

I video di Art/Tapes/22

a cura di Alessandra Cigala

Gran parte dei video descritti è stata presentata alla mostra itinerante *Americans in Florence: Europeans in Florence*, organizzata dal Long Beach Museum of Art, in California, nel 1974. Il catalogo, con bellissime fotografie di John Baldessari, Nino Longobardi e Gianni Melotti, è stato pubblicato dal Centro Di di Firenze nel 1974. Alla mostra erano presenti le opere video dei seguenti artisti: Vito Acconci, John Baldessari, Joseph Beuys, Daniel Buren, Pierpaolo Calzolari, Giuseppe Chiari, Frank Gillette, Joan Jonas, Allan Kaprow, Jannis Kounellis, Alvin Lucier, Urs Lüthi, Jean Otth, Charlemagne Palestine, Giulio Paolini, Alberto Pirelli, Bill Viola.

Joseph Beuys (Krefeld, Germania, 1921 – Düsseldorf, 1986)

Vitex Agnus Castus, 1972

col.; non son.; 15'

tecnici di registrazione: Andrea Gorgi, William (Bill) Viola

in collaborazione con Modern Art Agency, Napoli
con Joseph Beuys

Vitex Agnus Castus è un videotape ricavato da un filmato che aveva ripreso la performance di Beuys *Arena*, cineoperatore Nino Longobardi, nel giugno del 1972.

“... Beuys fece un'azione nel giugno 1972 alla Modern Art Agency di Napoli. Disteso supino sul pavimento della galleria, con una pianta dal nome alchemico 'Vitex Agnus Castus' legata sulla testa, Beuys, per circa tre ore, ha passato la mano destra unta di olio sulle piastre di rame della scultura (il conduttore), fino a far vibrare il proprio corpo caricatosi di energia come un corpo percorso da corrente elettrica. La sua frase più ricorrente è: 'Io sono un trasmettitore, io emano!'”

(Lucio Amelio, 1974)

Ketty La Rocca (La Spezia, 1938 – Firenze, 1975)

Appendice per una supplica, 1972

b/n; son.; 10'

con Ketty La Rocca

Un'azione contrappuntata da iscrizioni numeriche. Un gioco fatto con le mani, i loro movimenti scrutati ed enfatizzati dalla telecamera.

Ketty La Rocca, artista body, anche in video lavora con il corpo.

Vito Acconci (Bronx, New York, 1940)

Home movies, 1973

b/n;; son.; 30'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

in collaborazione con Castelli-Sonnabend videofilms, Corp.

con Vito Acconci

Una confessione del tutto privata davanti allo schermo. Acconci, seduto di spalle alla telecamera, guarda e commenta una serie di diapositive che lo portano a rievocare un suo amore passato e la vita con una donna immaginaria. Scorrono a velocità diversa le immagini, a volte appena percettibili, di luoghi, persone, corpi a lui familiari, lettere, il suo corpo nudo; un album di famiglia. Il parlato, che è la parte più importante del video, è costituito da due discorsi simmetrici: uno rivolto allo spettatore, a colui che guarda, e l'altro, che interviene a interrompere e a inserirsi nel primo, a una donna, come un flusso mentale.

“Io sto seduto dando la schiena allo schermo. È buio. Guardo delle diapositive, immagini di frammenti del passato, in ordine cronologico dal 1967. Accompagno con una brevissima descrizione ogni immagine che compare.

Ogni tanto mi giro di lato come se parlassi a qualcuno che è tra me e lo spettatore: 'Ma lo sai che cosa succedeva – tu c'eri – potresti illustrare tu queste diapositive – sai come ho fatto a trasformare in «un'opera» quello che ci accadeva'.

Di tanto in tanto mi frappongo fra le diapositive e lo spettatore e mi rivolgo verso di lui, pronunciando frasi generiche.

Non mi interessa la rappresentazione in sé, mi interessano piuttosto il luogo e le condizioni in cui la rappresentazione avviene – qualcosa di non troppo vincolato, di abbastanza sfuggente, un po' come dire un'azione all'infinito o al congiuntivo – ad esempio, io parlo di nuovo a un 'tu' fuori dello schermo: 'Noi siamo il passato, siamo semplicemente una struttura, non siamo più reali'. Altri interventi parlati: il linguaggio come medium per complicare le cose ('potrei dire che ti odio, che anche tu mi odi, che ci odiamo reciprocamente').

