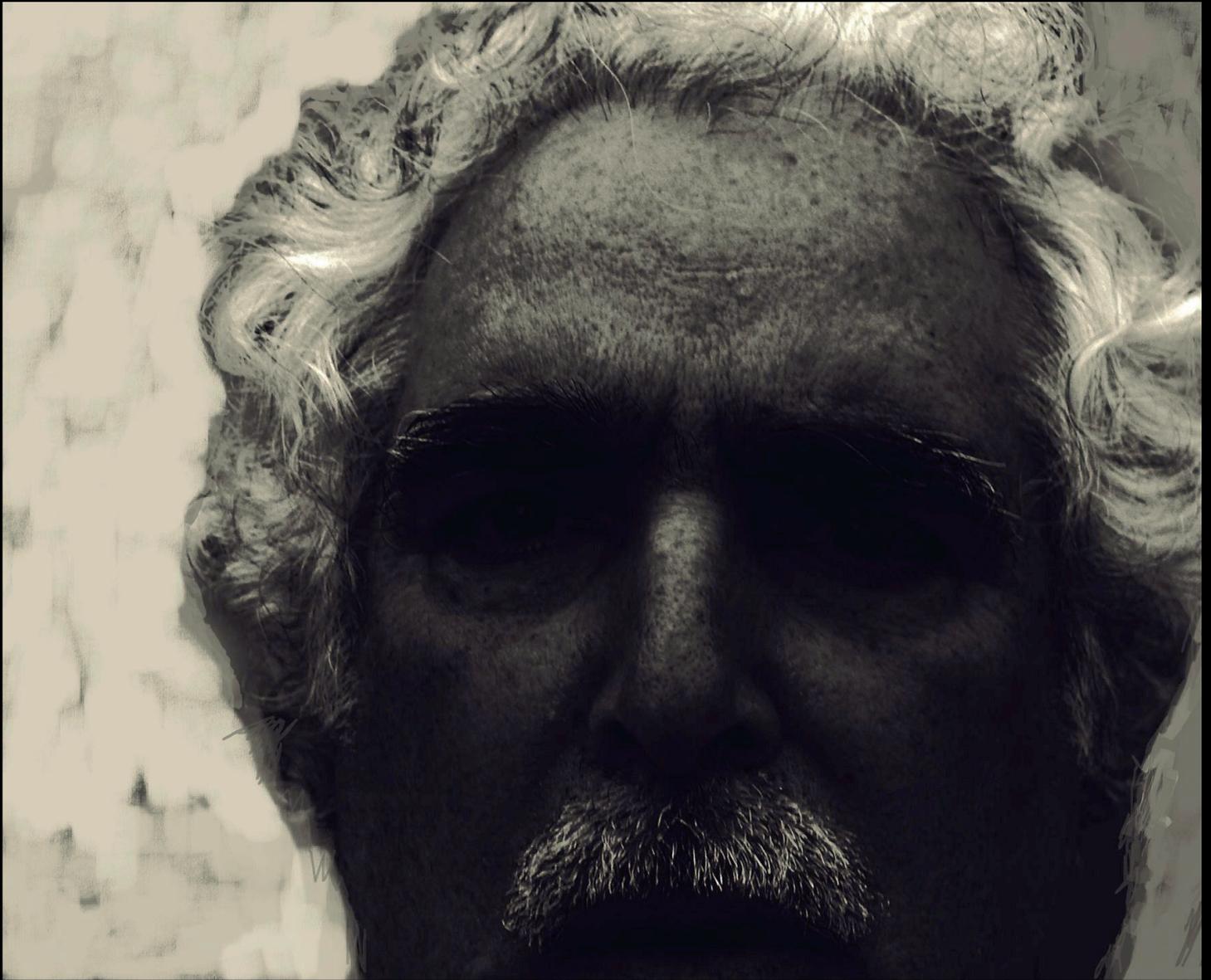


CINECLUB
CANUDO



V

A

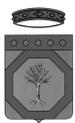
AVVISTAMENTI 06

IV MOSTRA INTERNAZIONALE DEL VIDEO D'AUTORE

CINECLUB
CANUDO

V | **PETER** video 1970_2006
A | **CAMPUS**
+ made in Croatia + made in Puglia

28.29.30 DICEMBRE
TEATRO GARIBALDI BISCEGLIE



Regione Puglia
Assessorato al Mediterraneo



Provincia di Bari
Assessorato alla Cultura



Comune di Bisceglie



Unione Italiana
Circoli del Cinema



it's LIQUID
www.itслиquid.com

ideazione e organizzazione

Daniela Di Niso e Antonio Musci

direzione artistica

Antonio Trimani

direzione tecnica

Marco Di Niso

realizzazione e catalogo

Cineclub Canudo

con il patrocinio di

Regione Puglia

Provincia di Bari

Comune di Bisceglie

in collaborazione con

Unione Italiana Circoli del Cinema

Ethical Imaging Italia

Kunsthalle Brema

Kino Klub Zagreb,

One Take Film Festival, Zagabria

It's Liquid

Università Degli Studi Di Bari

Accademia di Belle Arti di Bari

Accademia di Belle Arti di Foggia

ArtExpo international

Associazione Amici dell'Arte - onlus Bisceglie

Associazione Città Plurale Bisceglie

Associazione Etnie - onlus Bisceglie

Oida Project Bitonto

Geo explorer Bisceglie

Circolo del Cinema Atalante Conversano

Cineclub dei Recidivi Bari

Alberobello Puglia Film Commission

ufficio stampa

Daniela Di Niso e Antonio Musci

coordinamento ufficio stampa per la Provincia di Bari

Cristiana D'Alesio

progetto grafico e web

Nico Pedone, Pino Porcelli

stampa

Grafiche Guarini - Bisceglie

traduzioni

Antonio Trimani, Antonio Musci, Gabriella Simone,

Jasna Peric

Made in Croazia a cura di

Antonio Trimani e Tanja Dabo

Made in Puglia a cura di

Antonio Musci e Daniela Di Niso

saggi a cura di

Wulf Herzogenrath, Davorka Vucic Sneperger

workshop

Tanja Dabo e Davorka Vucic Sneperger

installazione a cura di

Ethical Imaging Italia

mostra di fotografie e disegni a cura di

Piero Di Terlizzi

allestimenti mostra fotografica

Pedone Ferramenta Bisceglie

responsabile di sala e del personale

Ivan Chetta

riprese video

Antonio Puhalovich, Giovanni Tortora

fotografi

Vito Amodio, Roberto Dell'Orco

accoglienza e ospitalità

Vito Morgigno, Ferdinando Di Cesare,
Giuseppe Covelli, Elvira Ferrante

si ringraziano

Kathleen Graves

Wulf Herzogenrath

Barbara Nierhoff

Francesco Amoruso, Rachele Barra, Gianluigi Belsito,
Rossella Biscotti, Vito Boccia, Massimo Cangelli, Luca Curci,
Vittorino Curci, Luca De Ceglia, Paolo De Cesare, Lia De
Venere, Grazia Distaso, Antonio Di Lollo, Santa Di Pierro,
EGO (Gaetano Accettulli +Vito Livio Squeo), El Sheik
Ihbraim, Costantino Foschini, Silvia Godelli, Mimmo Guarini,
Maria Guidone, Oscar Iarussi, Luigi Iovane, Lucia Leuci,
Giuseppe Losapio, Antongiulio Mancino, Sisto Marchesini,
Antonella Marino, Piero Martucci, Mario Materia,
Laura Pasquale, Mauro Pedone, Gaetano Ruggiero,
Elena Salerno, Carlo Michele Schirinzi, Nicola Signorile,
Guglielmo Siniscalchi, Francesco Spina, Pasquale Todisco
e tutti coloro che ci hanno sostenuto in questo progetto.

L'offerta culturale è uno dei principali indicatori della qualità della vita nella moderna società democratica. L'ampliamento dell'offerta culturale di qualità, che si proponga nello stesso tempo di estendere il bacino di utenza soprattutto tra i giovani, deve essere interpretato in generale come lo sforzo compiuto dalla moderna democrazia affinché e la società civile possa godere pienamente del fondamentale diritto alla cultura, sancito peraltro dalla nostra Costituzione. Le città ed i rispettivi amministratori hanno oggi il dovere morale di accompagnare le comunità civili che essi rappresentano nel processo di integrazione nella più d'ampia società della comunicazione globale, facendo tesoro di quelle che sono le esperienze più significative sul proprio territorio nell'ambito della programmazione culturale di qualità e della conseguente attività di promozione dei saperi particolarmente innovativi sul piano artistico e tecnologico. "Vigiliae" è l'antico nome di Bisceglie, il cui significato - letteralmente "sentinella", "vedetta" - si riferisce alla sua storica vocazione all'avvistamento, data la strategica collocazione sul mare. Avvistamenti è appunto il titolo proposto dal Cineclub Canudo per una manifestazione che rappresenta, con le sue passate quattro edizioni, un appuntamento annuale con le arti elettroniche ed il cinema sperimentale, che fa tesoro di questa storica vocazione della città.

"Vedo dunque sono", parafrasando Cartesio, potrebbe essere la formula che meglio descrive la condizione dell'uomo immerso nella moderna società della comunicazione, di internet e della televisione, per il quale il vedere è già una garanzia di verità e di esistenza.

"Video ergo sum" è anche il titolo di un'importante opera del 1999, che si potrà visionare nei giorni della manifestazione, dell'artista americano Peter Campus. Tra i primi a sperimentare negli anni settanta le formidabili possibilità tecniche e artistiche del nuovo medium elettronico, Campus sarà ospite qui a Bisceglie anche per condurre un seminario al quale parteciperanno studenti, artisti, addetti ai lavori, ma soprattutto i nostri concittadini, interessati a saperne di più sulla sua opera e in generale su un'arte così innovativa e significativa per il mondo contemporaneo, data la grande diffusione degli audiovisivi ed il loro utilizzo nell'ambito dei moderni media tecnologici.

La valorizzazione del nostro patrimonio di competenze e professionalità in ambito artistico e culturale, anche attraverso l'integrazione tra la comunità cittadina e le istituzioni culturali presenti sul territorio, è tra le priorità dell'Amministrazione Comunale, che dimostra così di partecipare attivamente al processo di sviluppo e di crescita culturale della città, attraverso un'azione di permanente stimolo e di costruttivo intervento.

Tra gli artisti proposti in programma, nella sezione video "Made in Puglia", c'è anche un'affermata artista biscegliese, Lucia Leuci, che pur vivendo e lavorando lontano dalla nostra regione, dimostra di essere molto legata alla propria città di origine, alimentando questo legame anche con la promessa di utilizzare la città come location per una sua prossima opera.

L'auspicio con cui voglio concludere è che sia presto possibile inserire manifestazioni importanti come Avvistamenti in un piano organico di intervento culturale, finalizzato a sostenere il consolidamento e la crescita di soggetti del territorio che, come il Cineclub Canudo, siano in grado di intercettare la domanda di cultura della città, proiettandola al tempo stesso in una dimensione di più ampio respiro internazionale.

Il Sindaco
Avv. Francesco Spina

Avvistamenti é un progetto articolato che si caratterizza per la centralità della contaminazione tra video e cinema e per la valorizzazione di autori inclini alla sperimentazione ed alla ricerca nell'ambito dei nuovi media elettronici. In programma quest'anno l'intera videografia - dagli anni settanta ad oggi - dell'artista americano Peter Campus, uno dei pionieri della video arte e delle arti elettroniche in genere. Saranno presentati tutti i suoi video, tra cui i più recenti, mai presentati al pubblico internazionale ed altri in anteprima europea; in particolare tutti i sui lavori del periodo 2004 - 2006, successivo all'importante mostra personale dedicatagli nel 2003 dal Kunsthalle di Brema, che ha raccolto in un importante catalogo l'intera produzione artistica di Campus. L'artista americano sarà ospite della mostra a Bisceglie e dialogherà con il pubblico di Avvistamenti in un incontro/seminario intitolato "Peter Campus: video ergo sum" - dal significativo titolo di una sua opera - che approfondirà tecnica e poetica dell'autore, arricchendo i giovani studenti delle accademie e delle università e stimolerà la produzione dei giovani artisti che abitualmente frequentano la rassegna. Al grande evento dei primi due giorni segue un giorno dedicato al "made in", struttura anche questa rivelatasi proficua in passato, il cui obiettivo è promuovere la conoscenza della più recente produzione video di paesi del bacino mediterraneo, diversi tra loro per storia e cultura, attraverso la circolazione di opere inedite in Italia. Dopo l'Inghilterra, la Polonia e la Corea del Sud, quest'anno la nostra ricerca si è concentrata sulla produzione della Croazia (Ervin Babic, Tomislav Brajnovic, Tanja Dabo, Marko Ercegovic, Nicole Hewitt, Renata Poljak, Vedran Samanovic, Sonja Vuk, Vlasta Zanic) e abbiamo pensato di affiancarla alla produzione di artisti pugliesi. Il risultato di questo sforzo sono le due sezioni intitolate "Made in Puglia" e "Made in Croazia", collocate in maniera consecutiva nel programma della mostra per permettere l'incontro tra artisti pugliesi e croati, e dunque il confronto/scambio tra le rispettive esperienze creative. L'artista croata Tanja Dabo e la curatrice Davorka Vucic, nell'incontro con gli artisti pugliesi Rossella Biscotti, Luca Curci, EGO (Gaetano Accettulli + Vito Livio Squeo), Lucia Leuci, Mario Materia, Carlo Michele Schirinzi, cercheranno di attivarsi per promuovere scambi e collaborazioni future. Fare il punto, dunque, sulla produzione video nella nostra regione, con un occhio capace di guardare oltre i ristretti confini regionali - verso l'altra sponda del mare Adriatico - e nello stesso tempo far incontrare e quindi promuovere la conoscenza reciproca di artisti diversi per cultura e provenienza geografica, anche per mezzo di appositi incontri di approfondimento, seminari e workshop. Avvistamenti unisce così al tradizionale momento della mostra/rassegna, un momento più squisitamente didattico, con la realizzazione di laboratori e seminari condotti da esperti ed artisti di fama internazionale. Tutte le edizioni di Avvistamenti sono state accolte con entusiasmo da critica e pubblico, grazie alla programmazione delle opere più rappresentative e inedite in Italia del panorama video internazionale, con opere provenienti da USA, Sudafrica, Inghilterra, Polonia, Corea del Sud, ecc. Il Cineclub Canudo si avvalso negli anni della preziosa collaborazione di critici e videoartisti, di importanti gallerie, festival ed istituti di cultura internazionali, tra cui: Archive of Polish Experimental Film Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsavia (Polonia), Instytut Adama Mickiewicza, Varsavia, Three Colts Gallery, Londra (UK), Oneminutefestival di Seoul (Corea del Sud) e, quest'anno, dei critici Wulf Herzogenrath e Barbara Nierhoff, rispettivamente direttore e curatrice del prestigioso museo Kunsthalle di Brema, il critico d'arte Davorka Vucic e l'artista Tanja Dabo per il Kino Klub Zagreb ed il One Take Film Festival (Zagabria).

Daniela Di Niso, Antonio Musci



mem - Peter Campus
installazione 1974/75

“In questa visione il corpo stesso, con le sue due braccia, nella sua lunghezza era paragonato alla Croce, nella quale riconoscevi l’agonia della coscienza e dell’esistenza isolata. Per questo motivo incominciò a curarsi in modo primitivo, medicato da Madeleine, Sandor, eccetera; cosicché le sue recenti sventure potrebbero essere viste come un progetto collettivo, con la sua complicità, per distruggere la propria vanità e la presunzione di una vita privata, tanto che avrebbe potuto disintegrarsi, soffrire e odiare, come molti altri, non soltanto su qualcosa di così distinto come una croce, ma affondando nel fango della dissoluzione post-rinascimentale, post-umanistica, post-cartesiana, ad un passo dal Nulla”². Peter Campus ha scelto questo brano del romanzo di Saul Bellow, *Herzog*, come motto per il catalogo della mostra al Kölnischer Kunstverein nel 1979³. La scelta della citazione da *Herzog* rende omaggio al libro ed al suo protagonista che rifiuta il compromesso affrontando l’auto analisi.

Il professore universitario Moses Elkanah Herzog si ritira dall’intensa vita pubblica, coronata di numerosi successi e sconfitte, in un convinto isolamento, analizzando in modo spietato il suo passato dal nuovo punto di osservazione. La sua analisi gli produce sofferenza, sofferenza come conseguenza delle sue origini ebraiche e della sua suscettibilità intellettuale. Peter Campus ha visto se stesso in una posizione simile alla fine degli anni settanta. Nello stesso modo in cui Herzog si ritirò dalla vita pubblica, anche Campus si è ritirato dalla scena artistica e dalle sue teorie formalistiche: “La forza di una vera opera d’arte risiede nella sua abilità di trasportare l’anima del lettore, ascoltatore o spettatore in uno stato di stupore e santità [...]”.

La sua esistenza è quasi universalmente negata, come se fosse una categoria obsoleta. La scienza esatta non crede

nell’anima o nella spiritualità della natura. In questo senso, l’artista è stato trattato miseramente, perciò ha smarrito la divinità che era tenuto a servire. Forse lo scrittore può creare un equilibrio occupandosi dei bisogni delle persone che non sanno cosa sia necessario e cosa gli manchi. Forse essi sono consapevoli del mondo e sicuri di sé, ma hanno poca consapevolezza di se stessi”⁴.

Nel 1970, già trentatreenne, Peter Campus incominciò il suo lavoro creativo in conformità a questo credo: la qualità straordinaria dell’opera d’arte.

Ambiente Familiare e Vita fino al 1970

Peter Campus proviene da una famiglia ebrea con radici nell’Europa dell’Est : suo padre, di origine rumena, era medico specializzato in oncologia, sua madre era originaria di Odessa in Ucraina.

Arrivò a New York nel 1917 all’età di quindici anni e morì per cancro nel 1944. Peter Campus aveva solo sette anni: “Ho avuto un’infanzia molto drammatica - con la morte di mia madre ed avendo vissuto in solitudine”⁵. Suo padre - che trasmise gli ideali socialisti al figlio ancora giovanissimo - soffrì per tutta la vita di un senso di colpa per non essere riuscito a curare sua moglie. Utopia e fragilità, così come il dolore per la perdita prematura della madre - queste furono le esperienze formative dell’infanzia di Campus.

Peter Campus incominciò a fotografare e a dipingere quando era molto giovane; incoraggiato da alcuni parenti che lavoravano nel campo dell’arte. Tuttavia decise inizialmente di studiare psicologia, e con successo conseguì la laurea presso la Ohio State University nel 1960.

Dopo il servizio militare, Campus immediatamente si iscrisse

¹ Il titolo originale è *External Images as Internal Portraits*, è il saggio introduttivo del catalogo della mostra personale del 2003 presso il Kunsthalle di Brema, *Peter Campus Analog + Digital Video + Foto 1970_2003*.

² Saul Bellow, *Herzog*, 1997, p. 118 versione inglese.

³ Il romanzo fu pubblicato per la prima volta nel 1964. Bellow fu insignito del Premio Nobel per la Letteratura per questa opera nel 1976.

⁴ Saul Bellow, “Wir sind die Diener von Dingen, die wir nicht begreifen” (*Siamo servi di cose che non comprendiamo*), intervista di Alfred Starkmann, in *Die Welt* (Amburgo), 23.05.1998, p. 9.

⁵ Hanhardt 1999.

a un corso di montaggio al City College Film Institute. Completato il corso, incominciò a guadagnarsi da vivere lavorando nell'industria cinematografica fino agli inizi degli anni settanta. Fra le altre cose, realizzò documentari per l'Educational Department del Metropolitan Museum of Art di New York. Parallelamente a questo si interessò alle nuove idee della Minimal Art e lo scultore Robert Grosvenor divenne suo amico fin dai primi anni sessanta. Inoltre dal 1967 in poi lavorò con Otto Piene e Aldo Tambellini al Black Gate Theatre. Questo teatro, dell'Est Village di New York, era il luogo privilegiato per molte media performance. In quel periodo Campus ricevette importanti stimoli per il suo futuro lavoro artistico da Robert Smithson, Nancy Holt e in particolare da Charles Ross. Campus parla di quest'ultimo come un maestro, tanto che riuscì a lavorare come comontatore per il film di Ross *Sunlight Dispersion*. Anche la danzatrice Yvonne Rainer ed i lavori di Joan Jonas e Bruce Nauman diedero a Campus un decisivo impulso, tanto che nel 1970 decise di comprare la sua prima attrezzatura video: una telecamera e un video registratore. Questa decisione di produrre la propria arte gli diede la possibilità di lavorare senza alcun condizionamento, in completa autonomia dalla troupe - a cui era abituato nel cinema - con il controllo esclusivo sulle immagini create.

Rapido Successo come Video Artista: 1971-73

Per poter comprendere l'importanza del lavoro che Peter Campus intraprese nel 1971, è necessario descrivere la scena artistica newyorkese di quel periodo. Da una parte c'era la Minimal Art, la Land Art e la Concept Art che stavano diventando sempre più ridotte e formali. Jan van der Mark nel 1969, come curatore della mostra Art by Telephone nel Museum of Contemporary Art di Chicago, rifiutò il tradizionale catalogo e lo sostituì con una

registrazione da cui era possibile ascoltare le informazioni sulle opere degli artisti attraverso un telefono. Dall'altra parte durante lo stesso anno Howard Wise presentò per la prima volta il nuovo *medium video* in una mostra dal titolo *TV as a Creative Medium* presso la sua galleria a New York - un ulteriore sviluppo delle idee di Zero⁶ e Light Art. Nam June Paik mostrò le sue prime video sculture con grande e divertita partecipazione del pubblico *Partecipazione TV* e nel 1970 mandò in onda alla WGBH di Boston le sue immagini elettroniche manipolate dal vivo usando un con il sintetizzatore video. Keith Sonnier utilizzò per la prima volta un video proiettore per creare proiezioni di grandi dimensioni di una sequenza di immagini come *Painted Foot and Black Light* alla Castelli Warehouse. Nel frattempo Russel Connor mostrò *Vision and Television* (1970) al Rose Art Museum della Brandeis University e Willoughby Sharp realizzò la prima mostra negli USA utilizzando il video. Tra i lavori della mostra, si ricordano tra gli altri quelli di Bruce Nauman, Terry Fox, William Wegmann, Keith Sonnier e Dennis Oppenheim; era inclusa anche la prima opera video di Vito Acconci, *Corrections* (agosto 1970), successivamente intitolato *body works*. Nello stesso periodo Joan Jonas realizzava le sue prime performance, unendo poetiche azioni del corpo a disegni e video. Gerry Schum aprì le porte alla video arte in Germania.

