

Quando viaggiare con il video era un'avventura e un cemento
intervista a David A. Ross di Gianfranco Mategna

Quando hai cominciato a interessarti di video arte?

Ho cominciato a interessarmi di video arte prima ancora che fosse chiamata così. Studiavo all'Università di Syracuse (New York), mi occupavo principalmente di giornalismo, con la convinzione che fosse necessario cambiarlo in modo da far prevalere la soggettività e l'onestà.

Lo sviluppo delle nuove videocamere che stava prendendo piede a metà degli anni '60 e il video portatile erano tecnologie che avevano radici nel campo militare, poiché in origine erano state sviluppate nel quadro della progettazione delle "bombe intelligenti". È stato assai ironico, per la nostra generazione che era contro la guerra, trovare questa tecnologia davanti alla porta di casa, in molte facoltà delle università americane. Senza che ce ne rendessimo conto il video modificò il nostro rapporto con la televisione, con questo medium con cui eravamo cresciuti. Era come se fino ad allora non avessimo mai visto una matita, non avevamo idea di come scrivere, di come formare le lettere. Eravamo in grado di leggere anche se ci era stato insegnato che leggere era un'attività passiva, ma scrivere non era neppure considerato. Tutto ad un tratto avevamo la matita e cambiò totalmente la maniera di vedere le cose. Penso a Walter Benjamin quando gli chiesero, nel 1929, se la fotografia potesse essere finalmente considerata arte. Lui rispose che non era questa la questione, se mai era necessario chiedersi come la fotografia avesse cambiato l'arte del nostro tempo, la concezione stessa dell'arte.

L'introduzione della videocamera, del videoregistratore portatile, dell'attrezzatura a buon mercato che un artista o un poeta poteva permettersi, avrebbe potuto cambiare il rapporto col medium dominante del Ventesimo secolo. Allora, era un momento assai radicale e confuso per tutti noi e nessuno di fatto capiva la sua reale portata, ne intuivamo solo le possibilità. Io e altri ne fummo immediatamente sedotti, tanto che abbandonai la fotografia, smisi di fare serigrafie, smisi di scrivere per un giornale, lasciai il corso di giornalismo e mi iscrissi alla facoltà d'arte dell'Università di Syracuse. È stato lì che ho incontrato Bill Viola, anche lui studiava lì. Eravamo molto eccitati da questo nuovo medium, ma non c'era nessuno che potesse insegnarci nulla. La gente che insegnava giornalismo televisivo, che teneva corsi di televisione (e non erano preparati) veniva dall'industria delle trasmissioni televisive e la loro preoccupazione era quella di realizzare il prodotto per le reti. Il loro training utilizzava quel tipo di linguaggio che il critico David Antin ha chiama-

to "la metrica del denaro"; tutto era basato su spettacoli di trenta minuti, spot di trenta secondi o commercial di un minuto. Ogni cosa era legata al valore del minuto di tempo della trasmissione commerciale, e questa era una maniera assai curiosa per formare un linguaggio visivo nel ventesimo secolo: quanto vale per ciascun minuto. Guardavamo tutti a questo nuovo medium con una grande energia, confusione e impegno, convinti che esso potesse cambiare le cose; non sapevamo come, ma sapevamo che poteva. Così, cominciai a lavorare col video in uno studio chiamato Studio Sperimentale, all'Università di Syracuse. C'erano due soli altri studenti, uno era Bill e l'altro era Tom Engels, che ora fa il grafico in California. Giocavamo cercando di scoprire che roba fosse, ed era molto esaltante. Avevo finito l'anno di studi primari e stavo per iniziare quelli superiori con l'intenzione di esplorare ulteriormente e più profondamente questo campo, dedicandoci più tempo. Ma ebbi un'esperienza terribile con il personale dell'amministrazione dell'Università, che mi aveva dichiarato comunista perché ero contro la guerra in Vietnam e mi aveva revocato la Borsa di studio, poiché pensavano che fossi un infiltrato nella loro facoltà. Così, tutto di colpo mi trovavo privo della possibilità di proseguire gli studi superiori, a confronto con l'idea di non saper cosa fare. La stessa settimana avevo conosciuto una persona che era diventata il direttore dell'Everson Museum a Syracuse, James Harritas. Ci incontrammo perché dovevo fargli una fotografia per una loro pubblicazione (era il mio lavoro da *free-lance*). Andai nel suo ufficio, ero pieno di me e infuriato col mondo intero. Ero andato solo per fargli la foto e non per parlare del museo, non mi interessava. Ma pensavo che se l'avessi insultato avrei provocato una reazione, così gli dissi: "Questo museo di cui siete diventato il direttore è una merda totale, non avete abbastanza personale e se nei prossimi dieci anni non diventa un centro televisivo è destinato a rimanere obsoleto". Mi guardò e non dimenticherò mai quello sguardo, e fissandomi disse: "Bene, se sei così furbo perché non diventi il mio assistente?" Così, a poco più di vent'anni, ero a confronto con questa persona da cui ho imparato moltissimo, la cui posizione culturale incredibilmente radicale era quella che io avrei adottato successivamente.