L'artista, come il guerrigliero, si sposta continuamente ('te ne dovresti andare, così non ci daremo reciprocamente fastidio'). Autobiografia non come rivelazione ma come una dichiarazione in un gioco di carte; la storia come un'etichetta per la mia immagine ('tu dovresti morire, così non ci sarebbe più un passato da dover nascondere').

La galleria come comodo luogo di ritrovo: io non faccio altro che estendere un mondo in cui dominano la moda e la proprietà ('io dovrei essere morto, questo semplificherebbe le cose'). Nuove direttive per me, qualcosa che sia maggiormente rivolto al sociale, al politico. 'Tu dovresti innamorarti di qualcun altro, così ti staccheresti definitivamente da me, e allora io avrei qualcun altro con cui prendermela, odieri il tuo nuovo amante!'”

(Vito Acconci, 1973)

Theme Song, 1973

b/n; son.; 30'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

operatori: Carmine Fornari, Alberto Pirelli

collaboratore tecnico: Raffaele Corazzieri

in collaborazione con Castelli-Sonnabend videofilms, Corp.

con Vito Acconci

Un corteggiamento, molto intimo, ad una donna immaginaria. Il volto di Vito Acconci in primo piano, disteso frontalmente alla telecamera, laterale, obliquo, leggermente deformato. Canticchia su una base musicale regi-

strata; 'I need you... come here... I can see your face in my mind... your body can be here...'. Ecco come Vito Acconci si rivolge alla ipotetica donna fantasma, possibile spettatrice televisiva:

"1. Se la TV è troppo piccola come paesaggio, devo apparirti in primo piano. 2. Ma, se mi trovo faccia a faccia con te, ti sarà troppo facile tenermi fronte e screditarmi. 3. Così, devo essere subdolo, mi avvicinerò a te dal basso: porterò le gambe fuori dallo schermo fino alla tua parte, quando tu non starai guardando: ti porterò giù al mio livello.

1. Se ti sono così vicino non puoi vedermi chiaramente, la mia immagine si è deformata per parlarti meglio. 2. Ma, se ti parlassi in modo diretto, ti darei la possibilità di dissuadermi. 3. Allora ti farò ascoltare della musica, cullandoti con una canzone; così che tu non possa renderti conto se ho cantato a lungo, se ho cantato nella mia mente una canzone.

1. Poiché non mi è possibile vederti lì, di fronte a me, devo ricostruirti. 2. Ma, una volta che avrai preso forma, non ci sarà per noi nessun luogo dove andare: non ho aumentato la mia tecnologia, tu non puoi rispondermi. 3. Così devo lasciarti andare, lasciar finire la nostra relazione - Chi può fermarmi se dico che sei tu che la fai finire? - Dopo tutto, sono solo, torno indietro dove ho iniziato prima".

(Vito Acconci, 1974)

Vincenzo Agnetti (Milano, 1926 - 1982)

Documentario no. 2, 1973

b/n; son.; 8'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

tecnici di registrazione: Carmine Fornari, Alberto Pirelli

con Vincenzo Agnetti

La videoregistrazione utilizzata come strumento interlinguistico. Facendo vedere alcuni lavori nel suo studio, Agnetti fa corrispondere a una serie di numeri la lettura del testo del suo *Amleto politico*.

"In questo nastro l'azzeramento avviene isolando le immagini dalla descrizione dell'ambiente filmato... A sua volta poi il nastro si sviluppa con una descrizione puramente fonologica... Le parole, private del loro significato, sono sostituite con dei numeri... Nella misura in cui la parola scompare il numero che la sostituisce diventa un semplice supporto di intonazione..."

(Vincenzo Agnetti)

Simone Forti (Firenze, 1935)

No Title, 1973

b/n; son.; 29'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

con Simone Forti

Simone Forti è artista della danza, recupera attraverso gesti e atteggiamenti primari un ritmo biologico e naturale.

Questo video è stato registrato allo zoo di Parigi. Qui, come in altri suoi lavori, Simone Forti, nuda, ripete le movenze degli animali su cui si sofferma la telecamera. Una performance quasi danzata.

