

# Avvistamenti 06

## IV MOSTRA INTERNAZIONALE DEL VIDEO D'AUTORE

*Avvistamenti* è 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 ambito artistico.

Avvistamenti intende promuovere attraverso incontri e proiezioni la conoscenza della produzione video di un **grande protagonista della scena internazionale**, che abbia contribuito con la propria opera all'evoluzione/innovazione del linguaggio della video arte.

In programma l'intera videografia - dagli anni settanta ad oggi - dell'artista **Peter Campus**, uno dei pionieri della video arte.

Nei primi due intensi giorni di proiezioni saranno presentati tutti i suoi video, tra cui i più recenti (2004-2006) **mai presentati al pubblico internazionale** ed altri in **anteprima europea**. In particolare saranno presentati tutti i suoi lavori mai catalogati del periodo 2004 – 2006, successivo all'importante mostra personale dedicatagli dal Kunsthalle di Brema, che ha raccolto in un catalogo l'intera produzione artistica di Campus: video, fotografia e video-installazioni.

L'artista americano sarà ospite della mostra 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 e arricchirà i giovani studenti delle accademie e delle università, stimolando la produzione dei giovani artisti che abitualmente frequentano la rassegna.

Al grande evento dei primi due giorni seguirà uno dedicato al “made in”, struttura anche questa rivelatasi proficua in passato, il cui obiettivo è, da quest'anno, promuovere la conoscenza della più recente produzione video di paesi del bacino mediterraneo, 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 sull'altra sponda del mare Adriatico con la produzione della Croazia (**Ervin Babić, Tomislav Brajnović, Tanja Dabo, Marko Ercegović, Nicole Hewitt, Renata Poljak, Vedran Šamanović, Sonja Vuk, Vlasta Žanić**) 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 **Tanja Dabo** e la curatrice **Davorka Vucic**, condurranno un workshop sul video e avranno la possibilità di incontrare gli artisti pugliesi **Rossella Biscotti, Luca Curci, EGO [Gaetano Accettulli + Vito Livio Squeo], Lucia Leuci, Mario Materia, Carlo Michele Schirinzi**, con l'intento di 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 dell'Adriatico – e nello stesso tempo far incontrare e quindi promuovere la conoscenza reciproca di artisti diversi per cultura e provenienza geografica, i quali saranno invitati a presentare personalmente le proprie opere e a dialogare con il pubblico della mostra, 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, Germania, Inghilterra, Polonia, Corea del Sud, ecc.

Il Cineclub Canudo si è avvalso negli anni della collaborazione di critici e videoartisti, 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*, Seoul (Corea del Sud) e, quest'anno, dei critici Wulf Herzogenrath e Barbara Nierhoff, rispettivamente direttore e curatrice del prestigioso Kunsthalle di Brema, il critico d'arte Davorka Vucic e l'artista Tanja Dabo per il Kino Klub Zagreb (Zagabria) ed il One Take Film Festival (Zagabria).

## PETER CAMPUS 2006-2005

still wind, 2006	3:39 min
inlet and egret 2006	
under the bridge 2006	
forgetful snow 2006	
lost days 2006	
random nets, random waves 2006	
travelling home, 2005	2:52 min
window pane 2005	
grand & green 2005,	2:40 min
sargasso 2005	
searching deserted places 2005,	2:43 min

*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 *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.

## 2004-1997

### **beeing, 2004**

2:29 min

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**

2:39 min

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 friction, 2004**

2: 35 min

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**

2:32 min

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 *ralenti*. 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 composta dallo stesso Campus.

### **edge of the ocean, 2003**

2:30 min

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.

## **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 sovrapposta 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.

## **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**

*receiving radiation* 2000, 3:32 min

*disappearance* 2000, 3:49 min

*death threat* 2000, 3:10 min

11:22 min, colore, sonoro

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.

## **Video Ergo Sum, 1999**

*island*

*steps*

*sandpipers*

*dream*

*passing storm*

2: 00 min ciascuno

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 sinestetica 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**

*in sei parti, da 4 a 8 minuti ciascuno*

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 spiazzamento.

*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**

*6:32 min, colore, sonoro*

*Con: Kathleen Graves, Mackie. Film Clip from Solaris.*

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. L'artista e la moglie Kathleen recitano un testo frammentato, che indica metaforicamente la frammentazione dell'io, sullo sfondo del malinconico paesaggio rurale invernale. 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**

*5:06 min, colore, sonoro*

*Producer: Fred Barzyk. Associate Producer: Olivia Tappan. Camera: Dick Holden. Lighting: Chas Norton. Switcher: Mike Floyd. Audio: Nat Johnson. Video: Bill Fairweather. Videotape: Pat Kane. Editors: Dave Hutton, John McKnight.*

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**

*5:07 min, colore, sonoro*

*Performers: Peter Campus, Susan Dowling, Stan Strickland, John Erdman.*

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 fatto della propria mortalità".

### **Four Sided Tape, 1976**

3:20 min, colore, sonoro

*Videotape: Fred Barzyk. Camera: Bill Charette, Dick Holden. Audio: Tom Balhatchet. Video: Keith Handyside. Tape: Dave Hutton, Dave Crane. Editors: Pat Kane, John McKnight. Switcher: Kathy Smith.*

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 imprevisi per rimuovere strati della sua immagine, egli sostituisce una prospettiva di sé con un'altra finché non viene annichilito dalla tecnologia.

### **East Ended Tape, 1976**

6:46 min, colore, sonoro

*Producer: Fred Barzyk. Associate Producer: Olivia Tappan. Camera: Greg MacDonald. Switcher: Kathy Smith. Video: Bill Fairweather. Audio: Nat Johnson. Videotape/Editors: Pat Kane, Leo Demers. Interpreti: Peter Campus, Susan Dowling.*

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-incidence, 1974**

13:24 min, colore, sonoro

*Prodotto da Fred Barzyk.*

Scriva 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. L'interprete 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**

11:30 min, colore, sonoro

Scriva 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**

*4:53 min, colore, sonoro*

*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 l'interprete 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.

### **Dynamic Field Series, 1971**

*23:42 min, b/n, sonoro*

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

### **Double Vision, 1971**

*14:45 min, b/n, muto*

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".

## Biografia

**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 associativo 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. 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. È 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; Antigua 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.; PS1 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.



## Bibliografia

“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° 7, 1995, p 50-59.

"il est là, il me regarde": Xavier Lambert, in "Altération/altérité dans le dispositif de l'image pixellisée" 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

"Le teorie del video": Valentina Valentini

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

## Webliografia

<http://www.gravus.net/>

<http://www.tonkonow.com/campus.html>

<http://www.eai.org/eai/artist.jsp?artistID=379>

<http://www.kunsthalle-bremen.de/peter-campus/en/index.html>

<http://www.medienkunstnetz.de/artist/campus/biography/>

<http://www.the-artists.org/index.cfm>

[http://people.wcsu.edu/mccarneyh/fva/c/Peter\\_Campus.html](http://people.wcsu.edu/mccarneyh/fva/c/Peter_Campus.html)

<http://www.locksgallery.com/artists/campus/works.html>

[http://www.artcyclopedia.com/artists/campus\\_peter.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/campus_peter.html)

## Immagini Esterne, come Ritratto Interno <sup>1</sup>

di Wulf Herzogenrath

“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”<sup>2</sup>.

Peter Campus ha scelto questo brano del romanzo di Saul Bellow, *Herzog*, come motto per il catalogo della mostra al Kölnischer Kunstverein nel 1979.<sup>3</sup> 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”<sup>4</sup>.

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”<sup>5</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> 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*.

<sup>2</sup> Saul Bellow, *Herzog*, 1997, p. 118 versione inglese.

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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Hanhardt 1999.

Peter Campus incominciò a fotografare e a dipingere quando era molto giovane; incoraggiato da diversi familiari 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 ad un corso di montaggio cinematografico 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 Tamberlini 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 di un maestro, tanto che riuscì a lavorare come co-montatore 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 – alla quale 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 newyorchese 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* presso il 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 e gli 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 Zero<sup>6</sup> e della Light Art.

Nam June Paik mostrò la sue prime video sculture con grande e divertita partecipazione del pubblico (*Participation TV*) e nel 1970 mandò in onda alla WGBH di Boston le sue immagini elettroniche manipolate dal vivo usando un sintetizzatore video. Keith Sonnier utilizzò per la prima volta un video proiettore per creare proiezioni di grandi dimensioni di sequenze di immagini come *Painted Foot* e *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 intitolata *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

---

<sup>6</sup> 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.

