

This text was extracted from a chapter from *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione* [Zero Definition: Beginnings of Videoart between Politics and Communication] (1999, second edition 2005) by Simonetta Fadda, and revised and implemented by the author for this publication.

In that chapter Fadda creates an overview of the early use of videotape by artists in Italy, including the most representative productions and galleries.

A special focus is dedicated to Luciano Giaccari and his *Classificazione dei metodi d'impiego del videotape in Arte* [Classification of the Methods of Uses of Video in Art].

Chapter 7 / Capitolo 7

Italian Reaction to Video | La reazione italiana al video

Simonetta Fadda

The 'video phenomenon' started relatively late in Italy (1971–1972) compared to the United States (1965–1967) and it had a sudden explosion, in a climate of general enthusiasm, where artists, poets, directors, musicians, let the new medium captivate them. It was a kind of collective infatuation that was not initially matched by an equally aware and truly widespread use of the medium. During those years most of those who used the electronic device had an audio-visual culture borrowed from cinema and they tended to misinterpret the new television language or to exploit it in a restrictive way. Therefore video in Italy was initially confused with cinema's state of ferment that had been under way for some time and had already produced a 'painters' cinema',¹ (which is how art house cinema was described at the time) – especially visible in art galleries –, but also 'militant cinema', projected in trade unions' branches or in universities. A passion for cinema that was supported, also, by a very articulate network of film clubs spread all over the country and with very different aims, and where experimental and *underground*

In Italia il "fenomeno video" comincia relativamente tardi (1971–1972) rispetto agli Stati Uniti (1965–1967) e scoppia improvviso, in un clima di entusiasmo generalizzato in cui artisti, poeti, registi, musicisti si lasciano affascinare dal nuovo strumento. Una specie di ubriacatura collettiva a cui sulle prime non corrisponde, tuttavia, un utilizzo altrettanto consapevole e realmente diffuso del mezzo. In quegli anni i più, fra quanti si rivolgono al dispositivo elettronico, hanno una cultura audiovisiva mutuata dal cinema e tendono a fraintendere il nuovo linguaggio televisivo, o a sfruttarlo in modo riduttivo. Così il video, in Italia, si confonde inizialmente con il fermento cinematografico in atto da tempo che aveva già prodotto un "cinema dei pittori"¹, come si diceva allora intendendo il cinema d'artista, visibile soprattutto nelle gallerie d'arte, ma anche un "cinema militante", proiettato nelle sezioni sindacali o nelle università. Una passione cinematografica sostenuta anche da una rete articolatissima di cineclub diffusi su tutto il territorio e con le più diverse finalità, in cui trovava circolazione il cinema sperimentale e *underground* in 8mm, Super8 o

cinema on 8mm, Super8 or 16mm circulated. Video appeared in this context and it was immediately considered little more than a simple cinematographic innovation capable of considerably reducing production costs.

Video, though, uses an independent code based on live reproduction, thanks to the closed-circuit. It is a code based on reality, recording without staging, offering the possibility of visually controlling the shooting during its making. The aesthetic of video is made of details in macro, of images free of depth of field, of luminescent colours. Video, to sum up, does not have the time and tempo of the cinematographic apparatus or its aesthetic, but initially the differences between the two media were not particularly noticed in Italy. Thus, there were many artists, interested in cinema, who decided to experiment with the new electronic medium, but they did it still thinking in cinematographic terms, considering video as a simple device and not like a proper linguistic tool.

The practice of transferring pieces already produced on film to video was common in the early Seventies; but this, according to some,² created a misinterpretation endorsed also by the critics. Video, in the publications of the time, appeared together with art house and *underground* cinema, without specifying any difference between the media, because everything belonged to the same 'technological' language that still had to be completely absorbed in the artistic field: 'cinema, ...as video tape, becomes a new tool for the proposal of an active field of expansion of the artistic universe', wrote for example Vittorio Fagone.³ Fagone was talking about the 'cinematographic painters',⁴ collected in a catalogue raisonné on art house cinema in Italy, including Dadamaino, Mario Schifano, Hidetoshi Nagasawa, Arnaldo Pomodoro, Anna and Martino Oberto, Franco Vaccari, among others, but also Fabrizio Plessi who, presenting his production of films, videos, films transposed on video and videos trans-

16mm. Il video approda in questo contesto e subito viene considerato poco più di una semplice innovazione cinematografica in grado di ridurre notevolmente i costi di produzione.

Quello del video, però, è un codice autonomo basato sulla riproduzione in diretta, grazie al circuito chiuso, sulla registrazione della realtà senza messe in scena, sulla possibilità di controllare visivamente la ripresa nel suo farsi; l'estetica video è fatta di dettagli in macro, di immagini prive di profondità di campo, di colori luminescenti. Il video, insomma, non ha i tempi e i ritmi della macchina cinematografica e della sua estetica, ma ciononostante all'inizio in Italia non si riflette molto sulle differenze tra i due mezzi. Così, sono molti gli artisti interessati al cinema che decidono di sperimentare il nuovo strumento elettronico, ma lo fanno pensando ancora in termini cinematografici, considerando cioè il video come un semplice supporto e non come un vero e proprio mezzo linguistico.

