

KATHARINA JESBERGER

“Comunicazione”, “Ambiente” e “Relazione”:

Il Laboratorio di Comunicazione Militante

nel contesto dei movimenti video degli anni settanta¹

Fotografie di ritrovamenti di armi dopo un raid della polizia, accuratamente ordinate e paragonabili ad una composizione suprematista, scatti inespessivi che avrebbero dovuto rappresentare o provare il crimine descritto nel testo: tali immagini sono rese pubbliche dai media oggi così come negli anni settanta. E la loro presenza ci è diventata talmente familiare che difficilmente ci poniamo delle domande al loro riguardo. Proprio su questo punto, invece, si interrogava il gruppo attivo tra il 1976 ed il 1978 a Milano con il nome di Laboratorio di Comunicazione Militante, un gruppo che organizzava workshop nelle scuole, dove i giovani avevano modo dapprima di analizzare le immagini mostrate dai mezzi di comunicazione di massa e poi di apprendere attraverso l'uso che loro stessi ne facevano. Foto frontali, sovraesposte e con forti ombreggiature a enfatizzare le presunte caratteristiche criminali dei soggetti rappresentati, venivano raccolte da vari giornali, analizzate e successivamente replicate utilizzando i propri volti; scene mostrate in televisione venivano riprodotte e filmate da differenti angolazioni e con diversa gestualità per metterne a nudo le varie strategie di potere. Il risultato dei workshop ed il materiale fotografico della ricerca venivano poi applicati su grandi pannelli ed esposti nelle mostre.

Tuttavia, un dettaglio colloca tali pannelli inequivocabilmente negli anni '70. Sotto le “foto segnaletiche” rielaborate, si trovano i volti di persone quali Anna Maria Martini [fig. 1] o Fabrizio Pelli [fig. 2], coinvolti nella lotta armata della Sinistra del tempo. Considerando la tenace attualità ed il vincolo con uno specifico contesto storico che il *Laboratorio* offre in quanto testimone critico dei cosiddetti “anni di piombo”, è sorprendente come negli anni successivi il gruppo abbia riscontrato pochissimo interesse nell'ambito artistico. Il loro lavoro, a seguito dell'improvviso scioglimento nel 1978, non venne più mostrato al grande pubblico sino al 2009, quando per la prima volta venne allestita una mostra a Napoli.² Ad eccezione di un unico articolo di Andrea Pioselli, il nome del Laboratorio non comparve nei testi di storia dell'arte per oltre trent'anni.³ Il gruppo sarebbe stato con molta probabilità dimenticato facilmente se non fosse stato per *Studio Azzurro*, che ebbe origine proprio dal Laboratorio, e se il co-fondatore Paolo Rosa non avesse desiderato

fortemente mantenere alta la memoria delle attività intraprese negli anni settanta.

Il destino di non essere considerato abbastanza rilevante nella storiografia accomuna il Laboratorio a molti altri gruppi attivi durante quegli anni in diverse città europee, anch'esse impegnate nell'educazione alla comprensione dei media attraverso l'aiuto della tecnologia video. I videocollectivi procedevano al denudamento dei media attraverso uno smascheramento tecnico e semiotico dell'autorità televisiva, e divulgavano controinformazione attraverso una televisione di guerriglia che trasmetteva notizie alternative.

Quelli che qui vengono anonimamente chiamati gruppi, facevano a volte parte di una rete internazionale ed erano attivi su diversi punti comuni. Nella storiografia artistica è tuttora in corso una revisione delle loro attività ed è per almeno tre ragioni – ritengo – che si è verificata una rimozione storiografica sulle vicende di questi videocollectivi.

Il primo posto appartiene senza dubbio alla relazione tra arte e politica negli anni settanta. Nelle aggregazioni appartenenti ai movimenti d'avanguardia, arte e politica non venivano percepite come sfere distinte. Le loro attività, sia dal punto di vista artistico che politico, vengono al giorno d'oggi valutate poco interessanti se non addirittura ridicolizzate. Guardando indietro si può dire che esse abbiano fallito due volte, così come le loro visioni politiche neanche le nuove forme d'espressione artistica riuscirono a prender piede e ad evolversi.

