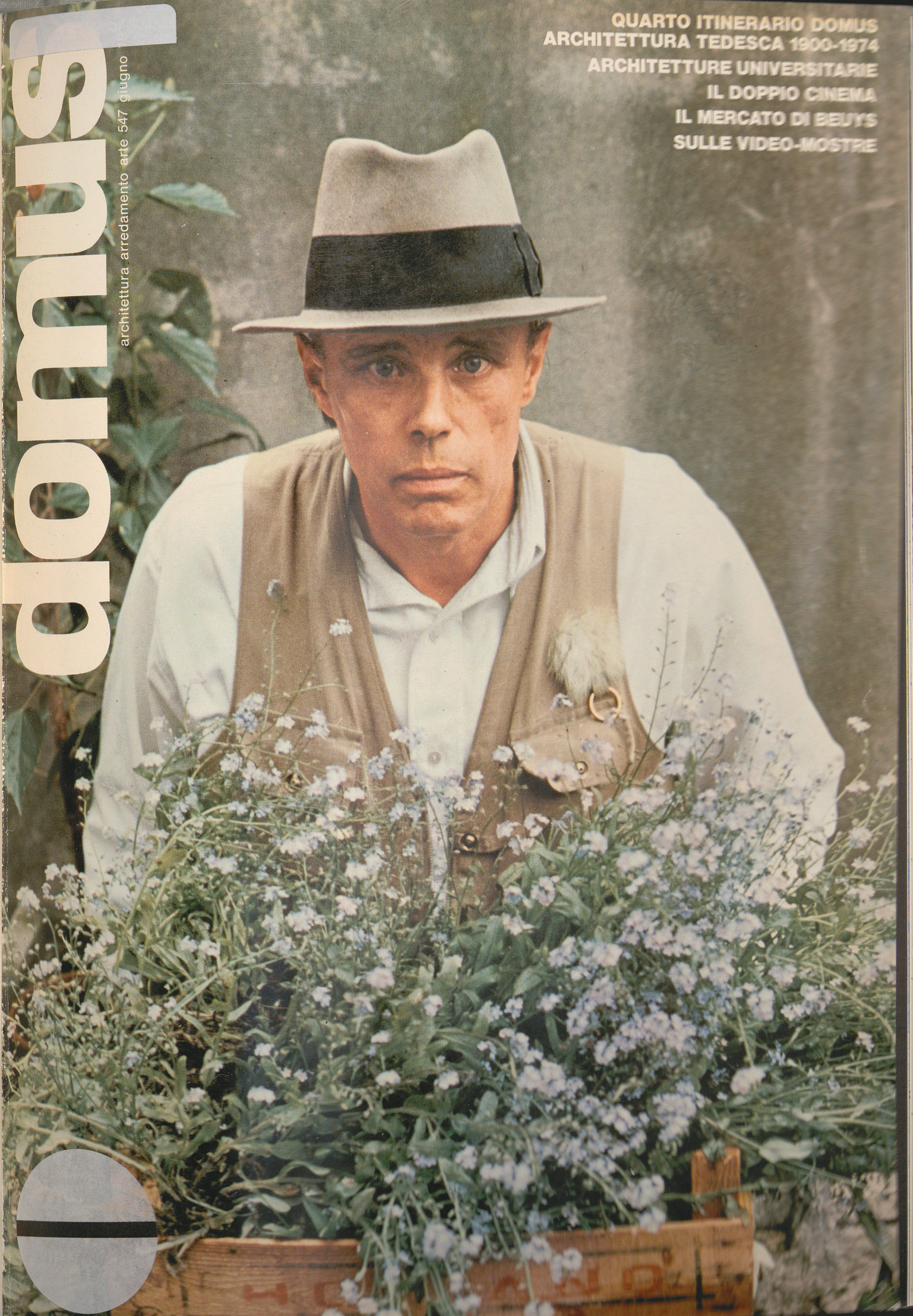


# domus

architettura arredamento arte 547 giugno

QUARTO ITINERARIO DOMUS  
ARCHITETTURA TEDESCA 1900-1974  
ARCHITETTURE UNIVERSITARIE  
IL DOPPIO CINEMA  
IL MERCATO DI BEUYS  
SULLE VIDEO-MOSTRE





# domus

Editore  
Direttore  
Vice Direttore  
Capo Redattore  
Redazione

Iniziative speciali  
della redazione  
Tecnico grafico  
Segreteria  
di redazione

Gianni Mazzocchi  
Gio Ponti  
Lisa Licitra Ponti  
Cesare Casati  
Marianne Lorenz  
Anna Querci

Gianni Ratto  
Giovanni Frascini  
Rita Fiorentino  
Caterina Zaina

Redazione: via Monte di Pietà 15,  
20121 Milano, telefono 8807.