La pratica di riversare sul video cose già prodotte in pellicola è frequente nei primi anni Settanta; ma questo, secondo alcuni², avrebbe creato una confusione avallata anche a livello critico. Il video, nelle pubblicazioni dell'epoca, compare insieme al cinema d'artista e a quello *underground* e non si fa differenza tra strumenti, poiché tutto quanto appartiene a uno stesso linguaggio "tecnologico" che deve ancora essere completamente assimilato in campo artistico: "il cinema, [...] come il video-tape, diventa un nuovo utensile per la proposta di un campo attivo di espansione dell'universo artistico", scrive ad esempio Vittorio Fagone³. Fagone sta parlando dei "pittori cinematografici"⁴ riuniti in un ragionato catalogo sul cinema d'artista in Italia. Fra gli altri, Dadamaino, Mario Schifano, Hidetoshi Nagasawa, Arnaldo Pomodoro, Anna e Martino Oberto, Franco Vaccari, ma anche Fabrizio Plessi il quale, presentando la sua produzione di film, di video, di film riversati su video e di video trasferiti in pellicola, realizzati tra il 1973 e il 1976, afferma: "spes-

posed on film, all made between 1973 and 1976, stated: 'often I am interested in an entire film only because I can draw from it a sequence for video tapes and in turn from this sequence I will only take a picture that matters to me'.⁵ Plessi made an intentionally naive use of the images here, created using the different media, since he was more interested in the contiguity of the different languages than in their peculiarities: 'I believe more and more in the different media that identify themselves with one language', he affirmed. On the other hand, the art house videos that circulated in Italy at the time, were mostly performance events and exhibition documentaries, or they were video recreations of the technical operations at the base of the work of different artists or they were video interviews: rather than focusing the interest in using video to make independent works conceived for video, and only possible through video and its language, the didactic purpose prevailed. Video was simply seen as a medium able to help the understanding of the artist's work, a work that had been created as another form that was *not* video.

The combination of video and cinema by critics and the artists themselves does not seem to be the result of a precise linguistic standpoint, but rather a consequence of the difficulties met by those artists who, at the time in Italy, chose media as a medium of artistic expression. Video, when it started circulating in the Italian peninsula, had to come to terms with a situation of general technological underdevelopment, that was reflected in a limited commercial diffusion of the devices on the market, while the artistic and cultural environment, traditionally old-school, certainly did not encourage the experimentation on a tool that still had to be completely discovered. Video was, initially, undervalued.

In the Seventies the circulation of experimental films was not easy, notwithstanding the very active circle of film clubs, cinema collectives and cooperatives⁶ scattered everywhere. Consequently transfer-

so un intero film mi interessa solo perché da questo posso trarre una sequenza per video tapes ed a sua volta da questa sequenza trarrò una sola foto che mi preme"⁵. Plessi fa qui un uso volutamente ingenuo delle immagini realizzate per mezzo dei vari media, più attento alle contiguità dei vari linguaggi che alle loro peculiarità: "credo sempre più ai diversi media che [...] si identificano in un unico linguaggio", afferma ancora. D'altra parte, i video d'artista che circolano in Italia in quel periodo sono per lo più documentazioni di eventi, di performance, di mostre, oppure ricostruzioni in video del lavoro tecnico alla base dell'opera dei vari artisti e videointerviste: più che l'interesse a realizzare col video opere in sé autonome, concepite per il video e possibili unicamente per mezzo del video e del suo linguaggio, prevale l'intento didattico: il video viene visto come un mezzo in grado di facilitare la lettura del lavoro dell'artista, un lavoro che produce, però, altre opere che *non* sono video.

L'assimilazione di video e cinema da parte della critica e degli stessi artisti non sembra il frutto di una presa di posizione linguistica precisa quanto, piuttosto, una conseguenza delle difficoltà che incontra chi all'epoca, in Italia, sceglie i media come mezzo d'espressione artistica. Il video, quando inizia a circolare nella penisola, deve fare i conti con una situazione di generale arretratezza tecnologica, che si traduce in una rarefatta diffusione commerciale delle apparecchiature, mentre l'ambiente artistico e culturale, tradizionalmente passatista, certamente non incentiva la sperimentazione su uno strumento ancora tutto da scoprire. Il video, sulle prime, viene sottovalutato.

Negli anni Settanta, del resto, non è facile nemmeno la circolazione dei film sperimentali, a dispetto del circuito attivissimo di cineclub, collettivi e cooperative cinematografici⁶ sparsi un po' dappertutto. A volte, di conseguenza, riversare i video su pellicola e viceversa è una mera necessità per poter mostrare pubblicamente le opere, ma

ring videos on film and vice versa was often a sheer necessity in order to publicly show the works, but this situation also facilitated a superficial attitude of the artists towards the employed linguistic media and especially towards video, the 'new kid on the block'. The therefore scarcity of equipment, the lack of financial and institutional support for research and the difficulty in organizing a circuit for the distribution and the fruition of the video works, all contributed to damaging an informed and mature use of the electronic medium. In Italy in the Seventies, video was experienced as and considered to be more of a trend, ephemeral by definition, rather than a linguistic medium, full of expressive potential still to be identified.