Dal giorno dopo ero il vice-direttore di questo nuovissimo museo d'arte, progettato da I.M. Pei. Harritas mi aiutò e mi insegnò molto, e mi diede l'incarico di primo curatore di video arte, dicendo che se credevo così profondamente nella televisione e nel futuro dell'arte, avremmo dovuto cominciare a lavorarci sopra subito. Iniziai così a far mostre con un gran numero di artisti che già allora lavoravano con quel medium: maestri come Nam June Paik, Frank Gillette e altri. Erano tempi sorprendenti; per quanto non esistesse nessuna critica d'arte, infatti nessun critico scrisse mai sulle mostre che facemmo perché non avevano idea di cosa stessimo facendo. Alcuni degli artisti erano filmmaker, altri erano scultori, altri ancora danzatori. Tutti smisero di fare quello che stavano facendo e si raccolsero in questo campo comune, in questo territorio neutro e iniziarono a fare un lavoro che non aveva alcuna tradizione diretta. Era una forma ibrida che contribuiva a creare un nuovo linguaggio. Era un momento davvero notevole. Non credo che in vita mia sarò ancora così fortunato da trovarmi esattamente in una fase così pregnante della storia dell'arte. Sono stato in Russia per tre anni e ho avuto modo di osservare la trasformazione culturale di questo paese. È stata una grande esperienza, anche se vi ho partecipato indirettamente. Ma ciò impallidisce a confronto con l'intenso impegno che profusi nel fare proseliti per questa forma d'arte che doveva essere presa sul serio, che doveva venire rispettata, collezionata, essere capita, diventare oggetto di

scritti critici che la discutessero seriamente e generare un discorso interno che avesse rapporto con le sue potenzialità, i problemi formali e le relazioni sociali. Era solo ventiquattro anni fa, ma mi pare storia antica. Ancora mi diverte quando i critici recensiscono mostre come questa Biennale del Whitney Museum, in cui ci sono molte video installazioni, film e video e la gente è ancora turbata dal video come forma d'arte.

Puoi ricostruire quali sono state, a tuo parere, le più importanti tappe nella storia del video. Quali erano i principali artisti, qual era il loro background, come si è sviluppato il loro lavoro e quali erano i loro metodi e procedimenti?

Ovviamente, il mio mentore e maestro è stato Nam June Paik. È stato il maestro di noi tutti. È stato talmente presente come mentalità e sensibilità provocante, come un maestro Zen che ha insegnato in maniera giocosa facendo domande e provocandole. Allo stesso tempo c'era Bruce Nauman, di cui ho iniziato a vedere l'opera appena cominciai a interessarmi di video. Le sue prime video-sculture e semplici installazioni come *Violin Tuned Dead*, *Man Walking Upside Down*, o le video-coreografie e i video-ambienti, sono opere che stabiliscono chiaramente i termini per l'indagine fenomenologica, usando l'occhio e la memoria video come un'estensione della capacità umana di vedere, revocare e ricordare. Nauman ha avuto per tutti un'enorme influenza. Considero le prime opere di Vito Acconci come quelle di un poeta che impara come esprimere e allargare nello spazio la nozione di poesia concreta, lavorando sul monologo interiore sviluppato come dialogo con se stesso, usando la videocamera nel modo in cui Rosalind Krauss ne ha parlato così eloquentemente nel suo saggio sul video e l'estetica del narcisismo. Anche lui è stato molto importante per me. Significativo è stato pure Peter Campus, la cui visione profondamente psicologica e spirituale, oltre che politica ha una risonanza sociale. Per questo ho presentato una sua retrospettiva nel 1974 (anche se pare ridicolo parlare di retrospettiva), una mostra di otto grandi installazioni che non è stata mai più vista o riallestita in questo paese. Era molto potente, intelligente e ammaliante. Ci ha influenzato tutti molto, compreso Bill Viola, che ha lavorato al museo durante l'allestimento. Abbiamo entrambi imparato molto dalle idee di Peter Campus sul video come estensione dell'occhio e della maniera di scrutare nell'anima. Ci sono tanti altri pionieri che hanno offerto contributi sorprendenti, come la cosiddetta generazione del *Radical Software*, persone come Ira Schneider, Frank Gillette e Juan Downey, gente che era e rimane convinta che il video è una maniera di rappresentare il mondo, di produrre un'estensione del nostro rapporto col mondo inteso come un ambiente che può venire rappresentato. Questi artisti hanno re-inventato la pittura di paesaggio in quanto hanno sperimentato come la visione video possa funzionare letteralmente da finestra per la nozione di paesaggio. Per me, questi concetti sono stati terribilmente importanti, specialmente un'opera di Frank Gillette, *Track Traces* e un'altra opera iniziale di Gillette e Ira Schneider, *Wipe Cycles*, vista alla mostra della galleria di Howard Wise.

