

GIULIO LATINI

NAM JUNE PAIK, L'IMMAGINAZIONE VIDEOARTISTICA E LA
SPERIMENTAZIONE TECNOLOGICA



Testo & Senso

n. 16, 2016

www.testoesenso.it

Se è esistita una figura che, dalla seconda metà del Novecento fino ai primordi del nostro secolo, ha saputo

immaginare e pragmaticamente esercitare ad uno straordinario livello creativo le feconde intersezioni tra arte e tecnologia, ricerca espressiva e ricerca scientifica, questa è sicuramente rispondente al nome di Nam June Paik¹. L'artista di origine coreana (allievo di Karlheinz Stockhausen, George Maciunas e John Cage – membro tra i più attivi del gruppo Fluxus² – e con precedenti studi di composizione musicale e storia dell'arte all'università di Tokyo) del quale sono appena trascorsi dieci anni dalla scomparsa (29 gennaio 2006), è stato notoriamente il padre della videoarte e, più estensivamente, una delle eminenze germinali delle arti elettroniche a partire dai primi anni Sessanta³.

Nel costante dettato di una sperimentazione tecnologica dalla profonda impronta umanistica, Paik ha dialogato lungo tutta la sua intensa vita con le più avanzate teorie cibernetiche. Sollecitato creativamente dispositivi quali il televisore in chiave scultorea e pittorica, muovendo dalla persuasione della televisione come strumento da sottoporre a processi decostruttivi di tipo linguistico a forte matrice ironica. Da cui il celebre esito materializzato nella mostra alla Galleria Parnass di Wuppertal dal titolo *Exposition of music-electronic television* (1963) ove, come ricostruisce Silvia Bordini:

13 televisori che riproducevano altrettante differenti immagini distorte e deformate, astratte, statiche ma magicamente vibranti in un pulviscolo di luci; erano ottenute senza il referente della ripresa e dell'emissione di una realtà esterna, semplicemente avvicinando una calamita al tubo catodico e modificando il circuito orizzontale e verticale di modulazione⁴.

Primitiva e sperimentale utilizzazione dell'immagine elettronica, dell'immagine video – sulla quale avremo presto modo di ritornare – seguita dalla creazione (con l'ingegnere giapponese Shuya Abe) di *Robot-K 456* (1964), un robot telecomandato capace di configurare la prima azione artistica non umana della Storia⁵.

¹ Il sito (postumo) di Nam June Paik si trova all'indirizzo www.paikstudios.com/.

² Il termine *Fluxus* compare per la prima volta nella primavera del 1961 in occasione dell'allestimento di una serie di performances di vari artisti nella A. G. Gallery di New York, fondata da George Maciunas, che sarà poi il motore principale dell'organizzazione e promozione di incontri e manifestazioni *fluxus* nei maggiori centri artistici del mondo. Gli artisti Fluxus (oltre a Paik e Wolf Vostell, Ben Vautier, Ben Patterson, Joseph Beuys, Emmett Williams, Philip Corner, Robert Filliou ecc.) utilizzano, appunto, tutte le tecniche ed un gran ventaglio di materiali, tra cui anche il video, come strumento di riproduzione, di tecnica di produzione di immagini e come materiale visivo ancorché di elaborazione di ambienti e situazioni.

³ Unitamente, a partire dal 1958, all'artista tedesco Wolf Vostell, che immette il televisore all'interno dei suoi *Dé-coll/ages*, comprendenti «una commistione di elementi differenti, per lo più scarti, lacerazioni della realtà: materiali effimeri e residui, brandelli di pittura o di giornali o di fotografie, macchinari-simbolo del sociale, strumenti dei mass media. Cemento, colate di colore, piombo, filo spinato, macchine fotografiche, telecamere e televisori [...] integrate in un continuo confronto tra uomo e macchina, tra naturale e artificiale». *Dé-coll/ages* che origineranno il ciclo delle *Schwarzes Zimmer* (Berlino, 1958-59), dove i televisori trasmettono immagini di consueta programmazione inseriti, però, tra oggetti e fotografie di inequivoca drammaticità, poiché concernenti i campi di concentramento di Auschwitz e di Treblinka, rendendo in tal modo radicalmente ottuse, nella loro assoluta indifferenza al “tragico”, quelle immagini veicolate dagli schermi televisivi. Per giungere alle manomissioni apportate da Vostell ad immagini televisive tratte da diversi programmi e filmate in 16 mm (*Sun in Your Head*, 1963) o ai sei televisori sottoposti a manomissione, rotti, alterati nel processo di ricezione del segnale, segati in due o smontati o imbrattati di colore (*Tv Dé-coll/agen-Action-Environment*, 1963). Si veda al proposito SILVIA BORDINI, *Videoarte&Arte. Tracce per una storia*, Lithos, Roma, 1995, p. 33.

⁴ Ivi, p. 37.

