

Bill Viola

La scena europea e altre osservazioni

Una premessa

Le informazioni contenute in questo articolo sono il risultato del primo anno che ho trascorso in Europa, lavorando come direttore tecnico di ART/TAPES/22, un centro sperimentale di produzione di video e distribuzione di videocassette che ha sede a Firenze. Il centro nacque nel 1973, per iniziativa di Maria Gloria Bicocchi, come luogo di sperimentazione, da parte degli artisti convocati, di questo nuovo mezzo, che era ancora in ombra in Europa. L'organo di produzione vero e proprio (lo studio) vive in relazione di complementarità con la distribuzione delle videocassette, cosa che conferisce un carattere internazionale al centro. Molto dell'entusiasmo che si esprime in questo articolo è dovuto all'ambiente di lavoro dell'ART/TAPES/22, in cui io trovo un atteggiamento di reale apertura verso le potenzialità del video che si traduce quotidianamente in un salutare incontro e scambio culturale. Costruito sulle energie e i desideri della sua direttrice, Maria Gloria Bicocchi, il centro è, io trovo, unico nel suo genere in tutta Europa e negli Stati Uniti, un luogo dove artisti da tutte le nazioni possono trovare un terreno comune attraverso il mezzo, e dove una situazione operativa personalizzata e positiva apre sbocchi e canali di lavoro.

È provato che lo sviluppo del video in Europa è pionieristico (nell'opera di persone come Gerry Schum e Wolf Vostell) e ancora in ritardo e restio nell'affermarsi (come testimoniato dalla quantità generalmente scarsa di produzione costante). Non è mia intenzione produrre una documentazione che tracci il progredire storico del mezzo televisivo in Europa: sono arrivato sulla scena troppo tardi per questo, e credo che una quantità più che adeguata di dati sia già disponibile per coloro che vi fossero interessati (rimando il lettore alle note in fondo all'articolo per l'elenco delle fonti). Dunque ciò che sto per presentare è una serie di osservazioni ed esperienze dal punto di vista di un americano direttamente coinvolto nello sviluppo del video in Europa, e soprattutto in Italia, nel corso dell'ultimo anno. Si tratta quindi di un lavoro soggettivo, che spero sarà preso per quello che è – una riflessione da parte di una persona che parla solo in nome di se stessa, e che si trova proprio nel mezzo della scena di cui sta facendo un commento.

La scena europea

BOLLETTINO VIDEO: Bene, la Sony ha oggi annunciato a Parigi la sua nuova linea autunnale. È di dominio pubblico – i particolari sono ancora da svelare. Arrivato in novembre il nuovo 8650 (1/2 pollice, a colori) colpirà la scena europea, e la gente non sta nella pelle per metterci sopra le mani; completo di molte delle caratteristiche intorno alle quali non si fa che un gran dire, e in sistema PAL. Nella linea U-matic, ha più o meno l'aspetto di un normale videoregistratore. I modelli internazionali, nel doppio formato U-matic, saranno ancora in giro questo autunno, insieme a poche novità. Nelle sale d'esposizione di lusso a Parigi abbiamo visto il nuovo videoregistratore a colore portatile, e il nuovo automatico col sistema editing, entrambi messi in circolazione l'autunno scorso. Tutto ciò può sembrare un po' vecchiotto a voi degli Stati Uniti, ma la gente qui non fa che parlarne entusiasticamente. In realtà, per noi in Europa c'è molto da guadagnare nel tenere continuamente d'occhio le ultimissime

novità tecnologiche provenienti dagli Stati Uniti. FINE DEL BOLLETTINO VIDEO.

Ho scelto di cominciare questo articolo parlando di "hardware" perché ho la responsabilità di una produzione presso l'ART/TAPES/22, e questo è il punto focale delle mie attività. Inoltre, più in generale, trovo che lo sviluppo, la resa, i costi e la produzione di particolari sistemi video "hardware" siano il fattore previo più determinante per qualsiasi creazione "software", indipendentemente dal tempo, dal luogo e dalle condizioni personali di chi ne fa uso. (Questo dato sta cambiando recentemente, dato che alcuni si improvvisano ingegneri e stanno modificando per proprio conto attrezzature e progettazioni). Fatta questa premessa, si constata poi che la situazione in Europa è caratterizzata da un grave ritardo, di cui si dirà meglio in seguito. Le informazioni fornite in apertura sono attendibili; la gente è ancora in attesa di attrezzature in circolazione negli Stati Uniti ormai già da un anno. L'equipaggiamento della TV Vaticana è ordinato in NTSC a Tokyo, il sistema usato in Giappone e in U.S.A. Per lo più, i nuovi prodotti vengono immessi sul mercato contemporaneamente in queste due nazioni, e solo in seguito modificati per il sistema PAL, spesso con un ritardo di più di un anno.