Amministrazione e abbonamenti:  
Editoriale Domus, via Monte di Pietà  
15, 20121 Milano, telefono 8807.  
CH-6512 Giubiasco/TI / Casella Postale  
n. 96.

Pubblicità: concessionaria esclusiva  
Compagnia Internazionale Pubblicità  
Periodici (CIPP); via Pisoni 2, 20121  
Milano, telefoni 630021/22 e 652814,  
652815/6; via Bertola 34, 10122 Torino,  
telefono 5753; piazza San Lorenzo in  
Lucina 26, 00186 Roma, telefono  
688541/2/3, e sue rappresentanze.

Prezzo di un numero: in Italia Lire  
2.000, all'estero Lire 3.200.

Prezzo dell'abbonamento annuale  
(dodici numeri): in Italia Lire 20.000,  
all'estero Lire 30.000.

Spedizione in abbonamento postale  
gruppo III/70. Conto corrente postale  
n. 3/15690. Distribuzione per l'Italia:  
A. & G. Marco, via Fortezza 27,  
20126 Milano.

© Copyright 1928 Editoriale Domus  
S.p.A., Milano.

Avvertir... Esistono società, im-  
prese c...  
la loro  
denominazione la parola la-  
tina « domus ». Tutte queste inizia-  
tive non hanno alcun rapporto con  
la rivista Domus né con la Società  
Editoriale Domus. Nessuna garanzia,  
nessun avallo morale o materiale  
vengono pertanto dati dalla rivista  
Domus a iniziative omonime, sia in  
Italia che all'estero, alle quali essa  
è del tutto estranea.

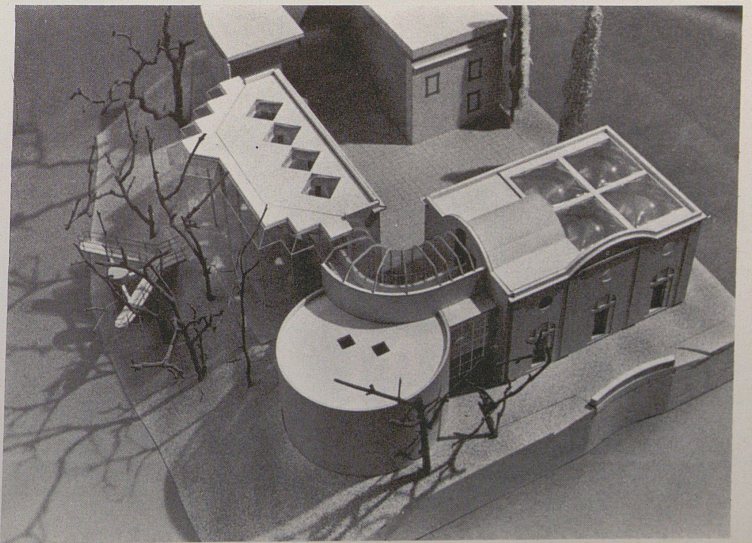


Questo periodico è iscritto alla  
Federazione Italiana Editori  
Giornali.

- |  |   |  |
|--|---|--|
| domus numero 547 giugno 1975                                     | 22 Gwathmey Siegel Architects: USA: fiennale rinnovato      | 47 Pierre Restany: Videomostre                   |
| In copertina: Joseph Beuys (foto Schwille), vedi anche pagina 44 | 25 Robin Cruikshank, Ringo Starr: Per il sultano            | 51 Libri   |
| Quarto itinerario Domus: Architettura in Germania 1900-1974      | 26 Studio Coppola: « Modulo 15 »                            | 52 Germano Celant: Arte ambientale in California |
| 1 Davis, Brody and Associates: USA: cinquanta parchi             | 28 Prototeam: « Syncro chair »                              | 54 Gregory Battcock: Art in New York             |
| 2 Davis, Brody and Associates: USA: centro sportivo              | 29 OMK Design: Smontabile                                   | 56 Agnoldomenico Pica: Libri                     |
| 4 Gwathmey Siegel Architects: USA: dormitori                     | 30 Premio Delta '74/AdiFad                                  |  |
| 8 Dunay and Stoeckel: USA: padiglione                            | 31 Bitu-montage   |  |
| 9 Arthur Erickson Architects: Canada: Università                 | 32 Ron Gasowski: Hot-rodding                                |  |
| 17 Frans de la Haye: Olanda: « Mickery module »                  | 33 Joanna Buxton: New tapestries                            |  |
| 18 Keith Priest: Inghilterra: doppio cinema                      | 34 Ornella Noorda: Sporting-club M2                         |  |
| 20 John Portman and Associates: USA: fantalbergo                 | 36 Stan Resnicoff: Playgrounds/Museo « Me »/Body Drawings   |  |
|  | 39 Works: Prototipi   |  |
|  | 41 Il giornale della produzione                             |  |
|  | 43 Agnoldomenico Pica: Libri                                |  |
|  | 44 Willi Bongard: Mercato & arte, l'esempio di Joseph Beuys |  |