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*. 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 con 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 contemporaneamente con due telecamere e poi ha montato le due sequenze sovrapponendole, generando uno sdoppiamento della realtà [fig. 3]. Alcune volte le due sequenze di immagini si sovrappongono, ma a 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 Campus<sup>7</sup>. 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.

### **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 (ma la destra dello spettatore corrisponde alla sua sinistra e viceversa, n.d.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 avvilirono Campus in questi anni:

---

<sup>7</sup> Peter Campus 1974/75

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 con *Siebenkäs*, a E.T.A. di Hoffmann, Adalbert von Chamisso, fino a Edgar Allan Poe. Questo è 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: "Io ri-entro nel campo. Io e la mia immagine siamo perpendicolari l'uno all'altra. L'immagine è viva. L'equazione tra materia ed 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"<sup>8</sup>. 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 ed esistenza di qualcuno prima di questa immagine viva (proiettata, n.d.t.) fanno di *mem* una delle opere forse 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 spirituale<sup>9</sup>.

Come spesso accade, il titolo di questa installazione è composto di tre lettere e presenta una non facile spiegazione. Campus stesso ha fatto riferimento al francese "même" che significa "medesimo", "proprio" – e allo stesso tempo 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 reminiscenze della pittura *grisaille*<sup>10</sup>.

### **Un'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 l'altro 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

---

<sup>8</sup> Peter Campus, Catalogo della mostra *Kölnischer Kunstverein*, Köln/Berlin 1979, p. 28.

<sup>9</sup> Hanhardt 1999, p. 73.

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

forma di immagini in movimento che trovano una più profonda espressione nelle installazioni.”<sup>11</sup> 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 monocroma – normalmente in chiaroscuro – di Brice Marden o Robert Ryman.<sup>12</sup> 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).”<sup>13</sup> 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. 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 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.”<sup>14</sup> Il problema della realtà dell’immagine ha anche portato Campus alla realizzazione forse del video più importate e conosciuto: *Three Transitions* (1973). Questo lavoro è composto di 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 il *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 tuffa da una roccia; ora è solo una strada scorrevole e isolata dove si vendono cristallerie. Ma qual è la filosofia di questa generazione? Non più «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

---

<sup>11</sup> Smith 1977, p. 87.

<sup>12</sup> Kurtz, 1973.

<sup>13</sup> Campus 1974/75.

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

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.”<sup>15</sup>

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*.

Al contrario di *Interface* e *mem*, lo spettatore con questi lavori vede soltanto la sua testa ingrandita in modo considerevole, ruotata di 180 gradi, e 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 una 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.”<sup>16</sup> 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 parti diverse di un volto. L'attore John Erdman 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, misurando circa 250 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 ci si avvicina – quando si 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 Rodtschenko, 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 projections, 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 un granito circolare che galleggia nel cielo notturno come una luna – inaccessibile e forse ancora fortuitamente tangibile.

“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

---

<sup>15</sup> Bellow 1997, p. 355.

<sup>16</sup> Campus in una intervista con Marjory Supovitz (Supovitz 1976).

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 che 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.”<sup>17</sup>

### **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”.<sup>18</sup> 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 e persone. Campus – che si era concentrato sul volto umano più di ogni altro artista durante gli anni settanta, ora abbandona l'interesse per il corpo.

Queste fotografie assomigliano per esempio alla documentazione del sobrio XIX secolo dell'*American West* e alle obiettive e puntuali immagini di Paul Strand o 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 auto-proteggersi, si sottragga 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 dove 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 rivelata giusta (fotografia nel formato tradizionale), anche per quanto riguardava le modalità di realizzazione delle proprie opere (bianco e nero, stampe di media dimensione) ed il 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 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 equilibrio nella foto [fig. 14]. A questo proposito Beame Pardee ha parlato di “pathos 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”<sup>19</sup>.

### **1988: Ritorno alla Pittura, al Computer**

Dalla prospettiva di oggi, sembra logico che Peter Campus – nel momento in cui si spostò dal piccolo e medio formato della “fotografia classica” alle grandi proiezioni di fotografie – scopri un nuovo strumento per il suo lavoro, che 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

---

<sup>17</sup> Bellow 1997, p. 249.

<sup>18</sup> Hanhardt 1999, p. 68.

<sup>19</sup> Pardee May 1985.



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 gli 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 irrealista, 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 intorno 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 ad East Patchogue a circa un'ora e mezza da Manhattan.

### **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 famoso.<sup>20</sup> Vari eventi lo portarono a questo: nel 1994, incontra l'artista Kathleen Graves, la donna che all'inizio era 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 Bohen 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 *Olivebridge* e *Mont Désert*, citando l'Oxford English Dictionary: "*recover*: riprendere qualcosa tra le mani [...] riappropriarsi di qualcosa che si è persa o è stata portata via"<sup>21</sup>. 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

---

<sup>20</sup> Campus aveva realizzato il suo ultimo video nel 1976, la sua ultima video-proiezione nel 1978.

<sup>21</sup> Hanhardt 1996.

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

In un'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*, 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*"<sup>22</sup> (immagini in movimento, n.d.t.). Normalmente Campus lavora con suoni originali registrati dalla natura o da ogni ambiente specifico, o li rielabora combinandoli 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 ad 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 contemporaneamente 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*, un'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

---

<sup>22</sup> Campus in un'intervista con Marjory Supovitz (Supovitz 1976).

coogliamo 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 di manipolazione come immagini in negativo, ralenti 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 di 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** nasce 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 ed il periodo Bauhaus, oltre a realizzare numerose pubblicazioni e mostre inerenti la fotografia, la videoarte e l'arte contemporanea, tra cui: *Videokunst in Deutschland 1963-1982* (1982) e *Nam June Paik, Fluxus/Video* (1999).

**LA NATURA DEL TEMPO**  
**Conversazione con Peter Campus**  
di Antonio Trimani

*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 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 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 abbandonare.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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. 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...*

---

<sup>1</sup> Si riferisce a *Head of man with death on his mind*.

<sup>2</sup> Si riferisce a *Woman's Head* e *Man's Head*.

...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 6 ultimi lavori, quelli del 2006?* <sup>3</sup>

Tutti questi sono differenti dai precedenti. Perché a differenza degli altri invece di avere 2 o 3 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, zoomando in avanti e indietro. 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

---

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

differenti, sono differenti ai miei 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 meraviglioso guardare solo 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 stai 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.



# Ervin Babic

## **Somewhere, 2006**

Durata: 05.30 min.

### **sinossi**

Una notte un uccello volò nella mia stanza attraverso la finestra.

Cercai di allontanarlo ma non voleva volare via. 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. Dopo di che 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

**Ervin Babic** nasce 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.

### **Mostre collettive:**

- 2006. **Somewhere**, video, Kunstlehouse Sttuttgart, Sttuttgart Germany
- 2006. **Reanimation**, performance, Academy of fine arts gallery, Sarajevo BiH
- 2006. **Globalization, about art**, video, Whitiboxny gallery, New York, USA
- 2006. **Somewhere**, video, Museum Quartier, Wien, Austria
- 2006. **Somewhere**, video, Pusan Metropolitan Art Museum, Pusan, Korea
- 2006. **Somewhere**, video, React festival, Meinhaim, Germany
- 2006. **Video Collection**, video salon galery 10m2 SarajevoBiH
- 2006. **Somewhere**, video, Dubrovnik art scene, Rijeka, Croazia
- 2006. **Somewhere**, video, Dubrovnik art scene, Dubrovnik, Croazia
- 2005. **Globalization**, video, velesajam kulture, Zagreb, Croazia
- 2005. **Somewhere**, video, Dubrovnik art scene, Rijeka, Croazia
- 2005. **Positions**, performance, project Pustijerna, Dubrovnik, Croazia
- 2005. **Value 5 euro**, performance, internacional festival, Leipzig, Germany
- 2005. **Value 5 euro**, performance, internacional festival, FSMED Barcelona, Spain
- 2005. **Every Time..., reincarnation**, video, Deconstructions of monuments Sarajevo, BiH
- 2005. **Walking**, video, Internacional festival Sarajevo winter, Sarajevo, BiH
- 2005. **Touch**, video, Story about dialogue, National Museum, Sarajevo, BiH
- 2004. **Touch**, video, Story about dialogue, Strasbourg, France
- 2004. **Value 100kn**, performance, Little front off contemporary dance and performance, Zagreb, Croazia
- 2004. **Value 20kn**, performance, Speak up, Zagreb, Croazia
- 2004. **7,2,3, (12)**, performance, Karantena 8, Dubrovnik, Croazia
- 2003. **Stars**, installazione, SF konvencija, Osijek, Croazia
- 2001. **Portrait**, disegni, Palača Ranjina, Dubrovnik, Croazia

### **Mostre personali:**

- 2003. **Do we need faces to be recognized**, installazione interattiva, club The Bar, Sarajevo, BiH
- 2002. **Portrait**, disegni, Palate Ranjina, Dubrovnik, Croazia

### **Premi:**

- 2005. **Primo premio per il video**, Internacional festival Sarajevo winter, Sarajevo, BiH
- 2004. **Premio per la fotografia**, World withouth boundar, Zagreb, Croatia

# Tomislav Brajnovic

## **Buddhas of Bamiyan, 2003**

video, DVD, 6.24 min

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

## **Pregate per la pace, 2005**

video, DVD, 5.11 min

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.