Pure importante, allo stesso tempo, è stato Dan Graham che veniva anche lui da una formazione architettonica, come Downey. Le sue video installazioni esploravano questioni d'identità, di costruzione della cultura e di percezione in rapporto con lo spazio architettonico. Per quanto non avessi apprezzato Graham prima, capii la

sua originalità rispetto a molti artisti che lavoravano nello stesso campo di azione e mi accorsi che la sua influenza era tra le più significative.

Invece, altri artisti erano maggiormente impegnati con l'invenzione tecnica di un linguaggio di video sintesi, di produzione elettronica d'immagini che ora sembra chiuso in un'eclissi storica...

Si prenda per esempio l'intero spettro di persone come Stan Vanderbeek o Ed Emshwiller, che erano interessati alla fabbricazione di strumenti, all'invenzione di un nuovo linguaggio formale, ma che aveva rivolto verso l'interno l'uso specifico del video come dispositivo formale per fare immagini, con tutte le sue proprietà elettroniche, anti-gravitazionali e formali che appartenevano al vocabolario della produzione elettronica di immagini. Questa ricerca mi interessava perché era molto attraente e piaceva moltissimo al pubblico. Infatti, quando all'Everson ho fatto mostre di video come *Circuits*, nel 1973, in cui c'erano cinquanta artisti, al pubblico il lavoro a base concettuale, ontologica o epistemologica, interessava poco, ma amava vedere i lavori di Ron Hays, Ed Emshwiller o Nam June Paik, che piacevano perché erano colorati, caotici e folli, emanavano energia.

Ho sempre ritenuto che fosse importante far vedere questo lavoro, appoggiarlo e continuare a mostrarlo, ma mi è sempre parso più debole a confronto con l'opera che impiegava il video come un'estensione della nostra capacità di vedere e ricordare, all'opposto del suo uso per costruire un primo spazio cibernetico. In un certo modo molta di quella astrazione è diventata la droga elettronica di cui parla William Gibson a proposito dello spazio cibernetico, in quanto si può immaginare questo lavoro connesso direttamente al cervello con una spina, con funzioni di narcotico o come sostituto al sonno...

C'è voluta un'intera generazione di scrittori come i *cyberpunks* per mettere tutto in forma visibile, ma credo che gli artisti video pensassero già a questa forma di fusione tra tecnologia e tecniche neurologiche, il giorno in cui hanno cominciato a lavorare.

Gene Youngblood ha scritto spesso su questi argomenti, analizzandoli in profondità, soprattutto nel suo mitico secondo libro, che non riesce a finire perché il soggetto è ormai cresciuto esponenzialmente. Abbiamo passato tanto tempo insieme e mi ha aiutato molto a comprendere l'opera del neurobiologo cileno Umberto Majorana, profondamente convinto della validità delle nozioni di neuro-fisiologia della conoscenza e del fatto che la video arte e i video artisti avessero avuto un ruolo nell'evoluzione della comprensione delle meccaniche della conoscenza stessa. Ecco perché le sue teorie sono ancora assai interessanti e in un certo senso influiscono sul lavoro di Bill Viola.