Un secondo ostacolo potrebbe trovarsi nell'atteggiamento anticostituzionale e nella loro identità di gruppo. Gli istituti d'arte in particolare erano visti come apolitici, senza alcun tipo di influenza socio-politica nella società. Per quale motivo dunque queste istituzioni apertamente ripudiate avrebbero dovuto interessarsi a preservare la storia dei videocollectivi con i quali non esisteva nessun contatto? Le opere dei videoartisti si reperivano comunque difficilmente, e solo attraverso lo sforzo di alcuni appassionati, in collezioni, musei e libri di storia dell'arte. Ma a differenza dei collettivi, i videoartisti erano identificabili come autori singoli. Una volta sciolte le aggregazioni, era invece difficile individuare una persona di riferimento che rappresentasse gli interessi del gruppo.

Una terza ragione è da attribuire alla perdita del materiale. Una gran parte dei nastri infatti non è più utilizzabile. Contrariamente a quanto si credeva negli anni settanta, ovvero che i nastri magnetici delle videocassette avessero una maggiore durata della pellicola, a causa di un difetto di produzione che negli anni ottanta causò quella che venne definita come sindrome del "sticky tape", divenne chiaro che sarebbe stato proprio il nastro magnetico a non poter essere impiegato nel lungo termine. A causa dei costi considerevoli in tempo e denaro, sono state poche le iniziative istituzionali per il restauro, e solo attraverso un processo di selezione che ha escluso gran parte del materiale. I

criteri adottati nella scelta sono sempre vincolati al tempo, dipendenti dal momento esatto della decisione. Allo stesso modo il materiale selezionato influenza lo sguardo retroattivo di chi lo osserverà e studierà in futuro. I criteri di selezione sono dunque sì soggetti ai canoni della storia dell'arte ma anche un elemento attivo nel determinarli. Anche il recupero del materiale video era dipeso perlopiù da singoli individui che, avendo l'accesso alle tecnologie adatte per trasferire i contenuti su supporti più adeguati, si erano sentiti responsabili della sua preservazione. Per questa ragione, molti dei nastri finora prodotti dai collettivi finirono accatastati in modo anonimo negli scaffali dei centri di produzione di allora, che non avevano né risorse economiche, né abbastanza interesse per il restauro.⁴

I movimenti video furono pertanto inclusi solo limitatamente nella ricerca umanistica. Nell'ambito della teoria dei media, nella quale il contributo dei collettivi è riconosciuto come parte della storia dei mezzi di comunicazione, viene difatti sovente omessa una discussione sull'estetica delle loro produzioni. Nella pubblicazione di fondamentale importanza *Video. Das Reflexive Medium*,⁵ l'autrice Yvonne Spielmann dedica tre intere pagine alla "Televisione di Guerriglia", sottolineando il fatto che i movimenti video non avessero sviluppato alcuna nuova tecnica o concetto estetico. Mancava una riflessione formale sugli aspetti di questo mezzo di comunicazione. In termini politici, i gruppi erano rimasti lontani dagli ideali che propagandavano, cioè quelli di sviluppare ordini sociali alternativi, poiché anche tra le proprie linee vigeva la classica distribuzione sessista dei ruoli, senza alcuna riflessione autocritica al riguardo.⁶

Lasciando che la questione dei ruoli di genere all'interno dei gruppi trovi altrove un maggiore approfondimento, qui voglio asserire che l'uso mediatico-riflessivo della tecnologia video nei collettivi degli anni settanta sia stato sottovalutato e come, nella fattispecie, il Laboratorio di Comunicazione Militante ne sia un chiaro esempio.

Il video come strumento (auto)riflessivo e processuale

Con "uso riflessivo del video sui media", si intende che le proprietà specifiche del video vengono da esso utilizzate per sviluppare un linguaggio proprio. La mia tesi sostiene che con il loro lavoro i movimenti video scandagliarono il nuovo mezzo durante la fase di formazione delle sue specificità medial⁷ e che, influenzati dall'uso di queste sue caratteristiche, essi abbiano sviluppato nuove forme che sono state importanti nella pratica artistica.