**Tomislav Brajnovic** nasce 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.

## **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

## **Nature, 2006**

03.37 min.

Il video tratta 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.

I contenuti visivo e sonoro del video non sono direttamente collegati, ma lo sono simbolicamente.

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 (artistica)”. 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” ... per il tipo di condotta che un individuo sente di dover seguire non curante della mancanza di approvazione sociale, ricompensa, riconoscimento, ecc.

## **Welcome, 2004.**

08.53 min.

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 verso l’obiettivo dice “benvenuti” (in Croato "Dobrodošli"), 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.

**Tanja Dabo** nasce 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 / 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.

# Marko Fortunatović-Ercegović

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.

## Wind Carousel, 2000

*Vjetar vrtuljak*

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

*Čiope*

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

## Door, 2005

*Vrata*

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

**Marko Fortunatović-Ercegović** nasce 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.

## Mostre personali

Galery "Otok", Dubrovnik 1995, 2003.

Galery "Miroslav Kraljević", Zagreb 2005.

Galery "Josip Račić", Zagreb 2005.

"*Spellbound*", Bukovac Gallery, Cavtat 2006.

## Mostre collettive

Salon Mladih Zgb. 1998, "Pregled situacije na jugu 999" Dubrovnik 1999, "Art Annale" Split 2000, Zagrebački Salon 2002, "od A do B" SCCA i HDLU Varaždin 2002, "Karantena 6" Dubrovnik 2002, "Start" u Ljubljani i Zagrebu 2003, "Dubrovački 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*, Tikveš 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*.

*Život umjetnosti*, 74 / 75 – 05, Institute Art history, Zagreb, iz serije *Dubrovčani*, (with text from Antun Maračić)

# Nicole Hewitt

## **The Waltz, 2004**

formato 16mm film trasferito in BETA  
durata 10 min.

Nel febbraio 2005, il Croatian National Theatre cercherà di emulare il viennese Opern 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.

**Nicole Hewitt** è 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 Jiří 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.

# Renata Poljak

## **I, the Housewife!, 1996**

**durata** 5.30 min.

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 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.

## **Skok/Jump, 2000**

**durata** 4 min.

L'artista/performer cerca di saltare da un trampolino. È 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.

## **Renata Poljak**

È 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.

## **Premi**

**2006** "Great Expectations", *second award on 7<sup>th</sup> Mediterranean festival of documentary films in Siroki Brijeg, BiH.*

**2006** "Great Expectations" *Best film in domestic competition, Tabor 2006, 4<sup>th</sup> International Short Film Festival, Tabor, Croatia*

**2000** "Souvenirs (Memories)", *Public Award, Balkan Video Federation, Beograd, Yugoslavia*

**2000** "Skok/Jump", *VideoMedeja Award, Novi Sad, Yugoslavia*

**1999** "Souvenirs (Memories)", *VideoMedeja Award, Novi Sad, Yugoslavia*

**1997** "I, the Housewife!", *Annual Award of Women`s Art Center Electra, Zagreb, Croatia*

## **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

# Vedran Šamanović

## **The days of a survived warrior, 1996**

**durata** 1.05 min.

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 dancers, 2001**

**durata** 4.13 min.

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**

**durata** 3.12 min.

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.

**Vedran Šamanović** nasce 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.

# Sonja Vuk

## 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...

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.

**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 Museum of Modern and Contemporary Art di Rijeka.



# Vlasta Žanić

## **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.

## **Abolition of the apple?, 2004**

*Ukidanje jabuke*

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 sovrimpressionamento, 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'auto-distruggersi oppure dell'auto-alimentarsi?

**Vlasta Žanić** nasce 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 Šutej. 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. È madre di tre bambini.

## **One-woman exhibitions**

- 1991. Zagreb, Vladimir Nazor Gallery  
Zagreb, Miroslav Kraljević Gallery (con N. Radić and D. Kovač)
- 1992. Zagreb, The Modern Gallery's Josip Račić  
Studio, exhibition Gymnastics for Croatia (con Jandrić)
- 1996. Zagreb, The Modern Gallery's Josip Račić 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), Božidar Jakac Gallery, Spaces
- 2002. Zagreb, HDLU Karas Gallery Powerlessness
- 2004. *Illusion 1*, galerija Križić-Roban, Zagreb  
*Getting distance*, Gheto Gallery, Split
- 2005. *Congratulation*, performance, Gliptoteka HAZU, Zagreb  
*Rožata*, exhibition/happening, Gliptoteka HAZU, Zagreb  
*Crossing over*, exhibition/performance, Gliptoteka HAZU, Zagreb  
*Force x*, SC Gallery, Zagreb
- 2006. *Škor 1*, Komiža, Island of Vis

## **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
- 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 Association of Artists for the best exhibition in 2005.*
- 2006. 'Josip Račić' prize for the best exhibition in 2005.

## Video arte in Croazia dagli anni settanta fino ad oggi

di Davorka Vucic Sneperger

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 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, animazione.

Nonostante le grandi difficoltà, recentemente a Zagabria è stata organizzata una grande mostra retrospettiva che ha raccolto le opere di un centinaio di video artisti di diverso profilo e vocazione. È stata una rassegna storica che ha offerto una panoramica esaustiva sui più diversi aspetti formali del video; dal film sperimentale, attraverso le opere video mono-canale e multi-canale, 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 Mijatović, per arrivare al fotoarchivio che cambia velocemente nel video-wall "Arch\_005" di Sandro Đukić, al legame tra l'oggetto ed il video in Simon Bogojević 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".

Sicuramente non avendo un'idea chiara delle opere, sarebbe molto più conveniente stabilire le direzioni specifiche nella video arte, piuttosto che la cronologia e le caratteristiche formali. Ci sono alcune correnti: intermedialità apolitica (Goran Trbuljak, Marko Ercegović), arte politica (Sanja Iveković, Ivan Faktor, per esempio con l'opera "Fritz Lang und ich", nella Osijek occupata in relazione alle scene del film di Lang, David Maljković, Renata Poljak "Memorie" - papà-Tito-papà /in croato "tata-Tito-tata"), arte femminile di impegno sociale (Sanja Iveković "Istruzioni", Tanja Dabo, Sonja Vuk, Renata Poljak, Kristina Leko, Ksenija Turčić) e arte intimistica (Breda Beban, Vlasta Žanić, Maja Rožman); la problematica dell'identità dell'artista e della sua posizione nella società (Nicole Hewitt, Lala Raščić) e la creazione e ricostruzione degli spazi reali (Ana Hušman, Lala Raščić), virtuali (Sandro Đukić, Darko Fritz), immaginari (Ben Cain, Tina Gverović) e futuristici (Simon Bogojević Narath "Hand of Master", Vladislav Knežević "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 a creare 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 era

possibile perché le bobine su cui si arrotolava 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" al contatto con la pelle, conferendo all'opera un marchio molto personale. Nell'opera "Media Game" l'artista concettuale **Ivan Ladislav Galeta** esamina la formazione dello spazio mediale e 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 Iveković** 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 una relazione particolare con il medium, esaminandone le possibilità di trasmissione del messaggio. 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 Iveković "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 – in particolare di un visitatore della mostra registrato in un luogo 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 tratta il problema della comunicazione fra gli uomini esaminando allo stesso tempo anche la comunicatività del medium stesso.

Le opere di Sanja Iveković sono caratterizzate dal commento critico sulle questioni politiche (per esempio Pericolo generale - Godard) e femminili.

**Gli anni novanta** sono stati segnati dalla comparsa della nuova generazione di video artisti, proposti nella selezione video dal titolo *Reference to Difference*; **Simon Bogojević Narath, Vladislav Knežević, Vlado Zrnić, Igor Kuduz, Davor Mezak, Milan Bukovac** e il gruppo **FX Interzone**. Le opere video sono caratterizzate dal punto di vista formale dalle immagini generate al computer, dagli 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 della proiezione che rappresenta un grande mutamento nel senso progettuale-concettuale.