Quando parliamo di Bill Viola, dobbiamo renderci conto che è una magica combinazione di mente scientifica e spiritualità, entrambi in drammatico equilibrio, un equilibrio che pochi artisti hanno raggiunto, forse solo quelli del Bauhaus. Nessuno degli artisti del movimento di Arte e Tecnologia dei tardi anni '60 e dei primi anni '70 se ne era mai occupato. La ragione per cui l'opera di Bill viene presa talmente sul serio sia dai cinici, sia dai credenti è perché combina un enorme mestiere, una incredibile tecnica con una spiritualità innegabilmente molto profonda. Anche se uno non crede in questo, nel fatto che l'arte possa portare alcun peso o messaggio spirituale, quando si vede un'opera di Bill Viola, l'effetto è di farci sospendere questo cinismo almeno per il momento in cui ci troviamo davanti all'opera. È impossibile non crederci.

Quale era allora e quale è oggi il pubblico del video? Che riscontro ha avuto e quale è stato scenario in questi anni?

Negli anni '70 non c'era nulla, non c'era pubblico, perchè questo era formato dagli stessi artisti che lavoravano con il video. Erano forse solo cento persone in tutto il mondo. Il pubblico non c'era perché la nozione di video non esisteva. Adesso è compresa in virtù della rivoluzione dell'home-video, e della videocamera portatile, per cui è diventato un medium definito popolarmente: oltre che ad artisti e poeti, le matite sono state distribuite a tutti. Ora l'idea è che uno può scrivere una lettera o una poesia con la propria matita, uno può scrivere cose prosaiche o intime di cui la famiglia può godere. Si possono fare cose che funzionano come arte perchè sono intese come tali e sono poste nella logica di quel discorso. Lo strumento è sempre lo stesso, affrontarlo non è più un problema psicologico per la gente, mentre nei primi tempi la nozione di videotape e di videoregistratore era un concetto ignoto. In sé, il videotape era conosciuto sin dal 1957; dieci o dodici anni dopo, questa radicale re-invenzione di una tecnologia enormemente cara, rese disponibile a tutti una nuova forma d'arte. E non era neppure il mondo dell'arte che vi prestò attenzione, era il piccolo nucleo di un piccolo nucleo di un piccolo nucleo all'interno del mondo dell'arte che intendeva considerarlo dal punto di vista concettuale. Ecco perché non andava via disgustato dalle mostre per non aver soddisfatto le aspettative di quello che riteneva dovesse essere la televisione: lavori con ritmo rapido, densamente compatti e con montaggio serrato, dove il tempo vale una fortuna. Così, le opere dei primi tempi ebbero un pubblico assai ridotto, e direi che i critici non erano tra questi. Con l'eccezione di Gene Youngblood e forse di tre o quattro altre persone, nel paese, nel mondo intero fin dal 1974-75, non c'era nessuno che scrivesse di video. Poi qualcosa cominciò a succedere: le università iniziarono a sfornare la prima generazione di artisti che erano stati sedotti da questo medium e che ne riconobbero le potenzialità in termini di trasformazione sociale, culturale e artistica e cominciarono ad accorgersi che si trovavano in un momento in cui grazie a questa nuova tecnologia poteva materializzarsi la promessa dell'arte concettuale; essere capaci di inventare l'arte alle sue radici. Così, il pubblico cominciò a crescere in piccole zone nel paese e nel mondo.

Non era più un fenomeno diffuso a New York, Los Angeles e San Francisco, ma si allargava a New York, Los Angeles, Chicago e St. Louis.

In Canada, quest'attività, che si svolgeva già da tempo, si allargò improvvisamente perché il Canada scoprì in questo modo di formare una rete tra le varie comunità artistiche che erano ricche di fondi. Il governo canadese iniziò ad appoggiare un gran numero di opere e di artisti, iniziarono ad emergere gruppi come *General Idea*, ma molti ancora di più dal lato occidentale, dove Vancouver era un grosso centro video, come pure Toronto e Montreal. Così, solo in Nord-America si era configurato all'improvviso uno scenario e si assistette alla nascita di un'industria di tipo familiare; si poteva cominciare a vedere video e si iniziò ad insegnarlo nelle università: si potevano ricevere lauree in video, una cosa che mi pare ancora assurda, ma anche plausibile. Si cominciò a stabilire anche un dialogo con l'Europa, che ci sembrava cento anni indietro, giacché il New York Council for the Arts comprava attrezzature video agli artisti, in quanto loro non se le sarebbero potute permettere, perché costavano 3000 dollari ai tempi in cui 3000 dollari equivalevano a 20.000 odierni. Uno poteva ricevere una borsa dal New York State Council for the Arts per comprare un portapack o