La differenza di sistemi fra l'Europa e l'America significa più del fatto che può provocare la morte accidentale di un turista, che inserisce la spina del suo rasoio elettrico americano a 110-volt in una presa a 220-volt nella stanza da bagno di un albergo di Roma, e fatalmente è spacciato. A parte le divagazioni, le conseguenze della differenza di cui si diceva sono molteplici, e nuocciono sia al produttore che al fruitore, influenzando ogni produzione "software", materialmente e anche da un punto di vista psicologico. [...]

C'è un determinato numero di linee che possono essere scandite sulla superficie di uno schermo in un dato intervallo di tempo (60 Hz – giri al secondo – in America, 50 in Europa). In un sessantesimo di secondo si contano 212 linee e mezza; in un cinquantesimo, circa 312. Dunque una cosa si chiarisce, una volta tolti di mezzo tutti questi elettroni: in Europa si hanno immagini che si completano ad una velocità leggermente inferiore, ma che contengono un centinaio di linee in più rispetto alle corrispondenti americane. Dunque nel vecchio continente si producono immagini dalla fermezza (e dai particolari) notevolmente superiore. Quando giunsi a Firenze per la prima volta, la prima cassetta che vidi era stata ripresa con una "portapak" in bianco e nero, in esterni e in piena luce solare (una condizione ideale per le riprese). A parte il leggero tremolio ottico (causato dalla velocità inferiore – 50 giri –, alla quale ora sono completamente abituato), la qualità dell'immagine era stupefacente. Il dettaglio e la chiarezza di quella cassetta non avevano uguali in niente che avessi mai visto negli Stati Uniti. Per quanto riguarda il colore, il discorso è un altro; le differenze tecniche sono troppo complicate per parlarne in questa sede, ma si può dire che il diverso sistema di riproduzione del colore, unitamente alla sempre migliore resa dell'immagine, si risolve in un prodotto televisivo a colori che ha dello straordinario per un figlio del NTSC. L'Europa ha adottato il suo sistema dopo l'America: ecco un esempio calzante in cui, dal punto di vista del nostro argomento, il ritardo è stato salutare.

Ma la cosa non finisce qui: i problemi non sono finiti. I due sistemi non sono compatibili affatto. Le cassette realizzate nel sistema NTSC non possono essere viste in PAL, e viceversa. Questo significa anche che Desi non può amare Lucy in italiano? Ebbene, per il fatto che molto materiale televisivo era stato in origine realizzato su pellicola, Hugh Beaumont potè lasciarlo all'estero, a Beaver, e l'esportazione di tutte queste preziose informazioni e della ricca eredità culturale non fu ritardata. Ma per il materiale realizzato direttamente in video, la faccenda non è così facile. Esistono i mezzi tecnologici (per esempio alla BBC di Londra) per trasferire elettronicamente materiale da un sistema ad un altro, usando accorgimenti temporali e procedimenti digitali, ma sfortunatamente, a causa dei costi, tutto ciò non è alla portata del creatore indipendente di videocassette, né negli Stati Uniti né in Europa. Così l'unica alternativa possibile è il trasferimento ottico, che sarebbe come fare uno Xerox di un Xerox; se non è intenzionale, la deformazione dell'immagine in cui si incorre ha un effetto distruttivo. (Il processo, chiamato "scan conversion" – conversione della traccia luminosa –, consiste

nel prendere una cassetta realizzata in un sistema, diciamo in PAL, e per prima cosa mandarla in onda normalmente su un monitor; quindi con una telecamera NTSC si riprende l'immagine dallo schermo del monitor, registrandola su un videoregistratore NTSC. Ovviamente, ne risentono la qualità e la resa dell'immagine). Per una soddisfacente soluzione a questo problema, siamo nelle mani della Sony e dei suoi alti prezzi, e dobbiamo aspettare. [...]

Parlando di mattoni come lingotti d'oro.