⁵ Scrive al proposito Silvia Bordini: «Questo robot è una figura - un personaggio - quasi emblematico dell'atteggiamento di Paik nei confronti della tecnologia - come concetto ricco di implicazioni simboliche quanto come dispositivo articolabile secondo direzioni e potenzialità le più disparate. Non solo perché *K 456* fa riferimento all'antica inquietudine del moderno che ha inventato il tema dell'uomo - macchina, rivisitato nei termini della tecnologia elettronica, ma anche perché in esso Paik rinnovando l'elemento ludico, grottesco e dissacrante di estrazione dadaista, contesta l'antico modello attraverso un lavoro di sottrazione e di aggiunte, con grottesca o clownesca leggerezza, fino a rivestirlo di connotazioni sessuali; all'apparenza infatti è un ammasso di ferraglie privo di seduzione, ma è la struttura di una macchina sofisticata, che è stata incaricata di dialogare con le performances di Paik, con i suoi video, e

Quindi, nell'autunno del 1965, in corrispondenza con il lancio sul mercato da parte della Sony della prima telecamera amatoriale portatile (*Portpack*), dall'acquisizione immediata di un modello grazie ad una sovvenzione dell'Institute of International Education. Realizzando, grazie ad essa, lo storico evento performativo *New York: Café Gogo, 152 Blecker Street, October 4 and 11, 1965, World Theater, 9PM*. Evento performativo consistente nel rilanciare la sera stessa, in un ritrovo del Greenwich Village, il Café A Gogò (erano presenti John Cage e Merce Cunningham), le riprese da lui stesso realizzate durante il giorno – dall'interno di un taxi – del Papa Paolo VI nel corso della sua visita a New York (diretto all'Onu), in una situazione di caotico traffico cittadino. Evento la cui pregnante fondatività nella storia del video sanciva come:

Per la prima volta un artista si confronta con la diretta del video, riprende un momento qualsiasi di quel quotidiano così intensamente evocato in happenings e performances, e ne decreta lo status di opera. *Café Gogo, 152 Blecker Street* non è la registrazione di un evento artistico ma di un evento banale (traffico stradale) in margine a un evento storico (visita del papa), riproposto quasi immediatamente (in diretta) la sera stessa come un evento artistico; è un ready-made-video, è – duchampianamente – un evento-trovato, modificato elettronicamente e artisticizzato dalla presentazione di Paik in un luogo deputato dell'avanguardia newyorchese⁶.

E successivamente a ciò, è la volta della predisposizione ibridante televisori-corpo (quello della violoncellista Charlotte Moorman) per materializzare nuovi strumenti audiovisivi e performativi (*TV Cello, 1964* e *TV Bra for a Living Sculpture, 1969*). A breve seguito verrà la progettazione – ancora con Shuya Abe – del *Paik/Abe Video Synthesizer & Scan Modulator (1969)*⁷ per manipolare e trasformare colori e forme, fungendo come vero e proprio antesignano del mixer video, capace di generare immagini astratte senza l'aiuto di telecamere così come di deformare in maniera assai sensibile immagini televisive, segnando – lo riattesta debitamente Alessandro Amaducci – uno spartiacque nella storia della videoarte⁸. Quindi, la realizzazione, con il video monocanale *Global Groove (1973)*, di un vero e proprio manifesto elettronico in tema pregnante di multiculturalità⁹. Un'opera il cui titolo allude con chiarezza, ricorrendo ancora alle parole di Amaducci:

al concetto di Marshall McLuhan del "Global Village", l'idea che la televisione trasformerà culturalmente il mondo da una serie di realtà geolocalizzate a una dimensione, appunto, globale, interconnessa, dove il concetto di distanza si frantuma¹⁰.

E, nello stesso periodo di *Global Groove*, la coniazione dell'espressione «electronic superhighway», con correlata

paradossalmente caricata di interpretazioni sessuali. *K 456* ha una storia, una "vita"; per 19 anni segue Paik e collabora come attore alle sue manifestazioni, a cominciare da *Robot Opera (1964)*; muore nel 1982 travolto da un'automobile di fronte al Whitney Museum a New York, in un incidente - performance spettacolare ("il primo incidente del XXI secolo" lo definisce Paik), registrata e poi inserita nel video *Living with the Living Theater* del 1989». Ivi, p. 40. Una cospicua documentazione sul progetto realizzativo di *Robot-K-456* si trova all'indirizzo <http://cyberneticzoo.com/robots-in-art/1964-robot-k-456-nam-june-paik-korean-shuya-abe-japanese/>.

⁶ Ivi, p. 42. Sull'importanza del medesimo evento performativo Marco Gazzano rimarca: «Ricordata come un indirizzo, una data e un orario (*Café au GoGo, 152 Blecker, October 4 & 11 1965, World Theater, 9PM*), essa indicò la coscienza – della quale Paik e i suoi interlocutori, John Cage primo fra tutti, ebbero piena consapevolezza – di inaugurare una nuova dimensione espressiva (il continente del video, del "self-video" appunto) e, allo stesso tempo, di ri-visitare una tradizione forte: quella che tra gli anni Dieci e Venti si era concretizzata nelle azioni delle avanguardie storiche e nelle utopie progressiste del Moderno, riconsiderate alla luce dell'energia internazionalista, transculturale e democratico-radical degli anni Sessanta». MARCO M. GAZZANO (a cura di), *Il "cinema" dalla fotografia al computer. Linguaggi, dispositivi, estetiche e storie Moderne*, QuattroVenti, Urbino, 1999, pp. 273-274.

⁷ Per un'approfondita cognizione tecnica del dispositivo in questione si veda http://vasulka.org/Kitchen/PDF_Eigenwelt/pdf/126-129.pdf.

⁸ Cfr. ALESSANDRO AMADUCCI, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Kaplan, Torino, 2014, pp. 72-73.