averne l'accesso grazie a facilitazioni. Poi intervenne anche il contributo del National Endowment for the Arts, ma in Europa non c'era nessuna base finanziaria che sosteneva tali iniziative. Qua e là si potevano trovare alcuni artisti che erano stati a New York e avevano sentito parlare di video o ne erano stati sedotti e avevano trovato il modo di lavorarci. In realtà, ciò avvenne solo quando ci furono persone come Gerry Schum in Germania o Maria Gloria Biccocchi in Italia, che cominciarono a insistere affinché gli artisti europei s'impegnassero in questa forma: solo allora un pubblico cominciò a crescere in Europa e si fuse più rapidamente e con maggior forza e passione di quanto avesse mai fatto il pubblico americano, poiché lo spettatore europeo era già addestrato e aperto alla fruizione di un cinema difficile, per cui poteva anche accogliere artisti che esigevano dallo spettatore una maggiore concentrazione e complessità, oltretutto più tempo per guardare l'opera. Così, il pubblico europeo crebbe a un ritmo più rapido di quello nordamericano e l'accettazione dell'opera da parte degli intellettuali europei pareva più veloce della nostra. In America l'atteggiamento era: "fa' come vuoi, al diavolo le preoccupazioni, ma non chiedere che io risponda seriamente".

Con questa ineguaglianza di base, la scena europea si sviluppò assai rapidamente. In Germania si allargò grazie agli studenti che abbracciarono questo medium di cui si era servito Beuys, che si era rivolto al video in virtù del suo rapporto con Paik, Stockhausen e tutto il movimento Fluxus. Poi, c'era la scena inglese intorno al British Film Institute e a persone come Raymond Williams, vicino a un nucleo di marxisti impegnati, gente che proveniva essenzialmente da un marxismo a base psicologica e dalla teoria del film. In Italia c'era un gruppo molto internazionale intorno a Maria Gloria Biccocchi. I tedeschi, ancora, erano dappertutto, non appena scoprirono il video come estensione naturale dell'estetica di Beuys: portare l'arte nell'ambiente sociale (qual è un ambiente più sociale della televisione?). Così, prima emerse lentamente e poi esplose.

Negli Stati Uniti, però, dopo il boom del fenomeno, il pubblico per la video arte in un certo senso si è assottigliato di nuovo. È diminuito perché il video è stato integrato nel mondo dell'arte. Viene visto come scultura e consolidato per la sua crescente fusione col cinema elettronico, dove abbiamo una nuova forma di produzione di immagini, indipendentemente dal fatto che si usi una videocamera o una cinepresa. Tutto ciò vuol dire che la distribuzione è cambiata assai radicalmente. Tra Tv-via cavo, satellite, trasmissione-diretta e così via, si è verificata una sorta di scomparsa delle linee che circoscrivevano il video come forma discreta.

Adesso, e penso che lo sia già stato da tempo, il video è territorio di filmmaker, videomaker, gente di teatro, danzatori che creano con questo medium ibrido. Non so neppure dire per quanto tempo sarà chiamato video, perché il video potrà diventare obsoleto, in quanto il cinema assorbe tutte le nuove tecniche e tecnologie di distribuzione, immagazzinaggio e richiamo che stanno diventando disponibili. Questo fenomeno, accanto a quello della MTV*, che assorbe così tante delle tecnologie *image based* e d'intrattenimento, ha creato un diverso tipo di pubblico, più maturo, più esigente, più sofisticato e aperto a strategie concettuali veramente originali che impiegano sia video, sia televisione. Una volta un'installazione multi-monitor all'Everson e alla Kitchen di New York era una cosa sorprendente a vedersi: cinque monitor con tre diversi canali di video *interlaced* erano una cosa fuori dal comune.

* Canale televisivo dedicato alla programmazione di videoclip musicali, corrispondente all'italiana Videomusic.

Quale è stato il cambiamento più significativo di cui sei stato testimone nel processo di crescita del fenomeno della video arte? Quando diciamo "video arte" diamo per scontato che si tratta di arte. Proprio qualche giorno fa, in una intervista, Leo Castelli mi disse: "È molto difficile fare arte con un set televisivo, sono stato educato a un'arte più statica, per me l'arte in movimento è cinema".