Traduzioni a cura di: Annaclara Ippolito, Maria Grazia Mazzarino, Daniela Dangoor, Renata Steinmüller, Rodney Stringer

- domus numero 548 luglio 1975
- La Grecia dopo
  - Louis Kahn a Dacca
  - A Milton Keynes
  - Un progetto di Buckminster Fuller
  - Due progetti di Hans Hollein →





# LE VIDEOMOSTRE

video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000

1975 risque fort d'être l'année vidéo. Il y a tout juste dix ans, en 1965, Nam June Paik présentait à New York son premier vidéo-tape et depuis l'usage du medium s'est généralisé au niveau d'une certaine avant-garde, ou plutôt d'une certaine recherche de langage dont il constitue l'outil d'enregistrement par excellence.

1965-1975: le développement du vidéotape est lié à l'évolution de la recherche artistique contemporaine, caractérisée par une conscience de plus en plus auto-critique: land art, body art, art conceptuel et sociologique. Sans reprendre la classification de Luciano Giaccari concernant les possibilités artistiques du medium, il est certain que la vidéo, soit en tant que *matériau* (définition électronique de l'image), soit en tant que *moyen* (d'enregistrement de telle ou telle situation « unique »), s'adapte parfaitement aux exigences théoriques et pratiques de la recherche contemporaine. La flexibilité du medium s'adapte parfaitement à la réalité du problème: création visuelle, interprétation, documentation, information, didactisme, critique, etc.

A la limite, le medium-vidéo s'adapte si bien à la qualité de la recherche artistique contemporaine qu'on peut parler, avec Maurizio Calvesi (1) de complicité entre le moyen et le message. Si nous en restions là, on ne pourrait vraiment parler d'art-vidéo qu'à condition de donner au mot « vidéo » la valeur générique et restrictive que l'on donne au mot « chevalet » dans l'expression « art de chevalet », « peinture de chevalet ».

Les expositions d'art-vidéo en tous cas se multiplient à une cadence croissante. Aucune manifestation culturelle digne de ce nom n'est concevable sans une salle vidéo. Pour la seule Haute-Italie et dans les premiers mois de 1975, deux manifestations, « Artevideo & Multivision », « Fotomedia » se sont succédées à la Rotonda di via Besana à Milan; le Palazzo dei Diamanti de Ferrare a accueilli en mai l'itinérante « Rencontre Internationale Ouverte de Vidéo » organisée par le CAYC de Buenos Aires; nombreuses sont les galeries privées qui présentent (comme le Cavallino à Venise en février ou le Centre Art/Tapes 22 de Florence) des programmes entiers de vidéotapes.

Ces expositions, comme toutes les manifestations vidéo organisées jusqu'à présent dans le monde se caractérisent par une confusion qui n'a d'égalé que l'ennui qu'elle provoque chez le spectateur moyen. Ennui=fatigue de la vision. La vision vidéo annonce sans doute une mutation anthropologique dans le domaine de la perception. La vidéo pose le problème avec une implacable urgence: nous devons apprendre à voir et à sentir à un autre niveau.

Tout cela est très bien en théorie mais en pratique la mutation anthropologique tant attendue se fait toujours attendre. On vit de l'attente et c'est sur cette attente que se fondent les rituels fétichistes. L'aviation a suscité le cargo cult chez les indigènes de Nouvelle-Guinée. Le magnétoscope entraîne le fétichisme correspondant de l'art-vidéo au sein du microcosme intellectuel occidental. Nous sommes en effet en plein fétichisme *culturel* et *culturel*, il suffit de visiter une exposition vidéo pour s'en rendre compte. Les écrans multiples déversent simultanément leurs divers messages et le public, ballotté d'un monitor à l'autre, se plonge passivement dans le flux d'informations. Plus chaotique est le déballage visuel, plus fort est l'effet: confusion mentale et ennui béat constituent l'inévitable rançon de ce bain rituel de modernité.

Robert Arn, l'un des grands spécialistes canadiens du genre, constate avec amertume: « Video art in contrast to film... has suffered an arrested development. After 25 years of television, video art is entering its adolescence — still looking for its Dziga Vertov and vainly awaiting its Eisenstein » (2).

Pas de pionnier du cinéma vérité, pas de maître de l'expressionnisme pour l'art-vidéo. Je serais tenté de dire ouf! devant cet apparent bilan de carence. L'art-vidéo actuel ne fait que traduire l'usage systématique du medium par un certain nombre d'artistes qui y étaient prédestinés par la qualité-même de leur démarche. Si ce langage n'a pas encore acquis ses lettres de noblesse, c'est qu'il n'a pas encore acquis sa pleine autonomie expressive.