Allan Kaprow (Atlantic City, New York, 1927)

Then, 1973

b/n; son.; 25'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

tecnici di registrazione: Raffaele Corazzieri, Alberto Pirelli

in collaborazione con la galleria Multipla, Milano
con Allan Kaprow

"*Then* ha a che fare con lo scorrere del tempo. Si vede qualcosa cambiare molto lentamente, un cubetto di ghiaccio che si scioglie in bocca oppure per il calore di una lampadina elettrica. Ha a che fare, altresì, con le relazioni possibili che le esperienze di calore, freddo, luce e la parola parlata hanno con il nostro senso qualitativo del tempo: il sentire una cosa più lentamente o più velocemente, per esempio.

Le parole nelle forme di semplici domande e risposte su cose, in ogni caso, visualmente evidenti per se stesse, sono volutamente ridondanti, per riportare in un medium quello che sta accadendo in un altro medium. Tali domande e risposte a volte suonano come non conseguenti: per esempio, 'È caldo?' 'No, è umido'. Ma questi sono solo spostamenti di accento verso un altro aspetto di ciò che sta accadendo. Infine, c'è gioco sul convenzionale simbolismo maschile-femminile di 'ghiaccio', 'calore' e 'luce'. Questi simboli sono anche legati al tempo".

(Allan Kaprow, 1974)

Jannis Kounellis (Pireo, Atene, 1936)

No title, 1973

b/n; non son.; 25'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

con Jannis Kounellis

"Kounellis ha esaminato in modo minuzioso la struttura profonda dell'arte, i suoi rapporti con l'oggettività quotidiana e con le stratificazioni della memoria collettiva. In questo nastro contrappone il tempo mitologico della maschera del dio greco al 'tempo reale', cronologico, della macchina elettronica attraverso la mediazione della luce della lampada a petrolio che rimanda ad una condizione primitiva dell'essere".

(Fulvio Salvadori, 1977)

"È necessario avere un medium per fare un videotape, o il videotape è il medium. Tutto ciò che viene trasmesso è un'immagine compressa (un dipinto di Mondrian).

La nostra immaginazione crea immagini, o le immagini rappresentano interessi comuni.

Per l'uomo creativo, l'artista, la moralità è uno scandalo. L'immagine morale (da sempre) è uno scandalo.

Eppure io stesso non desidero nasconderti il mio passato giacobino, nonostante il fatto che oggi, dopo lungo lavoro e conoscenza, io ho capito il significato di quello che Rimbaud intende per libertà libera. La vitalità rivoluzionaria di un'immagine immaginaria".

(Jannis Kounellis, 1974)

Charlemagne Palestine (New York, 1945)

Body Music 1, 1973

b/n; son.; 12'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

tecnici di registrazione: Carmine Fornari, Alberto Pirelli
operatore: Raffaele Corazzieri
in collaborazione con Castelli-Sonnabend videofilms, Corp.
con Charlemagne Palestine

Body Music 2, 1974
b/n; son.; 8'
produzione: Art/Tapes/22, Firenze
in collaborazione con Castelli-Sonnabend videofilms, Corp.
con Charlemagne Palestine

“Queste opere (*Body music 1 e 2*) mostrano il rapporto tra il corpo e la voce umana nella loro relazione con gli elementi psicologici e fisiologici nell'uomo e nell'ambiente esterno. *Body music 1* è uno sguardo oggettivo all'interno del campo soggettivo; *Body music 2* è uno sguardo soggettivo all'interno dell'ambiente oggettivo”
(Charlemagne Palestine, 1974)

Charlemagne Palestine indaga sui rapporti tra corpo e spazio attraverso il suono.

Body Music 1 è una performance in un interno. Palestine inizia un canto monodico, inginocchiato sul pavimento, e poi, vibrando con tutto il corpo e ritmando con movimenti delle gambe e delle braccia, in un crescendo parossistico, dopo una corsa cieca, sbattendo contro le pareti, si getta a terra sfinito, placandosi del tutto.

In *Body Music 2* Palestine attraversa le stanze della villa di Artemino (vicino Firenze), reggendo davanti a sé la telecamera che registra in soggettiva. Dapprima cammina, poi corre sempre più forte, modulando con la bocca un canto monodico a inizio lento e poi sempre più affannoso e frenetico, fino a cadere esausto e silenzioso.