La mostra *Land Art*, con lavori di Robert Smithson, Richard Long, Walter De Maria, Jan Dibbets ed altri, fu prodotta nella sua *television gallery* (galleria televisiva) e fu messa in onda il 15 aprile 1969 dal primo canale dalla televisione tedesca. Questa divenne anche la location della prima trasmissione televisiva realizzata da artisti, chiamata Balck Gate Cologne realizzata da Otto Piene e Aldo Tambellini che fu mandata in onda dal Rundfunk Cologne il 30 agosto 1968. Fu in questo contesto che Peter Campus realizzò il suo primo video: *Dynamic Field Series*.

⁶ Gruppo artistico tedesco fondato da Otto Piene, Heinz Mack e Günther Uecker. Essi ne sono stati i principali interpreti dal 1957 al 1966: le installazioni del gruppo Zero si basano su di un particolare utilizzo della luce che contribuisce a dissolvere la materialità di oggetti concreti (sculture) nel rapporto spaziale con le rispettive ombre (n.d.t.).



fig. 1 - "Dynamic Field Series", 1971

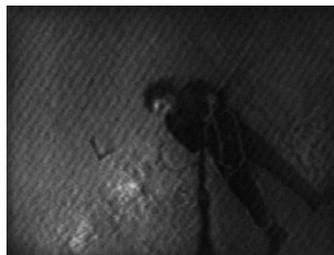


fig. 2 - "Dynamic Field Series", 1971



fig. 3 - "Double Vision", 1971

Nella prima sequenza *walking up* vediamo, dall'alto verso il basso dei piedi che camminano (il punto di vista è quello di colui che cammina, n.d.t.) - a volte velocemente, a volte lentamente ed a volte sono semplicemente fermi [fig. 1]. Lo spettatore ha l'impressione che lo stesso pavimento sia in movimento - abbastanza stranamente questa impressione diventa particolarmente vivida quando i piedi restano fermi. Al contrario dei lavori di Nauman e Acconci, l'azione non è registrata con una telecamera fissa; nel lavoro di Campus la telecamera diventa parte del corpo, una sua estensione. Nella seconda sequenza *suspended camera*, l'artista è steso sul pavimento e muove la telecamera che è legata ad una corda sopra di lui [fig. 2]. Quando Campus muove la videocamera è possibile riconoscere legami con il lavoro di Bruce Nauman. Nel 1969 Campus visitò l'ultima mostra *Hologramms, Videotapes and other works* alla Leo Castelli Gallery a New York. Fu particolarmente colpito dal lavoro *Violin tuned D E A D*. Nauman comprò un violino e suonò le note D E A D con un ritmo regolare fino a quando poteva - sette minuti. La banalità dell'azione, il trascorrere del tempo e il titolo che risultava dalla sequenza di note dimostravano le qualità minimali e concettuali dell'azione. La telecamera registra in tempo reale senza tagli, e lo spettatore non fa esperienza del video attraverso il suo intelletto, ma attraverso il suo corpo, provocando sentimenti come disagio, minaccia o anche paura. Questo avviene anche per la seconda installazione di Nauman, *Live/taped video corridor*: gli spettatori entrano in un corridoio molto stretto e alto che gradualmente diventa sempre più basso, costringendoli ad un senso di claustrofobia ed impossibilità

di fuga. Nel 1971 Campus esplorò nuovi territori in modo simile con il suo video *Double Vision*. Composto da sette sequenze di due minuti ciascuna, è il suo primo esperimento che utilizzi il medium elettronico, teso a creare immagini misteriose di una situazione difficile da decifrare: l'artista registrò la stessa scena contemporanea-mente con due telecamere e poi ha montato le due sequenze sovrapponendole, generando uno sdoppiamento della realtà [fig.3]. A volte le due sequenze di immagini si sovrappongono, ma alcune volte si separano completamente. In questo modo Campus mette in questione la realtà, e questo è rafforzato dall'incertezza fisica prodotta dai livelli di spazio fluttuanti. Nelle installazioni video a circuito chiuso, Campus era interessato anche al tema esistenziale della "vera immagine". Per la prima volta nella storia dell'arte, o piuttosto nella storia delle immagini, lo spettatore non solo diventa parte dell'opera, ma è anche colui che la completa. Entrando nel campo della telecamera - fisicamente e mentalmente - porta a compimento l'opera d'arte. La struttura non è, come d'altronde nell'arte, compiuta e prefissata - al contrario, essa "offre tutto fuorché controllo" come ha affermato Campus⁷. L'intenzione è di dare ad ogni spettatore la possibilità di completare in modo personale la struttura (dell'opera, n.d.t.) progettata dall'artista. Il lavoro ovviamente è sempre esistente, ma è attivato solo dallo spettatore.

⁷ Peter Campus 1974/75



fig. 4 - "Interface", 1972



fig. 5 - P. Klee "flight from the self", 1931



fig. 6 - "mem", 1974/75

Le installazioni Video a Circuito Chiuso *Interface e mem*

Nell'installazione *Interface* (1972) [fig. 4] lo spettatore si confronta con una immagine doppia di se stesso: in un grande vetro trasparente si vede contemporaneamente come immagine video in bianco e nero, ma in senso inverso (la destra dello spettatore corrisponde alla sua sinistra e viceversa, nd.t.), e come immagine a colori, frutto del riflesso sul vetro. Molto più direttamente che nei video di questo periodo, lo spettatore delle installazioni video a circuito chiuso (CCVC) fa esperienza dei temi che agitarono, turbarono e avvilarono Campus in questi anni: la dissoluzione dell'identità espressa nella fragilità di ogni aspetto individuale, per tutto quello che esiste dietro ogni apparenza è un ulteriore mondo di finzione.

Queste installazioni che utilizzano il dispositivo *live camera* spesso turbano lo spettatore che fa esperienza di sé attraverso immagini molto differenti. Esse sono incontri con il proprio sé come altro, ma allo stesso tempo questa alterità può essere percepita come "più reale" - in quanto questa immagine video corrisponde più fedelmente all'immagine vista dagli spettatori intorno a noi. L'interesse di Campus non ha niente a che vedere con il narcisismo, ma con la questione dell'identità dell'uomo - il vero ego, il significato dell'ombra, la paura dell'alter ego, la "maschera dell'io" (Jean Paul), il doppio. Questo tema era di particolare interesse durante il Romanticismo, e molte variazioni sul tema furono create da autori che vanno da Jean Paul Klee

con *Siebenkäs*, a E.T.A. di Hoffmann, Adalbert von Chamisso, fino a Edgar Allan Poe. Questo è stato anche un topos che ritorna ripetutamente in molti artisti [fig. 5]. Le idee che Campus ha formulato per l'installazione *sev* (1975) possono anche essere applicate all'installazione *mem* [fig. 6] realizzata tra il 1974/75: "lo ri-entro nel campo. Io e la mia immagine siamo perpendicolari l'uno all'altra. L'immagine è viva. L'equazione tra materia e energia luminosa è formulata. Fotoni di luce penetrano il muro. Sento il vuoto intorno a me. Mi lascio andare in questa estensione dell'io. Per un breve attimo sono allo stesso tempo questa immagine e questo io"⁸. L'aspetto interessante della struttura di *mem* è la confusione che prova lo spettatore, avvicinandosi alla superficie di proiezione, nel vedere la sua immagine diventare sempre più piccola, allontanandosi da lui fino a scomparire alla sua destra. Teoricamente, la forma trapezoidale del piano di proiezione spiega questa scomparsa dell'immagine dello spettatore, ma fisicamente è difficile da seguire. Le connessioni spaziali tra riproduzione, ombra e esistenza di qualcuno prima di questa immagine viva (proiettata, n.d.t.) fanno di *mem* una delle opere più complesse di Peter Campus. Comprende quattro componenti che l'artista considera come pari qualità del suo lavoro: il mentale, il fisico, l'emozionale e lo spirituale⁹.

Come spesso accade, il titolo di questa installazione è composto da tre lettere e presenta una non facile spiegazione.

Campus stesso ha fatto riferimento al francese "même" che significa "medesimo", "proprio" - e allo stesso tempo

⁸ Peter Campus, Catalogo della mostra *Kölnischer Kunstverein*, Köln/Berlin 1979, p. 28.
⁹ Hanhardt 1999.



fig. 7 - "aen", 1976



fig. 9 - "bys", 1975



fig. 11 - Man's Head, 1978

questa è l'ultima parola dell'opera *Il Grande Vetro* di Marcel Duchamp: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. In definitiva Campus lascia decidere allo spettatore il possibile significato di *mem*. Una relazione con la parola "memoria" è implicita, ed anche il significato della parola "mam" (mamma, n.d.t.), perché quando uno spettatore si avvicina può vedere come la propria immagine diventi piccola e si ritiri - come fossimo in un utero dal quale, quando ci si separa, si è costretti a riapparire, nascendo un'altra volta. Poiché l'astratto, la forma ed il contenuto nel lavoro di Campus sono sempre in equilibrio, si deve fare anche riferimento alla qualità pittorica delle installazioni video. I volti in opere come *aen* (1976) [fig. 7] con le sottili gradazioni di bianco e nero, sono reminescenze della pittura *grisaille*¹⁰.

Una Esclamazione: Pittura o Scultura?

Nei suoi video in particolare Campus ha usato la superficie dei monitor per facilitare un'esperienza spaziale - gli elementi sono disposti (in maniera contigua nello spazio), uno dietro e nuovi livelli spaziali si dispiegano ripetutamente, mentre altri elementi sprofondano nel buio.

La spazialità immaginaria e la concreta bidimensionalità dello schermo sono in relazione in modo emozionante. Roberta Smith vede i video di Campus come "dipinti in forma di immagini in movimento che trovano una più profonda espressione nelle installazioni"¹¹.

Comunque questo non porta molto avanti nella definizione

delle immagini nell'opera di Peter Campus. Le osservazioni fatte da Bruce Kurtz sono più esaustive: ha visto le proiezioni di grandi dimensioni e le immagini riflesse delle sue installazioni come un "problema pittorico", che si dovrebbe vedere in relazione alla delicata pittura mono-croma - normalmente in chiaroscuro - di Brice Marden o Robert Ryman¹². Inoltre Campus pone una grande enfasi sulle qualità del bianco e nero delle sue proiezioni [fig. 9-11]. Accanto alla posizione e all'energia della luce, la tecnica, le dimensioni e l'angolo di proiezione, la natura della superficie di proiezione (tela, muro o vetro) determinano le tonalità dei grigi. Così come la differenza rispetto alla pittura, la relazione tra video e cinema fu considerata durante gli anni settanta: "Il video è simile alla pittura perché a differenza del film, l'immagine appare simultaneamente, istantaneamente; perché ha margini, è rigidamente posizionato nello spazio dello spettatore (confronta questo con il film, in cui ogni sforzo è teso a rimuovere lo spazio tra lo schermo e la coscienza dello spettatore)"¹³. Sebbene le grandi video proiezioni nel lavoro di Campus sono molto vicine alla pittura, la maggior parte dei musei catalogano queste opere come sculture, perché le installazioni includono dispositivi tecnologici tridimensionali. Qualche volta, così sembra, gli storici dell'arte tendono a risolvere le complesse questioni relative ai media in modo molto semplicistico. Comunque Campus è meno interessato a questi problemi di teoria dell'arte in merito al suo lavoro, mentre lo è più per il suo contenuto - l'immagine dell'uomo: "Durante gli anni ho avuto un crescente interesse per la testa".

¹⁰ Tecnica di pittura monocroma che utilizza le varie gradazioni del grigio, in francese *gris*, per simulare effetti di tridimensionalità.

¹¹ Smith 1977 - ¹² Kurtz, 1973 - ¹³ Campus 1974/75



fig. 8 - "Three Transition", 1973

La sua immagine può esprimere facilmente le dualità che mi interessano: lo strappo tra le qualità astratte, tra corpo e anima, fra mutezza del naso e la prontezza degli occhi; le forme organiche della faccia e della testa interagiscono con la geometria del quadro (nel senso di inquadratura, *frame*, n.d.t.); l'illusione della *texture* (letteralm. "tessitura", n.d.t.) facciale e l'intenso bombardamento di fotoni sul muro"¹⁴. Il problema della realtà dell'immagine ha anche portato Campus alla realizzazione forse del video più importante e conosciuto: *Thee Tansitions* (1973).

Questo lavoro è composto da tre brevi scene, che originariamente non erano state considerate come un unico video, ma come brevi intervalli; transizioni. Come dice Campus il titolo è la conseguenza di questa funzione. Per la prima volta Campus ebbe la possibilità di lavorare con immagini a colori utilizzando la tecnologia a quel tempo più avanzata. Il *blu box* (stanza blu o verde per realizzare *chroma key*) diede la possibilità all'artista di sovrapporre una seconda immagine in movimento, alla prima. Nella prima sequenza, come risultato, sembra che Campus attraversi, sfondi il suo stesso corpo - effettivamente la camera mostra l'artista contemporaneamente in posizione frontale e di spalle [fig.8]. Anche qui Campus esamina il problema dell'immagine, della sua riproduzione e dell'immagine nell'immagine.

Proiezioni di "Teste" e "Pietre"

"Questa era South State Street; qui i distributori cinematografici facevano consegnare sgargianti manifesti: Tom Mix mentre si tuffava da una roccia; ora è solo una strada scorrevole e isolata dove si vendono cristallerie.

Ma qual è la filosofia di questa generazione? Non «Dio è morto», questo è stato appurato tanto tempo fa. Forse si può affermare che la «Morte è Dio». Questa generazione pensa - e questo è il pensiero dei pensieri - che nulla di leale, vulnerabile, fragile possa essere durevole o avere vera forza. La morte attende queste cose come un pavimento di cemento che aspetta la caduta di una lampadina. Il fragile guscio di vetro perde il suo piccolo vuoto con un colpo, e basta. E questo è il modo in cui insegniamo la metafisica agli altri. "Pensi che la storia sia la storia dei cuori che amano? Pazzo! Guarda a questi milioni di morti. [...]

La storia è la storia della crudeltà, non dell'amore, come pensa l'uomo debole"¹⁵. Alla fine degli anni settanta, la vita privata di Peter Campus si stava incrinando, e questo si manifestò in maniera cupa nelle sue grandi proiezioni di teste in bianco e nero. Ma all'esterno, era considerato un artista di successo: una dei più importanti e influenti galleristi come Paula Cooper lo incluse nelle sue mostre, e furono organizzate grandi mostre personali sia a Colonia che a Berlino. Nel 1976 Campus realizzò una mostra con l'ultimo gruppo di video installazioni con l'incisivo titolo *Mask Projections*.

¹⁴ Campus in: pieghevole per la mostra, *Peter Campus, Projection and Polaroids*, Protech/McIntosh Gallery, Washington 1979.

¹⁵ Bellow 1997, pag. 355.



fig. 10 - "Head of man with death on his mind", 1978

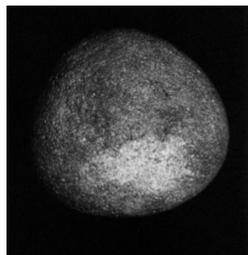


fig. 12 - "Transient", 1987

Al contrario di *Interface* e *mem*, lo spettatore con questi lavori vede soltanto la sua testa ingrandita in modo considerevole, ruotata di 180 gradi, deve avvicinarsi molto al muro – che serve come superficie di proiezione - in modo da fare apparire la sua immagine [fig. 9]. Questa volta sono principalmente gli altri spettatori che possono osservare queste “maschere” ad una certa distanza. Così come in altri lavori di questo periodo, il colore nero assume un particolare importanza: “Penso al nero nel modo in cui lo uso come differenza tra nulla e non-nulla. E’ la mia semplice convinzione che sul piano temporale siamo soltanto un flash di luce nel nulla”¹⁶. Fino ad ora era solo un piccolo passo verso le proiezioni; da ora in poi Campus utilizzerà attori professionisti come protagonisti dei suoi video, illuminando le loro teste in modo da farle sembrare scisse, come se fossero state assemblate con due più parti diverse di un volto. L'attore John Erdaman fu ripreso per dodici minuti di continuo (*uncut, senza tagli, n.d.t.*) nel video *Head of man with death on his mind* (1978) [fig. 10]. Lo spettatore aspetta con suspense qualcosa che deve accadere, ma invano - la faccia rimane apparentemente immobile, cosicché l'inizio e la fine del loop video sono indistinguibili. La proiezione, misura circa 250 cm x 350 cm, riempie la parete. Questo incontro con una testa così grande rappresenta un confronto impressionante, quasi un'esperienza fisica impossibile da evitare. In un'era in cui le “teste” da tutto il mondo, su tutti i canali televisivi costantemente ci informano su cose che non interessano a nessuno, questo intenso incontro con questa testa è oppressivo, poiché essa ovviamente non ha

niente da dirci, ma siamo capaci di leggere a lungo i suoi pensieri cupi. Sono allo stesso modo impressionanti le grandi proiezioni a colori di diapositive di foto in bianco e nero o Polaroid, che sembrano dissolversi in una singola grana quando si avvicina - quando entra nella stanza buia, il loro sguardo fisso, statico e minaccioso, fa scattare nello spettatore associazioni personali [fig. 11].

Potrebbero essere state di ispirazione per queste teste, le fotografie degli anni 20, in particolare quelle di Alexander Rodtchenko, ma il decisivo impulso per questo gruppo di opere probabilmente venne a Campus dal suo stato psicologico.

Nella seconda metà del 1979 ebbe un collasso psicologico appunto - come sottolinea egli stesso - dando inizio alla sua “dark age”: non realizzerà più video fino al 1995, *Head of a man with death on his mind* fu l'ultimo. Durante gli anni ottanta Campus si dedicò esclusivamente alla fotografia. Come conclusione di questo periodo, ma allo stesso tempo per riaprire, per affrontare e forse per accettare alcuni dei suoi problemi fondamentali, produsse alla fine degli anni ottanta una serie impressionante di nuove proiezioni a muro (slide projection, n.d.t.). Queste non erano più teste ma singoli oggetti come pietre, conchiglie mostrate come forme illuminate in bianco e fluttuanti nell'oscurità. Non più gli occhi smarriti in pensieri di morte, ma primordiali forme naturali. Per esempio *Transient* (1987) [fig. 12], raffigurante una un granito circolare che galleggia nel cielo notturno come una luna - inaccessibile e forse ancora fortuitamente tangibile.

¹⁶ Campus in una intervista con Marjory Supoviz (Supovitz 1976).



fig. 13 - "Vassar Street", 1981



fig. 14 - "untitled", 1980-90

“Ma come stava lui per descrivere questa lezione? La descrizione avrebbe potuto incominciare con il suo selvaggio disordine interno, e anche per il fatto che stava tremando. Perché? Perché aveva permesso che il mondo lo schiacciasse. Per esempio? Bene, per esempio cosa significa essere un uomo. In una città. In un secolo. In una transizione. Nella massa. Trasformato dalla scienza. Sotto un potere organizzato. Soggetto a controlli tremendi. In una condizione determinata dalla meccanizzazione. Dopo il recente fallimento di speranze radicali. In una società che non era una comunità e che aveva tolto valore alla persona. Debitore del potere moltiplicato dei numeri che trasformò l'io in un essere insignificante. [...] Allo stesso tempo, la pressione di milioni di umani avevano scoperto cosa potevano fare sforzi e idee condivise. Come megatoni di organismi in forma di acqua in fondo all'oceano. Come le pietre levigate dalle maree. Come gli scogli consumati dai venti”.¹⁷

Fotografie di Paesaggi – Andare all'Esterno per Arrivare all'Interno

“Mi sono interessato moltissimo alla natura. Principalmente rappresentava una fuga da quello che accadeva in città. Era il luogo in cui tutte le preoccupazioni svanivano. Poi molto velocemente, circa nel 1982, la natura divenne l'oggetto del mio lavoro”¹⁸. Peter Campus comprò una macchina fotografica 4x5, con cui inizialmente scattò foto non spettacolari di paesaggi sobborghi, aree industriali abbandonate e dettagli di case [fig. 13]. C'erano solo pochissime foto che ritraevano interni o persone. Campus che si era

concentrato sul volto umano più di ogni altro artista durante gli anni settanta, ora abbandona familiarità e interesse per il corpo umano. Queste fotografie assomigliano per esempio alla documentazione del sobrio XIX secolo dell'“American West” e alle obiettive e puntuali immagini di Paul Strand e Edward Weston durante il 1920. E ancora, queste foto in bianco e nero, sobrie e tecnicamente perfette con la loro equilibrata composizione, esprimono emozioni. Avvertiamo come l'artista Peter Campus, per autoprotettersi, si sottrae all'esame della vita interiore, per indirizzare la propria indagine verso il mondo esterno. Gli stati d'animo sono ancora distinguibili attraverso gli elementi di questo mondo esterno, come ponti, ciminiere, dettagli di architetture, tronchi o paesaggi. Campus scatta una foto solo quando sente una “risonanza”(resonance, n.d.t.). Dopo i lavori cupi della fine degli anni settanta e la successiva crisi, Campus sentì il bisogno, in quanto artista, di guardarsi indietro e di ri-orientarsi. La sua scelta del medium si era rilevata giusta (fotografia nel formato tradizionale), anche per quanto riguardava le modalità di realizzazione delle proprie opere (bianco e nero, stampe di media dimensione) e del loro stile. Ma nel contesto di una mostra complessiva, queste tranquille immagini fotografiche dispiegavano il loro subliminale potere emozionale: questo emerge dal taglio dell'immagine e dalla sua luce, così come da quei parametri che possono essere impostati nella camera oscura - la potente, nerissima, stampa su pesante carta fotografica della pietra immobile nell'acqua corrente, inoltre la staticità si oppone al dinamismo e mantiene un bilanciamento nella foto [v. fig 14].