The Italian debut of video in an art public space was at the Museo Civico in Bologna, on January 1970, for the exhibition *Gennaio 70*, organized by Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini and Andrea Emiliani, where two two-hour video programs were shown, among the other art pieces. The two video programs presented the recordings of the interventions of several artists who were taking part in the exhibition. The video equipment and the technical staff were provided by Philips and in the period before the exhibition, Renato Barilli himself went to the studios to create, together with the artists, some works that used the new electronic language. It is in this way that the first versions of really famous works came into being, such as Gino De Dominicis' *Tentativo di volo* [Attempt at Flight] or Gianni Colombo's 'synthetic' experimentation on the audiovisual signal. However, quite tragically, the videotapes of the program presented during the exhibition have been lost forever, damaged due to negligence.⁷

Since 1971, various important Italian galleries opened up to the new technology: Gaspero del Corso's Galleria dell'Obelisco in Rome with some experimental evening events, Luciano Inga-Pin's Diagramma in Milan, Fabio Sargentini's Attico in Rome, Paolo Cardazzo's Il Cavallino in Venice, and later on also Francois Lambert, Toselli and

questa situazione favorisce anche un atteggiamento superficiale da parte degli artisti rispetto ai media linguistici impiegati e soprattutto rispetto al video, ultimo arrivato. Così, la carenza di mezzi, la mancanza di un sostegno economico e istituzionale per la ricerca e la difficoltà di organizzare un circuito per la distribuzione e la visione dei lavori in video, concorrono tutti a penalizzare un uso consapevole e maturo del dispositivo elettronico. Nell'Italia degli anni Settanta, il video è vissuto e trattato più come una moda, effimera per definizione, che come un mezzo linguistico ricco di potenzialità espressive ancora da individuare.

Nel 1970, il video entra temporaneamente anche in un'istituzione italiana, il Museo Civico di Bologna. Infatti, all'esposizione *Gennaio 70*, organizzata da Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini e Andrea Emiliani, fra le altre opere, sono visibili due programmi video di due ore con le registrazioni degli interventi di numerosi artisti presenti alla mostra. La strumentazione video e lo staff tecnico erano stati forniti dalla Philips e nel periodo precedente all'esposizione Renato Barilli era andato direttamente negli studi per realizzare insieme con gli artisti alcune opere che utilizzassero il nuovo linguaggio elettronico. Nascono così le prime versioni di azioni notissime, come il *Tentativo di volo* di Gino De Dominicis, o le sperimentazioni "sintetiche" sul segnale audio-video di Gianni Colombo. Tragicamente, però, i nastri video della programmazione presentata alla mostra sono andati definitivamente perduti, usurati dall'incuria⁷.

A partire dal 1971, diverse importanti gallerie italiane si aprono alla nuova tecnologia: la galleria dell'Obelisco di Gaspero del Corso a Roma, con alcune serate sperimentali; il Diagramma di Luciano Inga-Pin a Milano; l'Attico di Fabio Sargentini a Roma; il Cavallino di Paolo Cardazzo a Venezia; in seguito, anche François Lambert, Toselli e Marconi a Milano, Martano e Christian Stein a Torino e la galleria De Domizio di Pescara⁸, inaugurando delle mostre in cui il mezzo

Marconi in Milan, Martano and Christian Stein in Turin and the gallery De Domizio in Pescara,⁸ opened some exhibitions where the medium was present, in particular, to document in real-time and non-real time the events that were taking place. It was the conceptual art moment; the work was conceived as information while photo, film and video were the most suitable media. Therefore in the exhibitions, among other things, television sets and cinema projectors appeared that diffused the films on the wall of the exhibition space or over special 'screen-objects'.⁹ Even though in the Seventies the electronic medium was often hosted in galleries 'those few people who were interested in video in that period did not feel the need to organize themselves, with precise ideas and clear aims to start with, in order to create videos with continuity, nor to organise a proper circuit of fruition'.¹⁰

The equipment was, in most cases, retrieved only in occasion of video events, while the aim of building archives remained often at a project stage, except on rare occasions. Additionally, the continuous and very fast evolution of electronic technology¹¹ contributed in discouraging long-term investments on video by the Italian art world, which was fundamentally conservative. Beyond the initial enthusiasm, there was a lack of interest in concretely investing in the new medium.

There were, fortunately, some exceptions, such as in the case of the Galleria del Cavallino in Venice, managed by Paolo and Gabriella Cardazzo, which started a production of videos documenting the exhibitions activity in 1972, and went on to then permanently produce art house videos. Or art/tapes/22, established in Florence, in 1972, as an art gallery and artists' video production centre managed by Maria Gloria Biccocchi, which was active until 1977. Or, still Fabio Sargentini's Attico in Rome that began an intense collaboration with Luciano Giaccari in 1972. Another example, even if very short lasting, was that of VideObelisco AVR (Art Video Recording) in Rome, estab-