La Televisione è stata acclamata, in numerose e popolari analisi da parte di deliranti esponenti della cultura, quale mezzo di comunicazione realmente totale. Io non so quello che significhi esattamente, ma osservo il ricorrere di alcuni schemi di concezione del video che si diffondono oltre i confini delle nazioni e che, procedendo per esclusione, possono essere attribuiti a fattori biologici e genetici comuni a tutta l'umanità e/o all'essenza del mezzo televisivo in se stesso. Mi sembra che ci siano determinati livelli di sviluppo secondo i quali il video diventa parte integrante di un dato tessuto sociale. L'ambiente culturale in Europa, per certi aspetti, è molto diverso da quello degli Stati Uniti. Crescendo a New York City e vivendo un'infanzia "a sette canali", già quando ero relativamente piccolo acquistai passivamente una certa dimestichezza con il video (sebbene l'applicazione pratica di questo lessico di cui mi ero appropriato si è dimostrata molto difficile nella mia posteriore esperienza di produzione televisiva). Questa grande familiarità con la Televisione – unitamente ad altre cose quali un tostapane elettrico di casa, frullatori automatici, frigoriferi di lusso, forni a microonde, cucine da sogno super-accessoriate (tutto ciò ha più di una somiglianza con la "stanza dei bottoni" agli "studios" della NBC) – arrivò molto più tardi in Europa. La differenza nel substrato culturale dei mezzi di comunicazione si risolve in un gusto peculiare in ciò che si fa, in una caratteristica che si va sempre più definendo, io credo, come ciò che può chiamarsi il "video europeo", e che sarà, alla distanza, il risultato più importante di questa fase di diffusione della Televisione presso i privati. Proprio in questo periodo, producendosi video in molte parti d'Europa, è in corso il processo dell'apprendimento di un linguaggio, che sfortunatamente negli Stati Uniti è spesso assunto come forma finale e definitiva, da parte di quelle persone che sono ansiose di delineare una cosiddetta estetica del video, e nelle analisi generiche e totalizzanti del mezzo. Io credo al contrario che l'attuale linguaggio sia una forma in continua metamorfosi, una volta poste le basi di una certa "alfabetizzazione". Bisogna riconoscere un certo processo di maturazione, all'interno del quale ogni elemento ha pari importanza e pari integrità, e non può essere considerato autonomo o assoluto. Inoltre questo processo è diverso, sotto certi aspetti, per ogni cultura, e invece spesso è giudicato in modo inadeguato da persone che, avendo sperimentato in prima persona i cambiamenti indotti dalle novità tecnologiche, danno per scontato che lo stesso debba avvenire sempre e comunque con le stesse modalità. La mia esperienza a Firenze mi ha insegnato di più, a proposito del mezzo stesso, di quanto non possa fare qualsiasi elenco teorico di caratteristiche volto a definire il "video europeo". Ho scelto di trattare più approfonditamente questo aspetto, in questo articolo, piuttosto che dilungarmi su una serie di differenze già di per sé evidenti a chiunque abbia modo di vedere le cassette.

Il lavoro prodotto sul continente è per lo più in bianco e nero, a 1/2 pollice, e uno degli elementi più importanti che ne determinano la durata è la lunghezza della cassetta disponibile. In altre parole, la maggior parte dei prodotti sono lunghi e difficilmente sfruttabili, nonostante il fatto che una gran quantità delle trasmissioni televisive, specialmente quelle della BBC, siano ad altissima qualità per quanto riguarda la documentazione, la ricchezza di dati e la concisione. Ciò che accade in America, invece, sembra ricadere nell'estremo opposto, a causa del predominio del modello da trenta secondi degli spot pubblicitari, che negli Stati Uniti hanno una prevalenza e una concentrazione senza pari in Europa. Naturalmente, considerando molta produzione televisiva come una reazione ad una forza predominante, è facile capire perché gran parte dei tentativi iniziali tendano ad estendersi in durata, piuttosto che

a limitarsi. (Non si intende qui porre l'accento sulla brevità come su di un elemento cruciale, come può essere una certa consapevolezza organizzativa necessaria alla fase di produzione vera e propria). Come ho già accennato in altri scritti, la maggior parte della gente troverà molte opere in video noiose, senza capire realmente la causa di questo problema. Non si tratta tanto del fatto che queste cassette siano noiose perché, per esempio, le immagini sullo schermo sono troppo statiche, oppure lo sviluppo temporale troppo lento; al contrario – in video, non esiste un'immagine statica (come spiegato precedentemente): l'elevata velocità del fluire dei dati ne fa in realtà l'oggetto visibile nel nostro ambiente quotidiano che muta più velocemente. Dal punto di vista fisico, si tratta probabilmente della espressione più difficile e più esigente a cui prestare attenzione; molti video degli esordii sembrano meglio riusciti proprio alla luce di questo.