In questa opera la prospettiva di lettura coinvolge più livelli, tramite la dimensione auditiva dell'opera, che possiamo sentire dalle cuffie dei tredici ospiti assenti (Duchamp, Freud, Marilyn Monroe, Paperino, Brecht...). Altri livelli sono il testo scritto che scorre sul video, la proiezione a grandezza naturale del tavolo apparecchiato, le mani in procinto di mangiare.

L'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 in modo rilevante il numero dei video artisti grazie all'istituzione della cattedra di Animazione e Nuovi Media nelle Accademie di Belle Arti di Zagabria e di Spalato e anche grazie alla maggiore accessibilità delle tecnologie video.

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

All'iperproduzione di video segue la loro diffusione all'estero, grazie anche ai sottotitoli ed all'immediatezza del linguaggio visuale, comprensibile 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 sono prodotte una serie di opere video multi-canale, tra cui quelle di Breda Beban, Dan Oki, Sandra Sterle, Željko Jerman, Željka Blaće, Fedor Vučemilović e l'opera *meta-mediale* 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 informativa 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 Floričić** nell'opera "Senza titolo № 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 in quelle stesse categorie. La camera è statica, le persone sono immobili, al punto che la scena potrebbe sembrare una fotografia, 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 mette in questione il rapporto del tempo reale con il tempo manipolato.

Le opere di **Deković** e di **Mezak** rappresentano, nella video arte croata, la corrente riconducibile all'opera di Nam June Paik, il quale nelle sue 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 *Il letto della Medusa* del 1994 Davor Mezak unisce l'elemento mitologico, al video ed al privato. I monitor con immagini acquatiche sono collocati in un letto al posto dei cuscini o teste ed emettono l'immagine con motivi d'acqua.

I monitor della video-installazione *Ripentimento/Scopare* (2001) di Marijan Crtalić sono collocati a distanza di un metro l'uno dall'altro ed all'altezza degli osservatori. Nel primo vediamo i pentimenti e le scuse di Crtalić e nell'altro le sue bestemmie senza riserva. Lo

spettatore per vedere le immagini dei monitor deve sistemarsi al centro e guardare i televisori alternativamente.

Lo studente di Nam June Paik, Sandro Đukić adopera i monitor nell'opera "Arch\_05", e ne colloca dieci verticalmente, l'uno sull'altro, in modo da formare una colonna. Sui 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 all'archivio foto-digitale, 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 irricognoscibile.

Gli autoritratti di Sandro Đukić aprono la questione dell'identità e della possibile nuova soggettività, creata nel mondo del medium elettronico.

Osservando il video archivio di Sandro Đukić costruito in uno spazio virtuale, ci chiediamo in quali luoghi si è trasfuso lo spazio espositivo della galleria. Di conseguenza è legittimo chiedersi se queste cornici istituzionali sono diventate insufficienti per l'artista contemporaneo. Nasce il dubbio che il sistema delle gallerie sia un modello espositivo un po' obsoleto.

Dieci opere 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 dell'arte moderna.

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 che, indossa una muta da subacqueo, tira fuori il bucato dalla lavatrice per poi stirarlo su un'asse da stiro. Questo video ironizza sui 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 Turčič**, "Sunt lacrime rerum" del 1998, è costruita come un'immagine video, utilizzando uno specchio adagiato sul pavimento, del formato della proiezione. Gocce d'acqua scorrono lentamente come lacrime, per poi finire con il rumore dello scarico del water. L'opera ironizza sulle emozioni e mette in rilievo il rapporto spregiativo della società verso le stesse. Ksenija Turčič assume il ruolo dell'amante e comodamente sdraiata sul letto offre le risposte attese, piene di comprensione. L'amante è una macchina emozionalmente imperfetta che ha spento la sua funzione emotiva.

\* 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)

**Sonja Vuk** nella sua opera artistica, non legata esclusivamente al video, affronta il tema dello sfruttamento del corpo femminile, dell'autodistruzione e della deformazione della donna condizionata dalla moda, delle intime preoccupazioni psicologiche, per esempio della solitudine nell'opera "Mental Prison", in cui una donna balla in cucina fino allo svenimento.

**Vlasta Žanić** nell'opera "Preghiera" crea una video annotazione intimistica della propria vita, come un diario, 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 in diverse lingue «Benvenuti».

**Nicole Hewitt** nell'opera "Walz" critica la necessità croata 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 Maljković** "Scene for the Heritage", in cui l'autore tratta 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 Bakić. Accanto alla video-registrazione David Maljković colloca anche le sculture di Vojin Bakić 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.

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 seduto di fronte, 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 realtà falsa.

**Vedran Šamanović**, 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 Šamanović è "lo spazio secondo" foucaultiano, "il posto fuori ogni posto" dove ogni ordine reale viene completamente cambiato. Šamanović crea qualcosa di simile agli eterotopi foucaultiani, posti irreali ma non utopistici, poichè essi sono copie di altri posti 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 Ercegović** non c'è narrazione, la storia si va costruendo nel suo svolgersi, 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 un'unica inquadratura, spicca l'opera manifesto di Marko Ercegović "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'esaltazione 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.cc.) all'oggetto - alla *giostra* ed a un fenomeno naturale quale 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 secondo la volontà del vento. Nell'opera "Ding", di nuovo con l'aiuto del vento, ma questa volta non come motore della telecamera, 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. Detto in modo fosteriano, oggi nell'arte, e specialmente nella video arte, assistiamo al ritorno della realtà vera, però resta 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 determinato 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 pone il problema della temporalità, sottolineando una delle più importanti preoccupazioni dell'estetica minimalista. Si apre la questione dell'annullamento della categoria del tempo, così come dell'esistenza in un altro sistema e in un altro spazio, cui accenna il titolo dell'opera.

Nell'opera autoriflessiva e contemplativa di **Ervin Babić** "Somewhere" l'autore trova uno spazio altro nel fondo del proprio essere. Babić 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'autore, 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 attinge all'eredità delle performance dell'autore.

Le opere della coppia artistico-amorosa formata da **Ben Cain e Tina Gverović** sono caratterizzate dal potere di trasformare la realtà e dalla smaterializzazione dello spazio

reale. Con interventi molto semplici posizionando una maschera sull'obbiettivo della video camera, queste opere presentano il mondo e i luoghi reali, non definendoli completamente come spazio di realtà o di finzione. Nell'opera "Si o No" un mascherino con due cerchi suggerisce due visioni parallele della terraferma vista dalla nave.

La visione a distanza, dalla nave, rappresenta una visione libera. La visione della camera 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", che riflette sullo spazio e sulle relazioni che si stabiliscono in esso, 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. Essi sono il risultato dell'intrecciarsi di situazioni reali con le nostre costruzioni mentali ed esistono nello spazio specifico delle nostre menti come una realtà registrata. Col tempo implacabilmente gli eventi reali e non reali, con i relativi spazi, diventano una finzione.

La scena della video arte contemporanea in Croazia è caratterizzata da una serie di opere individuali, intimistiche che non hanno denominatore comune per quanto riguarda identità e definizione formale o tematica. Si tratta di una scena ideologicamente e strutturalmente dissonante dalle origini prevalentemente figurative del passato. Tuttavia, un punto comune al gruppo di giovani artisti *freelancer* 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 sue manifestazioni: velocità, consumismo, fenomeni tecnologici, culturali e politici.



# Rossella Biscotti

## **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

**Rossella Biscotti** nasce 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

## **Mostre personali**

### **2006**

Cities of continuous lines, Open studio, *American Academy in Rome* (IT), together with Kevin van Braak.