Bill Viola
A series, 1973-74
b/n e col.; son.; 25'

“L'immagine video sta cambiando rapidamente – è così dinamica che è diventata la cosa più facilmente percepita dai nostri occhi/cervello. Questo sovraccarico di informazioni è parte delle ragioni per cui molto del lavoro video si sofferma prevalentemente su scene fisse o su eventi e tempi quotidiani – accolti solitamente come tediosi. Penso che la scelta degli artisti di usare il mezzo in questo modo sia in primo luogo il tentativo (consapevole o inconsapevole) di cercare di arrestare l'alta velocità del flusso dati. Esso è facilmente manipolabile, così diventa più ovvio trattare immagini a basso contenuto per cercare di alleviare alcuni di questi impulsi.

Dopo aver vissuto così a lungo sotto il sole la gente gradisce una sorgente di luce che si possa osservare direttamente senza che essa leda loro gli occhi. Ma tale sottile gradimento stanca presto quando realizzano che guardare un video è cosa difficile, oltre che ardua da interpretare. (E a voler ben guardare, la gente usa la televisione per andare a dormire).

Base di questo comune reclamo è che molti di questi video sono materia difficile, perché già l'azione di percepire l'immagine televisiva è francamente faticosa. Lo hanno testimoniato le ore del Watergate o gli allunaggi. In televisione non funziona l'esposizione del tempo

quotidiano nel ritmo in cui noi lo viviamo. È troppo lento.

Un articolo del New York Times, dell'1/9/1974, di Dick Adler, parla del sistema di valutazione Neilson per determinare quali programmi sono maggiormente visti in televisione. In esso, egli menziona l'uso del C.R.D. (Continuos Receiver On), meccanismo che consente ai computer Neilson di scoprire una persona che intenzionalmente cerca di aumentare l'indice di ascolto di una stazione (lasciando il suo set in funzione tutto il tempo). In tale periodo di tempo (un set è stato scoperto in funzione per 24 ore) il C.R.D. fa interrompere automaticamente quel set dal computer Neilson e segnala all'agente locale di andare a fare visita al padrone di casa. Almeno una persona morta è stata scoperta in questo modo. La definizione clinica di morte può ora essere estesa fino a includere persone che hanno il loro televisore acceso per più di 24 ore. Per cui scopriamo che non è difficile all'inizio stare seduti a guardare una gran quantità di materiale video che scorre, ma alla fine può anche dimostrarsi letale.

Penso che il solo modo per aggirare alcuni di questi problemi è di intercettare l'alta velocità del flusso dati del video e in qualche modo (diretto o indiretto) imparare a controllarlo. Le quattro parti che comprendono *A series* vanno in questa direzione. Una interrompe fisicamente il processo di 'scanning', una seconda rivela soltanto i campi video in isolamento, un'altra presenta un'azione rapida e semplice in alta definizione e l'ultima comprime sei spazi di tempo in un evento che capita in uno stesso spazio”.

(Bill Viola, 1974)

Red Tape. Collected works (1-6), 1975

1. *Playing soul music to my freckles so they won't get lonely*

produzione: Inter-Media Art Center, Inc.
con il parziale sostegno del N.Y. State Council on the Arts
con Bill Viola

Il dispositivo tecnologico entra nel corpo: un altoparlante vibra sulla schiena lentiginosa di Bill Viola, aperto come un orecchio, al suono di una musicchetta soul.

2. *A non-diary cremer*

produzione: Inter-Media Art Center, Inc.
con il parziale sostegno del N.Y. State Council on the Arts
con Bill Viola

L'ingrandimento e l'amplificazione di eventi quotidiani: una tazzina di caffè sorseggiata lentamente, l'immagine di sé e della telecamera riflesse nel liquido nero finché, con un ultimo sorso, non vengono bevute e scompaiono. Il sonoro, attento come un sismografo, registra ogni minima variazione: il deglutire, il succhiare, l'affettare il pane, l'ansimare.

3. *Preventive measures*

coproduzione: ZBS Media, Inc. – Inter-Media Art Center, Inc.
con il parziale sostegno del N.Y. State Council on the

Arts
con Bill Viola

Una strada di campagna, una figura che avanza correndo dal fondo. Cambia l'inquadratura e la figura si avvicina, è Bill Viola, corre, taglia il traguardo e, come una farfalla impazzita, sbatte contro la telecamera, stramazza al suolo stordito.