⁹ E' un'opera che Paik riprenderà e riformulerà, ibridandola con altri tre suoi famosi video (*9/23/69 Experiment with David Atwood (1969)*, *Suite 212 (1975)*, *Merce by Merce (1978)*), nel 2004, al Deutsche Guggenheim di Berlino.

¹⁰ AMADUCCI, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, cit., p. 75.

immaginazione della creazione di «reti di telecomunicazioni elettroniche e fibre ottiche che collegassero Los Angeles a New York» (1974), predicente l'età di Internet. Così come, con la denominazione *Video Common Market*, l'allora visionaria idea di una comunità globale che dissemina gratuitamente i video (è bene ricordare che la piattaforma web YouTube verrà fondata nel 2005). Fino a giungere – dopo aver ottenuto il privilegio di essere il primo artista video ad ottenere una retrospettiva al Whitney Museum of American Art (1982)¹¹ – alle prime installazioni satellitari (*Good Morning, Mr. Orwell*, 1984 e *Bye Bye Kipling*, 1986). Installazioni, o per meglio dire «performance video via satellite», come nel frangente di *Good Morning, Mr. Orwell*, in cui il canale televisivo WNET (New York) si collegava al Centre Pompidou (Parigi) e ad altri canali televisivi americani, tedeschi e sudcoreani, attestandosi come uno dei più persuasivi esempi di incontro creativo tra televisione e videoarte¹². Concludendo, per strette ragioni di economia del discorso, con la monumentale torre di 1003 monitor allocata al Seoul Museum of Modern Art in occasione dei Giochi Olimpici della capitale sudcoreana (*Tadaikson - The More The Better*, 1988), e con l'utilizzazione della tecnologia laser per configurare opere quali *Pyramid II* (1997) o la gigantesca installazione *Modulation in Sync (Sweet and sublime, Jacob's ladder*, 2000), per *The worlds of Nam June Paik* (retrospettiva promossa dal Solomon R. Guggenheim Museum di New York).

Arte, tecnologia, scienza, dunque, che Paik ha saputo far interagire con straordinaria profondità estetico-creativa (ampiamente riconosciuta dal Leone d'oro alla carriera assegnatogli dalla Biennale d'Arte di Venezia nel 1993), gettando letteralmente le basi di un territorio destinato progressivamente ad allargarsi notevolmente e in più direzioni lungo il quasi mezzo secolo che ci separa dai suoi *13 distorted TV sets*.

Un territorio, quello della videoarte, che proprio nel segno di un omaggio-ricordo a Paik e al contempo di una riaffermazione del debito da essa contratto con l'inesauribile immaginario dell'artista coreano, può valere la pena di ripercorrere, seppure per tratti necessariamente essenziali, restituendo lo sfondo storico ed operativo entro il quale si venne a costituire, caratterizzandosi immediatamente come luogo e modalità di peculiare esperienza estetica al crocevia di feconde interrelazioni con le principali forme artistiche: quelle visive, quelle performative, la musica in senso stretto, la letteratura e la poesia, la fotografia, il cinema. Ma anche in dialogo quanto mai proficuo, lo si è rimarcato rispetto all'operato di Paik, con l'immaginario di natura scientifica.

Muoviamo allora preventivamente dalla nozione plurivoca di «videoarte». Per qualificare le esperienze realizzative ottenute attraverso lo specifico dispositivo elettronico, Vittorio Fagone impiega il termine «videoarte», sintetizzando efficacemente che:

la registrazione, spesso in tempo reale di azioni, performances ed eventi; la dislocazione in uno stesso spazio ambientale di diverse strutture video (videosculture e environments); la combinazione intermediale di dispositivi eterogenei – diapositive, film, immagini plastiche, oggetti – (installazioni), infine la coniugazione multimediale di produzioni o riprese televisive con altre tecniche e linguaggi (performances, teatro, danza); la creazione di immagini inedite, e in molti casi, grazie agli usi dei sintetizzatori, senza una referenza esterna, costituisce l'altro versante intensamente creativo della videoarte. Ma le operazioni più recenti della videoarte coinvolgono il contatto con gli altri media oltre alla dislocazione spaziale di diverse sorgenti di immagini video, situazione che ha stimolato la ricerca sin dagli inizi¹³.

Andando propriamente alle molteplici radici storiche entro le quali la videoarte prende a collocarsi a partire dai primi anni Sessanta – *molteplici* poiché l'utilizzazione del video con finalità artistiche ha dato vita a diversificati

¹¹ Sulla retrospettiva dedicata a Paik dal Whitney Museum of American Art (30 aprile-27 giugno 1982) si veda il pamphlet pubblicato nell'occasione, con un saggio del curatore JOHN G. HANHARDT, all'indirizzo <https://archive.org/details/namjunepai00whit>.

¹² Per un'analisi dell'opera in questione si veda AMADUCCI, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, cit., p. 78.