Ma tutto ciò dal punto di vista dei creatori di video. Bisogna notare, allora, che anche il pubblico vive un processo di apprendimento. Una delle cose che mi ha sempre stupito di più, in America come in Europa, è che la gente guarderà poi in effetti inesorabilmente tutto questo materiale nella sua terribile interezza, se si tratta del primo incontro con il video. Infatti, la mia esperienza, in particolare con le normali grandi mostre artistiche, indica che inizialmente la gente guarda quasi tutto. Si verifica davvero una sorta di eccitazione nell'aria quando, per esempio, il tenue ronzio di una voce dal vivo in un microfono molto amplificato o il bagliore crescente di uno schermo televisivo appena acceso riempiono lo spazio. Ho visto della gente girellare o starsene in piedi qua e là, all'apertura di una mostra di video d'arte, e starsene per la maggior parte del tempo semplicemente a fissare la neve, cosa che può attribuirsi o ad una infatuazione infantile per i libri del tipo "unisci i puntini", oppure al rapimento estatico per la libertà appena trovata di poter combinare i "video raster" a proprio piacimento. Mi ricordo che da bambino continuavo a chiedere a mio padre come mai alle cimini piacesse New York. E amano gli "yankees", anche, mi stupivo io, quando, trascorrendo noi le nostre afose serate estive in una camera con le persiane abbassate a guardare in Televisione le partite di baseball, le falene presenti nella stanza cercavano disperatamente di passare attraverso il vetro dello schermo ed entrare nel mondo trasmesso dalle immagini.

Il ricordo di un'esperienza di un'altra notte d'estate di parecchi anni dopo, nel mio studio, affiora chiaramente nella mia mente. Avevo ottenuto dall'università del luogo un mucchio di attrezzature video con cui giocherellare. Fra questi balocchi il mio preferito era un proiettore video, che fu la prima cosa che inaugurai. Una volta in piena notte, poiché la telecamera collegata al proiettore si stava accendendo, mi distrassi un momento per fare non so che. Quando vi rivolsi nuovamente l'attenzione, rimasi senza fiato dinanzi all'enorme, luminosissima immagine che appariva a solo pochi piedi di distanza dai miei occhi – un mattone gigante. Non uno di quei normalissimi, banali mattoni fatti in serie, si badi bene, ma un mattone gigante – enorme, fluttuante come il dirigibile della Goodyear. Probabilmente la telecamera era casualmente puntata su un mattone rosso che si trovava sul pavimento del mio studio, e, essendosi accesa ne rimandava ora l'immagine. Individuai ben presto l'oggetto reale nella stanza; fui sollevato – si trattava, allora, solo di un normalissimo mattone – ma dopo quell'esperienza esso sembrava nella realtà proprio insignificante e, per così dire, sottonutrito. Naturalmente, l'impressione iniziale del mattone sul video era stata amplificata dalle sue proporzioni, ma un monitor riproducente la stessa immagine che collocai nella stanza confermò l'essenza dell'accaduto. Quel mattone stava così bene proprio là, fluttuante, incorniciato dalla scatola del monitor, con la scritta "Sony" che risaltava orgogliosamente, proprio sotto l'immagine sul bordo inferiore dello schermo. Era speciale – un lingotto d'oro, molto più attraente di quel vecchio oggetto sporco che giaceva nell'angolo opposto alla telecamera. E fu così che realizzai di essere di fronte ad un problema nel lavoro che mi accingevo a fare: se il video rende così bello un comunissimo mattone, allora c'è un reale pericolo in qualcosa che farà apparire tutto come bello di per sé; e sarà difficile non essere sedotti dal credere che tutta la roba che metterò davanti alla telecamera sopravviverà grazie alla riproduzione. La fase della riproduzione è molto importante, richiedendo essa tutta una serie di criteri di produzione

diversi rispetto ad una situazione dal vivo o a circuito chiuso. (Questo genera molta confusione, perché si può vedere la forma finale del proprio lavoro mentre lo si realizza, o immediatamente dopo). Le grandi mostre televisive tendono per lo più ad amplificare questi problemi, non a risolverli.

Traduzione di Francesca Ferraioli

La versione integrale di questo saggio è in *Videoart an Anthology* (a cura di), Ira Schneider e Beryl Korot, New York e London, 1976.

The Museum of Modern Art

11 West 53 Street, New York, N. Y. 10019 Tel. 956-6100 Cable: Modernart

August 28, 1974

Department of Prints and Illustrated Books

Ms. Maria Gloria Biccoci
22 via Ricasoli
Florence 50129
Italy

Dear Maria Gloria Biccoci:

I am sorry that I did not meet you while I was in Europe this summer. At Project '74 the cassettes from Art/Tapes were certainly among the best.

Would you please send me information on the video you have? I am especially interested in becoming more familiar with European work.

We have just started to show video at The Museum on a 3/4" Sony deck and 17" Triniton monitors, and are looking at work for future programs.

With best wishes,

Sincerely,



Barbara J. London
Curatorial Assistant