4. *The semi-circular canals*

coproduzione: ZBS Media, Inc. – Inter-Media Art Center, Inc.

con il parziale sostegno del N.Y. State Council on the Arts
con Bill Viola

L'immagine di Viola, inquadrato a mezzobusto e a torso nudo, gira in tondo, dondola, si inclina, si arresta, come fosse su una giostra, su uno sfondo campestre, tra abbaire di cani e canti di uccelli. Il paesaggio appare e scompare, a diverse velocità, il perno su cui ruota con ritmo altalenante è l'immagine fissa e imperturbabile dell'artista.

5. *A million other things*

coproduzione: ZBS Media, Inc. – Inter-Media Art Center, Inc.

con il parziale sostegno del N.Y. State Council on the Arts
con Bill Viola

Un paesaggio lacustre, una casetta, inquadrati a intermittenza alle diverse luci del giorno. Una figurina umana si illumina al buio. Il trascorrere del tempo, dapprima scandito con regolarità, si fa sempre più veloce, ad intervalli appena percettibili.

6. *Return*

produzione: Inter-Media Art Center, Inc.

con il parziale sostegno del N.Y. State Council on the Arts
con Bill Viola

Immerso in un esterno, tra i cespugli, Bill Viola regge in mano una campana. La suona, ripetutamente, avanzando ogni volta di poco e ritornando indietro di altrettanto poco dopo aver battuto ogni colpo, come se la forza del colpo dato lo sospingesse indietro in misura proporzionale al suo graduale avvicinarsi alla telecamera.

Alighiero Boetti (Torino, 1940)

Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo, 1974

b/n; non son.; 2'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

tecnico di registrazione: Andrea Giorgi

con Alighiero Boetti

Il corpo è qui, ancora una volta, evocato ed usato come mezzo espressivo dall'artista.

Boetti scrive, partendo dal centro dell'immagine, contemporaneamente con la mano destra e con la mano sinistra la frase del titolo, fino a che le sue braccia si estendono orizzontalmente ad occupare l'intero schermo. Le due scritte si specchiano una nell'altra.

"Gli italiani scrivono da sinistra a destra, ma in Afghanistan, che è come se fosse la seconda patria di Boetti, le persone scrivono da destra a sinistra. Boetti in questo la-

voro ha trovato una forma attraverso la quale far riflettere gli usi di culture differenti, non come un'osservazione passiva, ma come impegno attivo..."

(Dorine Mignot, 1980)

Giuseppe Chiari (Firenze, 1926)

Il suono, 1974

b/n; son.; 14'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

tecnico di registrazione: Andrea Giorgi

con Giuseppe Chiari

"Musicista Fluxus e artista concettuale, Chiari usa il mezzo televisivo come uno strumento musicale e il pianoforte come un mezzo visivo".

(Tommaso Trini, 1975)

"Chiari 'suona' la telecamera usando le seguenti combinazioni: registrazione del suono: spento/acceso; registrazione dell'immagine: spento/acceso; direzione giusta; direzione sbagliata.

Abbiamo otto situazioni / in queste otto situazioni la performance è libera ed eseguita personalmente dall'autore".

(Giuseppe Chiari, 1974)

Douglas Davis (Washington, 1938)

The Florence Tapes: Clothing, Walking, Lifting, Learning, 1974

b/n; son.; 22'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

con Douglas Davis

È un video che istruisce sulle possibilità di comunicazione del mezzo televisivo. Infatti impartisce deliberatamente delle direttive a colui che guarda, invitandolo ad imitarlo: "metti le tue mani contro le mie, attraverso lo schermo, spingendo verso di me". E contemporaneamente, con mani e piedi, Davis aderisce illusivamente alla superficie interna del monitor. In realtà Davis sta prima sopra una lastra di vetro e la telecamera lo riprende dal basso, e poi sotto il vetro e la telecamera lo riprende dall'alto. L'effetto che se ne ricava è, nel primo caso, di contatto e, nel secondo, di spinta per fuoriuscire dallo schermo, come se il corpo fosse veramente nella scatola televisiva. L'invito rivolto allo spettatore è di fare combaciare le proprie membra con quelle dell'artista, in un tentativo di contatto fisico, salvo l'interposizione del vetro del monitor.

Davis ha partecipato con questo video insieme a Nam June Paik e Joseph Beuys alla prima trasmissione di una performance artistica via satellite in tutto il mondo da Kassel, in Germania, il 24 giugno 1977.

Testo verbale del video

I

This is the time for you and I to give up our clothes and throw them against the television screen. Together you and I, one by one, like this, you throwing from your side and I from mine.

What have we both done?