Monitor multipli hanno definito per tantissimi artisti la possibilità del video come scultura. Nel corso degli anni sono emersi molti artisti, da Keith Sonnier a Nancy Holt, Joan Jonas... Molti artisti provengono dalla generazione di scultori post-minimali, che hanno impiegato il video come parte strutturale per allargarsi al di là del vocabolario minimalista per sceglierne uno socialmente più impegnato e tecnicamente più complesso. La galleria Castelli è stata una grande sostenitrice dei suoi artisti che hanno usato il video, dando dei contributi straordinari: si pensi a Richard Serra in *The Prisoner's Dilemma*, che produsse negli anni '70, o *Television Delivers People*, un'opera video in cui ha definito le relazioni sociali della televisione commerciale per un'intera generazione di artisti e spettatori. Non è difficile capire che quella generazione ha dato e continua a dare un contributo molto significativo a questa forma d'arte che costantemente cambia da una generazione all'altra. Il cinema è già stato trasformato dall'invenzione del video, e la pratica del fare cinema è stata trasformata dall'introduzione della videocamera sul set cinematografico, in modo che si può avere una visione immediata e un'istantanea capacità di montaggio. Coppola è stato il primo ad avviare questo processo quando usò videocamere in *One From The Heart*. Adesso, una generazione di sofisticati filmmaker hollywoodiani usa abitualmente la videocamera come mezzo per allargare il rapporto con l'immagine, con gli attori, con il linguaggio. Se si pensa a come i film vengono visti e si prevede saranno visti nella prossima generazione, con trasmissione diretta nei cinema-teatri, eliminando la necessità di far copie della pellicola, attraverso la trasmissione ad alta-definizione in diretta via-satellite ai cinema o alle abitazioni, o ai domo-cinema, allora è facile capire che mantenere divisioni tra l'idea di cinema e l'idea di video sia altrettanto sciocco che mantenere la divisione tra video e scultura.

Ci sono molti artisti che stanno sfondando in televisione: ti sembra giusto che lo facciano? Pensi che questo potrebbe compromettere l'integrità del loro lavoro e renderli commerciali, dal momento che c'è sempre più bisogno di tecnologie sofisticate? Se questa diventa la regola, l'artista più povero potrebbe essere tagliato fuori.

Credo che ci siano alcuni artisti che si trovano a proprio agio nel lavorare commercialmente e ho un gran rispetto per loro. Ci sono altri artisti che non ne sentono il bisogno e continuano a utilizzare la tecnologia disponibile a seconda delle loro risorse finanziarie. La grande arte non viene necessariamente dagli artisti che hanno accesso alla tecnologia più sofisticata. Basta guardare a Sadie Benning, in questa Biennale del Whitney, che ha usato una telecamera giocattolo a pochissimo prezzo (una Fisher-Price pixel camera, bianco e nero, che registra immagini su normali cassette audio), eppure ci ha dato una testimonianza molto profonda e commovente. Non sono neppure d'accordo con l'idea che arrivare nelle maggiori reti televisive sia il *big time*, è solo uno spazio diverso, un contesto di riferimento che attrae certe persone che hanno un genuino bisogno di essere viste simultaneamente da venti milio-

ni di persone. È una enorme sfida sapere che la propria è opera disponibile al di fuori di ogni struttura sociale, ad l'eccezione di quella più conosciuta: il soggiorno col televisore. Ma credo che lo spettatore di oggi sia abbastanza sofisticato da pensare che si possa lavorare in modo commerciale con sbocchi nelle grandi reti, come ha fatto con grande successo Chris Burden nei primi anni '70.

Le sue opere erano sorprendenti e radicali, più interessanti, per me, di quanto Gerry Schum portò come video d'arte nella televisione ufficiale in Germania. Quella di Burden era una genuina opera di guerriglia: un artista che spende il proprio denaro per comprare spazio pubblicitario e mettere la sua opera tra uno spot di cibo per cani e uno di collant alle otto del mattino. Una vera opera d'arte, proprio sorprendente. Anche se si serve di reti commerciali e di mega-risorse, Nam June Paik non diventerà mai commerciale, è troppo profondamente bizzarro nell'intimo. E se la gente lo accetta e lo ama vuol dire che il mondo si è capovolto.

Che relazione c'è fra video, televisione, fotografia e cinema?