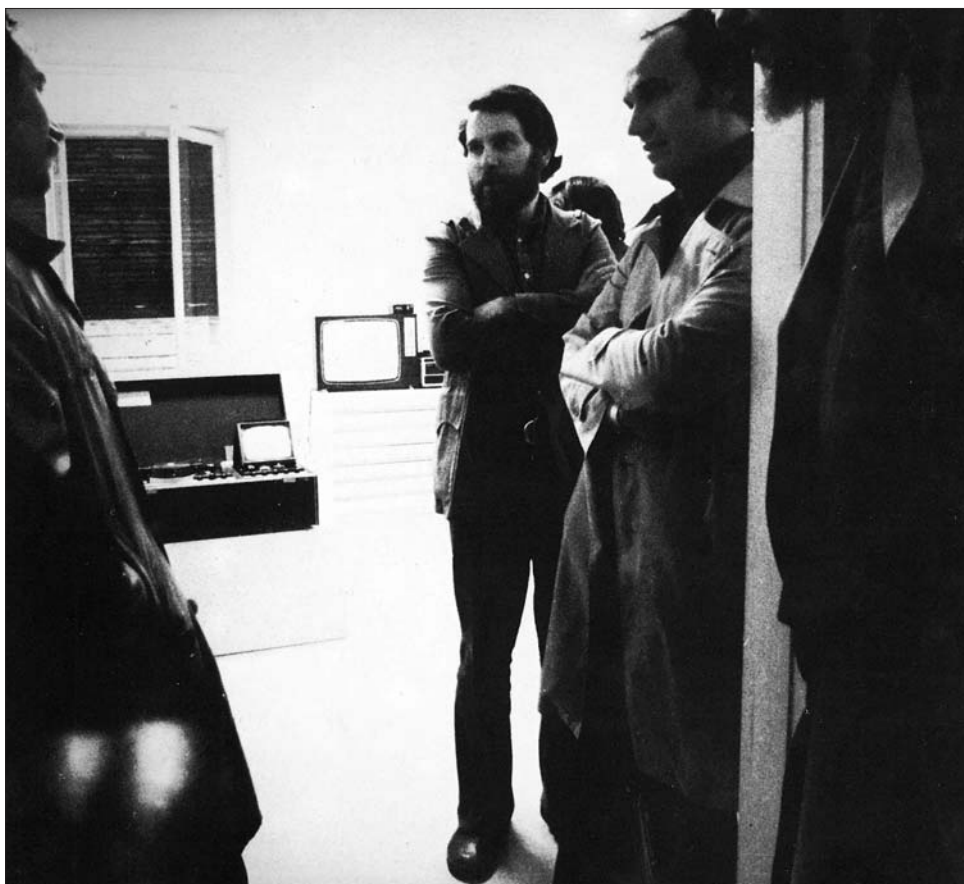
è presente soprattutto per documentare, in tempo reale e non, gli eventi in atto. È il momento concettuale dell'arte, l'opera è concepita come informazione e la fotografia, il film e il video sono i supporti "freddi" più adatti. Nelle mostre, così, fra le altre cose compaiono i televisori e i cineproiettori, che diffondono film sul muro dello spazio espositivo su appositi "oggetti-schermo".⁹ Tuttavia, benché negli anni Settanta il mezzo elettronico venga ospitato spesso in galleria, le poche persone che si interessano al video in quel periodo non sentono la necessità di organizzarsi insieme, con idee precise e obiettivi chiari in partenza, in modo da realizzare video con continuità, né tantomeno si organizza un vero e proprio circuito di visione¹⁰.

Le apparecchiature nella maggior parte dei casi sono recuperate soltanto in occasione degli eventi video, mentre l'intenzione di costruire degli archivi resta spesso a una fase progettuale, salvo rare eccezioni. Inoltre, l'evoluzione continua e rapidissima della tecnologia elettronica¹¹ concorre a scoraggiare gli investimenti a lungo raggio sul video da parte del mondo dell'arte italiano, tendenzialmente conservatore. Al di là dell'entusiasmo iniziale, manca la volontà di investire concretamente sul nuovo mezzo.

Ci sono, per fortuna, alcune eccezioni, come nel caso della Galleria del Cavallino di Venezia, gestita da Paolo e Gabriella Cardazzo, che nel 1972 avvia una produzione di video per documentare l'attività espositiva, arrivando poi a produrre continuamente video d'artista. Oppure art/tapes/22, nata a Firenze, sempre nel 1972, come galleria d'arte e centro di produzione di video di artisti e gestita da Maria Gloria Biccocchi, in funzione fino al 1977. O, ancora, l'Attico di Fabio Sargentini a Roma, che avvia nel 1972 un'intensa collaborazione con Luciano Giaccari.