¹⁷ Bellow 1997, p. 249

¹⁸ Hanhardt 1999, pag. 68.

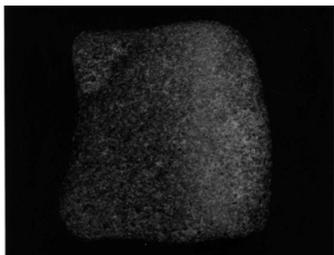


fig. 15 - "Bump", 1987

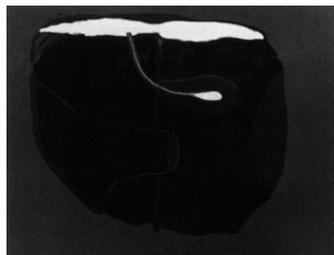


fig. 16 - "pests", 1989



fig. 17 - "blunder", 1995

A questo proposito Bearne Pardee ha parlato di “patos dell’immagine”, notando un’analogia tra la superficie dell’oggetto rappresentato e la carta fotografica utilizzata. Fotografie con la caratteristica del disegno dei vecchi maestri, la cui grana fine conferisce loro l’apparenza di disegni realizzati con tecnica della punta secca”¹⁹.

1988: Ritorno alla Pittura, al Computer

Dalla prospettiva di oggi, sembra logico che Peter Campus – nel momento in cui passò dal piccolo e medio formato della “fotografia classica” alle grandi proiezioni di fotografie – scopri un nuovo strumento per il suo lavoro, che se era usato nel campo dell’arte solo per produrre astrazioni geometriche e forme colorate spesso kitsch: il computer. Per lavori come *Bump* (1987) [fig. 15] emerge l’interesse di Campus per la superficie pittorica, enfatizzata in questi lavori da un estremo ingrandimento dell’oggetto. I disegni al computer furono realizzati da Campus tra il 1988/89 e possedevano tutte le caratteristiche del disegno: la forza della linea, le tonalità di grigio delle differenti aree, la profondità del nero [fig. 16]. Utilizzando le nuove possibilità offerte dal computer, ha prodotto forme originali, in parte surreali, in parte organiche che noi associamo a mondi artificiali. Questi erano esperimenti che permisero improvvisamente di guardare di nuovo avanti, che portarono nuovamente il tema della “pittura” nel suo lavoro. Campus aveva scoperto il suo ambito di lavoro per gli anni a venire in questi disegni caratterizzati dalla firma molto personale dell’artista: manipolazione digitale, inizialmente partendo

da foto analogiche, e dal 1995 in poi da immagini video elettroniche. La sua profonda esperienza di otto anni di fotografia “classica”, ora gli dà una certezza nella produzione artistica dei nuovi lavori realizzati digitalmente. In cambio il medium digitale gli diede la possibilità di aggiungere cose, di escluderle o isolarle: strutture sullo sfondo, ombre e luce, combinazioni di specifici dettagli, ma anche alterazioni di colore e dimensioni che a volte sono così minime che diventano difficili da percepire per lo spettatore. Dopo il piccolo formato, verso la metà degli anni novanta Campus si avventurò anche nell’utilizzo di immagini più grandi che implicavano complesse associazioni: *blunder* (1995) [fig. 17] mette insieme una salamandra, una pellicola dove è impressa un’immagine “dell’imbrunire”, un grande bocciolo di crisantemo, un piccolo insetto e una sottile nuvola su un libro aperto. Il titolo fa riferimento al libro di Patricia Highsmith, “*Blunderer*”. L’opera sviluppa un’associazione compositiva con l’atmosfera di una tranquilla vacanza. La dimensione degli oggetti è apparentemente solo leggermente modificata, e cogliamo (*read, leggiamo, n.d.t.*) ogni cosa come se balzata fuori da un libro aperto. La scena non è irreale, l’effetto è piuttosto quello della sovrapposizione di diversi momenti vissuti durante un giorno d’estate in campagna. E’ diventata una necessità per Peter Campus vagare per ore in campagna, osservandosi intanto attentamente per raccogliere impressioni e dettagli: all’inizio degli anni novanta trovò una casa a nord di New York che divenne il punto di partenza per molte passeggiate, successivamente nel 1997 si trasferì a Bellport (Long Island), e alla fine nel 1999 approdò nella sua nuova casa a East Patchogue a circa un’ora e mezza da Manhattan.

¹⁹ Pardee May 1985.

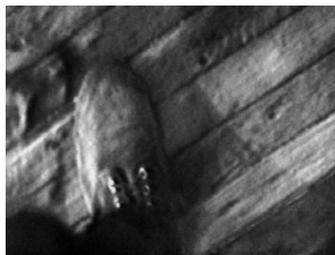


fig. 18 - "Dynamic Field Series", 1971



fig. 19 - "Video Ergo Sum: steps", 1999

Il Ritorno alle Immagini in Movimento: Video Digitale

Nel 1995, dopo una pausa di circa venti anni, Campus realizzò il suo primo nuovo video, riprendendo il lavoro che negli anni settanta lo aveva reso famoso²⁰. Vari eventi lo portarono a questo: nel 1994 incontra l'artista Kathleen Graves, la donna che all'inizio era la sua allieva alla New York University e successivamente diventerà sua moglie. Nel 1995 gli fu commissionato un nuovo importante lavoro da Frederick B. Henry per conto della Bohem Foundation che sarà presentato nel 1996. Ancora una volta Campus trasferì la sua esperienza di cinque anni di elaborazione al computer dalle immagini statiche digitali a quelle in movimento e comprò un computer per il montaggio video non-lineare. John Hanhardt utilizzò il termine *recover* come parola chiave del suo saggio sui primi due lavori *Oliverbridge* e *Monte Desert*, citando l'*Oxford English Dictionary*: "recover" riprende qualcosa tra le mani[...] riappropriarsi di qualcosa che si è persa o è stata portata via"²¹ Come in un progetto programmatico, in questi due video il tema di Campus non riguarda solo la continuazione dei suoi studi sulla natura; egli ritrae anche la bellezza dei paesaggi con animali, rocce o case combinando e adattando questi elementi in una nuova forma. Per la prima volta Campus ha elaborato le immagini in modo non-lineare, utilizzando combinazioni e ripetizioni per sviluppare un ritmo ed una musica, che non aveva cercato di creare nelle sue prime scene di montaggio prive di tagli. Il contenuto è anche determinato dal testo narrato dalla voce fuori campo dell'artista, che richiama la morte della madre. Inoltre, trasforma le immagini del

paesaggio di *Mount Desert Island* in una meditazione visiva sulla perdita e la memoria, sulla bellezza, sulla persistenza della natura e sul trascorrere del tempo e della nostra vita in esso. Il radicalismo di questo suo nuovo punto di partenza, per queste acute, apparentemente private, meditazioni poetiche, può essere messo a confronto con altri artisti: diversamente da Bill Viola, con le sue grandi proiezioni di immagini che generalmente citano la storia dell'arte, o Gary Hill con i suoi lavori intellettuali, spesso aggressivi, che hanno per oggetto il linguaggio o il corpo, la nuova opera di Peter Campus può essere forse meglio paragonata ai primi lavori di Bruce Nauman, i lunghi documentari - dedicati a John Cage - che mostravano il suo studio deserto di notte, abitato solo dal suo gatto e da insetti.

Allo stesso tempo i giovani artisti stavano lavorando in un modo completamente diverso, utilizzando varie citazioni da vecchi film o il materiale, apparentemente inesauribile, proveniente dalla televisione o dalla pubblicità, che hanno rallentato, messo a loop o esteso in proiezioni multiple. Campus si oppone a tutto questo attraverso un quieto, poetico ritratto del suo mondo, distante chilometri dal mondo globalizzato di internet e della televisione.

Ha incominciato con l'immagine di sé, i suoi piedi o le persone a lui vicine - passeggiando anche nel proprio soggiorno. Motivi come piedi, mani o gruppi di alberi rappresentano un collegamento incrociato con i suoi primi lavori video e le sue fotografie [fig. 18/19].

Sebbene a prima vista i nuovi video elaborati digitalmente potrebbero apparire a molti spettatori realizzati in modo molto casuale, l'ampiezza con cui il mondo pittorico di

²⁰ Campus aveva realizzato il suo ultimo video nel 1976, la sua ultima video proiezione nel 1978.

²¹ Hanhardt 1996. - ²² Campus in una intervista con Marjory Supoviz (Supoviz 1976).



fig. 20 - "By Degrees", 1997



fig. 21 - "Video Ergo Sum", 1999

questi video è strettamente legato con i suoi primi è stupefacente, benché per questi lavori recenti Campus abbia utilizzato le nuove possibilità tecnologiche.

In una intervista rilasciata durante il 1976, metteva in rilievo il fatto che non poteva esprimersi come un pittore. In quel periodo Campus poteva solo lavorare con le delicate sfumature del bianco e del nero. Comunque da alcuni anni è stato capace di strutturare la superficie delle sue opere in modo diverso, costruendo *textures* (trame), creando sfumature attraverso combinazioni di colori. Un elemento importante qui è la colonna sonora.

I video di Campus hanno un carattere narrativo, è vero, ma raramente parla: "Ho cercato di allenarmi a pensare non verbalmente perché la nostra cultura sicuramente non fa questo. La televisione è piuttosto verbale e per questo i miei video sono *motion pictures*²²". Normalmente campus lavora con suoni originali registrati dalla natura o da ogni ambiente specifico, o li rielabora con altri suoni tenui. Nel 1998 alla Paula Cooper Gallery per un video intitolato *By Degrees* [fig. 20] ha montato sei monitor su dei semplici piedistalli di legno. Di fronte a ogni monitor aveva posizionato una sedia, tutte le strutture erano dipinte di nero. I sei suoni differenti dei video, di circa quattro minuti a loop, potevano essere ascoltati nella stanza, ma lo spettatore poteva vedere solo due monitor contempo raneamente da qualsiasi punto di vista nella stanza. La parola *displacement* (dislocazione, n.d.t.) non riguarda solo lo spettatore, ma caratterizza anche la sua percezione del suono, e delle immagini alterate con il computer - raramente si "unisce" all'impressione visiva - che provoca differenti associazioni uditive. Durante

il 1999 Campus realizzò *Video Ergo Sum*, una installazione inizialmente pensata per quattro e successivamente per otto monitor. Ogni video dura circa due minuti in loop: *island, steps, sandpipers, dream, turning towards, heart stream, breezes e passing storm*. Campus rifiuta di utilizzare un'unica colonna sonora (comune agli otto video installati nello stesso ambiente, n.d.t.). Al contrario ogni singolo video, con la sua colonna sonora, funziona come uno strumento indipendente in un ensemble jazz. L'artista presenta ognuno di questi lavori su di un piccolo monitor LCD appeso al muro come un quadro [fig.21]. Così come accade per un panorama, da una certa distanza possiamo vedere il lavoro come un tutto nella sua interezza, ma le impressioni importanti le cogliamo solo quando ci avviciniamo. Lo spettatore non ha bisogno di vedere tutti gli otto video dall'inizio alla fine, dato che ognuno produce la sua impressione e determina un impatto generale quando sono visti tutti insieme - così come in natura. In un periodo in cui gli artisti sono in competizione in termini di grandezza e numero di proiezioni, così come con il volume del suono, Campus ha sviluppato una forma ridotta, ma allo stesso tempo la più intensa, di video installazione. Brevi sequenze di immagini sono riprodotte su piccoli monitor LCD, mettendo insieme la sua lunga esperienza con il cinema, il video e la fotografia analogica e digitale: immagini in movimento in ogni monitor come elementi di un insieme orchestrale che rimanda ad una esperienza personale.

Contemporaneamente a questo Campus sta realizzando lavori che illustrano i suoi sentimenti attraverso associazioni personali in forma di combinazioni pittoriche e tecniche

²² Immagini in movimento, n.d.t.

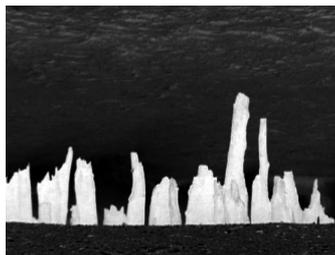


fig. 22 - "Edge of the ocean", 1999

di manipolazione come immagini in negativo, ralenty e alterazioni di colore. Proprio perché impregnati di soggettività, questi possono diventare lavori validi per gli altri: in queste dense sequenze di immagini facciamo esperienza della paura dell'artista durante i diversi mesi di cure per il cancro - *Dead Threat* (2000) o *The Material of Shadow* (2002) - le sue sensazioni durante la sfilata di samba per il carnevale di Brema - *Karneval und Jude* (1999/2002) - e i sentimenti per lo scoppio della guerra in Iraq - *edge of the ocean* (2003). In *edge of the ocean* [fig 22] in particolare, Peter Campus ha trovato un linguaggio pittorico che non ha bisogno di parole per raccontare, ma trova il modo per farlo utilizzando brevi e originali sequenze di immagini e pochi suoni ben ponderati. In un mondo così affollato, invaso da immagini terribili e banali, come è possibile realizzare e percepire immagini nuove e toccanti? Peter Campus ha dato il suo grande e personale contributo creando immagini di prossimità, amore, natura, bellezza, di nascita, ma anche di pericoli e di morte - tutto questo ha maggior impatto sullo spettatore che la massa di informazioni della TV. Questa è la particolare qualità che ci aspettiamo dalle grandi opere d'arte.

Wulf Herzogenrath

Nato nel 1944. Dopo aver diretto vari importanti musei e mostre internazionali, approda al Kunsthalle di Brema, di cui è attuale direttore dal 1994. Scrive diversi saggi su temi inerenti l'arte degli anni venti e il periodo Bauhaus, oltre a realizzare numerose pubblicazioni e mostre inerenti la fotografia, la video arte e l'arte contemporanea, tra cui: *Videokunst in Deutschland 1963-1982* (1982) e *Nam June Paik, Fluxus/Video* (1999).

Che cosa significa per te essere un artista americano, con tutto quello che implica da un punto di vista politico, ma anche in relazione alla tradizione artistica?

Parto prima dalla politica. Spero che le persone non pensino che noi rappresentiamo il governo che attualmente abbiamo. Devo dire che mi hanno fatto questa domanda in precedenza ed ho provato una sorta di imbarazzo per quello che è la politica in questo momento per via di Bush. In realtà non sono mai stato in sintonia con la politica americana fin da quando ero giovanissimo. Sono cresciuto sempre con idee politiche totalmente differenti. Tutti i politici che stimo e che ho stimato non sono mai stati eletti... Capisco comunque che non posso essere considerato un americano tipo, e questo fin da quando avevo 15 anni. Per quanto riguarda cosa significa oggi essere un artista americano, in un certo senso, non avendo una grande tradizione artistica ci troviamo spesso in una situazione difficile, ma allo stesso tempo, ironia della sorte, altre cose per noi sono più facili. Gli USA sono un paese anti-intellettuale, cosicché e gli artisti non sono molto considerati, così come i professori universitari. Viaggiando in giro per il paese ti rendi conto che spesso le persone sono sospettose nei confronti degli artisti e degli intellettuali in genere. Quindi la difficoltà sta nel fatto che non siamo abbastanza considerati, e questo accade principalmente perché e non abbiamo questa grande tradizione artistica che ci permette di combattere per qualcosa o essere contro qualcosa. Non posso immaginare che cosa possa significare essere un artista italiano in un contesto in cui c'è così tanta storia e tradizione artistica, un passato così ricco, partendo dal Rinascimento ma anche prima di quel periodo... Centinaia e centinaia di anni di tradizione. Noi non abbiamo tutto questo. Ma allo stesso tempo noi possiamo fare arte e non dobbiamo competere con Michelangelo e Donatello.

Durante la tua carriera artistica hai effettuato dei repentini cambiamenti di rotta, nella tua biografia artistica c'è un'ellissi temporale che va dal 1978 al 1995. In una intervista con Barbara Nierhoff dici che hai avuto problemi con il video e hai provato a risolverli con la fotografia. Di che tipo di problemi si trattava?

Non lo so esattamente che cosa sia successo, l'unica cosa di cui sono sicuro è che per me era diventato impossibile continuare a lavorare con il video. Allo stesso tempo, valutando quella scelta in maniera retrospettiva - dalla posizione temporale per esempio del 2005 o anche prima - ho capito che è stato un errore lasciare il video nel 1978 e continuare con la fotografia. Nella mia mente, almeno per quel che ricordo, ciò è accaduto in quanto ero stanco di lavorare "in time" (nel tempo, letterale, n.d.r.), volevo che le mie immagini si fermassero, che non fossero più "in time". Così facevo ritratti con la telecamera immobile, in cui anche il soggetto era seduto immobile. Uno di questi lavori è attualmente in mostra a Madrid presso il Museo Reina Sofia, e questo è l'ultimo lavoro con il video che ho realizzato prima di abbandonare¹. Successivamente il lavoro che ho realizzato con la fotografia era basato sulla stessa idea: una persona era seduta immobile davanti alla macchina fotografica e ho scattato una foto. Ora penso di aver commesso uno sbaglio perché con la fotografia non mi sentivo così a mio agio come con il video. La fotografia mi ha lasciato, come dire, in tensione per un lungo periodo, perché quando ho incominciato a fotografare in un altro modo ho cominciato ad essere molto interessato a questo medium.

¹ Si riferisce a *Head of man with death on his mind*.

² Si riferisce a *Woman's Head* e *Man's Head*.

In quel periodo il mio interesse maggiore era di realizzare paesaggi in bianco e nero, per la maggior parte in campagna.

Cosa intendi quando dici che non volevi realizzare immagini "in time"?

Mi riferisco solo al fatto di registrare il tempo su un nastro, non volevo farlo, non volevo che qualcosa si muovesse. Non volevo che un mio lavoro fosse "in time" nemmeno cento secondi o dieci secondi. Volevo che fosse tutto istantaneo... no, anzi non istantaneo, ma volevo che l'immagine si fermasse, nel modo in cui la fotografia è ferma.

Questa scelta estetica era legata a qualcos'altro di più generale suppongo...

...devo risponderti in un altro modo. Se tu guardi Interface per il visitatore c'è la possibilità di grande movimento, ma se tu vai avanti con lavori come aen c'è veramente una ristretta possibilità di azione, il movimento è limitato a una frazione di secondo e in termini di spazio 10 centimetri, che è la possibilità concessa ai visitatori di vedere la propria immagine. Quindi stavo lavorando sempre più per restringere, restringere la quantità, i movimenti dello spettatore fino a quando nell'ultimo video ho ristretto così tanto il campo di azione che non era più possibile il movimento. Poi ho usato un attore perché non volevo assolutamente nessun movimento. Tu mi chiedi se c'erano ragioni filosofiche dietro tutto questo? Io penso che c'erano solo ragioni psicologiche, volevo solo ritrarre una sorta di inerzia, qualcosa in cui non accadeva niente. E' strano per me ora che quella transizione sia avvenuta proprio in quel momento con quel lavoro. Successivamente ho pensato che fosse uno sbaglio, ma a quel tempo pensavo che tutto ciò che avrei realizzato con la fotografia sarebbe stato più efficace del video. Penso anche che una volta passato alla fotografia, il lavoro intrapreso prima con i paesaggi in bianco e nero, stile XIX secolo, e successivamente con la fotografia digitale, sia stato fondamentale per me quando sono tornato al video digitale. Penso che forse sarebbe stato più difficile passare dal video analogico direttamente al digitale.

E successivamente il secondo cambio di rotta come e quando è avvenuto?

Penso comunque che ci sia stato un cambiamento molto misurato rispetto al primo passaggio dal video alla fotografia: quando non ho realizzato più performance. Mi è successo qualcosa - erano gli anni Ottanta - che mi portò fuori dal mio studio, che mi portò letteralmente in macchina a guidare verso la campagna desolata. Non so se esiste una cosa simile in Italia noi li chiamiamo parchi ma non sono i parchi cittadini, sono posti dove non ci sono case, dove per centinaia di chilometri c'è solo natura. Era a circa un'ora di macchina da New York.

Verso nord?

Sì verso nord. Ho incominciato a fare delle lunghe camminate e portavo con me la mia macchina fotografica e quello per me ha rappresentato il grande cambiamento. Quindi ho incominciato a fotografare i paesaggi. La grande differenza era che invece di fotografare un volto immobile per cercare di esprimere con la foto sentimenti, pensieri del soggetto, cercavo ora di esprimere pensieri e sentimenti semplicemente fotografando il paesaggio e attraverso di esso. Cercavo di rappresentare rocce, alberi, tronchi, ma in modo che potessero emergere sentimenti e pensieri. Questo tipo di lavoro ha degli antecedenti illustri, ovviamente, se si pensa ai paesaggi di Cézanne, o al pittore olandese Jacob Van Ruisdael, o l'americano Marsden Hartley, sicuramente questi pittori usano il paesaggio per sondare umori e pensieri o spesso altro.

Quindi per me quello fu il grande cambiamento e potrei affermare il più grande cambiamento nella mia vita artistica. E questo continua a farmi sentire libero, in un modo che, non sono sicuro di poter esprimere come, ma mi permette di esplorare in modo molto diverso da prima i miei pensieri e sentimenti.

Da video ergo sum attraverso time's friction e baruch the blessed non ti sei mai più fermato, anzi dalla fine degli anni Novanta mi pare che tu stia attraversando un periodo molto proficuo. Inoltre negli ultimi due, tre anni hai realizzato circa venti video: il passaggio dal 2004 al 2005 ha segnato uno sviluppo notevole in termini di linguaggio, ma soprattutto di montaggio, quindi di articolazione del tempo. Noto questo con un video che credo sia di fine 2005: travelling home.