De nombreux auteurs se sont penchés avant moi sur la nature spécifique de la vidéo, sur ce qui la distingue du film et de la télévision officielle ou commerciale, sur les rapports de communication et de perception qu'elle établit et qu'elle implique. Je voudrais plutôt insister sur l'immense et fragile espoir qu'elle suscite aujourd'hui, en l'état actuel de son développement: *elle est l'instrument virtuel d'un grand art populaire*. Le magnétoscope portatif, le « porta-

pak » est d'un maniement simple. La production en série le rend de moins en moins coûteux. L'opérateur-amateur possède grâce au monitor incorporé un contrôle immédiat et aisé de son environnement. La vidéo à portée de tous, c'est l'unique chance d'un art de tous pour tous: la technologie au service de l'art total. Que le lecteur ne lise pas entre ces lignes un simple rappel de mon Livre Blanc (3) et encore moins un plaidoyer pro domo.

Les canadiens ont bien vu l'ampleur du problème et dès 1972 le « Vidéographe » voyait le jour à Montréal: un organisme financé par les pouvoirs publics (en l'occurrence l'Office National du Film) et dont la finalité est la production de vidéotapes (« vidéogrammes » en bon français). Production démocratique: chaque citoyen peut soumettre son idée. Si elle est acceptée, le Vidéographe lui fournit les moyens de la réaliser. Une fois réalisé le vidéogramme est officiellement présenté dans un Vidéo-théâtre et ensuite entreposé dans un Vidéo-thèque. Le service de diffusion du Vidéographe se charge d'en assurer la publicité et la copie éventuelle à travers tout le pays.

Le développement de la vidéo en tant qu'expression télévisée populaire est lié à l'expansion et à la généralisation des systèmes de télédiffusion par câbles coaxiaux. Le complément organique de la vidéo, c'est la TV à câbles, c'est la TV alternative. Il suffit d'une législation démocratique réservant une chaîne coaxiale à la libre expression des citoyens pour créer les conditions préalables à la naissance de cet art populaire. Hélas les impératifs du pouvoir et du profit paraissent contraires à ce genre de libéralisation. La TV commerciale n'est « artistique » que par accident. Quant à la TV officielle, elle reflète bien évidemment les conceptions artistiques de l'establishment, de la classe dirigeante et de ses « mainstreams » culturels.

La vidéo en tant qu'art populaire sera l'expression spontanée de la volonté de changement d'une conscience et d'une sensibilité collectives. Si le simple citoyen est en mesure de s'exprimer librement à travers ce medium super-flexible, il surprendra nos sociologues, nos psychologues, nos structuralistes de tout poil. Il démontrera la vanité de l'impérialisme culturel d'une élite, le caractère à la fois exorbitant et superfétatoire de son rôle dans la formation du « goût ». Alors enfin peut-être pourrions-nous entrer en nous-mêmes et faire peau neuve, une fois que nous serons débarrassés des tics mentaux et affectifs qui oblitèrent si lourdement notre vision des choses.

Qui l'art-vidéo en est demeuré au stade du pur fétichisme technologique. Son actuelle vogue est basée sur la complicité entre le moyen et le message. Oui l'art-vidéo ne crée ni chef d'oeuvre ni génie. Heureusement qu'il en est ainsi, 22 ans après la création par la R.C.A. en 1935 du premier magnétoscope de série! Malgré (ou grâce à) sa collusion avec la pensée critique de l'art actuel, le medium garde sa pleine virtualité expressive. Incapable d'être monopolisé par une élite sociale ou une intelligentsia opérationnelle, l'art-vidéo n'est pas synonyme de culture. Il échappe à tous les tabous de la culturalisation. Bien mieux; il fétichise ceux-là mêmes qui auraient la tentation de le fétichiser pour leur propre usage. Dans les années cruciales de sa naissance et de son développement, l'art-vidéo par sa flexibilité-même, a échappé à son plus grand danger d'aliénation: sa monopolisation au profit de telle ou telle recherche expérimentale. S'il reflète parfaitement les préoccupations les plus diverses de l'art d'aujourd'hui, il n'en reste que le *moyen-témoin*. L'art vidéo-conceptuel n'est qu'une frange marginale de l'art-vidéo à venir: un grand art populaire, documentant les idées et les gestes, les doutes et les espoirs, la tête et le coeur de l'homme de l'an 2000.

Voilà pourquoi les « Videomostre » qui se succèdent aujourd'hui à une cadence infernale sont des « Videomostri ». Ces déballages confus et fétichistes sont des monstres. Mais des monstres nécessaires qui nous renvoient directement ou indirectement à la réalité de la communication dans notre immédiat futur, à l'immense et fragile espoir de liberté alternative qui s'attache à la vidéo.

