

La periferia come centro ovvero lo strano destino dell'arte video ungherese

di Miklós Peternák

La storia che l'arte video ha avuto finora in Ungheria può essere divisa semplicemente in due fasi. La prima va dagli inizi degli anni Settanta, cioè dall'apparizione delle prime notizie e delle prime opere sporadiche, fino alla metà degli anni Ottanta. La « conclusione » del periodo può essere definita assai facilmente dato che il protagonista di quei tempi era Gábor Bódy e la sua tragica morte segna l'avvento di profondi cambiamenti in questo campo anche se non è stata la sola causa.

Questo periodo all'inizio è caratterizzato dalle difficili condizioni tecniche e politiche e da un'attività artistica sempre fortissima e costruttiva, guidata dall'entusiasmo per la sperimentazione e la ricerca, che raggiunge il suo apice nel progetto *Infermental* di Bódy. Questo periodico internazionale in forma di videocassette era stato preparato o preannunciato tra l'altro anche dal programma che negli anni settanta si andava elaborando nel Balázs Béla Studio di Budapest, noto sotto il nome *La serie del linguaggio del film* e lo stesso Bódy ne scrive così nell' '82: « [...] lo scopo principale del periodico è la liberazione del pensiero sperimentale dal sistema un po' antiquato costituito dalle gallerie d'arte, da rassegne cinematografiche e circuiti locali, che peraltro non si è neanche affermato in Ungheria — e di favorire la nascita di nuovi generi artistici. La capacità intellettuale dell'Ungheria consentirebbe di svolgere un ruolo promozionale, oltre che partecipare a tale processo. Potrebbe succedere che i rappresentanti delle correnti artistiche e intellettuali progressiste non dovrebbero più rifugiarsi all'estero: come in una « Bauhaus senza frontiere », i pionieri delle cinematografia potrebbero partecipare all'elaborazione della grammatica universale della visualità senza muoversi dal proprio paese » (da « Un mezzo intelligente e creativo », in *Filmvilág*, 1982-89) ». Quando questo articolo viene pubblicato, l'autore vive già a Berlino, prima da borsista poi come professore della DFFB, e il fatto che nella prima metà degli anni Ottanta l'arte video ungherese è più nota e più facilmente accessibile all'estero che in Ungheria, non è indipendente né dalla situazione dello scrivente, né dall'ondata di emigrazione degli artisti che è andata crescendo fin dalla fine degli anni Settanta, oltre che dalla particolare situazione in cui le opere significative venivano per lo più prodotte fuori dall'Ungheria.

Qui a quei tempi regnava ancora la politica culturale delle tre « T » (il cui nome viene dalle lettere iniziali dei tre concetti principali ai quali si ispira quella dottrina: « *támogatás, türés, tiltás* », vale a dire « appoggiare », « tollerare », « proibire »). L'arte video, similmente ad altre arti d'avanguardia, cadeva sotto l'egida delle ultime due categorie. Ritengo importante a questo punto il richiamo all'avanguardia artistica e alla cultura alternativa, proprio perché l'arte video appare in questo contesto e in molti casi legata ad altri media. Fino alla fine degli anni Settanta sono le arti figurative ad avere il ruolo del « grande fratello », e ciò si manifesta sia nei primi lavori « pre-video » di Károly Halász, che trasformano l'immagine televisiva e si presentano anche in forme serigrafiche, sia negli esperimenti video condotti sotto il nome di « esercizi di creatività » nei gruppi di Miklós Erdély e Dóra Meurer. Similmente, nel primo video-film di Bódy (ultimo pezzo della serie *Quattro bagattelle* del 1973-75, girato in pellicola a 35mm), avvertiamo lo spirito dell'epoca, che deriva soprattutto dall'arte concettuale.

Sintomo del cambiamento è che László Najmányi e Gergely Molnár formano il primo complesso punk-rock in Ungheria, chiamato *Donauer Video Familie without Video and Friends* e, anche se la loro attività musicale e performativa può essere considerata a parte rispetto alle opere video rima-

ste incompiute (Ezra Pound, David Bowiea Budapest), tale separazione risulterebbe artificiosa: perché il ruolo che prima aveva avuto l'arte figurativa nei confronti dell'arte video, ora viene assunto dalla musica. Questo tipo di musica non è lontana dalla controcultura di alcuni anni fa, e una sua caratteristica ancora più importante è che si muove nelle aree non ufficiali, anzi spesso viene perseguitata da esse, ciononostante è capace di esercitare una notevole influenza sulla cultura d'avanguardia. Questo fenomeno si avverte chiaramente nel film di Gábor Bódy dal titolo *Dog's Night Song* [Canto notturno del cane] (1983) in cui appaiono i complessi musicali *Bizottság* [Il comitato] e *Vágtázó Halottkémek* [Necroscopi galoppanti] e anche nel materiale ungherese della European Media Art Network (1985) dove, accanto ai gruppi sopramenzionati, compaiono per esempio il complesso *Trabant* e il *Balaton* (i membri di quest'ultimo, János Verő o Mihály Vig, potrebbero essere annoverati anche fra gli artisti video). E seguendo ancora questo filo fino ai nostri giorni, troviamo tre complessi importanti tra i cui membri ci sono persone che sono diventate note anche per la loro attività nel campo dell'arte video e/o in quello della cinematografia, come András Wahorn e László fe Lugossy del gruppo *Bizottság*, Péter Iván Müller (che è regista di professione) del gruppo *Kontroll*, László Kiss del complesso *Európa Kiadó*.