II
Please walk with me on the television screen. First, put your feet against mine, through the screen, touching our toes.

Who is up and who is down?

III
Please hold up your television screen, with me. Put your hands against mine, through the screens, pressing against me.

Do you feel the weight?
Is this an illusion?

IV
Please put your clothes on again, with me one by one.

We must leave each other now.
We must leave the television set and this room.

Where have we both gone?

I
È tempo per te e per me di toglierci i vestiti e gettarli contro lo schermo del televisore. Insieme tu ed io, uno per uno, così tu gettandoli dalla tua parte, ed io dalla mia.

Che cosa abbiamo fatto noi due?

II
Per favore cammina con me sullo schermo del televisore. Prima metti i tuoi piedi contro i miei, attraverso lo schermo, toccando le nostre dita dei piedi.

Chi è su e chi è giù?

III
Ora alza il tuo schermo, insieme a me. Metti le tue mani contro le mie, attraverso lo schermo, spingendo verso di me.

Senti il peso?
È un'illusione questa?

IV
Ora rimettiti i vestiti di nuovo, con me, uno per uno.

Ci dobbiamo lasciare ora, dobbiamo lasciare il televisore e questa stanza.

Dove siamo andati noi due?

Gino De Dominicis (Ancona, 1947)

Videotape, 1974
b/n; son.; 4'
produzione: Art/Tapes/22, Firenze
tecnico di registrazione: Andrea Giorgi

Una donna seduta di fronte alla telecamera. Propone ad una voce fuori campo – quella dell'artista – quale videotape vuole vedere. La risposta è: "Il videotape di De Dominicis". Lei è sempre seduta e guarda la telecamera, chiede: "Ma è questo il videotape di De Dominicis?". La voce fuori campo: "Sì". Lei guarda ancora e poi:

"Sono seduta e guardo me stessa. Voglio che voi mi guardiate". Dopo un po' si alza ed esce dal campo visivo. Rimane la sedia vuota.

Operazione concettuale di De Dominicis. Lo spettatore del videotape guarda la spettatrice dello stesso. Un gioco di specchi, lo schermo televisivo come specchio. Una riflessione spiazzante sul mezzo e sulla comunicazione.

Terry Fox
Children Tape (a selection), 1974
b/n; son.; 30'
produzione: Art/Tapes/22, Firenze

Il video come lente di ingrandimento.

In brevi porzioni di tempo accadono eventi minimi, ma conclusi. Piccoli avvenimenti che sfuggono alla percezione distratta del quotidiano e che il video registra e amplifica. Brevi frammenti di realtà resi iperreali dall'attenzione concentrata del mezzo.

Frank Gillette (Jersey City, 1941)
Three Tuscan Fields and the Birds of Madagascar, 1974
b/n; son.; 30'
produzione: Art/Tapes/22, Firenze
in collaborazione con Castelli-Sonnabend videofilms, Corp.

Registrato nella campagna toscana, con riprese di un frutteto, un vigneto e un uliveto. Le immagini sono montate elettronicamente in lunghe oscillanti sequenze che restituiscono il ritrovato senso della natura. Sonoro basato sulla documentazione di canti di uccelli esotici.

Taka Iimura
Fields Works I, II, III, 1974
b/n; son.; 25'
produzione: Art/Tapes/22, Firenze
con Taka Iimura

"Un campo visivo creato da uno specchio e un monitor. Usando questi strumenti e la telecamera, Taka Iimura esegue tre azioni sulla doppia virtualità della riflessione: 1) l'artista passeggia davanti allo specchio avvicinandogli progressivamente; 2) lo schermo diviso a metà presenta l'immagine dell'artista visto simultaneamente davanti e dietro; 3) l'artista ripreso alle spalle mentre riprende a sua volta la presenza del monitor"

(Tommaso Trini, 1975)

"I am not Taka Iimura", ripete spesso, mentre la sua bocca si apre e si chiude come quella di un pesce.

Les Levine (Dublino, 1936)
Suicide Sutra, 1974
b/n; son.; 30'
con Les Levine

La musica, orientalizzante, evoca l'«OM» che precede la trance. Sembra di essere in un tempio indiano. Le immagini si susseguono su questa base sonora: appare il volto di Levine, si vede mentre legge da un libro, passano automobili, inserti metropolitani, di fumetti, pitture,

ì poeti della beat generation, perfino Paul Newman... Levine si considera un 'media sculptor', lavora sull'environment, il video, la fotografia, il film.