Pierre Restany  
Milan, avril 1975

(1) Corriere della Sera, Dimanche 23 mars 1975.

(2) Arts Canada, oct. 1973 «The form and sense of video».

(3) Cf. Domus 469, 1968.



Il 1975 rischia di essere l'anno del video. Proprio dieci anni fa, nel 1965, Nam June Paik presentava a New York il suo primo videotape, e da allora l'uso del mezzo si è generalizzato, presso una certa avanguardia, o meglio ai fini di una certa ricerca di linguaggio di cui il video costituisce il mezzo di registrazione per eccellenza.

1965-75: lo sviluppo del videotape è legato alla evoluzione della ricerca artistica contemporanea, caratterizzata da una coscienza sempre più autocritica: land art, body art, arte concettuale e sociologica. Anche senza che ci si riferisca alla classificazione di Luciano Giaccari sulle possibilità artistiche del mezzo, è certo che il video, sia in quanto *materiale* (definizione elettronica dell'immagine), sia in quanto *mezzo* (di registrazione di tale o tal'altra situazione « unica ») si adatta perfettamente alle esigenze teoriche e pratiche della ricerca contemporanea. La flessibilità del mezzo risponde pienamente alla realtà del problema: creazione visuale, interpretazione, documentazione, informazione, didattica, critica ecc.

Al limite, il mezzo video si adatta così bene alla qualità della ricerca artistica contemporanea che si può parlare, con Maurizio Calvesi (1), di « complicità » fra il mezzo ed il messaggio. Se ci fermassimo qui, non si potrebbe in verità parlare di arte video se non alla condizione di dare alla parola « video » il valore generico e restrittivo che si dà alla parola « cavalletto » quando si dice « arte da cavalletto » o « pittura da cavalletto ».

Le mostre di arte video in ogni caso si stanno moltiplicando, a ritmo crescente. Non c'è manifestazione culturale degna di questo nome che non abbia una sala-video. Nella sola alta Italia e nei soli primi mesi del '75 si sono susseguite a Milano, alla Rotonda di via della Besana, due manifestazioni, « Artevideo & Multivision » e « Fotomedia »; a Ferrara, il Palazzo dei Diamanti ha ospitato in maggio il terzo « Incontro Internazionale Aperto sul Video » organizzato dal CAYC (Centro de Arte y Comunicación) di Buenos Aires; e numerose sono le gallerie private (come il Cavallino a Venezia, in febbraio) che presentano programmi interi di videotapes. (E a Firenze esiste il centro Art/Tapes 22).

Queste mostre, come tutte le manifestazioni video finora organizzate nei diversi paesi del mondo, han di caratteristico una grande confusione, pari solo alla noia che provocano nello spettatore medio. Noia=fatica della visione. La visione video preannuncia senza dubbio una mutazione antropologica nel campo della percezione. Il video ne pone il problema con implacabile urgenza: dobbiamo imparare a vedere e a sentire ad un altro livello. Ma se tutto ciò va benissimo in teoria, in pratica la tanto attesa mutazione antropologica si fa aspettare. E su questa attesa si fondano rituali feticistici. L'aviazione ha suscitato il « cargo cult » presso gli indigeni della Nuova Guinea. Il videoscopio suscita un feticismo corrispondente, nel microcosmo intellettuale occidentale. Siamo in effetti in pieno feticismo *culturale e culturale*; basta visitare una esposizione video per rendersene conto. I molteplici schermi emettono simultaneamente i loro diversi messaggi, e il pubblico, sbalottato da un monitor all'altro, si immerge passivamente nel flusso della informazione. Più caotica è la marea visuale, più forte è l'effetto: confusione mentale e noia beata sono il prezzo inevitabile di questo bagno rituale di modernità.

Robert Arn, canadese, uno dei grandi specialisti del genere, constata con amarezza: « l'arte video, diversamente dal film... ha sofferto di uno sviluppo bloccato. Dopo 25 anni di televisione l'arte video sta appena entrando nella adolescenza, sta ancora cercando il suo Dziga Vertov, sta aspettando invano il suo Eisenstein (2).