È importante sottolineare il fatto che la produzione dei sopradetti artisti, autori di opere video e al computer (ma il loro elenco potrebbe essere anche più lungo), non ha niente a che vedere con i videoclip commerciali fatti per o con il proprio complesso musicale. In questo periodo il genere del videoclip è ancora sconosciuto in Ungheria o quasi, e i prodotti della cosiddetta « cultura di massa occidentale » sono considerati come « frutta proibita », anzi talvolta il loro consumo è considerato reato. La televisione ungherese — fatto singolare per i futuri storici dei media — per lungo tempo è stata completamente esente dalla pubblicità e non assomiglia per niente alle televisioni dell'Europa occidentale e americana, almeno per quanto riguarda l'aspetto visuale.

Da quanto è detto sopra si capisce perché il regime tentava di ostacolare la diffusione del video in Ungheria: in primo luogo temeva la sua forza documentaria, la sua adattabilità al facile e rapido scambio di informazioni e alla comunicazione non controllabile, nascondeva dei gravi pericoli per il regime; in secondo luogo il video è apparso in un contesto — quello dell'arte d'avanguardia, della musica alternativa e della cultura di massa occidentale — che non lo rendeva affatto simpatico al regime. L'unica via in qualche modo legittima per la diffusione del mezzo era l'uso didattico e scolastico. Le opere dell'arte video realizzate prima dell'inizio degli anni Ottanta in Ungheria sono state prodotte per lo più con dei mezzi importati nel paese per questo scopo.

Nella metà degli anni Ottanta è diventato chiaro che tale situazione non era più sostenibile, e non tanto perché le nuove tecnologie elettroniche reclamavano il necessario cambiamento, piuttosto perché la maggior parte delle apparecchiature video sono arrivate nel paese per vie illegali, alimentando gli affari estremamente lucrosi del mercato nero delle videocassette « pirata ». In conseguenza di ciò, per difendere degli interessi economici, il video è entrato a far parte del campo culturale che lo stato appoggia ufficialmente (è stata adottata per esempio la decisione che l'Ungheria favorisse la diffusione del sistema VHS e che le diverse istituzioni fossero fornite di laboratori video).

In questo periodo già molti artisti ungheresi lavoravano all'estero con il video (per esempio, Gusztáv Hámos, Mária Kiss, Antal Lux) producendo opere che in Ungheria si sarebbero potute realizzare soltanto alla televisione statale, che in quel tempo rifiutava duramente il video (ma del resto, non è nemmeno sicuro che tutte quelle opere sarebbero potute nascere lì).

Benché Bódy sia stato capace di realizzare due telefilm innovatori come produzione televisiva, anche lui ha scoperto solo durante il suo soggiorno a Berlino le nuove possibilità creative del video. Mentre l'idea della video-rivista *Infermental* (nata in Ungheria intorno al 1980) non solo prende forma ma viene anche realizzata e comincia ad esercitare la sua influenza — forse — anche fuori Berlino, l'uso del video, su una scala più larga, in Ungheria, significa essenzialmente la possibilità di guardare dei film anche su cassette (principalmente horror e pornografici, prima di nascosto, poi liberamente) e significa, per alcuni, la possibilità di facili guadagni. Il lato artistico e i risultati dell'arte video nazionale realizzati sia in Ungheria che all'estero, sono ancora oggi conosciuti quasi soltanto dal medesimo gruppo di « addetti ai lavori » che c'era all'inizio, con la differenza che, al posto della precedente concentrazione delle informazioni, è subentrata oggi la dispersione e l'isolamento. È in queste circostanze che compare, paradossalmente, un servizio informativo della Televisione Ungherese — più precisamente della sua sezione chiamata « Telescuola » — un programma mensile che man mano diventa tribuna dell'arte video e — fatto ancora più importante — che assicura possibilità di presentazione pubblica a molti autori, anche se spesso non senza compromessi.

Bisogna aggiungere che secondo le mie informazioni, a parte questo programma e le proprie (co-) produzioni, la Televisione Ungherese non ha ancora trasmesso nessuna opera video indipendente o autonoma).

E mentre si può ben dimostrare il contributo degli artisti ungheresi alla formazione della video-scena internazionale, all'inizio degli anni Ottanta, ora, all'inizio degli anni Novanta, l'organizzazione della prima mostra ungherese di arte video è stata resa possibile dal contributo di una fondazione nata da un'iniziativa americana.

Budapest, maggio 1991