In quanto mezzo di comunicazione elettronico, il video trasmette simultaneamente immagini in movimento e audio in sincrono attraverso segnali elettronici; per questa ragione nell'ambito della teoria dei media si parla di un mezzo processuale e autoriflessivo poiché (ri)genera

ininterrottamente la linea continua di un'immagine in costante costruzione, ricreando in tal modo un processo continuo analogo al nostro pensiero. Il concetto di analogia con il processo del pensiero umano emerse attraverso il confronto dei segnali elettronici del video con la trasmissione sinaptica interneurale nel corpo umano. E a differenza di quanto avviene per un film, è possibile vedere la registrazione immediatamente o addirittura osservare sé stessi direttamente sul monitor durante le riprese. Questa sua proprietà permette non solo il monitoraggio, ma anche l'auto-osservazione. Quando si posiziona l'apparecchiatura in una struttura circolare, in cui la camera è puntata verso il monitor al quale è collegata, si parla di un processo feedback, in cui il segnale di uscita visualizzato sul monitor diventa contemporaneamente segnale di entrata nella videocamera. Se il feedback venisse proiettato in un loop continuo, un ciclo continuo, il suo segnale si ripeterebbe ininterrottamente e, a causa di un lieve ritardo proprio del trasferimento simultaneo, con degli spostamenti appena percettibili. Norbert Wiener, il fondatore della cibernetica, confronta questo concetto di feedback con la capacità di autoregolazione degli organismi viventi che impiegano una forma del segnale di feedback per controllare i processi di comunicazione e, se necessario, adattarsi all'ambiente circostante.⁸

Questa possibilità di dialogo con sé stessi si rivelò essere un utile strumento terapeutico e pedagogico. Le riprese video erano adatte a riportare le dinamiche sociali di gruppo ad un livello di osservazione oggettivo. Il videocollettivo tedesco *Telewissen* utilizzò questa caratteristica nelle sue conversazioni per strada con le persone, tra cui *Documenta der Leute* del 1972. Mostrando la conversazione precedente su un monitor, *Telewissen* poteva proporre ad altri gli argomenti già affrontati e provocare così nuove reazioni.⁹ Gli artisti applicavano l'effetto feedback alle loro *closed-circuit installations* che consistevano in una telecamera puntata verso lo spettatore e allo stesso tempo collegata al monitor situato di fronte ad esso. Gli spettatori vivevano dunque l'esperienza di vedere sé stessi sullo schermo come parte dell'opera d'arte e potevano interagire con la propria immagine in movimento. Le *closed-circuit installations* potrebbero essere considerate una versione in scala ridotta della televisione via cavo.

La televisione via cavo, in inglese *Cable Access Television* (CATV), aveva creato l'utopia di una televisione decentralizzata, partecipativa e pertanto democratica. In questa variante della CATV, che in un preciso momento storico, all'inizio degli anni settanta, poteva ancora considerarsi realisticamente realizzabile, la televisione divenne un mezzo di comunicazione bidirezionale. La CATV era stata pensata come una rete che unisse numerose unità, costituite da monitor e videocamera, in cui chiunque avesse la possibilità di inviare e ricevere.

I primi modelli delle apparecchiature video erano ancora pesanti, però piccoli se paragonati alla cinepresa, e potevano essere trasportati in luoghi che non si erano ancora visti in televisione. Mentre la videocamera era facile da maneggiare, l'edizione del materiale risultava complessa: il nastro magnetico opaco non permetteva una visione chiara dei fotogrammi che quindi non era possibile tagliare con precisione e che era necessario estrarre in sezioni approssimative che venivano poi copiate su un altro nastro. L'ingombanza delle tecnologia video per l'edizione portò alla pratica del montaggio in diretta. La persona dietro la videocamera sceglieva i momenti giusti già durante le riprese.¹⁰ Senza perdere tempo, con uno *stop-and-go*, di secondo in secondo, premendo un pulsante ogni volta che desiderava registrare, anticipava le reazioni delle persone filmate grazie ad un'attenzione intuitiva per la situazione, con una sensibilità per ciò che sarebbe accaduto successivamente e per quali fossero le riprese più convenienti da fare.

Il video elettronico degli anni settanta era pertanto un mezzo processuale che sembrava creato quasi appositamente per una pratica artistica processuale.