Non c'è il « pioniere » del cinema verità, non c'è il « maestro » dell'espressionismo, per l'arte video. Vien voglia di dire « uff! » di fronte a questo, apparente, bilancio passivo. Attualmente l'arte video non rappresenta che l'uso sistematico del « mezzo » da parte di un certo numero di artisti che vi erano predestinati per la qualità stessa del loro procedimento. Se questo linguaggio non è ancora arrivato ai quattro quarti di nobiltà è perché non ha ancora acquistato la propria piena autonomia espressiva. Non pochi sono gli autori che, prima di me, si sono interessati alla natura specifica del video, a ciò che lo distingue dal film e dalla televisione ufficiale e commerciale, ai rapporti di comunicazione e di percezione che il video stabilisce o implica. Ciò su cui io vorrei invece insistere è sulla *speranza*, grande e fragile, che il video suscita oggi, allo stato attuale del suo sviluppo: il video è lo strumento virtuale di una

grande arte popolare. Il videoscopio portatile, il « porta pak », è facile da adoperare. La produzione di serie lo rende sempre meno costoso. L'operatore-amatore possiede, grazie al monitor incorporato, un controllo facile ed immediato dell'ambiente. Il video è a portata di tutti, è l'unica *chance* di una arte di tutti per tutti: la tecnologia al servizio dell'arte totale. Che il lettore non legga fra queste righe un semplice richiamo al mio Libro Bianco (3) o tantomeno un intervento pro domo mea.

I canadesi si sono resi conto di questo aspetto del problema quando, nel 1972, hanno fondato a Montreal l'organizzazione del « Videographe »: un organismo finanziato da denaro pubblico (dall'Office National du Film) il cui fine è la produzione di videotapes. Produzione democratica: ogni cittadino può sottoporre la propria idea e, se essa è accettata, il « Videographe » gli fornisce i mezzi per realizzarla, e presenta poi ufficialmente il videotape in un videoteatro, e lo deposita quindi in una videoteca. Il servizio di diffusione del « Videographe » si incarica dal canto suo della pubblicità e della riproduzione del video in altri paesi.

Lo sviluppo del video in quanto espressione televisiva popolare è legato alla espansione e alla generalizzazione dei sistemi di telediffusione via cavo. Il complemento organico del video è la TV via cavo, la TV alternativa. Basta che esista una legislazione democratica che riservi una catena di TV via cavo alla libera espressione dei cittadini perché si creino le condizioni preliminari per la nascita di questa arte popolare. Ma, ahimè, gli imperativi del potere e del profitto sembrano contrari a questo genere di liberalizzazione. La TV commerciale non è « artistica » che accidentalmente. Quanto alla TV ufficiale, non riflette naturalmente che le concezioni artistiche dell'establishment, della classe dirigente e delle sue « mainstreams » culturali.

Il video in quanto arte popolare sarà l'espressione spontanea della volontà di cambiamento di una coscienza e di una sensibilità collettive. Se il semplice cittadino sarà in grado di esprimersi liberamente attraverso questo mezzo super-flessibile, sorprenderà i nostri sociologi, i nostri psicologi, i nostri strutturalisti. Dimosterà la vanità dell'imperialismo culturale di una élite, il carattere insieme esorbitante e superfluo del suo ruolo nella formazione del « gusto ». Allora forse potremo finalmente entrare in noi stessi e cambiare pelle, una volta che ci saremo sbarazzati dai tic mentali ed affettivi che ostruiscono così pesantemente la nostra visione delle cose.

Sì, l'arte video è ancora allo stadio del puro feticismo tecnologico. La sua voga attuale è basata sulla complicità fra il mezzo ed il messaggio. Sì, l'arte video non crea né il capolavoro né il genio. Fortunatamente le cose stanno così, 22 anni dopo la creazione da parte della R.C.A. (Radio Corporation of America) nel 1953, del primo videoscopio di serie. Nonostante (o grazie a) la sua collusione con il pensiero critico dell'arte attuale, il mezzo conserva la sua piena virtualità espressiva. Non suscettibile di essere monopolizzata da una élite sociale o da una intelligenza operativa, l'arte video non è sinonimo di cultura. Sfugge a tutti i tabù della culturizzazione. Tanto meglio: feticizza proprio coloro che avrebbero la tentazione di feticizzarla per loro proprio uso. Negli anni cruciali della sua comparsa e del suo sviluppo, l'arte video, per la sua stessa flessibilità è sfuggita al maggior pericolo di alienazione: al pericolo della monopolizzazione a profitto dell'una o dell'altra ricerca sperimentale. Se riflette perfettamente le preoccupazioni le più diverse dell'arte d'oggi, non ne è che il *mezzo-testimonio*. L'arte video-concettuale non è che una frangia marginale dell'arte video a venire: una grande arte popolare, che documenti le idee e i gesti, i dubbi e le speranze, la testa e il cuore dell'uomo dell'anno 2000.

Ecco perché le « videomostre » che si succedono oggi a un ritmo spaventoso sono dei « videomostri », confusi e feticistici. Ma dei mostri necessari, che ci rimandano, direttamente o indirettamente, alla realtà della comunicazione del nostro immediato futuro, alla immensa e fragile speranza di libertà alternativa che è legata al video.

(1) Corriere della Sera, domenica 23 marzo 1975.

(2) Arts Canada, ottobre 1973 «The form and sense of video».

(3) Cfr. Domus 469, 1968.