Sono cosciente di tutto questo. Sono interessato a temi molto formali, ma allo stesso tempo sono interessato all'idea dell'immobilità. Nei video che citavi, time's friction e baruch the blessed, ho utilizzato alcune volte solo un'inquadratura, a volte due, massimo tre. E non ci sono quasi movimenti di macchina. Sono molto vicini a quei lavori di cui ti parlavo prima, in cui volevo che le immagini si fermassero nel tempo, quindi sarebbe interessante metterli a confronto. Poi mi sono interessato a quello che gli altri chiamano "duration" (durata), ma ciò non è riferito al tempo. Il tempo è legato alla nozione di tempo meccanico, che riguarda l'invenzione dell'orologio e quindi della misurazione convenzionale del tempo. Ma io ero interessato più all'aspetto del tempo riferito alla natura. E questo è legato quindi alle mie prime passeggiate, ho incominciato a fare esperienza delle cose in modo differente. Una delle cose di cui stavo facendo esperienza è che il tempo è diverso in natura. Quindi i lavori del 2005 volevo che rappresentassero un passaggio temporale normale della natura e non qualcosa di misurabile, non tempo misurabile meccanicamente. Ma quando ci riferiamo agli altri lavori successivi, di cui parlavi, come per esempio travelling home dopo aver esplorato per un periodo, una delle... Oh fammi prima puntualizzare un'altra cosa: ero anche molto interessato al "frame" (inteso come (ri)quadro, inquadratura e porzione di spazio della visione n.d.r.) e volevo esplorare come il frame si potesse muovere: questo ha un legame con il modo in cui noi vediamo, costruiamo immagini, come la parte centrale dell'occhio accumula immagini che poi successivamente il cervello rielabora in una immagine composita.

In questo senso volevo affrontare il modo in cui il frame si può muovere, come certe volte vediamo la porzione di qualcosa che stiamo guardando, e formalmente volevo affrontare in termini artistici, anche se parliamo di porzione di qualcosa, come può essere mutevole l'idea di frame.

Se guardi un manoscritto del XVI secolo ti fai un'idea di come viene usato il frame della pagina nel libro... tutto questo è veramente affascinante. Stavo cercando di esplorare con questi video questo tema e la mia ricerca non si è per niente conclusa.

Si, quello che dici lo comprendo benissimo pensando a "window pane", dove c'è un evidente lavoro sul frame e il video è fatto di una finestra nella finestra. Dove la cornice della finestra che crei è sua volta il risultato dell'immagine contenuta nella cornice. In "sargasso" dove c'è una immagine/riquadro che naviga nel riquadro più grande e ci fa vedere delle porzioni ben precise di immagini: come la carcassa di una volpe.

*Ci puoi parlare invece degli ultimi sei lavori, quelli del 2006?*³

Tutti questi sono differenti dai precedenti. Perché a differenza degli altri invece di avere due o tre inquadrature ne hanno molte di più e la telecamera invece di essere immobile registra di continuo, è costantemente in movimento andando a destra e sinistra, zoommando in avanti e indietro.

³ I video sono: still wind, inlet and egret, under the bridge, forgetful snow, lost days, random nets, random waves.

L'immagine è molto più in movimento, senza sosta. Se guardi un animale e ti concentri sul suo sguardo i loro occhi non si fermano mai sono in continuo movimento. Quindi ho cercato di ricreare la visione di un animale che guarda il mondo che lo circonda. L'occhio dell'animale continuamente mette a fuoco, si concentra su diversi dettagli, continuamente accumula informazioni che non invia al suo cervello. Ho cercato di realizzare qualcosa di simile con questi video. Questi ultimi lavori, che sarà molto difficile proiettare, hanno due livelli di immagine (layers, strati di immagine n.d.r.) uno superiore e uno inferiore, sottostante. Quello superficiale è composto da una sola immagine non in movimento: ho solo piazzato la telecamera sul treppiedi e ho registrato una scena per circa due minuti e mezzo. Questa scena va in play e continuamente in loop; per vedere le immagini sottostanti devi cliccare con il mouse o azionare il telecomando. Sotto c'è un video molto complesso strutturalmente, in termini di quantità di inquadrature e di montaggio. Tutti questi sei video sono comunque realizzati nella stessa location, quindi ho fatto diverse inquadrature dello stesso luogo: ogni video descrive con diverse inquadrature lo stesso luogo.

Scusa non mi è chiaro, tutti i 6 video sono realizzati con immagini dello stesso luogo?

No, ogni singolo video è realizzato nello stesso luogo, per esempio under the bridge, tutto il video è composto di immagini registrate sotto un ponte appunto, anche se non vediamo il ponte ma è tutto realizzato intorno a quel luogo. Devo aggiungere che tutti questi 6 lavori sono realizzati a 24p (24 fotogrammi al secondo, n.d.r.) a scansione progressiva.

A questo proposito volevo chiederti quanto è importante o influisce la tecnologia nel tuo lavoro.

Devo ammettere che quando insegno, dico ai miei studenti che se hanno intenzione di realizzare un video con la tecnologia, l'idea del lavoro deve essere al primo posto. Ma la domanda che mi poni è giusta nel senso che ogni volta che cambia la tecnologia influisce anche sul mio modo di vedere le cose. Da circa trentacinque anni, da quando utilizzo questo medium, ci sono stati due grandi cambiamenti: il primo è stato il passaggio dal bianco e nero al colore; il secondo dal video analogico al digitale a 24p. Questo nuovo sistema di registrazione ha una gamma tonale molto variegata e completa, le immagini sono differenti, sono differenti ai mie occhi, ho guardato per anni le immagini analogiche e ora c'è una differenza incredibile.

Quindi è cambiata la possibilità espressiva con questa innovazione tecnologica.

Sì, l'immagine è più "morbida", ha una gamma tonale molto vasta, puoi ottenere colori che non ho mai sognato di ottenere lavorando con il video. Potevi ottenere questi risultati con la fotografia ma non ho mai immaginato di ottenerli con il video. Anche quando lavoravo con la fotografia le mie palette di colori tendevano ad essere di tonalità più forte... Anche l'industria cinematografica è interessata a questa possibilità di utilizzo perché simile alla pellicola, ma non penso sia la stessa cosa, penso che si tratti di una cosa nuova di per sé. Ho lavorato in 16 mm professionalmente per circa 10 anni, ma non ricordo una varietà di gradazioni tonali come nel video digitale di nuova generazione. E' qualcosa di veramente diverso. Se per esempio guardi dei programmi televisivi realizzati a 24p (24 fotogrammi al secondo) puoi vedere delle tonalità straordinarie.

Il programma che guardo spesso in TV si intitola Twentyfour è un programma politico, non so se voi lo potete guardare in Italia, è di pessima qualità in termini di contenuti ma è solo meraviglioso guardare le immagini. E' un pò come i film di Soderbergh, il quale lavora molto con le tonalità di colore nei suoi film, con tonalità pittoriche...

In una e-mail che mi hai scritto tempo fa dicevi di aver realizzato questi nuovi video mi ha colpito il fatto che tu parlavi di movies, dicevi ho realizzato "new movies", che è il termine che di solito si utilizza per definire il film, come dite voi, future film che va nelle sale cinematografiche.

Voglio essere onesto su questo punto, diversi anni fa sono andato ad una conferenza sul video di John Hanhardt. Incominciò a parlare degli esordi delle immagini in movimento e ha fatto un collegamento al video, il che non riguardava solo il fatto che il video, apparso nel 1968, ha avuto origine da qualcos'altro. E per la mia mostra a Madrid al museo Reina Sofia ha fatto lo stesso. Parlava di immagini in movimento invece di parlare di video o di film. Voglio dire che la mostra al Reina Sofia è principalmente sul video, ma c'erano lavori di persone che hanno lavorato con il film. C'è un lavoro di Ana Mendieta che sembrava proprio a casa sua nella mostra, mi sembrava legittimo includerlo anche se girato in pellicola. Bill Viola usa spesso il 16 mm, cioè... non è raro per persone che lavorano con il video usare la pellicola e successivamente lavorare con il materiale girato in video. La parola movie per me significa immagini in movimento, ed è per me un termine molto familiare, mi piace molto...

Lavorando come tuo assistente so bene che anche i tuoi nuovi lavori sono realizzati per piccoli monitor LCD e che spesso nello stesso ambiente installi diversi monitor come per esempio per video ergo sum dove ce ne sono otto. Ti crea dei problemi la scelta di "esporre", proiettare questi video su un grande schermo come faremo per Avvistamenti?

La maggior parte dei video che vedremo durante Avvistamenti verranno mostrati in futuro con monitor ad alta definizione, di circa 17 cm (misura diagonale del monitor), ma in alta definizione... non penso che questa sia la cosa più importante perché il monitor, non la video-proiezione, è un oggetto in una stanza. Quando le persone guardano lo schermo, quello cinematografico o quello di una video-proiezione, pensano di poter perdersi/immergersi in questa immagine. Ma quando vedi un monitor lo vedi nel contesto della stanza e questo è differente...

Rende partecipe lo spettatore in un modo diverso...

Sì il monitor diventa come l'altro - parlavamo prima dell'io e dell'altro - ed è in opposizione allo spettatore. Un'altra cosa di cui non si scrive o non si parla è che quando guardi un monitor di solito ci sono 2 o 3 persone intorno a te e ovviamente questo è diverso da un contesto tipo sala cinematografica: questa è una esperienza molto, molto personale. Penso che la maggior parte del lavoro che svolgo tiene presente questa condizione fondamentale per me. Al museo Reina Sofia ho tenuto una conferenza e mostrato solo una piccola parte di quello che porterò per Avvistamenti. Erano video proiettati in grande formato... beh non è che non mi piacevano ma è differente, non è la stessa cosa che in piccoli LCD, non è il modo di fruizione per cui sono stati pensati.

Proprio a questo riguardo tempo fa mi parlavi di esperimenti che stavi facendo con l'iPod, in generale come pensi che si evolverà il modo di mostrare e di conseguenza di fruire i lavori di video arte?

Proprio questo fine settimana ho lavorato ad un video del 2005 e ne ho realizzato una versione per l'iPod che cercherò di vendere ad un prezzo molto ragionevole, sono curioso di vedere cosa succede. A me piace e ho scelto un video che penso vada bene per questo piccolo oggetto. Questo ovviamente è legato al discorso su internet. Posso dire che al momento sono molto interessato a questo discorso ma non so ancora... non ho delle riposte. Non ho ancora realizzato un lavoro solo per internet, ho considerato la possibilità, lo farò. Al momento utilizziamo internet e le pagine web come un libro, una rivista, un giornale; non facciamo cose specifiche solo per il web. Sono interessato, mi interessa, ci sono persone che ora fanno movies per internet. Per l'iPod tu ne hai parlato in relazione a quello che dicevo prima riguardo a un rapporto molto personale con il monitor; bene, un video con l'iPod contiene in sé la possibilità di un lavoro veramente personale, in tutti i sensi. Il fatto è che i miei occhi sono troppo vecchi per guardare per lungo tempo il piccolo monitor, ma i giovani probabilmente possono farlo... mi piace l'idea di un qualcosa che porti con te... un video d'arte che puoi fermarti a guardare dovunque ti trovi.

Colleferro (Roma) / East Patchogue (New York), 25 novembre 2006.



| Peter Campus

Una descrizione accurata di ogni singolo lavoro di Campus non sarebbe sufficiente ad esprimerne il significato e le profonde emozioni che suscitano nello spettatore. Si tratta di lavori particolarissimi, tutti di breve durata, lontani dall'idea di semplice narrazione cinematografica, per cui non hanno una vera e propria trama, né dialoghi. Abbiamo per questo ritenuto riduttivo tentare di descriverne minuziosamente il contenuto, preferendo rinviare alle dichiarazioni dell'artista su queste opere del periodo 2005-2006, contenute nell'intervista a noi rilasciata da Campus per questa occasione. Si tratta per la maggior parte dei casi di video inediti in Europa e talvolta mai presentati al pubblico: noi abbiamo il piacere di proporli per la prima volta ed in presenza dell'autore nel programma della quarta edizione di *Avvistamenti*.

La serie dei sei video del 2006 rappresenta un cosciente passo in avanti nella ricerca artistica e tecnica dell'artista americano rispetto ai precedenti lavori, realizzati a partire dal 1995, quando Peter Campus torna a utilizzare le immagini in movimento. A differenza del passato, e soprattutto rispetto ai video del 2005, in questi video è più evidente il lavoro di montaggio, poiché sono composti da molte più inquadrature, e la telecamera non è più immobile ma si muove continuamente senza sosta nello spazio. "Se guardi un animale e ti concentri sul suo sguardo i suoi occhi non si fermano mai, sono in continuo movimento. Quindi ho cercato di ricreare la visione di un animale che guarda il mondo che lo circonda". Gli occhi dell'animale si concentrano su diversi dettagli, accumulano informazioni che non invia al suo cervello. Campus in questi video ha cercato di riprodurre questo processo di "visione animale". Questi ultimi lavori, sono costituiti da due livelli (layers) sovrapposti di immagine, di cui quello più superficiale è composto da una sola immagine statica: "ho solo piazzato la telecamera sul treppiedi e ho registrato una scena per circa due minuti e mezzo". Questa scena va in play e continuamente a loop; per vedere le immagini sottostanti si deve cliccare con il mouse o azionare il telecomando. Il layer sottostante contiene

un video molto complesso in termini di quantità di inquadrature e di montaggio. Tutti e sei i lavori sono comunque realizzati nella stessa location, sono diverse inquadrature dello stesso luogo, ogni video descrive con diverse inquadrature lo stesso ambiente esterno. Per esempio tutto il video *under the bridge*, è composto di immagini registrate sotto un ponte, anche se non vediamo il ponte ma è tutto realizzato intorno a quel luogo. Da un punto di vista tecnologico tutti questi lavori sono realizzati a 24 fotogrammi al secondo, a scansione progressiva, con una resa qualitativa delle immagini superiore alle tecnologie precedenti, una palette di colori più ampia e soprattutto una qualità tonale molto più complessa. Per quanto riguarda invece i video del 2005, il critico del New York Times, Roberta Smith, definisce questi recenti lavori di Campus "visual haiku", ovvero piccoli episodi fantastici realizzati con pochissime inquadrature, accompagnati dalla musica. Al pari dell'aspetto visivo, in essi gioca un ruolo fondamentale anche il particolarissimo montaggio sonoro realizzato da Campus, che instaura una corrispondenza, sul piano emotivo e semantico, con le immagini. Ad esempio *travelling home* è un viaggio tra reale e immaginario che l'artista compie dal suo luogo di lavoro a casa, così come per *window pane* è un lavoro esplicitamente autoriflessivo, in cui le immagini sembrano riprese furtivamente da una finestra e le sequenze sono (ri)quadrate, *reframed* a loro volta dentro un'altra finestra, la cui cornice è costituita dal suo contenuto. In *sargasso* sono legate insieme immagini - nature morte - di un ambiente domestico con le immagini della carcassa di una volpe lungo la riva dell'oceano.

still wind, 2006



inlet and egret, 2006



under the bridge, 2006



forgetful snow, 2006



lost days, 2006



random nets,
random wave, 2006



travelling home, 2005



window pane, 2005



grand & green, 2005



sargasso, 2005



searching deserted
places, 2005



beeing, 2004



L'immagine di un'ape intenta a succhiare il nettare da un fiore rosso è sovrimpressa ad un'altra, creando l'effetto di sdoppiamento tipico di un sogno.

sophia, 2004



Le immagini di una bambina sulla spiaggia intenta ad osservare il mare sono caratterizzate da colori delicati tendenti al dorato ed accompagnate da musiche composte dallo stesso Campus.

time's frinction, 2004



Ancora una volta, protagonista di questo video è il volo di un uccello, delicatamente ripreso in slow-motion con grande maestria da Campus, il quale dimostra una particolare familiarità con le riprese di volatili. A fare da sfondo un cielo inverosimilmente blu su cui si staglia la silhouette del volatile.

el viejo, 2004



Un anziano uomo percorre un sentiero di campagna. L'uomo si muove a fatica su un piano inclinato, con una sciarpa bianca sulle spalle e porta con sé un'appariscente borsa blu che sembra colma di biancheria da lavare. L'immagine leggermente sgranata si divide in due inquadrature, con a destra una fattoria. Uno sfondo color senape fa apparire le immagini come se fluttuassero in uno spazio privo di tempo.

baruch the blessed, 2004



In questo video l'immagine "solarizzata" di una spiaggia (verde) fa da sfondo al gioco, ripreso in "slow-motion", di un bambino per nulla turbato dalla vicina telecamera che lo sta riprendendo.

kathleen in grey, 2004



Campus posiziona la telecamera direttamente sul volto della moglie Kathleen, mentre pronuncia alcune parole incomprensibili allo spettatore per via del ralenty. Dietro di lei sono riconoscibili i disegni della carta da parati nella stanza di un bambino. Non importa che non possiamo comprenderla. I suoi gesti caldi e naturali esprimono una certa familiarità con la telecamera, con cui ella si trova a proprio agio, mostrando di apprezzare questo momento: il tutto accompagnato da una misteriosa e tuttavia piacevole colonna sonora montata dallo stesso Campus.

edge of the ocean, 2003



Un bianco gabbiano appare come uno spettro su un mare argentato. Apparentemente frutto di un effetto digitale (in realtà non lo è), l'uccello sorvola le onde del mare che si infrangono sulle rocce che, cristallizzate e pallide, sembrano essersi materializzate da un'altra epoca. Lo stato d'animo con cui Campus affronta la creazione di quest'opera deriva dal particolare contesto dell'esplosione della seconda guerra del Golfo. Campus utilizza un linguaggio pittorico che rinuncia a descrivere attraverso la parola, ma delega alle immagini ed ai suoni opportunamente elaborati il non facile compito di esprimere tutto il potenziale di follia e di violenza autodistruttiva di quel conflitto e, attraverso esso della guerra in generale.

moments, 2002



Questo video si apre con una sequenza di Kathleen Graves, moglie di Campus, intenta a lavorare in giardino. Ancora una volta l'irruzione nel quotidiano della prospettiva poetica ed al tempo stesso fenomenologica di Campus è legata alla sua nuova esperienza percettiva, maturata in seguito al suo lavoro fotografico, per cui il video-occhio dell'artista reinterpreta e dunque ricongiunge, superandola, i termini della primigenia dicotomia mente-corpo. L'uomo si muove così a suo agio in un mondo fatto di complesse interazioni tra elementi naturali ed artefatti, mentre il medium elettronico diviene strumento al servizio della percezione e, nello stesso tempo, elemento di dissimulazione del reale.

divide, 2001



Questo video ritrae un colibrì alle prese con uno curioso oggetto, da cui si alimenta, posizionato vicino ad una porta. Vivacemente colonizzato in modo da alterare lo spazio attraverso i colori cangianti delle immagini ottenute con la telecamera e manipolate al computer, il video mette in risalto il potere evocativo dello sguardo, capace di trasfigurare gli oggetti della quotidianità.

death threat, 2000



Campus realizza questo video, composto di tre parti (receiving radiation, disappearance, death threat), nel 2000, mentre si sottopone alle cure contro il cancro. In esso l'artista esprime la propria impotenza di fronte alla malattia e la reificazione del proprio corpo, manipolato dalla scienza al pari di un oggetto, reso quasi evanescente dalla terapia. Anche qui Campus attinge alla storia del cinema, utilizzando una sequenza di un capolavoro quale *Touch of Evil* di Orson Welles, per veicolare in chiave metaforica la propria strenua volontà di restare solidamente aggrappato al mondo ed alla propria vita.

karneval und Jude, 1999-2002



Il video comincia con il clima festoso di una sfilata di samba per il Carnevale di Brema, interrotto a tratti dall'immagine tetra di una torre di sorveglianza di un campo di concentramento nazista. Il contrasto è anche nei colori: il rosso dei vestiti del Carnevale è alternato ai colori grigi della torre di sorveglianza, prima, e poi all'immagine sovrimpressa dell'artista che scrive dei numeri sul proprio avambraccio. Il video è una riflessione diretta e appassionata sulle origini ebraiche dell'artista e sul tema del passato che non potendo essere rimosso irrompe prepotentemente nel suo presente, nella forma di un carnevale che libera stati d'animo repressi e nello stesso tempo smaschera i crimini commessi sul suolo tedesco.

video ergo sum, 1999

island - steps - sandpipers - dream - passing storm



Si tratta di un'installazione video realizzata con otto schermi LCD montati direttamente sul muro, con i cavi ed i lettori DVD lasciati a vista. Ciascun monitor trasmette un video (tra cui island, steps, sandpipers, dream, turning towards, heart strema, breezes e passing storm) con un proprio audio indipendente dagli altri, ma che compone insieme ad essi un tema quasi orchestrale. In essi vediamo un gruppo di persone che si arrampicano sulla cima di una roccia dandoci le spalle per scrutare l'orizzonte che noi non vediamo. A questa scena si sovrappone l'immagine del mare limpido che lascia intravedere il fondale e perciò nasconde o sostituisce il cielo (island). Vediamo poi, in steps, i piedi di Campus che camminano su un terreno di campagna, mentre le immagini del paesaggio che



si staglia di fronte all'artista sono sovrapposte alle immagini del suolo, quasi a tracciare in maniera sine-stetica una visione-percezione complessiva dello stato d'animo dell'artista immerso nella natura. *Per Avvistamenti la fruizione dei singoli video che compongono l'installazione avverrà in maniera diversa dal solito, non in contemporanea su schermi LCD, ma in sequenza su uno schermo cinematografico.*

by degrees, 1998



Video-installazione realizzata per mezzo di sei monitor montati su altrettanti piedistalli, posizionati di fronte ad una sedia. Ciascun monitor ha un proprio audio che si sovrappone agli altri, mentre lo spettatore riesce a vedere, da qualunque posizione della stanza, soltanto due monitor, perciò questo gli provoca una sensazione di piazzamento. *Per Avvistamenti la fruizione dei singoli video che compongono l'installazione avverrà in maniera diversa dal solito, non in contemporanea su sei monitor, ma in sequenza su uno schermo cinematografico.*

winter journal, 1997



Il video si apre con un'alba nuvolosa, per poi spostarsi verso la silhouette di una città che riflette i colori del sole. Le immagini della natura e dell'acqua sono molto ricorrenti, alternate a immagini tratte dalla quotidianità dell'artista, tra cui il suo cane, dei giocattoli, una sequenza del film *Solaris* di Andrei Tarkovsky, a testimonianza della cinefilia di Campus. Il video si chiude con l'immagine di una spiaggia ed il rumore del mare in una giornata nuvolosa. Quest'opera segna il ritorno di Campus al video dopo oltre vent'anni in cui si è dedicato alla fotografia e alle immagini digitali di paesaggi naturali.

third tape, 1976



Di *Third Tape*, Campus scrive, "quest'uomo cerca di astrarre se stesso tramite vecchi metodi che risalgono all'espressionismo tedesco, al cubismo e al surrealismo. Le questioni artistiche della linea e del piano sono riportate in superficie. Forse si potrebbe sottotitolarlo: la Guerra tra l'uomo e i suoi prodotti". Riprendendo questi antecedenti storici dell'arte moderna, Campus presenta un senso disgiuntivo dell'identità e dell'io concentrandosi sull'effetto di una singola azione sul primo piano di un volto. Un uomo distorce la sua immagine, prima avvolgendo la faccia con un nastro, e poi immergendo la testa nell'acqua con la telecamera posta in un'angolazione inaspettata. In un'altra sequenza un autoritratto multiforme è costruito da riflessi frammentati di uno specchio posto in angolazioni opposte.