### **2005**

Xavier Martin and Rossella Biscotti, *Cypres Galerie*, Leuven (BE)

L'Italia è una repubblica democratica fondata sul lavoro, *Gallerie Paolo Boselli*, Brussels (BE)

### **2002**

Rossella Biscotti e Danilo Donzelli, *Galleria T293*, Napoli (IT)

## Mostre collettive

### 2006

Sense and sensitivity, *TENT*, Rotterdam (NL)

Videoreport, *GAM*, Monfalcone (IT) curated by Andrea Bruciati

Fair Play 2006, *Play gallery for still and motion pictures*, Berlin (DE)

Video invitational, *Viafarini*, Milano (IT)

Beautiful nature, *GAM*, Castel San Pietro Terme (IT) curated by Synapser

Cascoland, *New Crossroads*, Cape Town (ZA)

I costruttori: il corpo del lavoro 1906-2006, *Castel Sismondo*, Rimini / *Palazzo Belmonte-Riso*, Palermo (IT) curated by M. Margozzi, L. Martini and A. Negri

### 2005

Il grande teatro del mediterraneo, *Teatro Clitunno*, Trevi (IT) curated by Trevi Flash Art Museum  
Beograd nekad I sad, *Prodajna Galerija*, Belgrade (CS) curated by M. Stamenkovic and J. Van Woensel

Adam, *Smart Project Space*, Amsterdam (NL)

Fujijama, *Archeo DOC Festival*, Napoli (IT) curated by A. Amendola

Padiglione Italia-Out of Biennale, *Trevi Flash Art Museum*, Trevi (IT) selected by B. Pietromarchi

Honey money - Premio Masay Art Factory, *Assab one*, Milano (IT)

### 2004

Video contest, *Studio Pompstraat*, Rotterdam (NL)

Conflitto e conflitti, *GAM*, Bologna (IT) curated by Synapser

Prototipi 03, *Fondazione Adriano Olivetti*, Roma (IT) curated by S. Chiodi and B. Pietromarchi

### 2003

Young Italian artists, *Galerie Paolo Boselli*, Brussels (BE) curated by T293

Anteprima- Quadriennale, *Palazzo Reale*, Napoli (IT) selected by M. Picone

Collaudi, *GAM*, Bologna (IT) curated by M. Altavilla and D. Lotta

Start, *Care/Of*, Milano (IT) curated by L. Aiello and T. Fattaposta

Perspective, *El Adelph*, Roma (IT) curated by P. Capata and M. Bastante

Space is still the place, *TPO*, Bologna (IT) curated by M. Altavilla and A. De Manincor

### 2002

Doppiavù, una piccola rassegna di videoarte, *Palazzo delle Papesse*, Siena (IT) curated by M. Tonelli

III Mostra d'Art Sonor y Visual, *Convent de Sant. Augusti*, Barcelona (ES)

### 2001

Tracce di un seminario, *Viafarini /Care/Of*, Milano, curated by G. Di Pietrantonio and A. Vettese

### 2000

Mostra di fine corso, *ex chiesa di San Francesco*, Como (IT) curated by G. Di Pietrantonio and A. Vettese

## Grants

2006 STEP, European Cultural Foundation, Amsterdam (NL)

2004-2005 Movin'up, Giovani Artisti Italiani, Torino (IT)

## Award

2006 Premio NY 2006/2007, Ministry of Foreign Affairs, Roma (IT)

## Artist in Residence

2004-2005 B.a.d. Foundation, Rotterdam

03/2005 Smart Project Space, Amsterdam

# Luca Curci

## **impossible.language, 2004**

**scritto e diretto da** Luca Curci e Fabiana Roscioli

**sound & music design** di Mark Kammerbauer

**direttore della fotografia** Leonardo Tizi

**performers** Valentina Beotti, Veruschka Graziano

**durata** 11.44 min. | **formato** DVD PAL

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.

## **impossible.love, 2005**

**scritto e diretto da** Luca Curci e Fabiana Roscioli

**soundtrack** di Ivan Iusco

**direttore della fotografia** Damiano Cali

**durata** 06.16 min. | **formato** DVD PAL

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 la visione, tra il silenzio ed il vuoto. Irrompendo 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.

## **impossible.garden, 2006**

**scritto e diretto da** Luca Curci e Fabiana Roscioli

**soundtrack** di Ivan Iusco

**durata** 06.06 min. | **formato** DVD PAL

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. Nuove mescolanze nascono e creano teorie di nuovi linguaggi, come costruzione di connessioni che creano situazioni plurali e nuovi incroci che ibridano gli infiniti linguaggi possibili in una dissolvenza comunicativa in cui prende forma la differenza. 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.

**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 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.

## SELECTED EXHIBITIONS

- 1995** **Novembre:** Mostra collettiva sul tema "La Luce" presso la Galleria Orlando in Firenze, Italia
- 1996** **Luglio:** Mostra personale "Luoghi Comuni", presso il Palazzo Vescovile di Conversano (BA), Italia  
**Settembre:** Collaborazione con l'artista inglese David Tremlett presso la Galleria Bonomo in Bari, Italia
- 1997** **Luglio:** Mostra personale "A ritroso", presso il Castello Aragonese di Conversano (BA), Italia  
**Ottobre:** Collaborazione con la artista americana Carol Hubner Venezia presso la Galleria Bonomo in Bari, Italia
- 1998** **Luglio:** Mostra personale "Controluce", presso lo Spazio Curci in Polignano a Mare, Italia  
**Agosto:** Mostra personale "Controluce", presso la Galleria Cavour in Forte dei Marmi (LU), Italia
- 1999** **Luglio:** Mostra personale "Riflessioni - Portraits", presso il Castello Aragonese di Conversano (BA), Italia  
**Agosto:** Mostra personale "Riflessioni - Portraits", presso la Galleria Pino Pascali in Polignano a Mare, Italia
- 2000** **Marzo:** Mostra Collettiva "Art Beyond Borders" presso la Galerie Riefel in Vienna, Austria  
**Luglio:** Mostra Collettiva presso Galerie Club de Begegnung Kulturzentrum in Linz, Austria  
**Agosto:** Mostra personale "Sharadadei", presso la Galleria Pino Pascali in Polignano a Mare, Italia
- 2001** **Gennaio:** Creazione del gruppo artistico itinerante ArtExpo. Maggiori dettagli: [www.lucacurci.com/artexpo](http://www.lucacurci.com/artexpo)  
**Agosto:** Organizzazione e partecipazione alla Mostra Collettiva "ArtExpo 2001" presso la Galleria Pino Pascali e la Chiesa di San Giuseppe in Polignano a Mare (Bari), Italia  
**Settembre:** Mostra Personale "Lapsus in your mind", presso la Galleria "Artoteca Vallisa" in Bari, Italia  
**Ottobre:** Partecipazione al "Salon d'Automne International des Beaux-Arts de Montréal" in Montreal, Canada