1975 looks very much like being video year. Just ten years ago, in 1965, Nam June Paik showed his first video-tape in New York. Since then the medium has entered into general usage among certain avant-garde areas, or areas of language research, for whom it has provided a registration tool par excellence.

1965-1975: the development of video-tapes has been linked to the evolution of contemporary artistic research, marked by an increasingly self-critical awareness — land art, body art, conceptual and sociological art. Without taking up Luciano Giaccari's classification concerning the medium's artistic possibilities, it is certain that the video, both as *material* (electronic definition of the image) and as a *medium* (for the recording of this or that « unique » situation), is ideally suited to the theoretic and practical needs of contemporary research in art. The flexibility of the medium matches exactly the reality of the problem: visual creation, interpretation, documentation, information, teaching, criticism, etc.

At the limit, the video-medium is so well adapted to the quality of contemporary art research that one can join Maurizio Calvesi (1) in speaking of a complicity between the medium and the message. If we leave the matter there, we cannot really talk of video-art unless the world « video » is given the generic and restrictive value that one gives to the word « easel » in the expression « easel art », or « easel painting ».

Exhibitions of video-art are in any case multiplying fast. No cultural event worthy of the name is conceivable without a video room. In Northern Italy alone and in the early months of 1975, two shows — « Artevideo & Multivision », and « Fotomedia » — have succeeded one another at the Rotonda di via Besana in Milan. The Palazzo dei Diamanti at Ferrara has welcomed, in May, a travelling « Open International Video Meeting » organised by CAYC of Buenos Aires. Meanwhile numerous private galleries are putting on (like the Cavallino in Venice, in February and Art/Tapes 22 in Florence) entire videotape programmes.

These exhibitions, like all the video events that have been laid on throughout the world to date, are conspicuous for a confusion which is matched only by the boredom it arouses in the average spectator. Boredom=fatigue of vision. The video vision undoubtedly heralds an anthropological change in the realm of perception. The video poses the problem with implacable urgency: we have got to learn to see and to feel at another level.

That is all very well in theory, but in practice the much-awaited anthropological change is still keeping us waiting. Meanwhile life goes on and it is on this period of waiting that the fetishistic rituals are founded. Aviation has sparked off the cargo cult among the natives of New Guinea. The magnetoscope drags with it the corresponding fetishism of video-art within the western intellectual microcosm. We are indeed in the midst of a *cultural* and *cultish* fetishism. One only need visit a video exhibition to realise this. The multiple screens simultaneously pour out their different messages and the public, tossed from one monitor to another, plunges passively into the flow of information. The more chaotic the visual unpacking, the stronger the effect is. Mental confusion and complacent boredom constitute the inevitable ransom for this ritual bath of modernity.

Robert Arn, one of the major Canadian specialists in this line, notes bitterly: « Video art in contrast to film... has suffered an arrested development. After 25 years of television, video art is entering its adolescence — still looking for its Dziga Vertov and vainly awaiting its Eisenstein » (2).

Not a pioneer of truth cinema, not one master of expressionism for Video-art. I might be tempted to say phew! before this apparent death. Video-art at present has done nothing but translate the systematic use of the medium by a certain number of artists who were predestined to use it by the very quality of their development. If this idiom has not yet gained its letters patent of nobility the reason is that it has not yet gained its complete expressive independence.

Numerous authors before me have concerned themselves with the video's specific nature and with what distinguishes it from films and from official or commercial television; with the communication and perception relations which it establishes and implies. I should like, rather, to insist on the immense and fragile hope that it arouses today, in the present state of its development, namely, that it is the *virtual instrument of a great popular art*. The portable





ARTE ⇄ VIDA

MAR

IR 80



magnetoscope, or « porta pak », is simple to handle. Series production is making it less and less expensive.

Thanks to its built-in monitor, the amateur operator has an immediate and convenient control of his environment. The video within everyone's reach is the sole chance for an art of all for all: technology at the service of total art. The reader must not read between these lines a plain reference to my *Livre Blanc* (?) and still less a plea *pro domo*. The Canadians have clearly understood the breadth of the problem and since 1972 the « Videographe » has been in existence in Montreal. It is a body financed by the public authorities (in the circumstances, the National Film Office) and its object is to produce video-tapes (« vidéogrammes » in good French). Democratic production: each citizen can submit his idea. If it is accepted, the Videographe supplies him with the means for carrying it out. Once it has been realized, the vidéogramme is officially presented in a Videothéâtre and subsequently stored in a Videothèque. The Videographe diffusion service undertakes to ensure its publicity and its possible copy throughout the country.

The development of video as popular televised expression is connected with the expansion and generalisation of telediffusion systems by coaxial cables. The organic complement to video is the cable TV, the alternative TV. All that is needed is a democratic legislation reserving a coaxial chain for the free expression of citizens to set up the preliminary conditions for the birth of this popular art. Alas, the imperatives of power and profit seem to be opposed to this kind of liberalization. Commercial TV is only « artistic » by accident. As for the official TV, it quite clearly reflects the artistic conceptions of the establishment, of the ruling class and its cultural mainstreams.

