

Qualunque tentativo che non si limiti ad una mera enumerazione ma che presuma di fornire le coordinate di lettura della situazione operativa nel settore del video a Genova, – ma il discorso potrebbe essere, di conseguenza, allargato ad un panorama decisamente più ampio – incontra come primo ostacolo la limitata chiarezza se non vogliamo dire la mancanza di una definizione precisa delle specificità del linguaggio. Tale precisazione è necessaria come terreno, come canone attraverso il quale leggere e verificare gli eventi ad essa connessi e contemporaneamente porsi come retroterra, come riferimento culturale necessario alla formulazione di linguaggio maturo.

Senza dilungarmi eccessivamente in inutili disamine mi sembra di poter affermare, rischiando che la semplicità venga intesa come banalità, che un'opera espressa attraverso lo strumento elettronico, sia esso video d'autore o video commerciale, è tale quando contiene in sé almeno gli elementi fondanti il linguaggio e, nel caso del video d'autore, si presume, anche qualcosa in più.

Si chiederà a questo punto quali siano gli elementi fondanti il linguaggio. Per brevità e per scelta preferisco, per ora, definire quali non sono o quali non reputo tali, e vorrei farlo attraverso esempi diretti. Nel 1959 W. Vostell espone 13 televisori guasti o danneggiati e, all'incirca nello stesso periodo, durante alcune performances agisce fisicamente su di essi; da questo momento, con l'approssimazione tipica delle date di convenzione, si fa nascere la video-arte e si definisce Vostell un video artista.

Viene subito spontanea una domanda: se l'artista avesse esposto o agito su una radio o su un proiettore cinematografico sarebbe stato forse un video-artista o un regista? Benché nessuno sia disposto ad affermare queste due ultime possibilità, vi sono molti che asseriscono la prima. Vostell è il primo video-artista al quale altri hanno fatto seguito seguendo proprio la stessa metodologia.

A mio avviso non c'è niente di più impreciso: Vostell è un artista che ha intuito l'importanza e le enormi possibilità delle comunicazioni di massa: la sua è un'operazione artistica che si colloca in un ambito molto lontano dal video, nel terreno della performance.

L'arte, l'espressione artistica realizzata attraverso il linguaggio video è un'altra cosa. Ed è un'altra cosa anche dalle opere di Plessi, per venire ad un artista a noi più vicino; la sua Roma esposta a Kassel – peraltro suggestiva e affascinante – non può essere presentata come un'opera video, così come credo che le opere di R. Rauschenberg non siano state ancora dette fotografie, ma semmai un'operazione artistica più ampia, dagli evidenti riferimenti contemporanei che, nei manifesti contrasti della struttura materica, utilizza un'immagine elettronica come tessuto possibile ma non fondamentale e tale al punto da caratterizzarla ed identificarla come tale. La semplice presenza dell'immagine a scansione infatti non mi sembra sufficiente a strutturare il linguaggio, costituendosi purtuttavia come simbolo, come segno semplice di una situazione complessa a cui riferirsi.

Sicuramente più attinente e dagli sviluppi senza dubbio più interni al linguaggio la ricerca formulata da N.J. Paik sempre negli stessi anni '60. Il coreano parte dall'immagine e dalle sue caratteristiche genetiche, anche se con un atteggiamento più scientifico che poetico, a causa forse e della imprescindibile sperimentazione richiesta in quei primi anni pionieristici e della particolare formazione culturale dell'artista legato a J. Cage e al suo particolare linguaggio musicale da cui, semplificando, era avulsa qualsiasi interpretazione soggettiva.

Lo sviluppo incontrollato di questa ricerca, nella quale sono confluite le forze più disparate della cultura e del mercato, ha creato, negli anni a noi più vicini, quella strana situazione per cui taluni tecnici, ricreando effetti elettronici pseudo-pittorici, vivono una condizione di sublime creazione artistica difficilmente discutibile; talaltri invece sono pronti a giurare sull'illimitata fantasia e sull'indiscutibile creatività del loro «botton elettronico» costruito in serie di migliaia di esemplari.

Tra queste due estreme posizioni è necessario però citare quegli artisti che a cavallo tra la fine degli anni '60 e gli anni '70 hanno utilizzato lo strumento video come «trasduttore» di realtà; tale atteggiamento, influenzato dalle caratteristiche prettamente televisive del mezzo in quei primi anni tecnicamente non ancora maturi, permetteva agli artisti di creare quella che è stata definita la video-performance cioè la presentazione in contemporanea o in differita di un'«azione» compiuta dall'artista stesso. Questo consentiva al pubblico una doppia lettura, data dalla compresenza della realtà e della sua riproduzione, o una visione a posteriori, questa seconda intesa come memoria dell'evento e perciò con caratteri più vicini all'utilizzo attuale del mezzo. La ricerca «speculare» delle caratteristiche

riproduttive in tempo reale ha perso via via importanza col passare del tempo, vuoi per un minore interesse degli artisti nel campo performativo, vuoi a causa della maggiore definizione delle caratteristiche tecniche del linguaggio. L'aspetto mnemonico documentario al contrario, più legato alle specificità linguistiche, ha assunto un'importanza sempre maggiore in campo artistico perché permette ad un pubblico sempre più vasto di fruire in un tempo differito di eventi culturali molte volte imprescindibili.

In questi nostri giorni, digerita la breve storia recente, si assiste ad una presa di coscienza, ad una maturità d'analisi delle caratteristiche e delle potenzialità dello strumento espressivo tale da permettere agli artisti di coniugare con maggior precisione e coerenza le esigenze contenutistiche con gli aspetti formali più specifici. Queste opere potrebbero venir catalogate sotto molteplici punti di vista ma non è questo il problema a mio modo di vedere, come del resto nella definizione delle caratteristiche del linguaggio fotografico, non è fondamentale considerare se un'immagine è un ritratto o una natura morta ma, anzi, la limitazione opererebbe un grave malinteso.

È in questo senso che non mi sento di catalogare opere quali «Composite» di Marie Andre del 1985 o «Le larnes d'acier» del 1987 di M.J. Lafontaine come video-qualcosa ma solamente come opere espresse attraverso il linguaggio elettronico. Questi prodotti infatti tentano entrambi, benchè vengano attuati attraverso profonde differenze che avvicinano Marie Andre al cinema e M.J. Lafontaine all'ambientazione spaziale, di unire gli elementi contenutistici, lirici e poetici, con gli aspetti rigorosamente specifici al linguaggio attraverso un'impeccabile qualità formale degli elementi sintattici e grammaticali la prima, attraverso un'amplificazione spettacolare degli stessi la seconda.

Questo mi sembra che possa in parte sciogliere la nebbia che ha avvolto il terreno d'azione del linguaggio elettronico fino ad oggi, terreno che, come per altri strumenti espressivi moderni quali la fotografia e il cinema, ha cercato dignità nell'identificarsi erroneamente con operazioni artistiche tradizionalmente destinate ad altre tecniche espressive.

Genova, settembre 1988

Roberto Verace