- 2002** **Settembre:** Proiezione video E-HUMAN al recordcamp's 'aerons and sofas' di New York  
**Ottobre:** Partecipazione alla rassegna video di Polyphonix 40 presso il Centro Culturale Canadese e la Sala 2 del Centro Georges Pompidou di Parigi.  
**Novembre:** Proiezione video E-HUMAN al festival "Beeldenstorm" - Kortrijk (Belgium)
- 2003** **Gennaio:** The Museum of New Art (MONA) - the 2nd annual Detroit International Video Festival  
**Marzo:** Rassegna video presso la Fondazione Mudima - Milano, Italia  
**Aprile:** Rassegna video Unesco "TecnoPoetry for Peace" presso il Centro Culturale Candiani, Mestre - Venezia  
**Aprile:** Rassegna video "ART-DIGITAL" presso la Galleria d'arte M'ARS, Mosca  
**Aprile:** Rassegna video presso la Deluxe-ARTS Gallery and Creative Space, London  
**Maggio:** Rassegna video "Crimson Feet Fireworks" in Ahmedabad, Mumbai, e Pune - India  
**Novembre:** "PLAY II - INTERNATIONAL VIDEO ART SHOW" presso il Museo "Art and Memory" - La Plata, Buenos Aires, Argentina
- 2004** **Febbraio:** Rassegna di musica elettronica e videoarte presso "fluc", schwedenplatz/praterstern - Vienna, Austria  
**Febbraio:** [di][a][log]\_[box], seminario di musica elettronica e arti digitali, presso il Dipartimento di Pratiche Linguistiche e Analisi di Testi della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Bari, Italia  
**Aprile:** "GLOBAL PLAYER" - Living Gallery Primo Piano - Viale Marconi, 4 - Lecce (Italia)  
**Aprile:** EXPERIMENTAL MOVIE FESTIVAL "CARBUNARI 2004" - FLOREAN MUSEUM - Baia Mare - Maramures (Romania)  
**Maggio:** Senef 2004 - Seoul Net & Film Festival - Seoul, Korea  
**Giugno:** "CLONE.PROJECT" 18 giugno - 8 luglio 2004, Roma (Italia). Sedi: Istituto Polacco di Roma, RipArte presso Ripa Hotel, Rashomon Centro Culturale, Horti Lamiani.  
**Giugno:** Festival di Videoarte presso il Cine Buraco - Rio de Janeiro - Brasile  
**Luglio:** "Artnight in Passau" - KUNSTNACHT PASSAU - Germania / district bavaria  
**Ottobre:** Co-director di PLAY III - Festival internazionale di Video Arte presso il Museo "Ángel M. De Rosa", Junin - Buenos Aires, Argentina  
**Dicembre:** Direttore artistico di "video.game" rassegna internazionale di videoarte, presso il Museo del Castello Estense, Ferrara (Italia)
- 2005** **Gennaio:** Co-direttore di "video.game" rassegna internazionale di videoarte, presso il Fortino di S. Antonio Abate, Bari  
**Gennaio:** "Lobby Festival", presso il Rocket Club - Milano (Italia)  
**Aprile:** Direttore artistico di "EROS + FOOD", rassegna internazionale di videoarte, Sala Estense, Ferrara (Italia)  
**Aprile:** 17th "Independent Arts" Festival - Cultural Centre of Sint-Niklaas (Belgio)  
**Maggio:** Senef 2005 - Seoul Net & Film Festival - Seoul, Korea  
**Maggio:** Direttore artistico di "Hybrid Channel" rassegna internazionale di videoarte, presso l'ass. cult. Moebius, Bari (Italia)  
**Luglio:** 2nd International Independent Video/Filmfestival "Ohne Kohle", Vienna (Austria) and Mainz (Germany)  
**Luglio:** "Sex&Food - Luca Curci e Fabiana Roscioli" presso la Galleria Pasifae di Roma e la Galleria SCK di Belgrado (Serbia & Montenegro)  
**Agosto:** Sex&Food - rassegna internazionale di videoarte presso la Galleria Kamera 55 - Cisternino (Brindisi) - Italia  
**Agosto:** Organismi Geneticamente Modificati presso la Galleria Primo Piano Living Gallery - Lecce (Italia)  
**Agosto:** Mind the G.A.P. - spazio dedicato alla videoarte - Fiere di Parma, Parma (Italy)  
**Agosto:** Republic of Artists 2005 presso la Galleria d'arte Wifredo Lam - Havana (Cuba)  
**Settembre:** International Video Art Screening "URBAN FLESH AND BLOOD" organizzato dal Kaliningrad Branch of the National Center for Contemporary Arts, Kaliningrado (Russia)  
**Settembre:** BEOGRAD NEKAD I SAD, curata da Marko Stamenkovic presso la Galleria Prodajna in Belgrado (Serbia & Montenegro)  
**Settembre:** "Corrosion" presso MUnA (University Museum nella città di Uberlandia), Minas Gerais state - Brasile  
**Ottobre:** Live Art Festival "Private Impact" presso "Koszary sztuki", "OFFicyna", Museo Nazionale di Szczecin (Polonia) e Berlino (Germania)  
**Ottobre:** DiVA - Digital & Video Art Fair - Kube Hotel, Parigi (Francia)  
**Novembre:** BAC! 06 - International Contemporary Art Festival in Barcelona - CCCB Centro de Cultura Contemporània de Barcelona and at La Santa Proyectos Culturales, Barcelona (Spagna)  
**Novembre:** Secondo Festival Internazionale di Audio-Visual Arts "VIDEOLOGIA", Volgograd (Russia)  
**Novembre:** "Aereal Vision" presso la Galleria Marta Traba - Latin America Memorial Foundation, San Paolo (Brasile)  
**Dicembre:** Attitude Festival presso la Galleria Magaza - Bitola (Macedonia)  
**Dicembre:** Mostra collettiva - sezione video (Nunzio, Sol Lewitt, David Tremlett, Marc Queen Franco Dellerba). Galleria Bonomo, Bari  
**Dicembre:** TIFF 05 - Tirana International Film Festival - Tirana (Albania)
- 2006** **Marzo:** DiVA - Digital & Video Art Fair - Embassy Suites Hotel, New York (USA)  
**Marzo:** Direttore artistico di Temporary Identities - Digital and Video Art event presso il Novosibirsk State Art Museum (Russia)  
**Marzo:** Direttore artistico del Festival Internazionale di videoarte & architettura presso l'Indiana University Art Gallery (USA)  
**Aprile:** THE TIME INSIDE - Luca Curci & Fabiana Roscioli. Mostra personale presso la Galleria Mamia Bretesché - Parigi (Aprile 4 - 29, 2006)  
**Agosto:** Direttore artistico del River's Edge Film Festival - Festival Internazionale di cinema e videoarte (Agosto 17-20, 2006) - Sezione videoarte & videoarchitettura. Paducah, Kentucky (USA)  
**Settembre:** Direttore artistico di Temporary Cities - Video Art & Architecture event presso il Cultural Communication Centre di Klaipeda, Lithuania (Settembre 14-16, 2006)

# EGO

L'Ente Gestazioni Oniriche nasce nel 2003 come progetto sperimentale di animazioni, ma si evolve ben presto in un'avventura più ambiziosa ed entusiasmante, 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. Da sempre attivo in qualsiasi sperimentazione legata all'immagine fotografica e filmica. Vive tra Foggia e Milano dove lavora come assistente alla regia, operatore di backstage e attrezzista in produzioni di spot pubblicitari.

**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.

## **Schhh... , 2003/2004**

**soggetto e sceneggiatura:** Vito Livio Squeo

**disegni:** Vito Livio Squeo

**riprese:** Gaetano Accettulli

**montaggio:** Gaetano Accettulli

**musiche:** Francesco Lettera

**durata:** 02.06 min. | **formato:** colore, mini DV

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 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.

## **IL-ludendo docere, 2005**

**regia:** Gaetano Accettulli

**sceneggiatura:** Gaetano Accettulli

**interventi pittorici:** Vito Livio Squeo

**interpreti:** Adriana Arminio

**montaggio:** Gaetano Accettulli

**musiche:** Francesco Lettera

**collaborazioni:** Maria Taggio, Antonella Masetto

**durata:** 01.22 min. | **formato:** colore, mini DV

Il gioco di parole del titolo si riferisce al modo in cui gli adulti impongono discutibili valori ai figli fin dalla culla, corrompendone la purezza. Una mamma sostituirà il giochino con uno simile da cui penderanno non più gli spensierati animaletti di pezza ma delle banconote che la piccola innocente protagonista cercherà di afferrare, lasciandosi scappare per sempre dalle mani un valore ben più prezioso. 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!

### **inESistente, 2005/2006**

**regia:** Gaetano Accettulli

**interpreti:** Antonio Vania

**sceneggiatura:** Vito Livio Squeo, Gaetano Accettulli

**interventi pittorici:** Vito Livio Squeo

**montaggio:** Gaetano Accettulli

**musiche:** Francesco Lettera

**durata:** 04 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. Il corto, infatti, traspone fedelmente le parole di questo pensiero in immagini, è un viaggio nell’ ESistente ma anche nell’ inESistente, nel corpo come nell’anima.

### **FumosaMente #1, 2005/2006**

**disegni e interventi pittorici:** Vito Livio Squeo

**montaggio:** Gaetano Accettulli

**musiche:** Francesco Lettera

**voce:** Raffaele Antini

**durata:** 01.50 min. | **formato:** colore, mini DV

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

### **F-ORMA?, 2006**

**Regia e sceneggiatura:** Gaetano Accettulli

**collaborazione:** Antonio Bozza

**interventi pittorici:** Vito Livio Squeo

**montaggio:** Gaetano Accettulli

**musiche:** Francesco Lettera

**durata:** 02.20 min. | **formato:** colore, mini DV

Questo lavoro è stato realizzato per la mostra *Scarpe – arte e poesia del quotidiano – III edizione* [La Torre (Villa Torlonia) San Mauro Pascoli (FC)] e avente come titolo *“La forma del cammino, il cammino della forma”*. 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**

**soggetto e sceneggiatura:** Vito Livio Squeo

**disegni:** Vito Livio Squeo

**montaggio:** Gaetano Accettulli

**musiche:** Francesco Lettera

**voce e traduzione:** Licia Bui

**durata:** 01.15 min. | **formato:** colore, mini DV

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.*

# Lucia Leuci

## **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

**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 rassegne nazionali come la Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo, la sezione Anteprema della Quadriennale, Gemine Muse e Fuori Uso.*

**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" Modì, Bari; "Autoredonna" a cura di Lara Vinca Masini, Castello Pasquini, Castiglioncello; "Istèria" a cura di Giacomo Zaza, Galleria Ugo Ferranti, Roma [FotoGrafia 1° Festival Internazionale di Roma]; "BodyGirl" Sala 1, Roma.

**2005** "Free Tour" a cura di Luca Beatrice, PiziArte, Teramo.

**2006** "Home Sweet Home" Rebecca Container Gallery, Genova.

## **concorsi**

**2002** Primo Premio "Autore Donna - Nuove Proposte" catalogo monografico Giunti Editore, Firenze (testo di Lara Vinca Masini), Rosignano Marittimo.

**2005** Vincitrice per la regione Puglia della prima edizione del concorso nazionale *PagineBianche® d'Autore*, promosso da Seat Pagine Gialle.

## **mostre personali**

**2001** "Fototensioni" PiziArte, Teramo.

**2002** "Ecstasy: stati di grazia" Modì, Bari; "Autoredonna" a cura di Lara Vinca Masini, Castello Pasquini, Castiglioncello; "Istèria" a cura di Giacomo Zaza, Galleria Ugo Ferranti, Roma [FotoGrafia 1° Festival Internazionale di Roma]; "BodyGirl" Sala 1, Roma.