Cosa mia figlia vedrà come *media art* nell'anno 2005, come sarà distribuita, in cosa consisterà? Come saranno le immagini che conosciamo oggi? Arriveranno pure per via telefonica, ma non più sulle linee tradizionali; perché dover usare il rame che scarseggia? Arriveranno direttamente via-satellite a un centro che le smista alle abitazioni tramite fibre-ottiche. Come saranno pagati gli autori per i loro programmi e le loro creazioni artistiche? Sappiamo che ognuno sarà produttore e distributore-trasmittitore; probabilmente ci sarà un sistema mediante cui ognuno sarà pagato per qualunque cosa mostri. Tu potrai chiamare il mio canale, vedere il video che ho fatto e sarai addebitato di un dollaro, 75 centesimi per me e 25 per la compagnia del telefono che provvede al servizio e raccoglie il denaro. In tal modo avremo un genere di rapporto completamente diverso tra istituzioni, musei, cinema, teatri, festival cinematografici, tutti gli apparati sociali di cui il teatro ha partecipato per migliaia di anni potranno cambiare radicalmente e ciò vorrà dire che nell'ambito familiare la sala diverrà un teatro con scelte illimitate, internazionalmente, istantaneamente, senza la necessità di uscire di casa e avere quel tipo di rapporto sociale che si ha in un teatro, a meno che questo sia quello che realmente vogliamo. Il teatro diventerà qualcos'altro, un *tropo* storico, un modo per radunare insieme nell'oscurità sconosciuti che hanno un'esperienza comune.

C'è qualcosa di primordiale in tutto questo, che risale ai riti antichi che forse evolveranno in altre forme, una volta che la tecnologia avrà creato nuovi centri per i nostri riti. Non posso predirlo, ma posso predire una cosa: non sarà più lo stesso. Le strutture che pensiamo come immobili si muovono, i muri che ritevevamo impenetrabili saranno penetrati, le strutture saranno sovvertite e trasformate e noi riguarderemo questo momento come si guarda indietro agli anni Cinquanta, Quaranta, Venti, come singoli periodi di transizione tra tecnologie, mentre le tecnologie si fonderanno e la nostra consapevolezza lotterà per stare al passo con l'evoluzione di tecnologie sempre nuove.

Come è incominciato il tuo rapporto con Bill Viola?

È come pensare a come sia iniziato il rapporto con tuo fratello: apri gli occhi e lui è là. Quando penso a me da adulto, Bill è sempre stato lì. Lo conosco da quando

sono cresciuto. Ci siamo incontrati quando eravamo ancora al college. Quando iniziai a lavorare all'Everson Museum e divenni curatore per il video nel 1971, Bill e io abbiamo lavorato insieme. Bill fece dell'ottimo lavoro per il museo, compreso allestire la grande mostra di Nam June Paik, quella di Frank Gillette e, significativamente, quella di Peter Campus, che credo abbia avuto una profonda influenza su di lui in termini di sviluppo della sua consapevolezza e della sua estetica. Collaborò anche ad allestire la mostra di Juan Downey. Quand'era un giovane studente d'arte faceva il batterista in un gruppo rock, poi si dedicò alla musica elettronica, suonando nel David Tudor Ensemble e il suo approccio al video deriva realmente dalla prospettiva del musicista-compositore.

Quando eravamo insieme all'Università di Syracuse, cominciammo un'operazione chiamata Synapse, è una storia curiosa. Invece che usare i soldi che ci avevano dato per costruire l'edificio dell'Unione Studentesca, collegammo via-cavo l'intero campus, prima ancora che la TV via cavo arrivasse a Syracuse. Costruimmo uno studio e iniziammo a invitare gli artisti a usarlo. Ciò avvenne parallelamente al mio debutto all'Everson, così tutti gli artisti che vennero a far mostre al Museo produssero le opere al Synapse Studio. La prima opera di Bill si chiamava *Wild Horses*, realizzata con un collettivo detto Rainbow Video. Più tardi, Bill produsse un'opera per *Circuits*, fu allora che capii per la prima volta che lui era un artista dotato. Era un lavoro in cui fece andare tutto al contrario, ribaltò tutto quello che può essere ribaltato in uno studio televisivo. Iniziò modulando immagini e suoni da una miriade di cavi incrociati, circuiti malconnessi e segnali distorti. Un'opera assai bella, la cui bellezza si trovava nella trasformazione di questo caos elettronico. Bill era l'artista più giovane a partecipare alla mostra *Circuits* che avevo organizzato, era il meno conosciuto, veniva da una piccola città, Syracuse, non era come Bruce Nauman o Vito Acconci che erano di New York, o Frank Gillette, gente già più nota nel mondo dell'arte. Bill, invece, a parte il suo lavoro al Synapse o quello dietro le quinte dell'Everson Museum, non era ancora conosciuto da nessuno. Ma era chiaro, appena lo si incontrava o si vedeva la sua opera, che si trattava di una persona molto seria, incredibilmente brillante, profondamente spirituale, concentrata.