¹³ VITTORIO FAGONE, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano, p. 15.

momenti originari e conseguenti differenziate linee di sviluppo – se si segue l’utile categorizzazione proposta da Fagone, andranno considerate: 1) modalità di *realizzazione videografica* consistente nella produzione originale di opere appositamente pensate per il medium video, entro le quali l’immagine elettronica viene elaborata e sollecitata in svariate direzioni a seconda della precipua personalità dell’artista coinvolto; 2) modalità di *registrazione* di performance, azioni ed eventi, assai spesso in tempo reale, il cui obiettivo non è esclusivamente di natura documentaria, ma di vera e propria partecipazione al processo creativo e di possibilità di estensione visuale ancorché temporale del processo posto sotto osservazione; 3) modalità tese alla realizzazione di *videosculture* e *videoenvironments*, ossia la collocazione in un medesimo spazio ambientale di più strutture video, in cui nel primo caso l’immagine elettronica viene fatta trapassare attraverso più schermi per promuovere una più allargata articolazione visuale, mentre nel secondo caso ci si focalizza maggiormente sull’ambiente in cui lo spettatore è invitato ad interagire in termini esplorativo-percettivi; 4) modalità concernenti gli *assetti intermediali e le videoinstallazioni*, laddove la combinazione intermediale di dispositivi di eterogenea natura (diapositive, videotape, bande sonore, immagini filmiche, immagini plastiche e oggetti) giungono ad originare una complessa struttura plastica capace di ridefinire i percorsi della visione e del coinvolgimento percettivo-sensoriale spettatoriale; 5) modalità *multimediali e videoperformance*, dove la relazione multimediale di riprese televisive con altre tecniche e linguaggi artistici come la danza, il teatro o la performance, articola un discorso di specularità e di raddoppiamento di senso nel rapporto fra scena e schermo video¹⁴.

Di qui, la possibilità di rinvenire radici storico-artistiche sui singoli tracciati delineati. Nel primo caso, quello strettamente *videografico*, il momento originario è indubbiamente ascrivibile al lavoro già evocato di Nam June Paik¹⁵. Un gesto fondatore situabile l’11 giugno 1963 quando, come si è riferito all’inizio, Paik presentò alla Galleria Parnass di Wuppertal *13 distorted TV sets*: una radicale performance installativa in cui si trovano ad interagire plasticamente pianoforti preparati e rovesciati, diversi oggetti sonori come pentole, chiavi, un manichino femminile disarticolato in una vasca da bagno e una testa di toro da poco tagliata e quindi grondante di sangue. A questi materiali si aggiungevano 13 televisori che riproducevano altrettante differenti immagini in bianco e nero distorte e deformate, fibrillanti di luce¹⁶. Come scrive al proposito Gazzano:

Provocatoria come le precedenti composizioni musicali-rumoristiche dell’artista coreano, questa ‘prima’ videoinstallazione – che interviene direttamente e in modo attivo sul dispositivo di ricezione del segnale televisivo (il monitor) modificandone in modo radicale l’immagine in uscita mediante varie apparecchiature (magnetiche e elettriche) di disturbo [...] segna [...] l’atto di nascita della televisione astratta, dell’uso antinaturalistico del video: di quella dis-locazione del medium – che approda a inedite ri-locazioni – la quale più tardi si chiamerà ‘videoarte’. O meglio – come specificherà proprio Paik in occasione della sua prima mostra newyorchese alla Galleria Bonino, nel dicembre 1965 – non ‘videoart’ ma ‘electronic art’. In Paik inoltre queste ‘distorsioni’, che producono una fantasmagoria di linee e curve astratte in movimento (e in bianco e nero), sono anche forme Zen, inviti alla concentrazione e alla meditazione, antecedenti diretti delle videosculture concettuali dei primi anni Settanta [...] che si chiamano *Zen for Tv*, *Tv Clock*, ecc.: la distorsione e il ‘rumore’ che, come nella musica elettronica, si fanno poesia, in coscienza ‘detournement’ del medium come ponte filosofico tra l’eredità dell’Oriente e le tecniche dell’Occidente¹⁷.

¹⁴ Cfr. Ivi, pp. 36-39.

¹⁵ Sull’opera di Nam June Paik si veda ANTONINA ZARU e MARCO M. GAZZANO (a cura di), *Il Novecento di Nam June Paik. Arti elettroniche, cinema e media verso il XXI secolo*, Carte Segrete, Roma, 1992. Si vedano anche i numerosi interventi su Paik contenuti in MARCO M. GAZZANO, *Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exòrma, Roma, 2013.

¹⁶ Si veda NAM JUNE PAIK, *Afterlude to the Exposition of Experimental Television*, catalogo della mostra, Galerie Parnaso, Wuppertal, 1963, in *Fluxus of Five Three*, Fluxus, New York, 1964.

¹⁷ GAZZANO (a cura di), *Il “cinema” dalla fotografia al computer. Linguaggi, dispositivi, estetiche e storie Moderne*, cit., p. 274. Alle parole di Gazzano fanno eco quelle di Amaducci laddove perspicuamente chiarisce come: «Le interferenze interessano molto a Paik per un motivo estetico più complesso della semplice volontà di disturbare le immagini televisive “ufficiali” o della possibilità di generare immagini astratte e dinamiche. Per l’artista è importante

Spostandoci sul secondo caso, quello relativo alla *registrazione*, va rammentato il clima di progressiva smaterializzazione dell'arte sviluppatosi nella seconda metà degli anni Sessanta, che trova i suoi assi portanti sia nel lavoro di estensione del carattere comunicativo e percettivo delle *azioni* di Joseph Beuys (*azioni* registrate come *Das Schweigen von Marcel Duchamp*, 1964, *Soziale Plastik*, 1967 o *Eurasienstab*, 1968¹⁸) che nel progetto della Videogalerie (Düsseldorf) di Gerry Schum, attraverso la presentazione di un film per la televisione come *Land Art* (entro il quale viene documentato il lavoro artistico di intervento e modificazione del paesaggio naturale di autori, ad esempio, quali Walter De Maria, Barry Flanagan, Richard Long, Robert Smithson¹⁹) e di *Identifications* (dove vengono proposte le registrazioni di *azioni* di artisti, tra gli altri, come Alighiero Boetti, Daniel Buren, Gilbert&George, Gino De Dominicis, Gilberto Zorio).