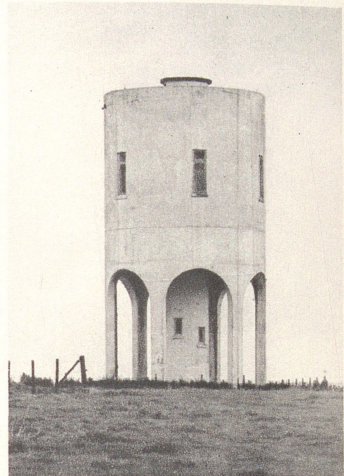
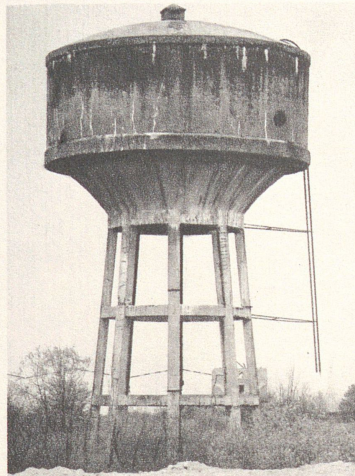
The video as popular art will be the spontaneous expression of the will to change on the part of collective conscience and sensitivity. If the ordinary citizen is in a position to express himself freely through this super-flexible medium, he will surprise our sociologists, our psychologists and our structuralists of every kin. He will give proof of the vanity of an élite's cultural imperialism, of the at once exorbitant and redundant character of its role in the formation of « taste ». Then at last we may be able to enter into ourselves and make a clean start, once we have shaken off the mental and affective ties which so heavily wiped out our vision of things.

Yes, video-art has remained at the stage of sheer technological fetishism. Its current vogue is based on the complicity between the means and the message. Yes, video-art creates neither masterpieces nor genius. Which is very lucky, now that 22 years have passed since the creation by the R.C.A. in 1953, of the first series magnetoscope! Despite (or thanks to) its collusion with the critical thinking of current art, the medium has retained its expressive virtuality. Incapable of being monopolized by a social élite or operational intelligentsia, video-art is not synonymous for culture. It escapes all the taboos of culturalization. Much better: it even fetishizes those who might be tempted to fetishize it for their own use. In the crucial years of its birth and development, video-art, by its own flexibility, has escaped its greatest danger of alienation: its monopolization for the profit of such or such experimental research. If it is a perfect reflection of the most widely assorted preoccupations of art today, it remains only its *witness-medium*. Video-conceptual art is but a marginal fringe of video-art to come — a great popular art, recording the ideas and gestures, doubts and hopes, the head and the heart of man in the year 2000.

That is why the « Video-shows » which follow on each other's heels today at an infernal rate are more like « video-monsters ». These muddled and fetishistic discharges are monstrous. But they are necessary monsters that refer us directly or indirectly to the reality of communication in our immediate future, to the immense and fragile hope of an alternative freedom attached to video.

Pierre Restany

(tr. R.S.)



Bernd e Hilla Becher, due artisti (Hilla fotografa), hanno iniziato, oltre dodici anni fa, una raccolta di immagini fotografiche di costruzioni industriali, torri d'acqua, altiforni, silos, ecc. — grandi oggetti, formalmente originali, molti destinati a sparire — che può dirsi la più completa documentazione fotografica della architettura industriale in Europa, e che ha assunto, per la durata e direzione della operazione, un carattere eccezionale. (Galleria Alessandra Castelli, Milano).

Bernd and Hilla Becher, two artists (Hilla is a photographer) started, more than twelve years ago, a collection of photographic pictures of industrial constructions — water-towers, blast furnaces, silos, etc.: large and formally original objects of which many are destined to disappear. It can justifiably claim to be the most complete photographic record of industrial architecture in Europe. (Galleria Alessandra Castelli, Milan).

Bernd et Hilla Becher, deux artistes (Hilla photographe), ont commencé, il y a plus de douze ans, une collection d'images photographiques de constructions industrielles (châteaux d'eau, hauts fourneaux, silos, etc.) — de grands objets formellement originaux, dont plusieurs sont destinés à disparaître — qui peut être considéré comme la documentation photographique la plus complète de l'architecture industrielle en Europe et qui, par la durée et l'orientation du travail, revêt un caractère exceptionnel (Galerie Alessandra Castelli, Milan).

## MOSTRE EXHIBITIONS

(1) Corriere della Sera, Sunday 23 March 1975.

(2) Arts Canada, Oct. 1973, «The form and sense of video».

(3) Cf. Domus 469, 1968.