Continuando la sua indagine su illusione e realtà, e la creazione di metafore per la trascendenza dell'io, Campus rovescia la nozione di video come specchio accentuandone la distorsione.

six fragments, 1976



In *Six Fragments*, Campus sviluppa un onirico racconto teatrale frammentato con interpreti e testo. Egli scrive: "questo è il mio ultimo video, e non è del tutto un video; è legato più ad altri interessi, e meno al mezzo del video. Ci sono due fili: la narrazione, presa dalla trascrizione di un sogno, e le sei immagini che formano la base del mito della perdita e dell'abbandono. Esse si aggiungono all'immagine ricca e illusoria di una psiche interiore che si scontra col dato della propria mortalità.

four sided tape, 1976



In *Four Sided Tape*, la prima parte di una trilogia, Campus crea metafore visive forti e concentrate per la dualità dell'io, applicando le tecniche del video che esplorano la molteplicità. Giocando con le illusioni e la realtà, egli sfrutta la funzione letterale e metaforica del mezzo come specchio. Scrive: "Il performer si libera del suo doppio rompendo il riflesso (piedi), buttando via la sua immagine vivente (torso) e coprendola con un tessuto fatto a mano (testa) finché persino la testa originale scompare". Nell'ultima immagine, degna di fantascienza, la mano dell'eroe scende nel fango primordiale, nell'universo, nel barattolo di vernice. Usando gli strumenti del *chroma-key*, o punti di vista impreveduti per rimuovere strati della sua immagine,

east ended tape, 1976



egli sostituisce una prospettiva di sé con un'altra finché non viene annichilito dalla tecnologia.

In *East Ended Tape*, secondo video della trilogia di Campus, l'autore stabilisce il punto dell'illusione e della realtà, tracciando la dualità dell'io e le sue trasformazioni. Ogni breve episodio dipinge l'effetto illusorio (e infine metaforico) di una singola azione sul primo piano di un volto umano. Scrive Campus, "la donna cancella la sua faccia con l'ombra della mano come se appartenesse a qualcun altro. L'uomo si mummifica con una sciarpa di cellophane. La donna mostra i suoi due lati e come si legano l'uno con l'altro. L'uomo, sempre sul punto di scomparire, lo fa in una nebbia di plastica. Una soap-opera su un piano mitologico." Queste brevi azioni hanno un significato filosofico e metaforico.

set of co-incident, 1974



Scrive Campus: “Ho realizzato questo video poco dopo la morte di mio padre. La sua morte pervade l'intero lavoro, sia nella qualità della performance sia nel contenuto. Il performer fa un viaggio fuori da un set teatrale apparentemente reale attraverso un corridoio in movimento (l'Holland Tunnel) e in uno spazio di rumore video. L'idea del viaggio da questo mondo a un altro è definita in maniera più ovvia, poiché l'io si divide in molte parti e, infine, si dissolve in una sorta di tessuto di energia.” Qui esplora il significato metaforico delle immagini video simultanee e multiple che convergono in un unico tempo e spazio. Illusione e realtà sono congiunte, non appena un'immagine di se stesso osserva l'altra. La dislocazione, lo spostamento e la trasformazione si manifestano nella proliferazione di immagini di sé.

R-G-B, 1974



Scrive Campus: “Il mio video definito più seccamente, [R-G-B] è la semplice esplorazione, da parte di un performer, del sistema di colori in cui è imprigionato, molto simile a un prigioniero che misura la sua cella”. Campus performer crea un autoritratto all'interno del sistema tecnico, trasformando lo spazio del video mentre manipola il colore fisicamente, meccanicamente ed elettronicamente. Guardando fisso nella telecamera, inizialmente spalma gel multicolori sulle lenti, poi proietta diapositive di puro colore. Esplorando il sistema colore elettronico del video, dirige la telecamera verso uno schermo e adatta le variazioni cromatiche creando una reazione a catena, una “sala degli specchi”. Poi immerge totalmente la sua figura in campi saturi di colore video elettronico, il suo corpo infine immerso nella tecnologia.

three transitions, 1973



Three Transitions è una delle opere centrali nel video. In tre brevi esercizi, Campus usa le tecniche basilari della tecnologia del video e la sua stessa immagine per creare concise metafore quasi filosofiche per la psicologia dell'io. In queste brevi performance sfrutta le proprietà intrinseche del video come veicolo metaforico per articolare trasformazioni di sé interni ed esterni, illusioni e realtà. Nella prima “transizione” Campus registra con due telecamere simultaneamente ciascun lato di un foglio di carta per ottenere una sorprendente illusione ottica: egli sembra pugnalarsi alla schiena, saltare attraverso lo strappo nel suo corpo e riemergere intero dall'altro lato. Nel secondo esercizio, Campus usa l'effetto del *chroma-key* per ottenere un forte effetto metaforico. Si strofina la faccia con la mano e, facendo ciò, “cancella” la sua superficie, per poi rivelare



un'altra immagine del suo volto sotto. Infine, in una conclusione dinamica, appare mentre brucia le immagini “viventi” del suo volto (come se si trattasse di una fotografia) lasciando solo l'oscurità. In ciascun episodio Campus sposta un'immagine di sé, sradicandola alla fine. Questi lavori, scrive, “trattano la dualità ironicamente, anche con lo spazio del video fatto con questo strumento tecnologico. La questione dell'io è importante, poiché il performer cerca di esporre le illusioni che l'artista ha stabilito”. Il formalismo preciso del video e la semplicità dell'esecuzione anticipano l'arguzia psicologica e il contenuto simbolico. Primo dei lavori realizzati da Campus per la WGBH-TV di Boston, *Three Transitions* è un' articolazione molto potente della tecnologia del video come veicolo metaforico.

dinamic field series, 1971



Dynamic Field Series è il primo video di Campus, realizzato tra il suo studio e la Judson Memorial Church di New York. Campus intraprende uno studio fenomenologico dello spazio fisico e illusorio, esplorando le proprietà percettive del campo visivo della videocamera in opposizione al performer e all'osservatore. In questo primo segmento Campus punta la videocamera ai suoi piedi mentre misura i parametri dello spazio, ponendo l'osservatore in una posizione soggettiva mentre il piano del pavimento si inclina e oscilla. Campus quindi giace sul pavimento, il suo corpo sembra avanzare, indietreggiare e girare mentre egli abbassa e alza una videocamera sospesa sopra la testa su una carucola.

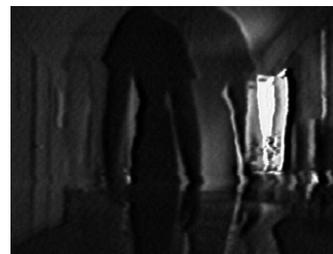


L'osservatore è soggetto a un vertiginoso disorientamento spaziale, mentre Campus sembra roteare. Infine avvolge la videocamera in un cello-phane, e usa delle forbici per tagliarlo, creando una sorprendente illusione di trasformazione.

double vision, 1971



Questo primo video è un' esplorazione essenziale dei temi e delle strategie che ricorrono nell'arco di tutta l'opera di Campus. Immagini multiple e dislocazioni spaziali vengono qui utilizzate come indagine della percezione e dell'esperienza dell'individuo e della sua estensione fenomenologica nello spazio. Due telecamere forniscono immagini simultanee in movimento del suo loft e di se stesso. Le immagini multiple si sovrappongono e si muovono lungo fasi che Campus intitola "spostamento", "disparità", "convergenza" e "fusione". Per spiegare la sua metodologia in termini ottici, Campus dice: "la Doppia Visione è un'esplorazione di immagini doppie o a due videocamere, legate all'evoluzione della vista negli animali.



Il video inizia con un' immagine a due videocamere non coordinate, e procede fino a un modello di occhio cerebrale (eye-brain), sempre consapevole di quanto questo modello sia differente dal tema del soggetto".



Peter Campus è considerato uno dei pionieri nella storia della video arte. La sua attività artistica comprende installazioni con video camera a circuito chiuso (CCVC), video, fotografia, immagini digitali elaborate al computer.

L'opera video di Campus si distingue per il suo significato teorico e formale. Il video del 73 *Three Tansitions* è diventato uno dei classici del medium elettronico. In una straordinaria serie di opere video prodotte tra il 1971 e il '76, Campus traccia i parametri tecnici e simbolici del nuovo medium artistico, che da poco si stava affermando, come metafora dell'io. Questa rigorosa indagine sulla psicologia dell'individuo è stata intrapresa come esplorazione sistematica, fenomenologica, delle proprietà essenziali e dei canoni formali del video. Le prime opere di Campus sono sperimentazioni minimaliste di effetti come la dislocazione spaziale e la visione multipla. Tra il 1973 ed il 1976 ha realizzato una serie di lavori per il WGBH-TV di Boston, leader nella ricerca sul medium elettronico, che sono rimasti pilastri del genere. In questi brevi lavori l'artista Campus costruisce una serie ben precisa di azioni formali affinché il performer Campus possa eseguirle. Concentrandosi sul risultato di una singola azione o sull'effetto tecnico applicato alla figura umana o al volto – di solito visto in primo piano – essi rappresentano auto-analisi potentemente simboliche. Rapidi e ingegnosi nell'esecuzione, questi video sono in stretta risonanza sia sul piano psicologico che su quello filosofico.

Impegnato in una precisa direzione della telecamera, sfruttando lo spazio e l'intima gamma del video, Campus assoggetta la sua immagine (o quelle di altri) agli elementi tecnologici fondamentali del video stesso - chroma-key, piano di ripresa, simultaneità, colore. Così ottiene valenza metaforica esplorando le capacità elettroniche del video di produrre illusione e realtà, il suo potenziale per articolare trasformazioni multiple e spostamenti di immagini. Esplorando il potere simbolico degli effetti tecnici e visivi, le strategie di Campus di dislocazione e disgiungimento dell'identità servono a sfruttare e nello stesso tempo a sovvertire la nozione di video come specchio.

Durante gli anni 70 Campus produce una serie di importanti installazioni video a circuito chiuso e video-proiezioni che sono collegate dal punto di vista tematico e formale alla sua produzione video. Nelle installazioni *Interface* (1972), *mem* (1975) e *bys* (1976) la posizione dello spettatore e la sua esperienza percettiva sono elementi essenziali. In un'analisi dell'io e della sua estensione fenomenologica nello spazio, il volto ed il corpo umano sono dislocati e spostati attraverso immagini riflesse e negative, inversioni, ombre, e sdoppiamenti.

La sua indagine dell'individuo lo ha portato a esplorare le proprietà intrinseche del video a circuito chiuso, soltanto per superarle, in un avanzamento radicale della forma artistica che annunciava il potenziale metaforico del video attraverso una articolazione completa dei suoi codici primari.

Successivamente Campus si dedica intensamente alla fotografia e alle elaborazioni di immagini digitali. Solo alla fine degli anni 90, dopo circa venti anni, torna a lavorare con il video monocanale e le video installazioni. I video del secondo periodo sono il risultato di un lavoro lungo e sapiente, di montaggio molto elaborato di brevi shots, in cui mette in sequenza scene diverse.

Realizza un montaggio associazionale creando un testo multidimensionale che scaturisce dai luoghi più profondi e nascosti della memoria. La relazione strutturale delle sequenze è articolata dalla manipolazione della ripresa, freezing, reframing, compressione del tempo e slow motion.

Bibliografia essenziale

Questa nuova produzione oltre che dal cambiamento del processo creativo è segnata dal passaggio ad un nuovo ambiente: dalla camera oscura o dallo studio i suoi soggetti ora si trovano altrove: fuori all'aperto.

Campus è nato a New York nel 1937. Si laurea in psicologia sperimentale presso la Ohio State University e successivamente si laurea presso il City College Film Institute di New York. Tra i diversi premi e riconoscimenti ha ricevuto una borsa di studio post-universitaria presso il Center for Advanced Visual Studies del MIT, una borsa di studio nazionale in Arte, e un assegno di ricerca al Guggenheim. E' stato artist-in-residence al Television Laboratory at WNET/Thirteen, New York, e al WGBH-TV di Boston. Ha insegnato alla Rhode Island School of Design e alla New York University. Le sue installazioni, i video e le fotografie sono state esposte presso musei e gallerie tra i più importanti al mondo. Tra le sue mostre personali si ricordano: Bykert Gallery, New York; Everson Museum of Art, Syracuse; Leo Castelli Gallery, New York; The Museum of Modern Art, New York; Whitney Museum of American Art, New York; Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara, Italy; Kolnischer Kunstverein, Cologne; Centre Georges Pompidou, Paris; Institute of Contemporary Art, Philadelphia; Paula Cooper Gallery, New York; Kunsthalle Bremen; Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexico City; Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York; Galeria Senda, Barcellona.

Così come tra le numerose mostre collettive e festival si ricordano: Documenta 6, Kassel, Germany; Biennale di Venezia; Biennale de Lyon; Walker Art Center, Minneapolis; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.; PSI Contemporary Arts Center, New York e Fukui International Video Festival, Japan. Campus vive e lavora a New York, dove insegna video allo Steinhardt's Department of Art and Art Professions della New York University.

"Peter Campus : Analog + digital Video + Foto 1970-2003": Catalogo a cura di Wulf Herzogenrath e Barbara Nierhoff in occasione della mostra presso il Kunsthalle di Brema dal 13 settembre al 9 novembre 2003.

"Peter Campus": Wulf Herzogenrath e Roberta Smith. Cologne, Germany: Kolnischer Kunstverein, 1979.

"Peter Campus: Selected Works 1973-1987": David Rubin e Judith Tannenbaum. Reading, PA: Freedman Gallery, Albright College, 1987.

"The Search For A Personal Vision in Broadcast Television": Fred Barzyk, Milwaukee, WI. Haggerty Museum of Art, Marquette University, 2001. Text by Nam June Paik, Curtis L. Carter, Brian O'Doherty, Charles Johnson, Barbara London, George Fifield, Fred Barzyk, Mary Ide.

"Peter Campus": Charles Hagen, New York Times, 2 Feb. 1996.

"Peter Campus at the Whitney": Scott Cook, Millenium Film Journal (Spring/Summer, 1978), p. 119-22.

"Projected Images": Robert Pincus-Witten, Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1974.

"Entre un double et l'autre : Peter Campus": Anne-Marie Duguet, in "Déjouer l'image", Anne-Marie Duguet, 2002, p 91-100.

"La blessure de la surface": Christine Ross, in "Images de surfaces", Christine Ross, 1996, p 68-74.

"Peter Campus, une oeuvre nécessaire": Christine van Assche, in programme de la "Box", Bourges, 1993

"Hommage à Peter Campus": Nicolas Tembley, Turbulences vidéo n° 17, 1995, p 50-59.

"il est là, il me regarde": Xavier Lambert, in "Altération/altérité dans le dispositif de l'image pixellisé" DEA de Lambert, 1995, p. 5-7.

"El videoartista Peter Campus en San Ildefonso. Un viaje a través de la imagen": Verónica Volkow

"Le pratiche del video", Valentina Valentini, Bulzoni Editore, Roma 2003

"Le storie del video", Valentina Valentini, Bulzoni Editore, Roma 2003

"Le arti multimediali digitali", Andrea Balzola e Anna Maria Monteverdi, ed. Garzanti, Milano, 2004, pp. 291.

In rete

www.gravus.net

www.tonkonow.com

www.eai.org

www.kunsthalle-bremen.de

www.medienkunstnetz.de

www.the-artists.org

www.locksgallery.com



| *welcome - Tanja Dabo*

La comparsa della video arte in Croazia è legata alle tendenze dell'arte figurativa di inizio anni settanta e all'uso creativo del nuovo medium: il video è stato caratterizzato dall'interesse particolare proprio per le sue caratteristiche formali. Le opere "meta-mediali" di cui si occupavano gli artisti della corrente concettuale e della scuola figurativa sono subito diventate la loro preoccupazione artistica predominante, esaminando le possibilità dell'uso del medium, mettendone a nudo la struttura.

Sviluppando tendenze concettuali, astratte e minimaliste, il video introduce nell'arte contemporanea la categoria del tempo, che elabora in diversi modi variando la successione reale degli eventi e segnando i momenti triviali del tempo reale in un nuovo modo particolarmente interessante.

I video artisti in Croazia hanno un background artistico diverso dagli artisti grafici, dai performer, dagli scultori, dai pittori e dagli artisti concettuali. Si facevano strada registrando le azioni o le performance, usandole contemporaneamente ed in combinazione con gli altri media: computer grafica e animazione.

Nonostante le grandi difficoltà, recentemente a Zagabria è stata organizzata una grande mostra retrospettiva che ha raccolto le opere di più di cento video artisti di diverso profilo e vocazione. E' stata una rassegna storica che ha offerto una panoramica esaustiva sui più diversi aspetti formali del video in Croazia: dal film sperimentale, attraverso le opere video monocanale e multicanale, fino alle video installazioni e le opere interattive. Nelle video installazioni sono intrecciati diversi elementi che hanno origine dalla performance art, come la video installazione "Il sogno di Marjan" di Kata Mijatovic; per arrivare al foto-archivio che in continuo cambiamento nel video-wall "Arch_005" di Sandro Dukic; al legame tra l'oggetto ed il video in Simon Bogojevic Narath, nella sua opera *Viadotto 1991*; agli inserti del film di Fritz Lang nell'opera *Fritz Lang und ich* di Ivan

Faktor, o a un programma TV al bersaglio nell'opera di Ivan Ladislav Galeta "TV Sniper".

Nell'oggettiva impossibilità di descrivere tutte le opere prese in esame, sarebbe molto più conveniente stabilirne le direzioni specifiche nella video arte, piuttosto che la cronologia e i contenuti formali. Da una attenta analisi e successiva sistemazione per temi affrontati sono state individuate le seguenti correnti: intermedialità apolitica (Goran Trbuljak, Marko Ercegovic), arte politica (Sanja Ivekovic, Ivan Faktor, per esempio con l'opera *Fritz Lang und ich* nella Osijek occupata in relazione alle scene del film di Lang, David Maljkovic, Renata Poljak *Memorie - papà-Tito-papà* /in croato *tata-Tito-tata*), arte femminile di impegno sociale (Sanja Ivekovic *Istruzioni*, Tanja Dabo, Sonja Vuk, Renata Poljak, Kristina Leko, Ksenija Turcic) e arte intimista (Breda Beban, Vlasta Zanic, Maja Rozman); la problematica dell'identità dell'artista e la sua posizione nella società (Nicole Hewitt, Lala Rascic) e la creazione e ricostruzione degli spazi reali (Ana Husman, Lala Rascic), virtuali (Sandro Dukic, Darko Fritz), immaginari (Ben Cain, Tina Gverovic) e futuristici (Simon Bogojevic Narath *Hand of Master*, Vladislav Knezevic *Convergence*, Dan Oki).

Nel gruppo delle **opere intermediali** prodotte negli **anni settanta** includiamo quelle dei pionieri della video arte croata che in quel periodo iniziavano le loro opere antologiche.

Goran Trbuljak nell'opera *Open Reel* ha registrato il video con un magnetoscopio, con cui allora si registrava. Tagliando il nastro magnetico, nel momento in cui si vede "la neve", cioè il tipico brusio dell'immagine elettronica (questa operazione è possibile perché le bobine dove gira il nastro erano esterne, come le bobine audio del Revox).

Dalibor Martinis si lascia letteralmente avvolgere dal medium, usando la propria testa per arrotolare il nastro che sta registrando, “sciupandolo” con il contatto della pelle, tutto ciò conferisce all'opera un marchio molto personale. Nell'opera *Media Game* l'artista concettuale **Ivan Ladislav Galeta** esamina la formazione dello spazio mediale, la possibilità di raffigurazione dello stesso e delle situazioni realizzabili esclusivamente nello spazio del nuovo medium.

La ricerca del linguaggio dell'arte elettronica come processo di riconoscimento delle specificità e delle possibilità espressive attraverso il medium fa riferimento alla teoria di McLuhan “il medium è il messaggio”. Lo spazio del medium come spazio d'azione dell'artista è determinato dal contesto artistico e teorico, ma nel contesto storico più vasto l'opera d'arte, così intesa, può essere considerata come una fuga nel medium. Il medium è un linguaggio ed un messaggio libero dal contesto storico-politico, e allo stesso tempo è un commento sulla realtà da parte dell'autore, caratterizzato dalla fuga dalla realtà politica.

Le *istruzioni* di **Sanja Ivekovic** rappresentano un'altra corrente che in quel periodo si stava sviluppando: il *video performativo* e *processuale* che registra un'azione nella sua intera durata senza tagli. Gli artisti usano il proprio viso ed il corpo in relazione particolare con il medium, esaminandone le possibilità di trasmissione del messaggio per mezzo del corpo e del video stesso. Bisogna ricordare che lo spazio del corpo è stato caratterizzato da Foucault come il luogo in cui si esercitano numerose forme di repressione e si determinano problemi di socializzazione.

Nell'opera di Sanja Ivekovic *Inter nos* del 1977 il rapporto tra performance e video diventa anche più stringente. Lo schermo baciato dall'artista rappresenta il viso di una persona - è in realtà un visitatore della mostra registrato in un logo contiguo. La performance fa parte del video ed è un mezzo di realizzazione dell'opera finale - della registrazione con camera a circuito chiuso. L'opera affronta il problema della comunicazione fra gli uomini esaminando allo stesso tempo anche la comunicatività del video stesso.