Urs Lüthi (Lucerna, 1947)

Morire d'amore, 1974

b/n; son.; 9'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

tecnici di registrazione: Andrea Giorgi,

Germano Sangirardi, Enzo Stella

in collaborazione con la galleria Diagramma, Milano
con Urs Lüthi ed Elke

È un video costruito sulla giustapposizione delle immagini e la simultaneità degli eventi. Due finestre aperte sullo schermo mostrano rispettivamente il volto di una donna che fissa la telecamera e di un uomo, al buio, illuminato ad intermittenza dalla luce di una torcia elettrica. A un certo punto la donna spara con una pistola contro la telecamera, l'uomo cade e la sua immagine scompare dal monitor. Rimane, ancora per un po', l'immagine della donna, e accanto, nell'altra finestra, il buio.

Self Portrait, 1974

b/n; son.; 8'

produzione: Art/Tapes/22

tecnici di registrazione: Andrea Giorgi, Usley Pinnock

in collaborazione con la galleria Diagramma, Milano
con Urs Lüthi

Una porzione di tempo e l'accadere di due eventi relazionati tra loro dallo scorrere di un liquido: il latte in un bicchiere vuoto, fino a debordarne; l'acqua, forse pioggia, sul volto, all'inizio asciutto, di un uomo, che diventa sempre più abbondante, fino a rendergli difficile respirare e tenere gli occhi aperti. Anche in questo video le due immagini sono accostate dalle due finestre in cui è diviso in verticale lo schermo.

Il sonoro rende efficacemente la scansione temporale.

Giulio Paolini (Genova, 1940)

Unisono, 1974

b/n; non son.; 3'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

tecnico di registrazione: Andrea Giorgi

Si tratta dell'unico video realizzato dall'artista.

"Novantadue opere, datate dal 1960 al 1974, dimenticano la loro immagine originale e tendono a identificare, nello 'spazio' di un minuto, una dimensione abituale e sconosciuta: quella di un quadro".

(Giulio Paolini, 1975)

Arnulf Rainer (Baden, Vienna, 1929)

Mouth Piece, 1974

b/n; son.; 6'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

con Arnulf Rainer

Protagonista del video è il volto dell'artista. Nei dettagli del suo viso, scrutati dalla telecamera, passano una miriade di espressioni, di smorfie, di elementari funzioni

fisiche. L'azione è rallentata – la bocca deglutisce, respira – e poi gradatamente si fa più intensa e angosciata, finché rabbiosamente inizia a schiaffeggiarsi.

Slow Motion, 1974

b/n; son.; 9'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

con Arnulf Rainer

Rainer rotola lentamente il suo corpo per terra, alzandosi come in trance e poi ricadendo giù, in posizione fetale.

Confrontation with my Videoimage, 1974

b/n; son.; 40'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

con Arnulf Rainer

Un confronto con la propria immagine riflessa in uno specchio, mediata dallo 'specchio' dello schermo. Come un bambino, regredisce davanti all'immagine di sé che gli è di fronte: si liscia, si lava, si massaggia, si tappa le orecchie. Vediamo come l'artista reagisce guardando la propria immagine.

Rainer fa parte del Gruppo di Vienna, espressione dell'area più violenta della Body Art, vicino a Hermann Nitsch. Fin dal 1968 lavora alle *Face farce*, immagini fotografiche in cui il suo volto appare sconvolto dalla smorfia.

"Non sono un pittore, né un poeta, né uno sportivo, né un cineasta, né un filosofo, ma un espositore. Nel mio lavoro l'arte figurativa è mimica e ginnastica. Il gesto, il dinamismo corporeo o la cinetica del volto non sono per me né un gioco, né un utensile teatrale né tantomeno un rituale, bensì coscienza, la forma di comunicazione più fondamentale dell'uomo (e di molti mammiferi). Per documentare questo linguaggio del corpo in un aspetto statico o in movimento, io mi servo delle fotografie e del film. Durante queste azioni sono teso al massimo, al limite di un collasso nervoso... per portare avanti questo lavoro cerco di riprodurre me stesso comprimendomi. Naturalmente queste autopresentazioni richiedono uno sforzo enorme e nascono da gesti anticulturali, da smorfie e altro. Tuttavia sono anche degli elementi di conservazione preverbale o forme di comunicazione della prima infanzia, il cui senso è per me ancora oscuro... in questo modo faccio dell'arte una ricerca antropologica, dato che l'uomo è soltanto una massa; un cumulo di germi, di possibilità che egli stesso appena sospetta e che per una buona parte rifiuta a priori. Infatti egli rende tabù tutte quelle grandi superfici che formano il suo passato biologico. Ma, timido com'è, rifiuta molte delle sue stesse possibilità, poiché, tutto sommato, è pur sempre una formica che, una volta ingrandita, gli appare simile a un mostro".