I gruppi intorno alla *Radical Software*: pratica politico-artistica e retorica dell'information

Le reti pubbliche non utilizzarono però questo potenziale dei nuovi mezzi di comunicazione elettronici, sia televisivi che video. Nonostante le previsioni del futurologo Buckminster Fuller si avverassero spesso, tra tutte, non si realizzò quella auspicata nel 1962 in *Education Automation* su una televisione bidirezionale che, attraverso il feedback, avrebbe dovuto garantire una partecipazione più democratica.¹¹

Sfruttare il potenziale delle videotecnologie per il cambiamento della società fu compito di una controcultura composta da artisti, appassionati di media e da sostenitori della sinistra che si riunirono in collettivi video. I gruppi di guerriglia televisiva perseguirono una strategia di informazione anti-televisiva, mentre i *Grassroots* spostarono il proprio punto di interesse verso la costruzione di strutture sociali.¹²

Le strategie dei movimenti video vennero divulgate negli Stati Uniti in pubblicazioni come *Guerrilla Television* di Michael Shambert del 1971,¹³ o diffuse in Europa grazie a *Senza chiedere permesso – come rivoluzionare l'informazione* (1973) di Roberto Faenza¹⁴ e *Baukasten zu einer Theorie der Medien* (1970) di Hans Magnus Enzensberger;¹⁵ qui, a causa dell'approdo tardivo della tecnologia video, si formarono in ritardo anche i videocollettivi.

Nella convinzione che il potere non dovesse più dipendere dal possesso di capitale e dalla produttività ma dall'accesso alle informazioni,¹⁶ sorsero negli Stati Uniti intorno alla rivista *Radical Software* gruppi che sostenevano l'idea di un assalto attraverso una "education war" alla maniera di Marshall McLuhan.¹⁷

L'*information* divenne il concetto chiave delle loro argomentazioni e venne percepita come *environment*, ossia come l'ambiente quotidiano – una correlazione fondamentale ispirata alle teorie di Buckminster Fuller. L'*information* è in questa retorica l'equivalente sia dei mezzi di informazione, sia degli stimoli dati dall'ambiente e poi elaborati dal cervello. In quanto parte della vita quotidiana, l'*information* e l'ambiente sono per i gruppi del videoattivismo importanti abbastanza da diventare oggetto di riflessione. “If information is our environment, why isn't our environment considered information?” si chiedevano gli editori di *Radical Software*. Una volta inseriti i mass-media nel contesto della vita quotidiana, anche questo ambiente sarebbe dovuto essere visto come una fonte di informazione, insieme a tutte le persone che ne facevano parte,¹⁸ perché “le persone sono l'informazione”, “The people are the information”, come scrive nel suo *Handbook* il People's Video Theater.¹⁹

Il teorico dell'arte Tom Holert ha già enucleato come si sia arrivati a questa argomentazione empatica sull'*information* e come questa vada di pari passo con una latente estetizzazione. Holert descrive le argomentazioni inerenti all'estetica e all'azione politica come caratteristiche di questa cerchia all'inizio degli anni settanta.²⁰ Per i gruppi associati con la *Radical Software*, l'agitazione artistica e quella politica arrivarono simultaneamente. Come ha sottolineato David Joselit, la linea editoriale di *Radical Software* ha mostrato: “that closed-circuit works of video art are structurally identical to cable access TV and particular to its activist documentary tradition developed by Raindance and others, like Videofreex or Global Village. In *Radical Software*, art and activism were drawn as structural equivalents on account of their shared closed-circuit form.”²¹ È questa stretta combinazione e mescolanza di arte ed attivismo che rende oggi più difficile posizionare i collettivi video nella storia dell'arte. Ma è proprio questa caratteristica che li definisce come movimenti d'avanguardia.

Il Laboratorio di Comunicazione Militante

Il *Laboratorio di Comunicazione Militante* non ebbe nessun contatto con i gruppi vicini a *Radical Software*, ma a livello concettuale va incluso nel contesto dei videocollettivi. Il gruppo si costituì a Milano nel 1975 inaugurando le sue prime mostre, ma la formazione definitiva fu raggiunta nel 1976 con coloro che realizzarono la mostra *Strategia d'informazione. Distorsione della realtà e diffusione del consenso*. Tra i suoi componenti ci sono Tullio Brunone (1946), Giovanni Columbu (1949), Claudio Guenzani (1950), Paolo Rosa (1949-2013) e talvolta anche due donne, Adriana Pulga (1952) e Nives Ciardi (1949); tutti studenti d'arte, architetti e psicologi. Il 1982 vide poi Paolo Rosa come fondatore del gruppo video *Studio Azzurro*, insieme a Fabio Cirifino e

Leonardo Sangiorgi che avevano già lavorato come fotografi per il *Laboratorio*.