Le opere di Sanja Ivekovic sono caratterizzate dal commento

critico sulle questioni politiche e femminili (per esempio *Pericolo generale* - Godard).

Gli anni novanta sono stati segnati dalla comparsa della nuova generazione di video artisti proposti nella selezione video dal titolo **Reference to Difference: Simon Bogojevic Narath, Vladislav Knezevic, Vlado Zrnica, Igor Kuduz, Davor Mezak, Milan Bukovac** e il gruppo **FX Interzone**.

Le opere video erano caratterizzate, dal punto di vista formale da immagini generate al computer, dagli spesso abusati effetti speciali che rimandano ai videogiochi; e dal punto di vista del contenuto da un distacco dal concettualismo a favore di una propensione alla narrazione.

Nell'opera di Dalibor Martinis *Finalmente la cena* del 1990 è presente l'idea di creazione di un evento, della sua memorizzazione e del suo spostamento verso l'oggetto. L'oggetto è un tavolo - il luogo del consumo, della comunicazione e che rappresenta un grande mutamento nel senso progettuale-concettuale.

In questa opera la prospettiva di lettura coinvolge più livelli attraverso la dimensione auditiva dell'opera che possiamo sentire dalle cuffie dei tredici ospiti assenti (Duchamp, Freud, Marilyn Monroe, Paperino, Brecht).

Altri livelli sono rappresentati dal testo scritto che scorre sul video, la proiezione a grandezza naturale del tavolo apparecchiato su cui ci sono le mani e il cibo. Animazione degli oggetti attraverso la video proiezione, evocazione del ricordo degli oggetti: la memoria viene ampliata attraverso i simboli, gli oggetti ed i numeri fino ai tempi della Bibbia. Il contenuto registrato e memorizzato può essere animato e ravvivato nel futuro tramite la sua proiezione. L'opera problematizza lo spazio, il tempo e le caratteristiche dell'oggetto e rimanda alle potenzialità di comunicazione dei media.

Dopo il 2000 aumenta precipitosamente il numero dei video artisti grazie all'istituzione della cattedra di animazione e di nuovi media nell'Accademie di Belle Arti di Zagabria e di Spalato e anche grazie alla maggiore accessibilità delle tecnologie video.

Gli studenti iniziano a porre le loro opere nelle gallerie di arte contemporanea. La maggior parte dei pittori e degli scultori, acquistando le videocamere digitali, abbandonando in parte o completamente la pittura e la scultura.

All'iper-produzione di opere video segue una larga diffusione all'estero delle stesse, aiutata dai sottotitoli e dal linguaggio del video che rivelava la sua propensione ad essere compreso ovunque. La coscienza della praticità del video facilmente trasportabile, al punto di poter mettere un'opera in una busta e spedirla per posta o meglio, scaricarla da internet, trasforma la video arte alternativa in un'arte facilmente e velocemente consumabile.

Dopo il 2000 vengono prodotte una serie di opere video multi-canale, tra cui quelle di **Breda Beban, Dan Oki, Sandra Sterle, Zeljko Jerman, Zeljka Blace, Fedor Vucemilovic** e l'opera auto-riflessiva di **Darko Fritz**, che sottolinea la disponibilità del medium, le sue qualità economiche e la semplicità di utilizzo.

La velocità di diffusione delle informazioni nel tempo della postmodernità e il passaggio da un modo di produzione all'altro, creano il nuovo spazio della rete informatica e ci portano di nuovo alla teoria contemporanea e strettamente legata alla comparsa della video arte - quella del "villaggio globale" di McLuhan, di un'era elettronica temporalmente e spazialmente compressa.

Alen Floricic nell'opera *Senza titolo N° 03/04*, proiettata su tre schermi con il motivo romantico di due persone abbracciate sullo sfondo di un paesaggio, presenta in realtà tre opere con un piccolo *delay* di proiezione, cosicché non sono completamente identiche nel tempo di proiezione, però il contenuto dei nastri è identico. L'autore esamina il tema delle categorie di tempo e di spazio in relazione alla presenza dell'uomo. La camera è statica, le persone sono immobili, al punto che la scena potrebbe sembrare una immagine fotografica, se non fosse per un elemento naturale, il vento, che determina il movimento nell'immagine. Il motivo universale di due individui abbracciati nella natura è un materiale di ricerca per l'artista che problematizza il rapporto del tempo reale in contrapposizione al tempo manipolato.

Le opere di **Dekovic** e di **Mezak** rappresentano, nella video arte croata, la corrente riconducibile all'opera di Nam June Paik, il quale nelle sue opere di video-sculture affronta il problema del collocamento e il rapporto tra monitor e medium televisivo come mezzo di comunicazione che come lo specchio o gli occhi aperti emettono informazioni registrate, commentando il linguaggio dei media e il suo ruolo. Nella video-installazione di **Davor Mezak** *Il letto della Medusa* del 1994 unisce l'elemento mitologico, il video e il privato. I monitor con immagini acquatiche sono collocati in un letto al posto dei cuscini. I monitor della video-installazione *Ripentimento/Scopare* (2001) dell'opera di **Marijan Crtalic** sono collocati a distanza di un metro l'uno dall'altro e all'altezza degli osservatori. Nel primo vediamo i pentimenti e le scuse di Crtalic e nell'altro le sue bestemmie senza riserva. Lo spettatore per vedere le immagini dei monitor deve sistemarsi al centro e guardare gli schermi alternativamente.

Lo studente di Nam June Paik, **Sandro Dukic** adopera i monitor nell'opera *Arch_05*, e ne installa dieci verticalmente, l'uno sull'altro, in modo da formare una colonna. Nei monitor si alternano tantissime fotografie con un montaggio velocissimo. Il medium fotografico viene così messo in moto trasformando le fotografie statiche in immagini in movimento. L'opera permette ad un l'archivio fotografico, che sottintende una ricerca parziale e sporadica, di essere compreso e visionato in un tempo relativamente breve. Il tempo artificiale diventa un tempo presente compresso, quasi irriconoscibile.

Gli autoritratti di Sandro Dukic affrontano il tema dell'identità e della possibile nuova soggettività creata nel mondo del medium elettronico.

Osservando il video-archivio di Sandro Dukic costruito in uno spazio virtuale, ci chiediamo in quali luoghi si è trasformato lo spazio espositivo della galleria.

Di conseguenza è legittimo chiederci se queste cornici istituzionali sono diventate insufficienti per l'artista contemporaneo. Nasce il dubbio che il sistema di gallerie, come un modello espositivo, è un obsoleto.

Dieci opere video girate nel periodo dal 1990 al 1995, senza il montaggio registrano gli ambienti, le situazioni e le conversazioni con gli amici, cambiano il supporto dall'analogico al digitale e sono divise in quadri. Lo spostamento dei frammenti di un'opera singola in un contesto nuovo, mostra il trattamento di un'opera d'arte come qualcosa di virtuale, come prodotto mai finito, "processabile" (*) anche a posteriori. L'incompiutezza dell'opera e le aggiunte sono i sintomi caratteristici di un fenomeno speciale che il teorico dell'arte Hal Foster ha diagnosticato come "istinto archivio" - indicando quel fenomeno particolare rappresentato dai collezionisti come una tendenza a sé e dell'arte contemporanea.

Tra i rappresentanti dell'arte diciamo non femminista, ma solo della corrente al femminile, spiccano **Renata Poljak** con l'opera *Io, casalinga*, girata sott'acqua, in mare, in cui l'artista indossa una muta da subacqueo, tira fuori il bucato dalla lavatrice per poi stirlo. Questa azione avviene commentando in un modo spiritoso i lavori ripetitivi, invisibili della donna e la divisione stereotipata dei ruoli sociali.

Sandra Sterle nell'opera *True stories* (strutturata in 4 sequenze), indossando il costume di Topolino invita alla scoperta del segreto, all'esame e ricostruzione dell'identità. La video-installazione di **Ksenija Turcic**, *Sunt lacrimae rerum* del 1998, è costruita come una immagine video ma utilizzando uno specchio adagiato sul pavimento, del formato della proiezione. Gocce d'acqua scorrono lentamente come le lacrime per finire con il rumore dell'acqua dello scarico del water. L'opera ironizza sulle emozioni e mette in rilievo il rapporto spregiativo della società verso se stessa.

Ksenija Turcic assume il ruolo dell'amante e comodamente sdraiata sul letto offre delle risposte piene di comprensione. L'amante è una macchina emozionalmente imperfetta che ha spento la sua funzione emotiva.

Sonja Vuk nei suoi lavori anche se non usa esclusivamente il video, affronta il tema dello sfruttamento del corpo femminile, dell'autodistruzione e della deformazione della donna

condizionata dalla moda, delle intime preoccupazioni psicologiche: come la solitudine nel video *Mental Prison*, in cui una donna balla in cucina fino allo svenimento.

Vlasta Zanic nell'opera *Preghiera* crea una video come un diario intimista della propria vita, addormentando i suoi tre figli sul letto "matrimoniale" recitando preghiere.

L'opera di **Tanja Dabo** *Benvenuti* è una video illustrazione, molto essenziale sul piano visivo, di tutte quelle situazioni in cui dobbiamo fingere per conformarci agli usi socialmente codificati. L'autrice nuota sott'acqua in una piscina e ogni volta che raggiunge il bordo emerge con sorriso ostentato dicendo «Benvenuti».

Nicole Hewitt nell'opera *Walz* critica la necessità del popolo croato di costruirsi una falsa eredità storica e culturale, che riconduce al tempo dell'impero asburgico, ironizzando sulla preparazione del valzer viennese da parte del nuovo Corpo di Ballo dell'Opera nel Teatro Nazionale di Zagabria.

L'arte politica riecheggia anche nell'installazione ambientale di **David Maljkovic** *Scene for the Heritage*, in cui l'autore affronta il problema dell'eredità monumentale, cercando di ravvivare i monumenti istituzionali trascurati (come il monumento dedicato alle vittime della seconda guerra mondiale). Il video è stato girato su Petrova gora (Monte di Pietro), nel parco commemorativo nei pressi del monumento di Vojin Bakic. Accanto alla video-registrazione David Maljkovic colloca anche le sculture di Vojin Bakic prestate dal Museo dell'arte contemporanea. Il tentativo di ravvivare gli oggetti delle istituzioni museali e l'eredità che essi testimoniano, colloca questo giovane artista tra quelle correnti contemporanee caratterizzate dalla centralità della riflessione sulla rivitalizzazione dell'arte, delle opere e delle istituzioni museali. Mentre d'altro canto leggiamo la connotazione politica dell'opera come una critica della coscienza politica contemporanea o piuttosto dell'incoscienza di un'eredità di enorme valore storico e artistico.

* Ovvero in un processo di elaborazione mai concluso. Questo concetto è ben espresso dal termine che in inglese traduce "elaborazione", ovvero "processing", che ha in sé l'idea del processo non concluso. (nota dei curatori del catalogo)

L'opera di **Tanja Dabo**, *Tu sei una persona bellissima*, propone una concezione spaziale allargata dell'opera, poichè la video-installazione si colloca nello spazio per mezzo di uno schermo posto all'altezza degli occhi dello spettatore, per cui l'autrice si rivolge sempre ad una persona per volta. La relazione autore-spettatore, tranne per la posizione specifica, si stabilizza anche con lo stesso contenuto dell'opera. L'autrice si rivolge allo spettatore con un tono convinto e compassato dicendo: «Tu sei una persona bellissima...». La persona alla quale l'autrice si rivolge diventa parte dell'opera, da cui ci si aspetta l'oggettività critica e l'autoanalisi. Stanchi della realtà, accettiamo coscientemente come spazio reale una falsa realtà.

Vedran Smanovic, come Tanja Dabo, affronta il tema dell'inaffidabilità della narrazione. Tutte e due le opere sono segnate da una narrazione utopistica. Creando un nuovo spazio illusorio, esse ricordano delle fughe incoscienti verso l'irreale, dove costruiamo i nostri mondi utopistici e inesistenti. Lo spazio creato da Vedran Smanovic è "lo spazio secondo" foucaultiano, "il posto fuori ogni posto" dove ogni ordine reale viene completamente cambiato. Smanovic crea qualcosa di simile agli stereotipi foucaultiani: luoghi irreali ma non utopistici, poiché essi sono copie di altri luoghi esistenti. L'opera suggerisce la possibilità che spesso noi non ci troviamo nel luogo di cui parliamo, ma in un luogo di apparenze, che è in relazione al posto in cui esistiamo.

Nelle opere del fotografo **Marko Ercegovic** non c'è narrazione, la storia si auto-costruisce nel suo svolgersi, dispiegarsi, senza mediazione linguistica. Il mondo (lo spazio) dei film che l'autore ci propone è una riproduzione del mondo reale. Tra le opere, che sembrano fotografie prolungate, poiché tutte registrate con una unica inquadratura, spicca l'opera manifesto di Marko Ercegovic *Ecco, respiro appena* (il titolo originale è in italiano), in cui l'autore per la prima volta esamina l'idea della celebrazione di una scena triviale. La scelta di motivi casuali e la glorificazione di un momento della quotidianità sono le idee principali su cui si basa la "prospettiva del mondo" dell'autore.

Al quadro statico che ci mostra una stazione di servizio abbandonata, viene aggiunta la musica di sottofondo: un'aria maestosa di Maria Callas. L'autore legando le immagini di uno spazio deserto al clima infervorato dell'aria musicale, mira all'esalta-zione di un frammento qualunque della vita. La stessa opera «mette sul piedistallo» un evento casuale, quale il passaggio di una moto nell'inquadratura. Un'opera antologica *Il vento giostra* unisce arbitrarietà e casualità della registrazione della realtà, trasferendo il ruolo del soggetto (colui che riprende, n.d.c.) all'oggetto - alla giostra ed a un fenomeno naturale come il vento. La camera, fissata sulla giostra, registra le immagini in completa autonomia, mettendo così in discussione il ruolo del soggetto, poiché l'immagine cambia, si muove o si ferma in base al vento. Nell'opera *Ding*, di nuovo con l'aiuto del vento, ma questa volta non come motore della video camera, ma come artefice principale del movimento del quadro. L'autore celebra un momento reale ed un evento casuale in un incontro con gli oggetti che hanno assunto ruoli antropomorfi: suggerendo la presenza delle persone tramite oggetti personali sul tavolo.

Come probabilmente direbbe Hal Foster: oggi nell'arte, e specialmente nella video arte, assistiamo al ritorno della realtà vera, però si pone la domanda: in che misura anch'essa è una creazione della nostra mente?

L'opera minimalista *Andiamo altrove e ricominciamo tutto dall'inizio* di **Pasko Burdelez**, usa un oggetto come mezzo per la rappresentazione non verbale del concetto: un orologio con la batteria scarica, in cui funziona solo la lancetta che indica i secondi. Il meccanismo che fa muovere l'orologio dimostra l'esaurimento e la mancanza di energia motrice, però il titolo poetico dell'opera implica l'idea di un nuovo inizio, in un altrove indefinito.

L'opera è di una durata eterna, non determinata, per via della ripetizione automatica del loop. L'autore in questo video affronta la questione della temporalità, sottolineando una delle più importanti preocc-upazioni dell'estetica minimalistica.

Si apre la questione dell'annullamento della categoria del tempo così come l'esistenza in un altro sistema e in un altro spazio, cui fa riferimento il titolo dell'opera.

Nell'opera autoriflessiva e contemplativa di **Ervin Babic** *Somewhere* l'autore trova uno spazio altro nel profondo del sé. Babic annulla la percezione visiva coprendosi gli occhi con un nastro e crea così uno spazio in cui nascono le relazioni, quasi tangibili, fra l'uomo e un uccello, basate sulla confidenza e sul calore reciproci. Il parallelismo delle posizioni e dei colori della piuma con il nastro sugli occhi dell'artista, ci parla di uno spazio primordiale e dimenticato dentro il nostro essere, che può essere aperto se chiudiamo la percezione del mondo esterno. La rappresentazione della percezione dello spazio e delle relazioni per mezzo del corpo emergono grazie alla performance dell'autore protagonista del video.

Le opere della coppia artistico-amorosa formata da **Ben Cain** e **Tina Gverovic** sono caratterizzate dal potere di trasformare la realtà e dalla smaterializzazione dello spazio reale. Con interventi molto semplici, posizionando una maschera sull'obiettivo della video camera. Queste opere presentano luoghi reali, non definendoli completamente come spazio di realtà o di finzione.

Nell'opera *Si o No*, un mascherino posto sull'obiettivo della videocamera, suggerisce due visioni parallele della terraferma vista dalla nave.

La visione a distanza, dalla nave, rappresenta una visione libera. L'inquadratura della telecamera montata sulla nave suggerisce uno spazio flessibile e privo di gravità. La visione è distaccata dal concreto e quotidiano, è più marittima e mobile che concreta e terrestre. La domanda accennata nel titolo dell'opera, *Si o No*, riflette sullo spazio e sulle relazioni che si stabiliscono, non trova risposta: rimane aperta e indefinita in un posto tra terraferma e mare, realtà e finzione. L'insieme di quei momenti prolungati e del presentimento dello spazio sono frammenti della realtà. Sono il risultato dell'intrecciarsi di situazioni reali con le nostre costruzioni mentali, esistono nello spazio specifico delle nostre menti come una realtà registrata. Implacabilmente col tempo gli eventi reali e non reali, con i relativi luoghi, diventano una finzione. La scena della video arte contemporanea in Croazia è caratterizzata da una serie di opere individuali, intimistiche che non hanno denomi-

natore comune per quanto riguarda identità e definizione formale o tematica. Si tratta di una scena ideologicamente e strutturalmente senza forti legami con le origini prevalentemente figurative del passato. Tuttavia, un punto comune al gruppo di giovani artisti freelance è l'autofinanziamento delle proprie produzioni artistiche, quale condizione necessaria per potersi esprimere liberamente, fuori da ogni compromesso. Così, per ragioni economiche più spesso ricorrono a forme di montaggio semplice con soluzioni produttive a buon mercato. Tutti, più o meno, considerano fondamentale nelle proprie opere la funzione critica dell'arte nei riguardi della società in cui viviamo, prendendone in considerazione tutte le manifestazioni: velocità, consumi, fenomeni tecnologici, culturali e politici.

ERVIN BABIC

Nato nel 1983 a Foca (BiH). Vive a Dubrovnik e Sarajevo. Studia all'Academy of fine arts di Sarajevo. Lavora con video, performance, fotografia e installazioni.



Somewhere, 2006



Una notte un uccello volò nella mia stanza attraverso la finestra. Cercai di allontanarlo ma non voleva volare via dal mio dito. Così considerai quella circostanza come un segno per realizzare un video in cui, con una benda nera sugli occhi, comincio a comunicare con un uccello, in uno scambio che dura fino a che non tolgo la benda. In seguito, finisce di comunicare con me e vola via. Il video cerca di problematizzare la comprensione globale/incomprensione individuale e l'identità sociale in cerca di sé e del proprio valore.

Mostre collettive

- 2006 somewhere, video, Kunstlehaue Stuttgart, Stuttgart Germany reanimation, performance, Academy of fine arts gallery, Sarajevo BiH globalization, about art, video, Whitiboxny gallery, New York, USA somewhere, video, Museum Quartier, Wien, Austria somewhere, video, Pusan Metropolitan Art Museum, Pusan, Korea somewhere, video, React festival, Meinhaim, Germany video collection, video salon gallery 10m2 SarajevoBiH somewhere, video, Dubrovnik art scene, Rijeka, Croazia somewhere, video, Dubrovnik art scene, Dubrovnik, Croazia
- 2005 globalization, video, velesajam kulture, Zagreb, Croazia somewhere, video, Dubrovnik art scene, Rijeka, Croazia positions, performance, project Pustijerna, Dubrovnik, Croazia value 5 euro, performance, internacional festival, Leipzig, Germany value 5 euro, performance, internacional festival, FSMED Barcelona, Spain every time..., reincarnation, video, Deconstructions of monuments Sarajevo walking, video, Internacional festival Sarajevo winter, Sarajevo, BiH touch, video, Story about dialogue, National museum, Sarajevo, BiH
- 2004 touch, video, Story about dialogue, Strasbourg, France value 100kn, performance, Little front off contemporary dance and performance, Zagreb, Croazia value 20kn, performance, Speak up, Zagreb, Croazia 7,2,3, (12), performance, Karantena 8, Dubrovnik, Croazia
- 2003 stars, installazione, SF konvencija, Osijek, Croazia
- 2001 portrait, disegni, Palaca Ranjina, Dubrovnik, Croazia

Mostre personali

- 2003 do we need faces to be recognized, installazione interattiva, club The Bar, Sarajevo, BiH
- 2002 portrait, disegni, Palaca Ranjina, Dubrovnik, Croazia

Premi

- 2005 Primo premio per il video, Internacional festival Sarajevo winter, Sarajevo,
- 2004 Premio per la fotografia, World without boundar, Zagreb, Croatia

TOMISLAV BRAJNOVIC

Nato nel 1965 a Zagabria. Nel 1993 completa il primo anno di studi al KABK Den Haag. Nel 1999 si laurea all' Academy of Fine Arts di Zagabria. Nel 2003 termina il MA Fine Art Course, presso il St Martins College di Londra.

Buddhas of Bamiyan,
2003



Vestito come un soldato musulmano, strappo le immagini da un'antica Bibbia, lasciando il testo intatto.

Pregate per la pace, 2005



Mangio da una tavola su cui vi sono le immagini di papa Giovanni XXIII, i fratelli Kennedy e Martin Luther King. Alla fine rompo la tavola-piatto.