**2005** "Free Tour" a cura di Luca Beatrice, PiziArte, Teramo.

**2006** "Home Sweet Home" Rebecca Container Gallery, Genova.

### **principali mostre collettive**

**1998** "Arti visive" a cura di Sergio Risaliti, S. M. di Collemaggio, L'Aquila.

**2000** "IX Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo" a cura di Jannis Kounellis, ex mattatoio di Testaccio, Roma; "Lo scandalo dello spirito", Castello Cinquecentesco, L'Aquila; "Porta d'Oriente" a cura di Luca Beatrice, Palazzo Tupputi, Bisceglie.

**2001** "Art&Maggio" a cura di Antonella Marino, Sala Murat, Bari; "Il mare" a cura di Giacomo Zaza,

Chiostro di S. Domenico, Molfetta; "Pulsioni eversive" a cura di Giacomo Zaza, Palazzo Tupputi, Bisceglie.

**2002** "Europa Video Arte" Chiesa di S. Paolo, Modena, Canem Galeria, Castellò de la Plana - Spagna, Digit Acc Galerie, Weimar - Germania; "Version 2.0 of Violence online Festival" Liberarti Festival, Biennale di Liverpool - Inghilterra, Computer Space Festival, Sophia - Bulgaria; "5 Künstler stellen aus" Haus im plus, Neusiedl - Austria; "Gemine Muse" a cura di Antonella Marino, Museo Storico, Bari.

**2003** "Short Stories" a cura di Marga Perera, En Plein Air, Pinerolo; "Anteprima 2" XIV Quadriennale di Roma, Palazzo Reale, Napoli; "Almeno sedici minuti" a cura di Luca Beatrice e Guido Curto, Arts and arts, Torino; "Obsesiòn" PiziArte, Teramo.

**2004** "Godart" Museo Laboratorio, Città S. Angelo; "La stanza delle vergini suicide" a cura di Federica Bianconi, Una hotel tocq (Flash Art Fair) Milano; "Clan(destino)" PiziArte, Una hotel tocq (Flash Art Fair) Milano; "Il corpo solitario" En Plein Air, Pinerolo; "Tempus Fugit" PiziArte, Teramo; "GAP" a cura di Antonella Marino, Lia De Venere, Marilena Di Tursi, Plesso Santa Teresa dei Maschi/Dipartimento studi classici e cristiani-Università di Bari; "Fuori Uso" a cura di Luca Beatrice, Ferrotel, Pescara; "A vostro rischio e pericolo" a cura di Gianluca Marziani, Stop.Sitemacreativo, Roma; "Video DiaLoghi" Maison Musique, Rivoli.

**2005** "Camera a sud" Piziarte, Teramo; "Camera a sud" PiziArte, Hotel Sofitel (Flash Art Show), Bologna; "Video Dialoghi" Centre Culturel Français, Torino; "Railwaystories" a cura di Adriana Martino, Stazione Centrale, Pescara; "VenerElettrica" a cura di Luca Beatrice, Rocca Paolina, Perugia; "Killing me softly" PiziArte, ATA Hotel Executive (Flash Art Show), Milano; "Dhen milao ellenica – Io non parlo italiano" a cura di Luigi Negro e Alessandra Pomarico, ex Convitto Palmieri, Lecce; "SerrONE Biennalegiovani Monza 2005" a cura di Luca Beatrice, Martina Corgnati, Gianluca Marziani, Marco Meneguzzo, Marisa Vescovo, Serrone della Villa Reale, Monza; "Flash Trash" UGC Cinè Citè, Moncalieri; "FairPlay" a cura di Laura Carcano, Complesso di Santa Sofia, Salerno; "Seven: everything goes to hell" a cura di Maurizio Sciacaluga, Palazzo Pretorio, Certaldo; "La nemica del cuore ovvero le 12 vergini" Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bondeno.

**2006** "Trasformations" a cura di Gianluca Marziani, Stragapede Perini, Milano; "Artiste, teppiste" Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bondeno; "La donna oggetto - Miti e metamorfosi al femminile 1900-2005" a cura di Luca Beatrice, Vigevano, Castello Sforzesco; "Video Island" Isola Tiberina [La notte bianca], Roma.

### **Concorsi**

**2002** Primo Premio "Autore Donna - Nuove Proposte" catalogo monografico Giunti Editore, Firenze (testo di Lara Vinca Masini), Rosignano Marittimo.

**2005** Vincitrice per la regione Puglia della prima edizione del concorso nazionale *PagineBianche® d'Autore*, promosso da Seat Pagine Gialle.



# Mario Materia

## Legamento low-desat, 2004

**musica di** 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)

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.

## La spia che era in me, 2003

**musica di** 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)

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

**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 sublimare nei suoi "artefatti" (performances, video e audio-produzioni, fotografia, stampa, pittura, scrittura).

## istruzione

Laurea in Medicina e Chirurgia (Università degli Studi di Bari) - 2004

B.A. Hons in Media Arts (Royal Holloway University Of London) - 2001

## esperienze professionali

Direttore Strategie Creative (Latexlab, Madrid) - 2005

Consulente Creativo (Curtin University, Perth, Australia) – 2003

Assistente di Produzione (BBC, Londra) - 2003

Assistente Ricercatore (University College London, Londra) – 2002

Consulente Creativo (Cyberia Multimedia, Milano) - 2001

Curatore (Onedayonly Digital Art Showcase, Londra) - 2001

## 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

## **collettive**

temporary identities (Novosibirsk State Museum, Novosibirsk, Russia) - 2006  
Indiana International Art and Architecture Festival (Indiana university Art gallery, Indiana, USA) - 2006  
hybrid channel (Ass. Cult. Moebius, Bari) - 2005  
video.game (Fortino di S. Antonio Abate (Bari) - 2005  
[di][a][log]\_[box] - Seminario di musica elettronica e arti digitali (Dipartimento di Pratiche Linguistiche e Analisi di Testi della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Bari) - 2004  
International ArtExpo (Centro Morella, Michoacan, Messico) - 2004  
nonstop.madrid (Pabellón de la Pipa del Recinto Ferial de Casa de Campo, Madrid) - 2004  
otherside (291 Gallery, Londra) - 2003  
flicker (Lighthouse Gallery, Wolverhampton, GB) - 2002  
onedayonly (Bedford Square Building – RHUL, Londra) - 2001

## **festival**

Lucania Film Festival (Matera) - 2004  
60° Festival Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia - Sezione: Nuovi Territori - 2003  
B.A.F.F. Busto Arsizio Film Festival - Sezione: Altre Visioni - 2003  
m-arte festival (Roma) - 2003

# Carlo Michele Schirinzi

## Crisostomo, 2003

**soggetto, sceneggiatura, regia, scenografia, costumi, luci, fotografia, camera, suono e missaggio, montaggio, produzione:** Carlo Michele Schirinzi

**interpreti:** Carlo Michele Schirinzi, Rita Botrugno, Candida Stassin

**musiche:** Billie Holiday 'Ghost of yesterday' (Wilson-Herzog jr) p.1992 A.C.E.; Marlene Dietrich 'Wenn die soldaten' (trad. e arr.: Pronk) p.1964 EMI/Electrola Gmbh

**durata** 07.30 min. | **formato** b/n-colore, mini dv

**sinossi:** Ammorbatato dal passaggio/dissolvenza d'icone è costretto ad infliggersi inutili 'punizioni' che non placheranno i suoi affanni.

**dichiarazione:** 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...

**festival e partecipazioni:** "39<sup>a</sup> Mostra Internazionale del Nuovo Cinema", Pesaro 2003; "Biennale Adriatica Arti Nuove - Sezione Arti Visive", San Benedetto del Tronto 2004, "ExXiment 001 – Lo sguardo insolito", Roma 2005; "Segnali Luminosi", Pesaro 2005.

## All'erta!

**soggetto, sceneggiatura, regia, scenografia, costumi, luci, fotografia, disturbi, camera, suono e missaggio, montaggio:** Carlo Michele Schirinzi

**interpreti:** Carlo Michele Schirinzi, materiale d'archivio

**musiche:** Gabriele Panico 'Der jüngenmeer' (G. Panico) p.2003 Larsen; Wanda Osiris 'Ti parlerò d'amore' (Bracchi-Martinelli) p.2001 Butterfly Music s.r.l./Curci; Orchestra del Teatro alla Scala di Milano diretta da Carlo Maria Giulini 'Sinfonia' da 'L'italiana in Algeri' (G: Rossini) p.1996 EMI Italiana (registrazione del 1954); Peter Schmalfluss 'Nocturne op.9 n.3 en mi bém. majeur' (F. Chopin) p.1993 Point Productions; Trashmen 'Surfin'bird' (White-Frazier-Harris-Wilson jr) p.1964 Sundazed

**produzione:** Untertosten Film (Produktionen Autarkiken)

**origine:** Italia 2004

**durata** 11.37 min. | **formato** b/n-colore, mini dv

**distribuzione:** Emmefilm.com

**sinossi:** 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...

**dichiarazione:** A proposito della distinzione tra *propaganda* e *storiografia* e della censura operata dagli organi di stato sulle cineriprese militari destinate al pubblico delle sale – allora come oggi –. 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).

