e quindi la dimostrazione critica del rapporto fra l'opera e la sua trasmissione attraverso il monitor è fatta al di fuori di qualsiasi tipo di manipolazione".