Mostre personali

1990 Piazza, Rovinj

1993 City Museum Rovinj

1995 Aura, Zagreb

1998 Vincent od Kastva, Pula

1999 Nova, Zagreb

Revolution is not foreseen by Law, Gallery Gradska, Zagreb Vladimir Nazor, Zagreb Klovic, Rijeka Downtown, Labin

2000 City Museum, Rovinj

2001 *Holly Structures*, SC Gallery, Zagreb

Alfa & Omega (Marcelo, Tomislav & Petar Brajnovic) O.K. Gallery, Rijeka

2004 *Greenhouse*, Gallery Miroslav Kraljevic, Zagreb City Museum, Rovinj Juraj Sporer, Opatija

2005 Mali salon, Museum of Contemporary Art, Rijeka Galerija Rigo, Novigrad

Opere e performance

2001 *Urban Picnic*, performance on different urban locations, Zagreb

2002 *Trg gradana* (Citizens Square), Trg Marsala Tita 10, Zagreb

2003 *An artist who doesn't pretend to be an Englishman is not an artist*, walk through London in a 19th century morning suit

2005 *Flat Holm Project*, Sense in Place, Cardiff, Wales

TANJA DABO

Nata nel 1970. Si laurea nel 1997 alla University of Rijeka, Fine Arts Dept. e completa nel 2003 il Master presso l'Academy of Fine Arts di Ljubljana, Slovenia. Assistente di cattedra presso l'Academy of Applied Arts, University of Rijeka, Croazia.

Lavora con l'installazione, la fotografia, la video-performance e la video art, e il cinema sperimentale.

Dal 1993 partecipa a numerose mostre personali e collettive, festival, e vari progetti di cui cura la direzione artistica in Croazia e all'estero (Berlino, Sheffield, Torino, Linz, Edinburgo, Kassel, New York, Istanbul, etc.). Vive e lavora a Rijeka e Zagabria in Croazia.

Welcome, 2004

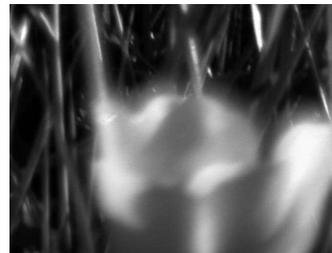


In un'inquadratura la telecamera riprende una donna (l'artista) in una piscina all'aperto, la quale, dalla sua posizione ad una certa distanza dalla telecamera, prende il respiro e si tuffa nell'acqua, per poi riemergere di fronte alla telecamera. Mentre cerca di respirare rivolta all'obiettivo dice "benvenuti" (in Croato "Dobrodosli"), con un caldo sorriso. Ancora una volta prende il respiro per tuffarsi, tornando nuovamente verso la posizione di partenza. Da lì riprende la stessa azione di prima, avvicinandosi alla telecamera e, mentre tenta di respirare, dice "benvenuti", questa volta in inglese. E così via per sette volte, in sette lingue diverse – le sette lingue, maggiormente diffuse, dei turisti in Croazia: inglese, tedesco, italiano, francese, ceco e ungherese, oltre ovviamente al croato.

Ma a causa della mancanza di fiato e per la stanchezza ogni tuffo diventa sempre più difficile, così come dare il benvenuto tutte le volte con il sorriso, che alla fine diventa sempre più artificiale, sembrando una smorfia grottesca.

Un commento simbolico su uno dei temi più dibattuti in Croazia, il turismo, poiché l'intera economia croata dipende da esso, ma allo stesso tempo è una metafora di molte situazioni nella nostra vita, per cui pur di soddisfare le norme sociali, siamo obbligati ad avere un sorriso stampato in faccia ... anche quando siamo senza fiato.

Nature, 2006



Il video affronta le profonde ragioni psicologiche per fare qualcosa (arte) che non porta vantaggi materiali ma solo "cibo per l'ego" ed un'esperienza di valore personale. La parte visiva mostra un ininterrotto, rallentato ritratto della natura, piante grasse, alberi, senza la presenza di persone o di altri elementi. La natura qui simboleggia la natura umana.

La parte sonora fornisce frammenti della conversazione dell'artista con uno psichiatra, sulla necessità di agire "in accordo con la natura (arti-stica)". Agendo in questo modo spesso si va incontro al biasimo o alla critica e si è soggetti alle domande sulle ragioni ed i motivi che sostengono tale condotta. Il video prende in esame il bisogno umano di agire "secondo la propria natura" ...

MARKO ERCEGOVIC

Nato nel 1975 a Dubrovnik in Croazia.

Frequenta l'Academy of Drama di Zagabria, sezione cinematografica. Vive e lavora a Zagabria e a Dubrovnik. È fotografo per cataloghi e riviste, realizza alcuni lavori cinematografici e lavora prevalentemente con la fotografia e la video arte.

Vind Carousel, 2000



La camera riprende nel mezzo di un carosello mosso dal vento. L'ho notato in un parco ed ho messo su la telecamera.

Swifts, 2004



È una ripresa di uno stormo di uccelli (Apus Apus, Rondoni) fino a che essi non abbandonano lo spazio dell'inquadratura.

Door, 2005



È ripresa una porta che impiega molto tempo per chiudersi, emettendo incredibili rumori per circa un minuto.

Tutti e tre i video sono realizzati con una unica ripresa utilizzando lo stile del one-take. Non ci sono tagli e non c'è montaggio. Sono riprese "documentarie" della natura, di luoghi anonimi, scorci che vediamo nella nostra quotidianità. Sono stati girati nel modo più semplice possibile: la videocamera è sempre ferma, non ci sono panoramiche o tilt.

Mostre personali

Galery "Otok", Dubrovnik 1995, 2003.

Galery "Miroslav Kraljevic, Zagreb 2005.

Galery "Josip Racic, Zagreb 2005.

"Spellbound", Bukovac Gallery, Cavtat 2006.

Mostre collettive

Salon Mladih Zgb. 1998, "Pregled situacije na jugu 999" Dubrovnik 1999, "Art Annale" Split 2000, Zagrebacki Salon 2002, "od A do B" SCCA i HDLU Varazdin 2002, "Karantena 6" Dubrovnik 2002, "Start" u Ljubljani i Zagrebu 2003, "Dubrovacki Slikopis" UGD, Dubrovnik 2003, "Karantena" 7, 2003 Dbk., "Visura Aperta" Momjan/ Momiano 2003, te u galeriji Nova, Zgb. 2003, Splitski Salon 2003, Millenium Film Workshop/New York, Wind, Water and other stories, Experimental film-video, Croatia, 2004, "Visura Aperta", Momjan/momiano 2005, "Insert", MSU, Zagreb, 2005, 2006 Baranja Art Colony, Tikves i Batina.

Fotografie pubblicate in riviste d'arte

Fantom Slobode, br. 2, Durieux, 05. 2004, Six works from "Surface" series.

Fantom Slobode, br. 4, Durieux, 10. 2005, from series Croatian pavillion in Venice.

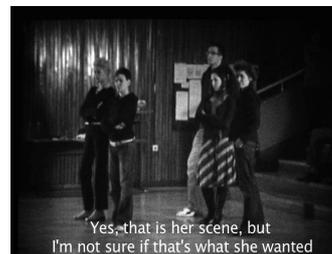
Zivot umjetnosti, 74 / 75 – 05, Institute Art history, Zagreb, iz serije Dubrovcani, (with text from Antun Maracic)

Nata a Londra nel 1965. Ha studiato a Zagabria e successivamente a Londra. Ha conseguito la laurea al Brighton Polytechnic Art College in Expressive Arts Multimedia Studies.

Si è specializzata a Praga in Technique of Model Animation al Jiri Trnka's Studio di Puppet Films. Dal 1989 ha realizzato 11 film con differenti tecniche (stop frame, 2D, model animation). I suoi lavori sono stati mostrati in numerosi festival e mostre, ricevendo numerosi riconoscimenti. Dopo il Master in Fine Art Media allo Slade School of Art di Londra, è diventata ricercatore presso la stessa Università.

Collabora con diversi gruppi di progetti multimediali, tra i quali Editing, che è stato presente alla 51° Biennale di Venezia. Negli ultimi anni ha organizzato l'International Conference and Exhibition TIP 3, Theory in Practice 3, a Dubrovnik.

Insegna animazione sperimentale e new media practices all' Academy of Fine Art di Zagabria.



Nel febbraio 2005, il Croatian National Theatre cercherà di emulare il viennese Opere Ball istituendo il suo ballo annuale. L'evento viennese è sempre stato considerato in Croazia come espressione dell'alta società, e Vienna è l'anima culturale e politica della Croazia: in riferimento all'Impero Austro Ungarico. L'immaginario che ha creato l'identità nazionale dei Croati è Vienna. L'avventura è prima di tutto avventura negli affari, il benessere a poco prezzo è la fantasia di un passato imperiale, un soggetto colonizzato che brama di appartenere alla madre patria.



RENATA POLJAK

Nata nel 1974, a Split. Si è laureata nel 1997, in Visual Arts, nel 1999 si è specializzata all' Arts Academy E.R.B.A.N. di Nantes. Nel 2002 ha vinto l'Artslink Scholarship del San Francisco Art Institute, e nel 2004 l'Artist in Residency a Vienna presso il Museum Quartier.

Mostre personali

- 2006 All One Knows, Vukovar City Museum, (Kuba project) Vukovar, Croatia
- 2005 The View, Galery SC, Zagreb, Croatia
- 2003 Emergency Tensions, (with D.Figarella), Daniel Azoulay Gallery, Miami, Florida
- 2002 Wonderland, Galerie Soardi, Nice, France
- 2001 Did she Fall or was She Pushed?, Extended Media Gallery, Zagreb, Croatia (cat.)
- 2000 Renata Poljak, Galerie Soardi, Nice, France
- 1998 Noise / Criteria, Gallery Otok, Dubrovnik, Croatia
Noise / Criteria, Architects Club, Zagreb, Croatia

I, the Housewife, 1996



La dimensione surreale di una casalinga è affascinante: una donna, con una muta da sub, svolge le sue faccende domestiche quotidiane – pulendo, stirando con la pretesa di finire il suo lavoro in una situazione completamente assurda: sott'acqua. Le convenzioni sociali e l'inesorabilità delle forme prescritte, sono qui messe in questione. Manipolando

Premi

- 2006 "Great Expectations", second award on 7th Mediterranean festival of documentary films in Siroki Brijeg, BiH.
- 2006 "Great Expectations" Best film in domestic competition, Tabor
- 2006, 4th International Short Film Festival, Tabor, Croatia



deliberatamente i clichés e mascherando varie situazioni, Renata Poljak gioca con gli stereotipi sociali, ma a volte sembra accettarli. Nel suo lavoro è rilevante l'esperienza del corpo in movimento (come performer) e le contraddizioni che ne conseguono: assenza di scopi e impossibilità di affrontare il futuro.

- 2000 "Souvenirs (Memories)", Public Award, Balkan Video Federation, Beograd, Yugoslavia
- 2000 "Skok/Jump", VideoMedeja Award, Novi Sad, Yugoslavia
- 1999 "Souvenirs (Memories)", VideoMedeja Award,

Jump, 2000



L'artista/performer cerca di saltare da un trampolino. E' in costume da bagno con la cuffia da nuotatrice e truccata come se dovesse andare ad un ballo. Cammina avanti e indietro sulla tavola del trampolino, ripetendo in francese, "Devo saltare o no, no non devo saltare...", poi in croato, "Se salto mi rovino il trucco, se salto mi rovino il trucco..." e continuando nell'azione di andare avanti e indietro sul trampolino ossessivamente: il sudore del viso le rovina il trucco.

- Novi Sad, Yugoslavia
- 1997 "I, the Housewife!", Annual Award of Women`s Art Center Electra, Zagreb, Croatia

VEDRAN SAMANOVIC

Nato nel 1968 a Split in Croazia, dove attualmente vive. Studia cinematografia all'Academy of Dramatic Arts di Zagabria. Come direttore della fotografia realizza numerosi cortometraggi, documentari e film sperimentali, spot e videoclip musicali, oltre a quattro lungometraggi. Ha diretto più di cento video musicali, mentre i suoi video e film sperimentali sono stati proiettati in numerosi festival e mostre in tutto il mondo, ricevendo numerosi premi. È fondatore del One Take Film Festival di Zagabria.

The days of an survived warrior, 1996



Alla fine di ogni guerra arriva il momento di contare i morti. Difficilmente qualcuno nota quelli che non gli appartengono. Essi combattono le proprie guerre interiori, giorno dopo giorno.

Neurotic dancer, 2001



Molte situazioni nella vita quotidiana sono senza dubbio frutto del caso, ma esso può anche creare una scena perfettamente interpretata. Posizionando la camera nello sterile ambiente di una galleria, ho assistito alla muta coreografia di passanti, visitatori, nervosi danzatori stonati. Li ho ripresi ininterrottamente per l'intera durata del video. L'imprevista armonia si interrompe improvvisamente così come è incominciata.

A table for 8 paintings, 2003



Due persone sedute a un tavolo parlano di insignificanti, bizzarri dettagli quotidiani. Gli argomenti delle loro conversazioni sono senza tempo, validi per quel momento, nei minuti a venire o in quelli già passati. La scarsa importanza di queste due persone è universale tanto quanto la scena davanti ai loro occhi.

SONJA VUK

Nasce, vive e lavora in Croazia. Ha frequentato l'Academy of Fine Arts di Zagabria e si è specializzata presso l'Academy of Fine Arts and Art Education di Tilburg, in Olanda.

Ha frequentato il corso di Filmmaking and Documentary film del Cinema Club Zagreb; ha studiato Film Editing e Sound post-production al Croatian Film Clubs Association.

Ha partecipato a numerose mostre collettive in tutto il mondo. Organizza art workshop per bambini e studenti presso il Museum of Contemporary Art di Zagabria e insegna presso la Secondary Art School. Alcuni suoi lavori sono stati acquisiti dall'Institute of Contemporary Art ungherese, dall'International Museum of Women di San Francisco e dal Musum of Modern and Contemporary Art di Rijeka.

My way, 2006



L'idea del video prende le mosse dalla performance canora di Sid Vicious My Way. Un particolare modo di cantare evoca ribellione ma allo stesso tempo mancanza di forza per effettuare cambiamenti. Questo spesso accade nella vita di ogni giorno. Tutto dipende da come siamo cresciuti, coscienti o meno delle conseguenze della nostra educazione, clima politico, tradizioni, religione, contesto storico e sociale, relazioni familiari... Cosa eravamo, cosa volevamo essere e cosa siamo diventati... Ancora, come ci relazioniamo con le nostre inibizioni, con più o meno successi o sconfitte nella vita, il modo in cui noi scegliamo, il modo in cui ci è stato imposto dal contesto della vita...

Pudent



La mia generazione in Croazia è cresciuta come i "buoni pionieri di Tito". Il significato di ciò l'abbiamo imparato durante l'iniziazione il primo giorno di scuola. Quello fu un periodo di ottimismo della nostra fanciullezza, quando pensavamo di seguire queste idee. Avevamo anche sogni per il futuro, per quello che avremmo voluto diventare, cosa avremmo voluto fare... Ma le storie personali distruggono le idee comuni della gioventù. A volte vanno per il verso sbagliato e spesso non sappiamo perché e quando. In ogni modo, qualche volta lottiamo, ma a volte non lottiamo abbastanza contro il nostro destino.

Mental prison, 2006



Le nostre abitudini, opinioni, e stili di vita possono essere influenzati talmente da alcuni luoghi che possono diventare spazi mentali. Il nostro spazio esistenziale è creato da circostanze sociali, culture, religioni, principalmente da cose che impongono regole sia a livello conscio che inconscio. Questo è il modo in cui il nostro spazio fisico diventa mentale. Se questo spazio non è per noi sufficiente è perché non lo abbiamo scelto e ci è solo stato imposto per motivi storici: bene, allora arriva la claustrofobia. Il processo di illuminazione a volte ci fa rendere conto dei nostri limiti. Vecchi stili di vita ci fanno sentire in una prigione mentale.

VLASTA ZANIC

Nata a Zagabria nel 1966. Nel 1985 si diploma alla School of Applied Art di Zagabria e nello stesso anno si iscrive al corso di scultura all'Academy of Fine Arts di Zagabria. Nel 1990 si laurea con il Professor Miroslav Sutej. Lavora nel campo della scultura, installazione, video-installazione, video e performance. Membro della Croatian Association of Visual Artists dal 1992 e della Croatian Association of Freelance Artists dal 1993. Madre di tre bambini.

Premi

- 1993 Murska Sobota (Slovenia) Prize of the Municipal Assembly of Murska Sobota
- 1994 Zagreb, 28th Zagreb Salon, Prize for a Young Artist
- 2001 Zagreb, First Prize for Red Bull competition for creativity for a video work Red Bull with Self Portrait

An Evening Prayer, 2003



Con quest'opera l'artista crea un video-diario intimista della propria vita, addormentando i suoi tre figli sul letto "matrimoniale" recitando preghiere.

- 2003 One of three equal first prizes of the 8th Triennial of Croatian Sculpture
- 2004 Oktavijan, prize for the best experimental film on 14th Days of Croatian films
- 2005 Prize of Croatian Ass. of Artists for the best exhibition in 2005.
- 2006 Josip Racic prize for the best exhibition in 2005.



In questo video l'azione del mangiare una mela è una metafora per indagare e mettere in questione il sé e le ragioni esistenziali più profonde. Questo avviene letteralmente perché, in sovrimpressioni, sulla mela c'è il volto dell'artista che viene lentamente preso a morsi fino a scomparire. L'azione simbolica che ne scaturisce è ambivalente: è quella del mangiarsi dell'autodistruggersi oppure dell'autoalimentarsi?

Mostre personali

- 1991 Zagreb, Vladimir Nazor Gallery Zagreb, Miroslav Kraljevic Gallery (con N. Radic and D. Kovac)
- 1992 Zagreb, The Modern Gallery's Josip Racic Studio, exhibition Gymnastics for Croatia (con Jandric)
1996. Zagreb, The Modern Gallery's Josip Racic

- Studio, exhibition Sculptures 1992-1996 Rovinj, St Thomas' Church
1999. Slavonski Brod, Slavonski Brod Art Gallery
- 2000 Zagreb, HDLU Extended Media Gallery, Broken Chain
2001. Kostanjevica na Krki (Slovenia), Bozidar Jakac Gallery, Spaces
- 2002 Zagreb, HDLU Karas Gallery Powerlessness
- 2004 Illusion I, galerija Krizic Roban, Zagreb Getting distance, Gheto Gallery, Split
- 2005 Congratulation, performance, Gliptoteka HAZU, Zagreb Rozata, exhibition/happening, Gliptoteka HAZU, Zagreb Crossing over, exhibition/performance, Gliptoteka HAZU, Zagreb Force x , SC Gallery, Zagreb
- 2006 Skor I, Komiza, Island of Vis



Lucia Leuci
Butterfly collection



Mario Materia
Legamento low-desat

Sul monitor scorrono le immagini di Sparatoria su Dam di Rossella Biscotti, in cui l'artista molfettese (ri)costruisce un avvenimento storico, la sparatoria ad opera delle SS tedesche sulla folla inerme nel maggio 1945 in piazza Dam ad Amsterdam. Mi suggeriscono una particolare lettura delle opere selezionate per la rassegna video Made in Puglia: "Ci sono molte testimonianze, ma è difficile stabilire se sono realmente attendibili" è il commento di uno degli intervistati, riferendosi alle testimonianze filmate in 16 mm da un cineoperatore di guerra.

In effetti molti sono stati i tentativi di autonarrazione che il video - e peggio ancora, il cinema pugliese - ha compiuto finora, suscitando non poche perplessità sull'onestà di tali operazioni.

La più apolide delle espressioni artistiche, il video, oggi fruibile anche attraverso la rete in ogni remoto angolo del mondo, difficilmente si lascia ingabbiare in definizioni di pseudo-correnti regionali. Il video nella nostra terra può solo essere made in Puglia e non semplicemente pugliese. Questo è fin troppo evidente nelle opere di Rossella Biscotti, in cui l'identità dei luoghi, inquadrati con uno stile documentaristico, si costruisce nella relazione con le persone che li abitano, solo per lo spazio di brevi inquadrature, come nel caso di *L'Italia è una Repubblica fondata sul lavoro*. Frammenti di vita quotidiana che contribuiscono, attraverso la ripetizione rituale di semplici gesti legati alla manualità del lavoro, alla costruzione di un significato ingombrante ed al tempo stesso inutile come l'imbarcazione in sosta sulla terraferma, nel cantiere navale in apertura del video. L'impossibilità del senso di tradursi in linguaggio sembra essere anche il tema centrale della trilogia impossibile ed in particolare nell'opera *Impossibile language* di Luca Curci, in cui non solo la parola, ma anche il più emozionale linguaggio del corpo sembra tradire l'impossibilità di un'autentica

relazione e comunicazione tra individui. I temi affrontati da Gaetano Accettulli e Vito Livio Squeo, artefici del sodalizio artistico EGO, spaziano dal rapporto dialettico realtà - finzione, nascita-morte, a quello dell'educazione-imposizione di pseudo-valori nella società del consumo (*IL-ludendo docere*). Nelle opere di animazione è più evidente la cifra estetica della manualità e del disegno, espressa al meglio con l'ausilio delle tecnologie elettroniche, quale visione poetica e tragica del mondo.

ROSSELLA BISCOTTI

Nata a Molfetta (Bari) nel 1978. Si affaccia sulla scena dell'arte contemporanea con video e installazioni che esplorano i margini della realtà all'interno del contesto quotidiano. Con i suoi video l'artista si interroga sul concetto di tempo, inteso come tempo della Storia, della realtà, della finzione, adoperando uno stile documentaristico che enfatizza la connessione tra questi diversi momenti.

Ha partecipato a diverse esposizioni collettive e personali presso numerose gallerie e musei in Italia e all'estero, tra cui: TENT (Rotterdam), Galleria Paolo Boselli (Brussels), GAM Castel San Pietro Terme (Bologna), Viafarini (Milano), Smart Project Space (Amsterdam), Prodajna Galerija (Belgrado), Trevi Flash Art Museum (Trevi), Fondazione Olivetti (Roma).

Nel 2004 si trasferisce in Olanda e partecipa al programma artists in residence della Bad Foundation a Rotterdam.

Nel 2006 Rossella Biscotti ha vinto il premio per l'arte contemporanea del Ministero degli Affari Esteri "Premio NY".