Bill è anche un sorprendente narratore, un affascinante cantastorie, ha una magnifica memoria e un bizzarro modo di associare fatti ironici e giustapporre dettagli della sua vita in una maniera molto semplice, in forma zen, raccontando storie molto profonde basate su semplici osservazioni del mondo. È attraverso questa capacità, che gli è propria, di essere un semplice osservatore e di mantenere la tranquillità, di essere intimamente sereno, che Bill ha sviluppato l'abilità di produrre il genere di lavoro che ha fatto. Profondità spirituale, risonanza emotiva e rigore intellettuale sono qualità presenti in ogni suo lavoro, senza contare la finezza tecnica e la sua sofisticatezza. Ma ci sono altri elementi di cui bisogna tener conto per capire come Bill sia emerso, come abbia inventato se stesso all'interno di questo medium, il modo in cui sia diventato uno dei primi artisti che si veda definito in maniera appropriata nel contesto operativo del video, un medium autonomo che padroneggia e può usare nella maniera in cui ogni artista è capace di usare qualsiasi medium a lui familiare con larghezza, irriverenza, squisitamente o grossolanamente. Tutto ha senso giacché ha avuto la massima libertà nell'usare quel medium, dato che lo padroneggia in maniera notevole.

Ricordo quando Bill mi portò in un edificio dell'Università di Syracuse che credo appartenesse al dipartimento di neurofisiologia, dove avevano costruito un

grande modello astratto dell'orecchio che ne spiegava il funzionamento. Non era una semplice illustrazione, ma una copia letterale. Ricordo come lui me lo avesse descritto: era come un bambino al suo primo Natale. C'era questa meravigliosa invenzione dell'immaginare come replicare, espandere e trasformare l'atto fisiologico reale dell'udito. Penso che per Bill ciò fosse assai profondo, poiché fin dal primo momento ha considerato l'ascolto altrettanto seriamente quanto la visione. Invece molte persone spesso, specie nei musei d'arte, dimenticano di ascoltare, o non si aspettano di dover ascoltare attentamente e con cura. Si aspettano di guardare accuratamente, ma non di ascoltare con la stessa profondità. Bill ci impone di ascoltare alla stessa maniera in cui ci invita a guardare.

Come si è sviluppato il suo lavoro?

Ho visto evolvere il lavoro di Bill grazie all'influsso di persone come Tudor, Cage e Stockhausen, di questi grandi compositori e musicisti che si sono intersecati con il suo stesso sviluppo. Vedo anche la presenza importante di Alvin Lucier, perché come compositore Lucier ha un profondo analogo visivo nel suo lavoro, qualcosa come Dickie Landry e John Gibson che hanno suonato nell'Ensemble di Philip Glass: anche loro hanno cercato di sviluppare analoghi visivi alla pratica musicale (non parlo di music-box). Bill non è interessato solo a creare un analogo visivo, ma anche alla creazione di strutture parallele visive e sonore che derivano chiaramente da un quadro post-concettuale. Dico post-concettuale per indicare soltanto una cosa: la fede nella capacità dell'arte di funzionare come fonte di trascendenza spirituale, elemento questo che è stato sempre presente nell'opera di Bill. Non si tratta tanto di una interrogazione ontologica, come nelle opere concettuali. Bill Viola è uno dei primi artisti a saltare oltre la palude concettuale e a mettere in questione la capacità ontologica e spirituale dell'arte. L'opera di Bill è sempre stata fuori da ogni categoria, in un genere di post-modernismo la cui evoluzione corre parallela e in opposizione a molti artisti della sua generazione. Per molti versi Bill è più vecchio degli artisti della sua generazione, la sua opera viene da un luogo diverso; per altri, è più avanti, poiché ha risolto così tante questioni interne e interrogativi che concernono la storia dell'arte, per cui non ha bisogno di continuare a riassumere o a far riferimenti inconsci nella sua opera riguardo alla consapevolezza del suo ruolo nella storia dell'arte. Questo rapporto è diventato un tropo assai pericoloso per molti artisti della nostra generazione. Bill in qualche modo è stato capace di saltare al di là e di approdare esattamente a un lavoro in cui l'ispirazione non è auto-consapevole, anche se ha una consapevolezza assai profonda.

New York, aprile 1993