Un altro esempio, anche se di brevissima durata, è quello del VideObelisco AVR (Art Video Recording) di Roma, fondato nel 1971 da Gaspero del Corso della Galleria dell'Obelisco, concepito per la sperimenta-

Fig. 1a, b.
 Luciano Giaccari,
*Prima
 videosaletta
 europea* [First
 European Video
 Room], 1971,
 Galleria
 Diagramma,
 Milan.
 Courtesy of
 Videoteca
 Giaccari.



lished in 1971 by Gaspero del Corso of the Galleria dell'Obelisco, created for video experimentation and to provide the artists with equipment and spaces, an experiment that did not seem to produce results. The Centro

zione video e per mettere a disposizione degli artisti apparecchiature e spazi, un esperimento che non sembra aver dato frutti. Un caso a parte, poi, è quello del Centro di Video Arte di Palazzo dei Diamanti a



di Video Arte di Palazzo dei Diamanti in Ferrara was a case on its own, established in 1972. Developed in the ambit of the Galleria Civica d'Arte Moderna and managed by Lola Bonora, the centre constituted the only Italian example of a state structure dedicated to the production of videos, an activity carried on, especially subsequently, in the Eighties, with the opening of special exhibitions and festivals that promoted the video work done by the team composed of video artists active in the centre.¹²

Between 1972 and 1975, therefore, video conquered Italian galleries and artists, but we have been left only a few video traces of what looked like, on paper, a very fervent activity. The artists themselves, who were often mentioned for the videos made at the time, subsequently continued working with other mediums: 'those who, between 1972 and 1975, were overcome by the "video fever", did not always really know what they wanted', noticed Luciano Giaccari. A careful observation, especially because it was given by the video maker who virtually made most of the art house videos present at the time in the art circle.¹³ The feeling therefore is that video, at the time, had been understood by the artists mostly as a means of advertising, through which they could showcase their work - that was, however, carried out with other means - and they could participate in the international artistic context, which was 'multimedia' and 'conceptual' at the time. The electronic apparatus and technology did not initially stimulate the creativity of Italian artists, hence, the video language was not explored in its peculiarities and video was mostly used for documenting.

Between 1974 and 1975, at the height of 'video fever', art/tapes/22 started collaborating with Castelli-Sonnabend's Tapes and Films and Bill Viola arrived in Florence as artistic director and video production manager.¹⁴ Tapes and Films, a company for the production of art videos, had been established in New York by the gallery owners Leo Castelli and Ileana Sonnabend, as a reaction to the diffusion of the video phenome-

Ferrara, nato nel 1972. Sviluppato nell'ambito della Galleria Civica d'Arte Moderna e diretto da Lola Bonora, costituisce infatti l'unico esempio italiano di struttura pubblica dedicata alla produzione di video, una attività esplicita soprattutto successivamente, negli anni Ottanta, con l'inaugurazione di rassegne e festival appositi che divulgano il lavoro video svolto dalla scuderia di videoartisti del centro¹².

Tra il 1972 e il 1975 perciò, il video conquista le gallerie e gli artisti italiani, ma oggi resta ben poca traccia di quello che sui documenti appare come una fervida attività. Gli stessi artisti che sono spesso citati per i video realizzati all'epoca, in seguito hanno continuato a operare con altri mezzi: "chi, tra il 1972 e il 1975, si è fatto prendere dalla 'febbre del video' non sapeva sempre bene cosa voleva" nota infatti Luciano Giaccari. Un'osservazione puntuale, poiché a farla è il videomaker che ha realizzato nella pratica la maggior parte di questi "video d'artista" presentati allora nel circuito dell'arte¹³. L'impressione perciò, è che il video all'epoca sia stato inteso dagli artisti per lo più come un veicolo pubblicitario, attraverso cui far conoscere il proprio lavoro, praticato tuttavia con altri mezzi, e partecipare al contesto artistico internazionale, all'epoca "multimediale" e "concettuale".

La tecnologia del dispositivo elettronico inizialmente non stimola la creatività degli artisti italiani, così il linguaggio video non viene esplorato nelle sue peculiarità e il video viene utilizzato soprattutto per la documentazione.

Tra il 1974 e il 1975, nel pieno della "febbre del video", art/tapes/22 inizia una collaborazione con la Tapes and Films di Castelli-Sonnabend e Bill Viola arriva a Firenze come direttore tecnico e responsabile della produzione video¹⁴. La Tapes and Films, una struttura per la produzione di video d'arte, era stata creata a New York dai galleristi Leo Castelli e Ileana Sonnabend, in reazione alla diffusione del fenomeno video negli Stati. Dotando i propri artisti delle apparecchiature e dei tecnici necessari a rea-

non in the United States. Providing their artists with the equipment and the technicians needed to make the videos, the two gallery owners ensured the exclusive rights over the produced works in respect to the new electronic medium. In order to enforce their monopoly, they looked for allies abroad, colonizing those 'poor countries', such as Italy, where video held out on the enthusiasm and on the almost-voluntary work of a few passionate artists, in the absence of a financially strong state and private structures capable of supporting artistic research. Video, initially, was an American artistic phenomenon and it remained so also when it started travelling around the world: it is capital which decides history and organizes memory, so video was easily contained and directed by the financial investments that it was (or was not) granted.

So, when in 1977 the collaboration with Tapes and Films stopped, art/tapes/22 closed down, entrusting its entire video archive to the Venice Biennale. The other galleries also progressively reduced to commission video documentation of their expository work, while in the early Eighties the Cavallino gallery decided to discontinue, once and for all, the production of art house videos: 'The languages of conceptual art were substituted in the galleries by new ones' explained Paolo Cardazzo,

... and we felt then that it was time to put an end to our activity and to take experimentation back to the more suitable environment of the television studio. The equipment used to produce the artists' video tapes became the technical base of a commercial television company, still operating close to Venice.¹⁵

Stop. The journey finished in this way. Video as an art medium was liquidated, since it was only thought useful to create conceptual art, and commercial TV took over. Video fever was already finished.