Film tesi a documentare ed espandere il senso delle performances, delle *azioni* e degli eventi di artisti, come quelli nominati, operanti strettamente sull'ambiente naturale o sociale. In *Land Art*, come ha riassunto Bordini:

era ancora presente un linguaggio filmico, la ripresa dall'alto, gli stacchi e gli avvicinamenti della macchina da presa, il ritmo della composizione, l'interpretazione delle inquadrature: l'operatore si faceva complice dell'autore cercando di prolungare ed enfatizzare l'aura dei grandi spazi naturali modificati dall'uomo. Invece in *Identifications* è più direttamente implicata l'azione, breve e intensa, che viene registrata da una camera quasi sempre fissa; *Land Art* realizza ancora un confronto tra due opere, due mezzi diversi, il film e l'evento ripreso; *Identifications* tende invece alla pura visualizzazione delle performances, all'equivalenza rispetto all'azione, all'identificazione tra televisione e opera implicita nel titolo che, secondo le parole di Schum "indica la correlazione nel processo artistico fra l'opera d'arte e l'artista nel tentativo di superare ciò che li separa"²⁰.

Nel terzo caso, quello delle *videosculture* e *videoenvironments*, il riferimento originario va a quella produttiva linea di ricerca tesa all'espansione della spazialità interna all'opera d'arte visiva e alla sua percezione (con cospicui antecedenti nelle sperimentazioni del Futurismo e del Costruttivismo) posta in essere nella seconda metà degli anni Sessanta, e che trova tra i suoi più rilevanti rappresentanti in artisti quali Ira Schneider, Bruce Naumann, Dan Graham e lo stesso Nam June Paik.

Nel quarto caso (*assetti intermediali e videoinstallazioni*) e nel quinto caso (modalità *multimediali e videoperformance*), i percorsi iniziali sono, per un verso, riconducibili al terzo caso e, per altro verso, ricollegabili alla dimensione interdisciplinare, alla forte commistione e studiata interazione di più media, nella direzione di quella ricercata espansione della pratica artistica operata da Fluxus. Fluxus, lo ricordiamo, che non ha mai dato vita ad un vero movimento strutturato ma è stato latore di «una continua integrazione e disgregazione delle arti in eventi totali» esplicandosi «non tanto nella creazione di oggetti d'arte ma piuttosto di avvenimenti e situazioni» attraverso «happenings, film sperimentali, opere multimediali, musica concreta ed elettronica, azioni per strada, eventi concettuali e manifestazioni pubbliche, effimere e rituali, dissacranti e derisorie del concetto di arte e di artista»²¹, trova notoriamente la sua origine negli Stati Uniti ma successivamente, da New York, giunge in Europa con sensibile epicentro in Germania.

Evidentemente, tra tutti questi *momenti originari* che, per semplificazione di inquadramento, sono qui stati restituiti in termini distintivi, c'è una decisa interconnessione poiché sono tutti appartenenti ad un medesimo clima sia artistico che culturale e sociale. Così come è oltremodo necessario rammentare che nel caso della modalità strettamente *videografica*, fin dal suo primo originarsi essa ha mostrato di contrarre non pochi debiti,

che lo spettatore capisca che nell'immagine elettronica "Non vi è nessuna verità", che è il prodotto di un processo tecnologico complesso il cui risultato finale è sì un'immagine riconoscibile, ma totalmente artefatta, quindi diventa più interessante rendere visibile il processo di formazione dell'immagine e non l'immagine. Paik vuole sventrare la scatola-telesore per mostrare il suo interno fatto di circuiti, di un tubo catodico, di valvole, in una parola di tecnologia». AMADUCCI, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, cit., p. 73.

¹⁹ «Nel video di Schum vediamo [...] percorrere luoghi solitari e disabitati (Long); segnare la sabbia col bulldozer secondo linee prospettiche e aspettare che la marea avanzi a ingoiarle (Dibbets); scandire il tempo e il moto del mare con un cilindro di plexiglas progressivamente riempito dalle onde (Flanagan); i vortici di vento e sabbia (Boezem); le due linee parallele tracciate nel deserto e i tre cerchi dello sguardo che ruota lungo l'orizzonte (De Maria); i grandi specchi incastrati nei 4 punti cardinali di una cava (Smithson); la linea di confine tra Canada e USA segnata dal ghiaccio (Oppenheim)». BORDINI, *Videoarte&Arte. Tracce per una storia*, cit., pp. 50-51.

²⁰ Ivi, pp. 51-52.