Filmografia

10 a.m. , 2001
 Cesar, 2001
 Patricia e Antonio, 2002
 Rick, 2002
 Coming back, 2003
 Muctar, 2003
 L'Italia è una repubblica fondata sul lavoro, 2004
 Ciò che è permesso distrae dal possibile, 2004
 Sparatoria su Dam, 2005
 New Crossroads, 2006
 Il sole splende a Kiev, 2006

L'Italia è una repubblica democratica fondata sul lavoro, 2004



riprese
 Rossella Biscotti
montaggio
 Cosimo Terlizzi
 durata 10 min.
 formato DVD PAL

Sparatoria su Dam, 2005



riprese
 Katharina Pohlmann,
 Rossella Biscotti
fotografia
 Gennaro Navarra, HUB (IT)
montaggio
 Peter Sackman
 produzione Smart Project
 Space, Rossella Biscotti
 durata 10 min.
 formato DVD PAL

LUCA CURCI vs FABIANA ROSCIOLI

Luca Curci nasce a Bari l'8 Dicembre 1975.

La sua ricerca oggi verte sullo studio e l'interpretazione dell'antica scienza denominata fisionomica come pretesto per un'attenta analisi introspettiva alla scoperta delle mille sfaccettature della psiche umana, nonché è strumento gnoseologico atto alla comprensione profonda del quotidiano e della mutevole realtà in cui l'uomo vive ed opera.

Architetto, videomaker, art director del gruppo Internazionale di ArtExpo, Luca Curci vive e lavora a Bari.

Impossible language, 2004



Un sentiero, una via di fuga dal sistema-metropoli, un tentativo di ritrovare una congiunzione, un equilibrio tra mente e corpo, una continuità tra corpo e natura, soggetto e oggetto, corpo e spiritualità, convinti che non esista un modello in cui non sia la natura a dettare le regole. L'azione è quindi l'unica vera rivoluzione possibile ad un sistema che ci vorrebbe passivi consumatori. La visione generale di un sistema significa consapevolezza di esserne parte. Esserne parte significa poter interagire con esso, quindi trasformarlo.

scritto e diretto

Luca Curci e Fabiana Roscioli

sound & music design

Mark Kammerbauer

direttore della fotografia

Leonardo Tizi

performers Valentina Beotti,

Veruschka Graziano

durata 11.44 min.

formato DVD PAL

Impossible love, 2005



Nessun luogo. Nessuno spazio. Nessuna identità. Una visione binaria in una dimensione, nella quale il corpo-macchina cerca di interagire, comunicare. Combattendo tra l'essenza e l'assenza, tra il contatto e il vuoto. Irruendo nella vita dei personaggi usando il corpo per scatenare in loro una crisi profonda, una frattura tra la vanità dell'identità e la fragilità della rappresentazione.

scritto e diretto

Luca Curci e Fabiana Roscioli

soundtrack

Ivan Lusco

direttore della fotografia

Damiano Cali

durata 06.16 min.

formato DVD PAL

Impossible garden, 2006



Il video Impossible.Garden esplora le nuove frontiere della comunicazione, in un universo artistico della mutazione, spostandosi sui nuovi incroci possibili che innestano immagini, nuove tecnologie, culture etniche, chirurgia estetica, manifesti teorici, architettura e rapporti psicofisici tra corpo e spazio-identità. In uno scenario in cui cibernetica, genetica e sistemi complessi si intrecciano nella prospettiva di un futuro neobiologico, si stabiliscono nuove alleanze tra organismi e meccanismi.

scritto e diretto

Luca Curci e Fabiana Roscioli

soundtrack

Ivan Lusco

durata 06.06 min.

formato DVD PAL

L'Ente Gestazioni Oniriche nasce nel 2003 come progetto sperimentale di animazioni, che coinvolge i due artisti pugliesi Gaetano Accettulli e Vito Livio Squeo, i quali in una dichiarazione/manifesto rivendicano "il diritto all'alienazione da una realtà opprimente e inutilmente rumorosa". I loro lavori si presentano sia come animazioni classiche, che come ibridi cine-pittorici da collocare nel più ampio panorama della video-arte e coniugano il calore della manualità nel senso più tradizionale, alle tecnologie contemporanee.

Gaetano Accettulli, nato a Foggia nel 1977. Si laurea in scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Foggia nel marzo 2002, per poi ultimare il biennio di specializzazione in scenografia.

Vive tra Foggia e Milano dove lavora come assistente alla regia, operatore di backstage e attrezzista in produzioni di spot.

Vito Livio Squeo, nato a Terlizzi nel 1978. Dopo aver frequentato la Scuola del Fumetto a Pescara, si è iscritto all'Accademia di Belle Arti di Foggia, dove ha conseguito la laurea di I livello in pittura nel 2003 e la laurea specialistica in grafica nel 2005. Numerose le sue esperienze espositive.



Buio, silenzio, sonno. Sotterraneo un fiume scorre e cerca di salire in superficie. In questo continuo scorrere si nasce, si muore, ci si accoppia. Il sogno suggerisce la realtà ma il significato cambia. Si nasce, si soffre, si muore, si ama. Perché e perpetrriamo la follia dell'amore? Forse per recuperare un'integrità perduta con la nascita? Per alleviare l'angoscia della morte? Per istinto?...Non lo so!... Mi sono già svegliato.

soggetto e sceneggiatura

Vito Livio Squeo

disegni

Vito Livio Squeo

riprese e montaggio

Gaetano Accettulli

animazione

E.G.O.

musiche

Francesco Lettera
durata 02.06 min.

formato colore, mini DV



Il gioco di parole del titolo si riferisce al modo in cui gli adulti impongono discutibili valori ai figli. Una mamma sostituirà il giochino con uno simile da cui penderanno non più gli spensierati animaletti di pezza ma... Un imprinting, malsano; un gioco-illusione. E' già tempo di cambiare piccola. Non c'è più posto per la fantasia nel mondo in cui sei capitata. Sei solo un altro satellite nell'orbita economica. Addio fase anale!

regia, sceneggiatura e montaggio

Gaetano Accettulli

interventi pittorici

Vito Livio Squeo

interpreti

Adriana Arminio

animazione

E.G.O.

musiche

Francesco Lettera

collaborazioni

Maria Taggio, Antonella Masetto
durata 01.22 min.

formato colore, mini DV



"Il paradosso in cui vivono persone e cose è che esse sono composte di nulla e d'essere: tale condizione (retaggio di una specialissima nascita) le confonde negli stati dello spazio e le fa vivere nell'attimo fuggente del tempo, nell'insidiosa inquietudine del nulla che le attanaglia dal di dentro." Non sappiamo di chi sia questa frase (l'articolo che la riportava non citava l'autore), ma la voglia di metterla in scena era fortissima.

regia e montaggio

Gaetano Accettulli

animazione

E.G.O.

interpreti

Antonio Vania

sceneggiatura

Vito Livio Squeo,

Gaetano Accettulli

interventi pittorici

Vito Livio Squeo

musiche

Francesco Lettera

durata 04 min.

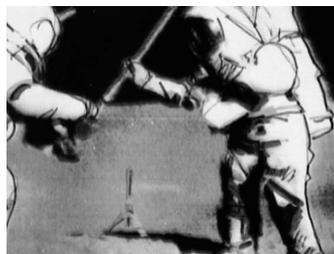
formato colore, mini DV

FumosaMente#1,
2005-2006



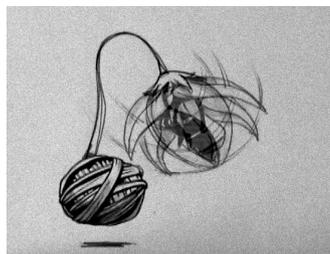
Primo lavoro della serie FumosaMente, omaggio a Luigi Pirandello con testo tratto da “Uno, nessuno e centomila”.

F-Orma? 2006

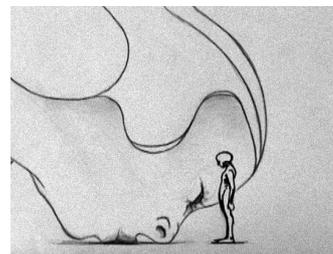


Questo lavoro è stato realizzato per la mostra Scarpe – arte e poesia del quotidiano – III edizione, San Mauro Pascoli (FC). E' un tema che viene interpretato attraverso una ricostruzione del mutare della forma delle calzature attraverso i secoli fino ad arrivare all'impronta, icona del progresso umano, lasciata dagli astronauti americani sul suolo lunare e nuovamente messo in dubbio di recente. Quindi una Falsa-ORMA?, come recita graficamente il titolo.

FumosaMente#2, 2006



Secondo lavoro della serie FumosaMente che recita in lingua francese questa falsa ode all'amore: i fiori dell'amore divorano interamente le persone tutte ma alcune sono indigeste alle stesse voracità amorose e il loro destino è di nutrire l'insaziabile figlio della nostra tristezza.



disegni e interventi pittorici

Vito Livio Squeo

animazione

E.G.O.

montaggio

Gaetano Accettulli

musiche

Francesco Lettera

voce

Raffaele Antini

durata 01.50 min.

formato colore, mini DV

regia, sceneggiatura e montaggio

Gaetano Accettulli

animazione

E.G.O.

collaborazione

Antonio Bozza

interventi pittorici

Vito Livio Squeo

musiche

Francesco Lettera

durata: 02.20 min.

formato: colore, mini DV

soggetto, sceneggiatura e disegni

Vito Livio Squeo

animazione

E.G.O.

montaggio

Gaetano Accettulli

musiche

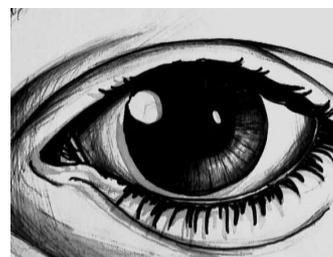
Francesco Lettera

voce e traduzione

Licia Bufi

durata: 01.15 min.

formato: colore, mini DV



LUCIA LEUCI

Nata il 7 aprile 1977 a Bisceglie (BA). Vive e lavora a Milano. E' una dei giovani artisti pugliesi più in evidenza negli ultimi anni, grazie anche alla partecipazione a importanti ras-segne nazionali come la Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediter-raneo, la sezione Ant e p r i m a della Quadriennale, Gemine Muse e Fuori Uso.

Looking Around, 2005



durata 01 min.
formato colore, DVD

Butterfly Collection, 2005



durata 45 sec.
formato colore, DVD

She Cannot Be Pregnant, 2006



durata 30 sec.
formato colore, DVD

concorsi

- 2002 Primo Premio "Autore Donna - Nuove Proposte" catalogo monografico Giunti Editore, Firenze (testo di Lara Vinca Masini), Rosignano Marittimo.
- 200 Vincitrice per la regione Puglia della prima edizione del concorso nazionale PagineBianche d'Autore, promosso da Seat Pagine Gialle.

formazione

- 1998 workshop con Jannis Kounellis, Domenico Bianchi e Grazia Toderi a cura di Sergio Risaliti, S. M. di Collemaggio, L'Aquila.
- 2002 Accademia di Belle Arti, L'Aquila.
- 2003 Hoge School "Sint Lukas" Brussel.
- 2004 Laboratorio didattico "Godart" Museo Laboratorio, Ex Manifattura Tabacchi, Città S. Angelo.
- 2005 Progetto/residenza "Dhen milao ellenica - Io non parlo italiano" a cura di Luigi Negro e Giancarlo Norese, ex Convitto Palmieri, Lecce; S.S.I.S. Facoltà di Architettura, Università degli studi, Bari.

mostre personali

- 2001 "Fototensioni" PiziArte, Teramo.
- 2002 "Ecstasy: stati di grazia" Modi, Bari; "Autoredonna" a cura di Lara Vinca Masini, Castello Pasquini, Castiglioncello; "Istèfria" a cura di Giacomo Zaza, Galleria Ugo Ferranti, Roma [FotoGrafia 1°a I Festival Internazionale di Roma]; "BodyGirl" Sala I, Roma.
- 2005 "Free Tour" a cura di Luca Beatrice, PiziArte, Teramo.
- 2006 "Home Sweet Home" Rebecca Container Gallery, Genova.

MARIO MATERIA

Materia attualmente risiede a Bari, dove studia per specializzarsi in Scienze Psichiatriche. Per diversi anni ha vissuto e viaggiato all'estero, approfondendo i suoi interessi in ambito artistico ed esistenziale e sperimentando una serie di esperienze e condizioni che ritroviamo sublimati nei suoi "artefatti" (performances, video e audio-produzioni, fotografia, stampa, pittura, scrittura).

documentari

Kosovo: Towards a Final Status - 2005
28 Years - 2004
Ben Segal - 2002

video-arte

Iran before Islam - 2005
anima-redox (Rorschach's dream) - 2004
legamento - 2004
la spia che era in me - 2003
I still don't understand why my first date was so obscure - 2002
psychosynthesis:analogue_memories - 2001
hid-e-ntities: a trance like state - 2000

demo

resourcing for emergencies exercises (Rail Industry First Aid Association) - 2002
stampa
stampe rotanti - 1997/2003

fotografia

narrative circolari - 1997/2003
personali persistenze (Momart Gallery Bar, Matera) - 2004
espacio Materia (Espacio Meteora, Siviglia, Spagna) - 2004
no.space (box auto occupato, Bari) - 2003
psychotrack (The Grove Bar, Londra) - 2002
Psychographies (Iosa Homegrown Gallery, Londra) - 2001

La spia che era in me,
2003



Cronaca di un viaggio "obligato" attraverso luoghi e spazi, tracce tangibili di percorsi subcoscienti e incontri casuali. Percorso iniziatico in cui la realtà psico-fisica e l'ambiente si fondono, rivelando una oscura dimensione percettiva del sovrannaturale. Video-catarsi: rituale magico di igiene psichica.

musica

Ivan Iusco
riprese, montaggio e regia di
Mario Materia
durata 13 min.
formato colore,
super-8 digitalizzato
prodotto da Dark Agent Media
e Minus Habens Records (Italy)

Legamento low-desat,
2004



La ricerca di una ninfa di un cuore fresco da mangiare. Attraverso passaggi onirici e disadattamenti ambientali, il disturbo pop e la casualità trash quotidiana si mischiano, al servizio di una narrazione personale e di orientamenti psichici remoti in un adattamento post contemporaneo che riecheggia tragedia e mitologia classica.

musica

Ivan Iusco
riprese, montaggio e regia di
Mario Materia
durata 05.50 min.
formato colore,
super-8 digitalizzato
prodotto da Dark Agent Media
e Minus Habens Records (Italy)

CARLO MICHELE SCHIRINZI

Nato ad Acquarica del Capo nel 1974. Artista e video-maker, inizia a realizzare film brevi in una progressione incessante divenendone, oltre che autarchico artefice, anche l'onnipresente e camaleontico interprete, indotto dall'urgenza di archiviare gesti ed azioni 'casalinghe' mescolando Ubu a Don Chisciotte, Beckett e Carmelo Bene a Paolo Uccello e Piero della Francesca, Verdi ai Dead Kennedys. All'inizio si serviva dell'immediato montaggio in macchina identificando nella casa il set di quasi tutti i suoi video: un' eremo moderno in cui l'universale comodamente implode nell'intimo (e viceversa). Nel 2003 inizia la collaborazione con il compositore Gabriele Panico. I suoi video partecipano a vari festival nazionali ed internazionali dedicati alla sperimentazione del linguaggio digitale e, nel 2005, la 41^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro gli dedica una retrospettiva video. Le "iconoclastie su(al) negativo", termine da lui coniato per indicare i lavori fotografici, sono esposte in

mostre e fiere nazionali (Accento Acuto – Pesaro 2002; ico-noclastie su(al) negativo - Foggia 2002; Quadriennale Anteprema – Napoli 2003; Biennale Adriatica – San Benedetto del Tronto 2004; Preludi/Forpleis – Roma 2005; Arena/De Marco/Schirinzi –Bologna 2005; I Costruttori. Il lavoro in cento anni di arte italiana – Rimini/Palermo 2006).

Crisostomo, 2003



Ammorbato dal passaggio /dissolvenza d'icone è costretto ad infliggersi inutili "punizioni" che non placeranno i suoi affanni. Dallo studio del Don Chisciotte, un personaggio che per amore è pronto a tutto: in questo video Crisostomo è un uomo che tende forse alla perfezione di una corazza e all'utopia carnale di un'amore, ma la sua vita è la sua casa e il cesso è la palestra in cui i suoi sogni si rincorrono...

soggetto, sceneggiatura, regia, scenografia, costumi, luci, fotografia, camera, suono e montaggio

Carlo Michele Schirinzi

interpreti

Carlo Michele Schirinzi, Rita Botrugno, Candida Stassin

musiche

Billie Holiday, Marlene Dietrich
durata 07.30 min.

formato b/n-colore, mini dv

All'erta! 2004



Un cinegiornale affronta la giornata tipo del militare combattente tra desideri repressi e urgenze da prima linea: ingabbiato in chissà quale trincea /prigione/camerata, incapace di essere protagonista della Storia, diventa martire della sua stessa impotenza...

Il video alterna momenti pubblici (i discorsi del Duce, le esercitazioni, la partenza al fronte, la guerra) a 'spazi intimi' del nostro soldato (il risveglio, i desideri repressi, i sogni, la paura).

soggetto, sceneggiatura, regia, scenografia, costumi, luci, fotografia, camera, suono e montaggio

Carlo Michele Schirinzi

interpreti

Carlo Michele Schirinzi, materiale d'archivio

musiche

Gabriele Panico, Wanda Osiris, F. Chopin, White-Frazier-Harris-
Wilson jr

durata 07.30 min.

formato b/n-colore, mini dv

Il Cineclub Canudo si costituisce nel maggio 2001 a Bisceglie con lo scopo di promuovere e diffondere la cultura cinematografica e delle arti elettroniche. L'associazione, la cui attività è coordinata da Antonio Musci e Daniela Di Niso, è significativamente intitolata a Ricciotto Canudo, l'intellettuale pugliese amico di Apollinaire e unanimemente considerato il primo "teorico del cinema". Probabilmente più noto in Francia - dove visse e morì a Parigi nel 1923 - che in Italia, è tra i primi a credere nel valore artistico del cinema e a teorizzare un'estetica del cinema in quanto sintesi di tutte le arti: sua è infatti la definizione nel 1911 del cinema come "settima arte", che compare in numerosi suoi saggi e articoli raccolti nel 1927 nel volume "L'officina delle immagini" (*L'usine aux images*).

L'attività del cineclub spazia dalla produzione di cortometraggi, all'organizzazione di rassegne, mostre, corsi, cineforum e laboratori scolastici. Valorizzare un'idea di cinema estranea alle logiche di mercato, le quali impongono ai settori della produzione e della distribuzione cinematografica scelte poco coraggiose pur di inseguire facili guadagni, a scapito della qualità dei film; promuovere la conoscenza del cosiddetto cinema d'essai, dando spazio e visibilità ad autori ed opere di assoluto rilievo sul piano culturale, in netta opposizione al cinema del disimpegno e di evasione sono solo alcuni degli obiettivi che con coerenza il cineclub ha sempre perseguito, anche a costo di una certa "impopolarità" nella propria programmazione. In compenso molti giovani, ad esempio, grazie alle nostre rassegne hanno potuto (ri)scoprire capolavori della cinematografia italiana ed internazionale, conoscere ed apprezzare nuovi autori, le cui opere talvolta non hanno una normale distribuzione nelle sale, né tanto meno in TV.

Particolarmente intenso e produttivo è l'impegno in ambito didattico con la realizzazione di numerosi laboratori cinematografici - tra cui si segnala il progetto A,B,Cinema - nelle scuole dell'intera provincia e circa una ventina di cortometraggi prodotti, alcuni proiettati nell'ambito di festival e concorsi nazionali riservati alle scuole. L'obiettivo di questi laboratori è da un lato promuovere la cultura cinematografica in ambito scolastico e dall'altro sensibilizzare ad una diversa e più profonda consapevolezza nella fruizione di un film. Si parte dal presupposto che non solo l'utilizzo come supporto didattico dell'opera filmica e degli audiovisivi in generale, sia di fondamentale importanza per l'insegnamento delle discipline tradizionali quali la storia, la letteratura, le scienze, ecc., ma anche l'educazione all'immagine e l'approfondimento del linguaggio e delle tecniche cinematografiche - oltre ovviamente alla conoscenza della storia del cinema - siano ormai imprescindibili in un mondo dove a farla da padrone sono proprio le immagini. Permettere ai più giovani di codificare al meglio i messaggi veicolati dalle immagini diventa un obiettivo prioritario per la scuola stessa. Uno dei punti più alti della programmazione del Cineclub è rappresentato senz'altro dalle tre edizioni di Avvistamenti, svoltesi a Bisceglie dal 2002 al 2004 e accolte da un notevole successo di critica e di pubblico. La manifestazione, che in passato non ha mai potuto disporre di ingenti risorse economiche, è sempre stata organizzata con lo spirito delle più austere produzioni indipendenti, talvolta ricorrendo all'autofinanziamento ed a costo di sacrifici enormi per gli organizzatori, pur di non lasciar sfumare questa grande possibilità per il nostro territorio. In effetti fin dalle prime edizioni, Avvistamenti possiede i requisiti per divenire un punto di riferimento unico nel suo genere per tutti gli appassionati di video-arte e cinema sperimentale, ma nel 2005 la manifestazione subisce una battuta d'arresto per assenza di finanziamenti, rischiando di vanificare il lavoro di oltre tre anni. Da quest'anno l'avventura di Avvistamenti continua.

Indice

Una città vedetta dell'arte <i>Avv. Francesco Spina</i>	pag. 4
IV Mostra Internazionale del video d'autore <i>Daniela Di Niso, Antonio Musci</i>	pag. 5
Immagini Esterne, come Ritratto Interno <i>Wulf Herzogenrath</i>	pag. 7
La natura del tempo conversazione con Peter Campus <i>Antonio Trimani</i>	pag. 19
Peter Campus: video 1970_2006	pag. 26
Biografia, e bibliografia essenziale	pag. 35
Video arte in Croatia dagli anni settanta fino ad oggi <i>Davorka Yucic</i>	pag. 38
Made in Croatia - schede artisti	pag. 44
Made in/made out <i>Antonio Musci</i>	pag. 55
Made in Puglia - schede artisti	pag. 56
L'officina delle immagini <i>Cineclub Canudo</i>	pag. 63



Cineclub Canudo

Via Ugo La Malfa, 8/E
70052 Bisceglie (BA)

contatti:

340. 2215793 - 340.6131760
cineclubcanudo@fastwebnet.it
www.cineclubcanudo.it
info@cineclubcanudo.it