Meanwhile, from 1971, the video adventure of Luciano Giaccari¹⁶ started, with

lizzare i video, i galleristi si assicuravano così l'esclusiva sulle opere prodotte, anche riguardo al nuovo mezzo elettronico. Per far valere il proprio monopolio, cercano alleati all'estero, colonizzando quei "paesi poveri" come l'Italia dove il video si regge faticosamente sull'entusiasmo e sul quasi-volontariato dei pochi appassionati, nella latitanza di strutture pubbliche e private economicamente forti per il sostegno della ricerca artistica. Il video, all'inizio, è un fenomeno artistico americano e tale resta anche quando va in giro per il mondo: è il capitale che decide la storia e organizza la memoria, e il video viene facilmente contenuto e indirizzato dagli investimenti economici che vengono (o non vengono) fatti al suo riguardo.

Così, quando nel 1977 la collaborazione con la Tapes and Films si interrompe, art/tapes/22 chiude i battenti, affidando il proprio archivio video alla Biennale di Venezia. Anche le altre gallerie diradano progressivamente la documentazione in video del lavoro espositivo, mentre all'inizio degli anni Ottanta il Cavallino decide di chiudere definitivamente la produzione di video d'artista: "nuovi linguaggi venivano a sostituire nelle gallerie quelli dell'arte concettuale", spiega Paolo Cardazzo

[...] e abbiamo sentito allora che era giunto il momento di mettere fine, alla nostra attività di ricondurre la sperimentazione nell'ambiente più congeniale dello studio televisivo. La strumentazione usata per produrre i videotape degli artisti divenne quindi la base tecnica di una impresa commerciale di produzione televisiva, tuttora operante nei pressi di Venezia¹⁵.

Stop. Il viaggio si conclude così. Il video come mezzo d'arte viene liquidato, dato che serve solo per fare arte concettuale, e gli subentra la televisione commerciale. La febbre del video è già finita.

Nel frattempo, a partire dal 1971, si era avviata l'avventura col video di Luciano Giaccari¹⁶, con la già citata videoregistrazione dell'*happening Print Out* che Allan Ka-



Fig. 2.
Videoroom for
Print Out by Allan
Kaprow, Rotonda
della Besana,
Milan 1971.
Videosaletta per
Print Out di Allan
Kaprow, Rotonda
della Besana,
Milano, 1971.
Courtesy of
Videoteca
Giaccari.

the already mentioned video recording of the happening *Print Out* that Allan Kaprow carried out in a street in the suburbs of Milan, in the ambit of an exhibition on Nouveau Réalisme curated by Pierre Restany at the Rotonda della Besana. It was the interest for documentation of the live events produced by the artists of the time that led Giaccari towards video, a truly perfect instrument for this purpose. He, in fact, asserted, 'the essential value of the "cold video", used in art with purposes different from the production of works ("hot video")'.¹⁷

Under the impression of works he had seen, Giaccari created independent documents with video, but the clash between the protectionism of the art world and the creative 'authoriality' of those who made an aware use of the video language, was, in the end, inevitable. Hence, the project of a video journal that could document the artistic ferment and the consequent debate in progress remained unrealized, with the impossibility of finding an external support.

prova aveva realizzato in una strada della periferia di Milano, nell'ambito di una rassegna sul *Nouveau Réalisme* curata da Pierre Restany alla Rotonda della Besana. E l'interesse per la documentazione degli eventi vivi prodotti dall'arte del periodo a portare Giaccari verso il video, uno strumento davvero perfetto per questo fine. Egli, infatti, sostiene "la valenza essenziale del 'video freddo', usato in arte per fini diversi dalla produzione di opere ('video caldo')"¹⁷.

Sulla suggestione delle opere incontrate, Giaccari crea in video documenti autonomi, ma lo scontro tra i protezionismi del mondo artistico e l'"autorialità" creativa di chi fa un uso consapevole del linguaggio video, alla fine, è inevitabile. Così, il progetto di una videorivista attraverso cui documentare il fermento artistico, e il dibattito in corso conseguente, resta nel cassetto, nell'impossibilità di trovare un sostegno all'esterno.

Un periodo comunque intenso, in cui il lavoro di documentazione col video porta



Fig. 3.
Luciano Giaccari,
L'eroe da camera
[Chamber Hero]
by Vettor Pisani,
1972. Courtesy
of Videoteca
Giaccari.

It remained, nonetheless, an intense period, during which the documentation work produced on video led Giaccari to closely ponder the medium, exploring its linguistic potentiality, until the already mentioned *Classificazione dei metodi di impiego del video in arte* [Classification of the Methods of Use of Video in Art]. The aim was to create order in the confusion that surrounded video-as-art, in a moment in which it seemed that it was possible to do all and nothing with the electronic medium. Fortified by his experience, Giaccari differentiated between a 'direct use' of the medium, that of the artists, that included 'art house video tapes', 'video performances' and 'video environment'; and a didactic and documentative 'mediated video', that included 'video documentation', 'video reportage', 'video criticism' and 'video didactics'.