Nel 1976 il Laboratorio prese parte alla Biennale di Venezia in cui Enrico Crispolti curò la sezione “L'ambiente come sociale”. In questa sezione Crispolti offriva una visione d'insieme di varie attività artistico-politiche italiane che si occupavano della questione dello spazio pubblico. Come Crispolti scrive in catalogo: “Le prospettive d'avanguardia appaiono oggi invece sostanzialmente altre: infatti la ricerca è oggi più di rapporti che non di puro linguaggio (...)”.²²

La Biennale diventò un luogo di incontro comune di vari gruppi che discutevano sul significato sociale dello spazio, e si arrivò ad una collaborazione tra le associazioni di Milano che al termine della Biennale decisero di occupare la chiesa di San Carpoforo nel quartiere milanese di Brera.

In un evento annunciato ufficialmente, nella piazza antistante la chiesa e direttamente davanti al portone principale venne installata una scultura gonfiabile e percorribile. Sotto l'occhio vigile della polizia, il pubblico venne invitato ad entrare nell'enorme “opera d'arte”, senza poi apparentemente più uscirne. In realtà attraverso la scultura si accedeva direttamente alla chiesa, da cui si poteva tornare all'esterno. Per tre anni, dal 1976 al 1978, la chiesa occupata quella sera venne conosciuta sotto il nome di *Fabbrica di Comunicazione* e gestita come centro alternativo a disposizione di diversi gruppi politici e culturali.

La pratica artistica del Laboratorio

Le principali “opere” del Laboratorio sono i workshop tenuti per gli scolari. I risultati dei workshop, o quelli che vennero definiti come i “semplici risultati dei workshop”, vennero esposti alle mostre organizzate dal Laboratorio negli anni settanta. Il loro tema era “la comunicazione”: come dichiarato dagli stessi artisti, la particolarità degli argomenti trattati non era da attribuire ad una scelta propria poiché essi traevano spunto direttamente dai mass-media.

Negli “anni di piombo”, durante i quali la situazione sociale e politica si era aggravata a causa della lotta armata extra-parlamentare e delle pesanti misure repressive adottate dal Governo, la rappresentazione dei criminali e la loro criminalizzazione divenne uno dei temi decisivi. Insieme agli studenti dei workshop, il LCM recuperò gli scritti del medico, criminologo e antropologo Cesare Lombroso per dimostrare come lo schema stereotipato del XIX secolo fosse ancora in vigore nei mass-media. Come materia prima furono utilizzati articoli e foto di giornali di cui, attraverso fotocopie ingrandite, vennero analizzate le dimensioni dei volti criminalizzati e discussa l'illuminazione. Successivamente, gli studenti riprodusero sui propri visi questa

rappresentazione schematica decodificata. L'applicazione del procedimento tecnico partendo dalla fotografia originale sino a quella sgranata stampata sul giornale mostra chiaramente che, applicando determinati principi, si possa raffigurare chiunque e addirittura se stessi come “criminale”.

Il materiale dei workshop, la deformazione tecnica e la manipolazione delle immagini venne messa in mostra su pannelli di grande formato. Le proporzioni sovradimensionate, di 100 x 80 cm, intendevano attirare l'attenzione su dettagli che solitamente non venivano percepiti e provocare delle reazioni emotive nello spettatore.

L'immagine di un bambino innocente proveniente da un ambiente disagiato e presentata con il titolo “Criminale nato” viene mostrata accompagnata da un testo di Cesare Lombroso che raccomanda un programma di eutanasia per persone dalle caratteristiche facciali criminali. Altri quattro pannelli mostrano una sovrapposizione della schematizzazione di Lombroso con i volti di quella conosciuta come la Banda di Brescia, un caso ben noto nel 1964. Attraverso ingrandimenti, disposizioni seriali, rasterizzazioni grossolane e con l'astrazione che ne risulta, la modalità di rappresentazione evoca l'estetica dei mass-media ed il suo riflettersi nella Pop Art, anche se in un distaccato bianco e nero. Paragonando quattro versioni della stessa fotografia di Fabrizio Pelli su quattro diversi quotidiani, il gruppo svela la manipolazione dei suoi occhi, con lo sguardo rivolto verso il basso in tre delle versioni e verso sinistra sul *Corriere della Sera* [fig. 3].