²¹ Ivi, pp. 31-32.

almeno in via potenziale, con alcune notevoli intuizioni teoriche sviluppatesi in seno, come sostenuto persuasivamente da Gazzano, a:

quell'approccio concettuale al cinema – poeticamente visionario e concretamente utopistico – che ha percorso il Novecento intrecciandosi con le riflessioni sulle arti visive²² come con le sollecitazioni provenienti dagli sviluppi tecnici, comunicativi e percettivi consolidatisi nella radio e nella televisione. L'immaginazione senza fili' di Carlo Carrà (1913), la 'cinegrafia integrale' di Germaine Dulac (1922), i 'film' di Hans Richter (1922-1925), la 'visione elettromeccanica' di El Lisitskij (1930), l'utopia di una radio intesa come strumento di una effettiva e reciproca 'comunicazione' suggerita da Bertolt Brecht (1932), gli studi sulla percezione visiva e sonora condotti da Rudolf Arnheim dagli anni Trenta a oggi, le riflessioni di Luigi Pirandello sul cinema, e sul cinema come 'cinemelografia' in particolare (1929-32), il 'miracolo' della televisione rivisitato da Ejzenstejn come da Adorno negli anni Quaranta, il 'Manifesto spaziale per la televisione' di Lucio Fontana (1952), l'Expanded cinema' di Gene Youngblood (1970), i desideri di Zavattini o di Rossellini e quelli delle 'Nouvelles Vagues' o di Fluxus, il salto infine verso la 'producibilità elettronica' del cinema [...] sono solo alcuni fra i nodi principali della rete che collega (e non in senso meramente cronologico o lineare) la videoarte all'avanguardia cinematografica e all'antinaturalismo' formale e concettuale dispiegatosi nell'intera storia dell'arte²³.

Un'arte audiovisiva, quella videoartistica, dunque, che fin dai suoi esordi ha evidenziato una processualità (una sorta di messa a compimento) in linea con intuizioni concettuali nate in alveo cinematografico ma anche afferenti ad un possibile altro diverso uso del medium televisivo. Intuizioni, queste ultime, sviluppatesi a partire dagli anni Cinquanta, ma che trovano ulteriori antecedenti fin dagli anni Trenta con Vertov (*Discours à la première conférence nationale sur le cinéma sonore*²⁴) quindi Arnheim (*Vedere lontano*, 1935²⁵) ed Ejzenstejn (*Il cinema e il miracolo della televisione*, 1946²⁶). E' Sandra Lischi a rammentare proficuamente come:

Nel 1935 Arnheim, dubitando di una sua valenza artistica, distingue la Tv dal cinema – apparentandola all'automobile e all'aeroplano – insistendo sulla novità della diretta televisiva, 'nuova vittoria sul tempo e sullo spazio'; Ejzenstejn nel 1946 aveva scritto del montaggio in diretta consentito dalla televisione e dell'influenza positiva di questa tecnica sulla recitazione dell'attore, che ritrovava un contatto simultaneo con il pubblico; Vertov aveva sognato di una 'radio-registrazione e radio-diffusione visiva e sonora' (1930)²⁷.

Così come, per altro verso, tornando ai termini di un identificabile processo di continuità con il cinema, anche Lischi ha puntualmente registrato come siano spesso davvero sorprendenti i:

parallelismi fra i sogni, i tentativi, le ricerche di alcune tendenze del cinema e le possibilità di quello strumento 'a venire' che sarebbe stato il video. [...] Il cinema di ricerca [...] ha previsto il video, ne ha prefigurato la gamma di possibilità, spingendo la rigidità pellicolare ai suoi limiti, forzando la tecnica cinematografica verso un'immagine non ancora possibile. Ritroviamo così

²² Si pensi già al *Manifesto della cinematografia futurista* (1916) dove trovano prefigurazione teorica talune modalità che giungeranno ad un'estensiva qualificazione proprio sul terreno dell'arte video ancorché di quello del cinema sperimentale. Ci riferiamo esplicitamente al punto 3 del *Manifesto* dove si propone: «Simultaneità e compenetrazione di tempi e di luoghi diversi, cinematografate. Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 visioni differenti, l'una accanto all'altra». O al punto 4, che ipotizza di realizzare «Ricerche musicali cinematografate (dissonanze, accordi,intonie di gesti fatti, colori, linee, ecc.)». O ancora, il punto 7: «Drammi d'oggetti cinematografati. (Oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti. Oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana». Si veda FILIPPO TOMMASO MARINETTI, BRUNO CORRA, EMILIANO SETTIMELLI, ARNALDO GINNA, GIACOMO BALLA, REMO CHITI, *La cinematografia futurista*, in «L'Italia Futurista», Milano, 11 settembre 1916; ora in MARIO VERDONE, *Cinema e letteratura del Futurismo*, Manfrini, Trento, 1990.

²³ GAZZANO (a cura di), *Il "cinema" dalla fotografia al computer. Linguaggi, dispositivi, estetiche e storie Moderne*, cit., p. 241.

²⁴ DZIGA VERTOV, *L'invention du réel*, Atti del convegno di Metz 1996, a cura di JEAN-PIERRE ESQUENAZI, L'Harmattan, Paris, 1997.

²⁵ RUDOLF ARNHEIM, *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1969.

²⁶ SERGEJ M. EJZENSTEJN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino, 1964, pp. XII-XIV.