Meanwhile, his name started circulating, while his video archive grew rich with prestigious artists such as Richard Serra, Joseph Beuys, Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Giuseppe Chiari, Gina Pane, Nam June Paik, Luciano Fabro, Wolf Vostell, Mario Merz, Vettor Pisani, Eliso Mattiacci and many others. Yet, his independent production of videos on art was discouraged by the commercial exclusive imperatives of the galleries system and by the 'widespread lack of sensibility for video', a circumstance

Giaccari a riflettere da vicino sul mezzo, esplorando le sue potenzialità linguistiche, fino alla redazione della già citata *Classificazione dei metodi di impiego del video in arte*. L'intento è di fare ordine nella confusione che circonda il video come strumento per l'arte, in un momento in cui sembra che col mezzo elettronico si possa fare tutto e niente. Forte della sua esperienza, Giaccari distingue tra un "uso diretto" del mezzo, quello degli artisti, che comprende il "videotape d'artista", la "videoperformance" e il "videoenvironment"; e un "video mediato", quello didattico-documentativo, che comprende la "videodocumentazione", il "videoreportage", la "videocritica" e la "videodidattica".

Intanto, il suo nome inizia a circolare, mentre il suo archivio video si arricchisce di artisti prestigiosi come Richard Serra, Joseph Beuys, Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Giuseppe Chiari, Gina Pane, Nam June Paik, Luciano Fabro, Wolf Vostell, Mario Merz, Vettor Pisani, Eliseo Mattiacci e molti altri. Ma la sua attività di produzione indipendente di video sull'arte viene scoraggiata dalle esclusive mercantili del sistema delle gallerie e dalla "diffusa mancanza di sensibilità per il video", una circostanza che a metà degli anni Settanta lo porta a rivolgersi ad altre situazioni artistiche a suo parere "più calde", come la musica, il teatro e la danza, disertando gli appuntamenti in galleria.

Il video si rivela uno strumento problematico, in grado di introdurre nella creazione artistica nuovi fattori eversivi, portatore di un'economia del lavoro in netto contrasto con quella "individualistica" dell'eroe-artista su cui è basato il mercato dell'arte. Lo stesso concetto di opera d'arte come oggetto, passibile di essere venduto perché unico, viene messo in crisi dal supporto magnetico, replicabile innumerevoli volte e deteriorabile, perciò effimero, oltre che visibile soltanto attraverso un apparato specifico. Il video è complicato e la libertà d'azione che esso promette in Italia non è così facilmente praticabile come sembra altrove. È una nuo-

that in the mid-Seventies led him to turn to other artistic situations that he thought 'warmer', such as music, theatre and dance, and to neglect gallery events.

Video revealed itself to be a problematic medium, able to introduce new revolutionary factors in the artistic creation, bearer of a work economy in sharp contrast with the 'individualistic' one of the artist-hero on which the art market is based. The same concept of work of art as an object, subject to being sold because of its uniqueness, was thrown into crisis by the magnetic media, repeatable countless times and perishable, hence ephemeral, besides being visible only with specific equipment. Video was complicated and the freedom of action that it allowed was not so easily practicable in Italy as elsewhere. It was a new technology, exclusively originated for private, amateur use, with no need of being spread through the air or enjoyed collectively. Even in the United States, the immediate creation of video theatres that followed the commercial diffusion of video came as a surprise for the industry. It is not by chance that it took some time to reach large-scale production of good quality video projectors to be used in public venues. Video, when it was born, was only intended for the consumer's free time, to immortalize holidays or a day of celebration with the family, and it was not designed for documenting grassroots events of public interest (militant video), for the implementation of miniature television systems (artists' closed-circuit) or for the aesthetic revisiting of a space (video installations). Video was not aimed at producing communication, but at consuming (free) time. ◆

Endnotes

1. So termed by Alberto Farassino in Vittorio Fagone, *Arte e cinema: per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965-1977* (Venice: Marsilio, 1977), p. 3.
2. Like Luciano Giaccari.
3. Vittorio Fagone, *Arte e cinema*, p. 7.
4. *Ibid.*, p. 6.

va tecnologia, nata esclusivamente per il consumo privato, amatoriale, senza velleità di diffusione via etere o di fruizione a livello collettivo. Persino negli Stati Uniti, l'immediata creazione dei videoteatri che ha seguito la diffusione commerciale del video ha colto di sorpresa l'industria. Non è un caso se c'è voluto del tempo per arrivare alla produzione su larga scala di videoproiettori di buona qualità da impiegare nei locali pubblici. Il video, quando nasce, è destinato unicamente al tempo libero del consumatore, per immortalare la vacanza o la giornata di festa in famiglia, e non è pensato per la documentazione dal basso di eventi di pubblico interesse (video militante), per la messa in opera di sistemi televisivi in miniatura (circuiti chiusi degli artisti), o per la rivisitazione estetica di uno spazio (videoinstallazioni). Il video non è inteso per produrre comunicazione, ma per far consumare il tempo (libero). ◆