(Arnulf Rainer, 1973)

Marina Abramovic (Belgrado, 1946)

Art must be beautiful, artist must be beautiful, 1975

b/n; son.; 40'

produzione: Art/Tapes/22, Firenze

con Marina Abramovic

Il titolo di questo video è, come spesso accade, la letteralizzazione dell'azione che viene registrata; l'artista deve essere bello e l'artista perciò si pettina di fronte alla tele-

camera. Dapprima evanescente, poi sempre più nitida e ravvicinata, appare l'immagine di Marina Abramovic. Agisce sui suoi capelli con una spazzola in una mano e un pettine a denti larghi nell'altra con sempre maggior intensità e violenza, ripetendo con voce angosciata e respiro affannoso per tutta la durata della performance la frase del titolo. Il suo sguardo è assente, l'espressione provata. Poi, come era apparso all'inizio, il suo volto torna a sfocarsi, quasi una maschera di morte, fino a scomparire.

Chris Burden (Boston, 1946)
Afternoon at Portarossa Hotel, 1975
b/n; son.; 27'
produzione: Art/Tapes/22, Firenze
con Chris Burden e Alexis Smith

Una partita a carte sul letto sfatto di un albergo. Il gioco è Black Jack, i giocatori un uomo, Burden, e una donna, Alexis Smith. Ogni volta che uno dei due perde una mano, deve togliersi un indumento. Il video termina quando finisce il gioco. Più che una riflessione sul tempo e sulla durata è un brano di esistenza, ma registrato con l'ironia e con l'esilità di una trovata.

Sandro Chia (Firenze, 1946)
Di come il fuoco rigenera la candela, 1975
b/n; non son.; 30'
produzione: Art/Tapes/22, Firenze

Il video mostra per tutto il tempo una candela accesa. Un video sulla durata, ma anche una riflessione sul simbolismo del fuoco. È l'elemento che brucia e consuma, ma vi si ritrovano anche, al pari dell'acqua, gli aspetti positivi della distruzione: la rigenerazione e la purificazione. Su questo rovesciamento simbolico è pensato il video di Chia: la candela accesa non si consuma mai,

come se il fuoco contemporaneamente la facesse bruciare e la rigenerasse, tanto da rendere impossibile allo sguardo umano la percezione di qualsiasi mutazione.

Antonio Muntadas
Two Pulses / Two Heartbeats. Friction, 1975
b/n; son.; 6'

Brevi azioni, manipolazioni di oggetti ed esplorazioni del corpo umano di sapore sottilmente erotico. La telecamera si sofferma sulle cose con una concentrazione tattile che esalta l'ambiguità delle immagini mostrate.

Joan Jonas (New York)
Merlo, 1976
b/n; son.; 16'
produzione: Art/Tapes/22, Firenze
in collaborazione con Castelli-Sonnabend videofilms, Corp.
con Joan Jonas

Artista della danza, Joan Jonas opera al chiuso e all'aperto, sia nelle gallerie che a diretto contatto con la natura.

In questo video Joan Jonas si aggira da sola nella campagna toscana, tra i ruderi, emettendo lunghi suoni da un rudimentale strumento a fiato, quasi un richiamo di uccello nel silenzio e nella solitudine.

"... Se le sue performance all'aperto si rifanno palesemente alle cerimonie sciamaniche e naturalistiche, in *Merlo* i pezzi all'interno riguardano il mistico che è peculiare di ciascun individuo.."

(Germano Celant)

"La prima scena è mattino, la seconda mezzogiorno, la terza pomeriggio, e durante l'ultima il sole sta calando. Il tempo tra il calar del sole e le tenebre è chiamato talvolta crepuscolo. Io sto guardando il passaggio tra il giorno e la notte".

(Joan Jonas, 1974)

Questo, come anche gli altri video di Joan Jonas, era firmato e numerato dall'artista.