²⁷ SANDRA LISCHI, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Biblioteca di Bianco&Nero, Roma, 2001, p. 5.

nelle idee e nella pratica degli sperimentatori e degli artisti video di oggi alcune intuizioni e alcuni tentativi che hanno segnato la storia delle utopie cinematografiche: l'idea di un occhio meccanico più potente, perfetto e paziente dell'occhio umano, che, come diceva Vertov, dev'essere liberato di tutte le sue debolezze. Uno sguardo svincolato dall'ossessione della copia, complicato da dispositivi più o meno artigianali: gli specchi perforati (Dulac), gli oggetti spezzati (L'Herbier), i prismi e il metallo ondulato (Léger) per arrivare agli specchi ruotanti, alle lenti convesse, alle sfere delle *machine vision* dei pionieri video Steina e Woody Vasulka, alle lenti particolari applicate alle telecamere da Bill Viola. Ma, anche, uno sguardo di macchina che si svincola dal corpo dell'operatore (fa da cerniera il fondamentale, e ancora cinematografico, *La Région Centrale* di Michael Snow, 1970) per raggiungere con le tecnologie elettroniche il sogno vertoviano dell'apparecchio liberato e guidato a distanza, l'autonomizzazione e l'iper mobilità della cinepresa cercato da Epstein e Abel Gance²⁸.

Intuizioni teoriche, riandando agli anni Cinquanta, che vedono protagonisti artisti quali Lucio Fontana ma anche studiosi come Carlo Ludovico Ragghianti. Nel caso di Fontana, dopo l'esperienza del *Manifesto Blanco* (1946)²⁹ e delle prime opere spazialiste tese all'oltrepassamento dei limiti della tela e del materiale in uso nella scultura, e successivamente alla redazione del *Primo Manifesto dello spazialismo* (1947) e del *Secondo Manifesto Spaziale* (1948) – dove compaiono i primi riferimenti alla televisione – troviamo il *Manifesto del Movimento Spaziale per la televisione* (17 maggio 1952). *Manifesto* (sottoscritto, oltre che da Fontana, da Ambrosini, Burri, Crippa, Deluigi, De Toffoli, Dova, Donati, Giancarozzi, Guidi, Joppolo, La Regina, Milani, Morucchio, Peverelli, Tancredi e Vianello) entro il quale si delinea una precipua attenzionalità rispetto ai caratteri e alle possibilità d'uso artistico del medium televisivo. Viene infatti esplicitamente affermato:

Noi spaziali trasmettiamo per la prima volta nel mondo, attraverso la televisione, le nostre nuove forme d'arte, basate sui concetti dello spazio, visto sotto un duplice aspetto: Il primo, quello degli spazi, una volta considerati misteriosi ed ormai noti e sondati, e quindi da noi usati come materia plastica; il secondo, quello degli spazi ancora ignoti nel cosmo, che vogliamo affrontare come dati di intuizione e di mistero, tipici dell'arte come divinazione. La televisione è per noi un mezzo che attendevamo come integrativo dei nostri concetti. Siamo lieti che dall'Italia venga trasmessa questa nostra manifestazione spaziale, destinata a rinnovare i campi dell'arte. [...] Noi spaziali ci sentiamo gli artisti di oggi, poiché le conquiste della tecnica sono ormai a servizio dell'arte che noi professiamo.

Distribuito nel corso di una trasmissione sperimentale della RAI-TV di Milano, il *Manifesto del Movimento Spaziale per la televisione* può a buon diritto entrare in quel novero di esperienze teoriche, come si è fatto cenno, che hanno individuato con tempestività la frontiera televisiva come uno dei territori espressivamente più stimolanti per delle possibili pratiche artistiche. In questo senso, come è stato ben rilevato:

Senza voler fare di Fontana uno dei tanti padri della videoarte, è indubbio che egli indica, almeno potenzialmente, quella sintesi tra le funzioni dell'artista, della struttura mediale e dello spettatore che sarà in seguito una caratteristica portante delle opere video. Non solo inaugura quasi simbolicamente l'uso della televisione per produrre e trasmettere un'opera d'arte, ma anche in senso più largo e generale, afferma la necessità creativa di impiegare i nuovi mezzi forniti dalle scoperte scientifiche del suo tempo, e così facendo cattura già la disponibilità del video a collegarsi e rielaborare altre forme e linguaggi dell'arte contemporanea³⁰.

Su un diverso versante anche lo storico e critico d'arte Carlo Ludovico Ragghianti, fin dal 1955, nel suo saggio *La televisione come fatto artistico*³¹, identifica il medium televisivo in stretta analogia con quello cinematografico, e, alla luce della sua estensiva teorizzazione sul cinema come "arte figurativa" (posta in essere a partire dal 1933

²⁸ SANDRA LISCHI, *Una conversazione ininterrotta*, in LEONARDO QUARESIMA, (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, La Biennale di Venezia-Marsilio, Padova, 1996, p. 152.

²⁹ «Il *Manifesto Blanco* si apre [...] con l'appello 'a tutti gli uomini di scienza del mondo, i quali sanno che l'arte è una necessità vitale della specie', perché contribuiscano con le loro investigazioni all'evoluzione dell'arte, e prosegue analizzando gli sviluppi della rappresentazione, dallo spazio al movimento e al tempo. Nel mondo contemporaneo trasformato dalla scienza e dalla tecnica non vi è più posto, secondo Fontana, per le forme tradizionali dell'arte, che devono perciò modificarsi e manifestarsi in una nuova sintesi: 'come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica (Crispolti' (1968)». Cfr. BORDINI, *Videoarte&Arte. Tracce per una storia*, cit., p. 20.

³⁰ Ivi, p. 25.