Note

1. Così si esprime, ad esempio, Farassino in Vittorio Fagone, *Arte e cinema: per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965-1977* (Venezia: Marsilio, 1977), p. 3.
2. Come Luciano Giaccari.
3. Fagone, *Arte e cinema*, cit., p. 7.
4. *Ibidem*, p. 6.
5. *Ibidem*, p. 78.
6. Si ricordano tra gli altri, la Cooperativa Cinema Indipendente e il Collettivo Cinema Militante.
7. Alla mostra curata da Maurizio Calvesi, Renato Barilli, Tommaso Trini e Andrea Emiliani, parteciparono numerosi artisti mentre gli interventi video erano di: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pierpaolo Calzolari, Mario Ceroli, Claudio Cintoli, Gianni Colombo, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Marisa e Mario Merz, Luca Patella, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini and Gilberto Zorio.
8. Si rimanda alla cronologia in Simonetta Fadda, *Definizione zero Origini della videoarte tra politica e comunicazione* (Milano: Costa & Nolan, 2005 [1999]), pp. 137-177.
9. Come il cilindro rotante di plastica, legno e specchi escogitato da Umberto Bignardi per la visione pubblica di *Motion Vision* (1967), realizzato con Alfredo Leonardi; il film è stato presentato all'Attico di Roma e alla Bertesca di Genova.

5. *Ibid.*, p. 78.
6. It is worth recalling, among others, the Cooperativa Cinema Indipendente and the Collettivo Cinema Militante.
7. Several artists took part in the exhibition curated by Maurizio Calvesi, Renato Barilli, Tommaso Trini and Andrea Emiliani, while the video interventions were by: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pierpaolo Calzolari, Mario Ceroli, Claudio Cintoli, Gianni Colombo, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Marisa and Mario Merz, Luca Patella, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini and Gilberto Zorio.
8. See chronology in Simonetta Fadda, *Definizione zero Origini della videoarte tra politica e comunicazione* (Milan: Costa & Nolan, 2005 [1999]), pp. 137–177.
9. Like the rotating cylinder made of plastic, wood and mirrors devised by Umberto Bignardi for the public viewing of *Motion Vision* (1967), made with Alfredo Leonardi; the film was presented at the Attico in Rome and at the gallery La Bertesca in Genoa.
10. Interview made by the author to Giaccari, 1999.
11. In 1970 the new size AV portapak was launched, with 1/2" video cassette, in 1972 Philips launched the first 1/2" video recorder for domestic use on the European market, in 1975 Sony presented its betamax while, in 1976, JVC launched VHS; see chronology in Fadda, *Definizione zero*, pp. 137–177.
12. See chronology in Fadda, *Definizione zero*, pp. 137–177.
13. For example, in the ambit of the 15th Festival dei Due Mondi in Spoleto, that took place in 1972, an extensive international exhibition of art house films and videos was presented; all the presented Italian videos had been created by Luciano Giaccari.
14. During his stay, Bill Viola created at art/tapes/22 the videos *Gravitational Pull*, *Eclipse* and *Hornpipes*; and also, still in Florence, he carried out the installation *Il vapore* [Steam] for the exhibition *Per conoscenza* [For Your Information] at Zona.
15. Paolo Cardazzo in Anna Maria Montaldo e Paolo Atzori (eds.), *ARTel, media elettronici nell'arte visuale in Italia* (Nuoro: Ilisso edizioni, 1995).
16. In 1970 Luciano Giaccari bought, even before the portapak was launched in the Italian market, Shibaden video equipment for closed circuit (with open reel 1/2" tape video recorder).
17. Interview made by the author to Giaccari, 1999.
10. Intervista dell'Autrice a Luciano Giaccari, 1999.
11. Nel 1970 esce il nuovo formato AV di portapak, con video cassetta da 1/2", nel 1972 la Philips commercializza in Europa il primo videoregistratore da 1/2" per uso domestico, fino a che nel 1975 la Sony presenta il betamax mentre, nel 1976, la JVC lancia il VHS; cfr. Si rimanda alla cronologia in Fadda, *Definizione zero*, cit., pp. 137–177.
12. Si rimanda alla cronologia in Fadda, *Definizione zero*, cit., 137–177.
13. Ad esempio, nell'ambito del XV Festival dei Due Mondi di Spoleto, svoltosi nel 1972, viene presentata un'ampia rassegna internazionale di film e video d'artista; i video italiani presenti erano stati tutti realizzati da Luciano Giaccari (cfr. Si rimanda alla cronologia in Fadda, *Definizione zero*, cit., pp. 137–177).
14. Nel corso di questo soggiorno, Bill Viola crea presso art/tapes/22 i video *Gravitational Pull*, *Eclipse* e *Hornpipes*; inoltre, sempre a Firenze, realizza l'installazione *Il vapore* per la mostra *Per conoscenza* presso Zona.
15. Paolo Cardazzo in Anna Maria Montaldo e Paolo Atzori (a cura di), *ARTel, media elettronici nell'arte visuale in Italia* (Nuoro: Ilisso edizioni, 1995).
16. Nel 1970 Luciano Giaccari aveva acquistato, prima ancora che il portapak fosse commercializzato in Italia, un'attrezzatura video Shibaden per il circuito chiuso (con videoregistratore a bobina aperta e nastro da 1/2")
17. Intervista dell'Autrice a Luciano Giaccari, 1999.