**festival, premi e partecipazioni:** vincitore del Premio "GAP - Giovani Artisti Pugliesi", Bari 2004; vincitore del Premio Shortvillage alla "40<sup>a</sup> Mostra del Nuovo Cinema – Concorso Progetto Video" Pesaro 2004; "1° Festival delle Scritture Cinematografiche", Roma 2004; "6° Festival del Cinema Europeo", Lecce 2004; "3° Festival International Signes de Nuit", Parigi 2005; "2° Cinema del Reale. Viaggi e Visioni", Galatone (Le) 2005; "9° Tonicorti", Padova 2005; "17° Fano International Film Festival", Fano (Ps) 2005; "ToniCorti ad Esterni", Milano 2006; "2° Festival International de Film et Video de Creation. Nouvelles Images en Mouvement", Achrafieh – Beyrouth (Liban) 2006.

**Carlo Michele Schirinzi** nasce ad Acquarica del Capo nel 1974. Artista e videomaker, 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<sup>a</sup> 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; *iconoclastie 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).

#### **hanno parlato del suo lavoro:**

Enrico Ghezzi, Achille Bonito Oliva, Giovanni Spagnoletti, Francesco di Pace (*fuoriorario*), Roberto Nanni (videomaker), Silvia Veroli (*Il Manifesto*), Roberto Silvestri (*Il Manifesto*), Adelina Preziosi (*Segnocinema*), Augusto Pieroni (*Luxflux proto-type, luxflux.org, fototensioni.it*), Mauro Marino (poeta), Pietro Marino (*La Gazzetta del Mezzogiorno*), Antonella Marino (*La Repubblica, Flash Art*), Marilena Di Tursi (*Il Corriere della Sera, Segno*), Lia De Venere (*La Repubblica, Il Sole 24 Ore*), Antonella Gaeta (*La Repubblica*), Giusy Caroppo (*Exibart*), Chiara Gilardo (*FilmTv*), Sergio Giusti (*Around Photography*), Maria Vinella (*Segno, Arte, Juliet*), Stefano Della Casa, Dede Auregli (*Il manifesto*), Gabi Scardi (*Il Sole 24 Ore*), Arianna Molinari (*cinemavvenire.it, xtm.it*), Tommaso Casini (*shortvillage.com*), Gudrun De Chirico (*L'Unità*)

#### **videofilmografia**

**1999:** Sementi assenti (cm, in collaborazione con M. Stefàno), **2000:** L'amanuense (cm), Amami e baciami (cm), Di-nuovo? (cm), Z/OOO (doc), One step beyond (cm), La cella del frate (cm), Juliette. Sussurri di velluto (cm), Sole (microdoc), La fam(e)iglia (cm), Il sogno (cm), £ 3.000 (cm), (A)rota (cm), Aiôn (cm, in collaborazione con M. Mangipinto), Il sepolcro (cm), W (cm, in collaborazione con M. Stefàno), Terminale (cm), L'appuntamento (cm), Camera con vista (cm), Uniforme (cm), **2001:** Fondale (cm), Dè-tail (cm), Talpe (cm), Perco(r)(s)so (cm), Trappe (cm), **2002:** Astrolite (mm, in collaborazione con A. Matarazzo), Zulöfen (cm), Riesumazione (doc), Che barba ! (cm), **2003:** Crisostomo (cm), Il nido (cm), **2004:** Il ri(n)tocco (docufiction), Il grande schermo contro la dispersione (spot), All'erta! (docufiction), A Levante (lm, di M. Libonati - L. Filotico - C.M. Schirinzi - A. Valenti - S. Chiodini - G. De Blasi - G. Camerino), Macerie dell'Arcobaleno (docufiction, in collaborazione con M. Santoro), **2005:** Zittofono. Sonata in blu per Nagg e Nell (duetto in sincrono per monitor bizantino) (cm), Dal Toboso (cm), Trittico in prova (doc), Just for one day (microdoc), 15/10/05 (doc), Autografia d'un videoritratto (doc), **2006:** Videoverture ad otto (doc), Laccuamara (docufiction), Palpebra su pietra (docufiction), Addestramento all'apocalisse (cm, in collaborazione con G. Panico), Oligarchico (in lavorazione, cm).

## Made in (made out) Puglia

Antonio Musci

Sul monitor scorrono le immagini del video *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 ad Amsterdam, nella piazza cui fa riferimento il titolo. Le immagini 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 nel video, riferendosi alle testimonianze filmate in 16 mm da un cineoperatore di guerra. L'attendibilità qui non ha nulla a che vedere con la testimonianza, anche se resa in prima persona, poiché filtrata dal ricordo soggettivo, oltre che mediata dal linguaggio verbale del racconto. Neanche le immagini immortalate dalla pellicola sono una garanzia assoluta di attendibilità: potrebbe trattarsi di un falso. La costruzione volutamente artificiosa delle testimonianze raccolte nel video ne è una ulteriore conferma. Una frattura sembra immediatamente profilarsi tra due diverse generazioni: la prima è quella dei testimoni oculari, che talvolta fanno fatica a ricordare, la seconda è quella di coloro che riferiscono ciò che hanno sentito dire e di cui non hanno esperienza diretta: significativamente la loro voce fuori campo è associata al proprio corpo muto nell'inquadratura.

Molti sono stati i tentativi di auto-narrazione che il video e ancor più il cinema pugliese hanno compiuto finora, offrendo una visione stereotipata della nostra regione, suscitando non poche perplessità sull'onestà/attendibilità di tali operazioni. La più apolide delle espressioni artistiche, il video, oggi fruibile anche attraverso la rete ed in ogni remoto angolo del mondo, difficilmente si lascia ingabbiare in definizioni di pseudo-correnti regionali. Il video nella nostra terra può essere solo *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 quasi 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 democratica 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 sulla terraferma, nel cantiere navale, in apertura del video.

L'impossibilità del significato a tradursi in linguaggio sembra essere anche il tema centrale della trilogia *impossibile* ed in particolare del video *impossibile language* di Luca Curci, in cui non solo la parola, ma anche il più emozionale dei linguaggi, quello 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-sogno, nascita-morte (*Schhh...*), essere-nulla (inESistente), a quello del gioco quale metafora dell'imposizione di pseudo-valori, propri della società del consumo (*IL-ludendo docere*). Nelle opere di animazione è più evidente la cifra estetica della manualità, peraltro notevole, del disegno, quale mezzo per esprimere una visione poetica e al tempo stesso tragica del mondo, attraverso l'uso creativo delle tecnologie elettroniche.

L'opera di Lucia Leuci, sicuramente tra le più coraggiose nel panorama artistico pugliese, attinge all'immaginario pornografico, di cui peraltro sovverte la logica fallocentrica, rielaborandone i temi ricorrenti (il sadomaso in *Looking Around*, il travestitismo in *She can't be pregnant*) in una chiave estetica molto personale, che utilizza la fotografia digitale volutamente sfocata.

Particolarmente significativa è l'opera dell'artista/psichiatra Mario Materia, che gira i suoi lavori in super 8 per poi riversarli in digitale, ottenendo dei risultati sorprendenti dal punto di vista stilistico. Un montaggio realizzato come una partitura musicale che non a caso si serve della musica oltre che delle immagini per sondare la profondità della psiche umana.

Spaziano dalla letteratura, al teatro, alla musica - e nella musica, da Verdi ai Dead Kennedys - i riferimenti nell'opera di Carlo Michele Schirinzi, artista molto versatile, che utilizza diverse forme di espressione, dalla fotografia, alla pittura, scultura, al video, con l'obiettivo - come dichiara lo stesso Schirinzi - "di archiviare gesti e azioni casalinghe". La casa dell'artista è anche il set ideale affinché questa sua dimensione intima, privata, possa "far implodere l'universale", restando comodamente rinchiuso nel proprio cesso.

Sette artisti pugliesi il cui sguardo lucido e irriverente lascia ben poche possibilità al compromesso, collocandoli al di fuori (*made out*) della Puglia stereotipata, irreali, priva di contraddizioni, tanto cara, su un altro fronte, al cinema pugliese.