³¹ CARLO L. RAGGHIANI, *La televisione come fatto artistico*, in numero speciale (dal titolo omonimo) della rivista «Mercurio», 1955. Ripubblicato in CARLO L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino, 1964.

in *Cinematografo rigoroso*³²), ne rinviene chiare peculiarità di natura estetica. A questo proposito, come viene sottolineato da Lischi:

Ragghianti precisa che il linguaggio televisivo presenta ‘delle caratteristiche differenziate, che non sono affatto delle inferiorità, ma delle possibilità proprie e specifiche’: ora, queste differenze, lungi dall’essere per Ragghianti di ordine puramente tecnico e mediologico (la diretta, che pure cita come insostituibile per le attualità) o antropologico-sociologico (la potenziale presenza in ogni casa, la modificazione delle abitudini quotidiane e così via) sono appunto di ordine *figurativo*. E in particolare riguardano la *bassa definizione* dell’immagine televisiva, *l’esiguità dello schermo*, la *vibrazione di atmosfera*, diversa dalla *fissità e nitidezza uguale della fotografia* e collegata alla particolare trama creata dalle linee in cui si compone l’immagine³³.

La valorizzazione delle *caratteristiche differenziate* del linguaggio televisivo enucleate da Ragghianti, come evidenzia Lischi, andranno decisamente ad informare le prime ricerche con l’immagine elettronica operate da artisti come Paik e Woody e Steina Wasulka³⁴, incentrate, appunto:

sulla trama stessa, sul mosaico di linee e punti di vibrazione luminosa incessante, e sulla messa a punto di dispositivi che facessero leva [...] su queste caratteristiche specifiche. Il gesto fondatore della videoarte, del resto, è stata la distorsione dell’immagine con l’applicazione di magneti (Nam June Paik, *Distorted Tv sets*, 1963), che mostra la natura plastica, pittorica, astratta e trasformabile ‘in tempo reale’ dell’immagine video proprio a partire da apparenti guasti e aberrazioni³⁵.

A queste prime storiche ricerche ed esiti seguirà un percorso e uno sviluppo della video arte secondo tracciati linguistici e tematici estremamente ricchi e differenziati che giunge fino ad oggi ed entro il quale emergeranno innumerevoli artisti destinati a qualificare l’esperienza video (sia monocanale che installazione) in termini decisamente rimarchevoli. Artisti quali Bruce Nauman, Ed Emshwiller, Thierry Kuntzel, David Larcher, Gary Hill, Bill Viola, Jem Cohen, Antoni Muntadas, Michael Gaumnitz, Gianni Toti, Ermeline Le Mézo, Francisco Ruiz de Infante, Peter Callas, Irit Batsry, Christian Boustani, Michaele Mazière, Sadie Benning, Pipilotti Rist, Alessandro Amaducci, Studio Azzurro, Theo Eshetu, Angela Melitopoulos, Nicole e Norbert Corsino ecc. E non pochi tra questi artisti perverranno al video attraverso significative esperienze di studio e di ricerca musicale. In modo particolare, Bill Viola e Gary Hill e Robert Cahen³⁶. Come, del resto, era accaduto già con i Wasulka e Paik.

E proprio su Paik non può che volgere la conclusione del nostro sintetico tracciato. Attestando senza indugio alcuno che, a dieci anni dalla scomparsa, l’importanza e l’onda lunga del suo operato e delle sue immaginazioni tecno-artistiche sono ben lungi dall’essersi attenuate. Lo hanno ampiamente testimoniato in termini di interesse le ultime due grandi esposizioni dedicategli, rispettivamente, dalla Tate Liverpool in collaborazione con FACT (Foundation for Art and Creative Technology): *Nam June Paik. Videartist, Performance Artist, Composer and Visionary* (17 dicembre 2010-13 marzo 2011) e dall’Asia Society di New York intitolata *Nam June Paik: Becoming Robot* (5 settembre 2014-4 gennaio 2015)³⁷. A riaffermare la circostanza di una sensibile quanto cospicua eredità consegnata alla contemporaneità, nel nome di un dialogo umanistico profondo tra arte, tecnologia e

³² CARLO L. RAGGHIANI, *Cinematografo rigoroso*, in «Cine-Convegno», 1933, n. 4-5; poi in CARLO L. RAGGHIANI, *Arti della visione*, vol. I. Einaudi, Torino, 1979.

³³ SANDRA LISCHI, *Chiaroscuri elettronici. L’immagine televisiva come arte nella riflessione di Carlo L. Ragghianti*, in MARCO SCOTINI (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Edizioni Charta, Milano, 2002, p. 205.

³⁴ Si veda MARCO M. GAZZANO (a cura di), *Steina e Woody Vasulka. Video, media e nuove immagini nell’arte contemporanea*, Farenheit 451, Roma, 1995.

³⁵ LISCHI *Chiaroscuri elettronici. L’immagine televisiva come arte nella riflessione di Carlo L. Ragghianti*, cit., p. 205.

³⁶ Si veda GIULIO LATINI, *Electronic Resonances in Cinema and Video Art. Notes for a History Still to Be Written*, in *media art TOWARDS A NEW DEFINITION OF ARTS IN THE AGE OF TECHNOLOGY*, edited by VALENTINO CATRICALA’, Fondazione Mondo Digitale per l’edizione Gli Ori, Pistoia, 2015, pp. 83-97.

³⁷ Il catalogo dell’esposizione è sfogliabile all’indirizzo <http://asiasociety.org/new-york/exhibitions/nam-june-paik-becoming-robot-1#catalogue>.

scienza. Un dialogo, entro il complesso e vischioso scenario che contraddistingue il nostro presente vivere, del quale si sente più che mai la profonda e durevole necessità.