In un'altra sequenza viene presentata, passo dopo passo, la deformazione della foto del passaporto di Anna Maria Martini in quella rasterizzata pubblicata sul giornale. I suoi occhi e le labbra presentano ombre dirette verso il basso, che corrispondono all'iconografia consolidata per i criminali.

Nella serie *Omicidi polizieschi* vengono smascherate combinazioni narrative distorte di fotografia e testo. Gli studenti del workshop adottarono la stessa strategia di frammentazione e (de)contestualizzazione impiegata spesso dai mass-media. In combinazione con l'immagine di una persona che fugge ripresa di spalle, singole parole come “esplode”, “partito il colpo”, “provocando”, “non voluta”, “mentre cadev(a)”, creano una storia differente da quella che altrimenti si immaginerebbe se presentata libera da condizionamenti [fig. 4].

A questi temi se ne erano aggiunti poi di ulteriori come l'uso del linguaggio del corpo in politica, l'ostentazione del potere attraverso le uniformi, le strutture gerarchiche nelle foto di famiglia. Le strategie dell'analisi estetica rimangono le stesse: imitare la situazione raffigurata con l'uso ad esempio di uniformi di carta, rivelare la sublimazione dell'estetica attraverso il confronto, ingrandire le immagini e dunque gli effetti.

Per la decostruzione delle scene televisive venne utilizzata la videotecnologia. Gli adolescenti imitavano scene televisive che riprendevano con diversi settaggi della videocamera, da varie angolazioni e con differente illuminazione [fig. 5].

Il video non intendeva produrre opere d'arte, ma essere uno strumento che permettesse agli studenti di sperimentare la posizione davanti e dietro la videocamera, assumere il ruolo di potere conferito a chi sceglie le immagini o essere alla sua mercé. Come sottolineato dagli artisti nella loro breve pubblicazione *L'arma dell'immagine*, “il risultato meno convincente lo si è avuto proprio considerando il video-tape come uno strumento di documentazione”.²³

Nella pratica il video si rivelò molto più utile come “strumento di sperimentazione” e per l'analisi del linguaggio visuale della televisione. Il più grande effetto attribuitogli è quello di essere uno “strumento di animazione del lavoro di gruppo”. Il video “con il monitor in funzione collocato al centro dello spazio di lavoro”, è utile principalmente per l'immediatezza della sua simultaneità, tramite la quale permette a ciascun membro del gruppo di avere un punto di vista esterno consentendo così un'autoriflessione attraverso il feedback [fig. 6].

Anche la macchina fotografica istantanea Polaroid e la fotocopiatrice condividevano questa sua caratteristica di operare quasi in simultanea, e furono in effetti impiegate per la produzione di immagini fisse che fossero materialmente tangibili e che si potessero posare l'una accanto all'altra per favorirne il confronto.²⁴

Il concetto artistico del Laboratorio

Un'ulteriore conseguenza delle discussioni avvenute durante la Biennale del 1976 fu il programma-manifesto *Strategia d'informazione*, in cui il Laboratorio aveva fissato otto principi del suo operare artistico:

- 1) Cultura metropolitana e arte borghese
- 2) Fruttori-operatori e operatori-fruttori
- 3) Cantine, cessi e istituzioni come luoghi sociali
- 4) Interlocutori per strati sociali omogenei
- 5) Arte come palestra per invenzioni e rivoluzioni
- 6) Rifiuto della “continuità artistica” (critica al linguaggio del potere)
- 7) Autogestione sociale
- 8) Estinzione del prodotto artistico

Con questi otto principi²⁵ i componenti del *Laboratorio* spiegarono il loro ruolo di artisti e riaffermarono la responsabilità sociale dell'arte. “All'ambiente” fu attribuito un ruolo importante in quanto parte del messaggio artistico, ma allo stesso tempo fu sottolineato come l'ambiente spaziale da solo non potesse

rivestire alcun significato sociale. Dal loro punto di vista, la strategia di mostrarsi nello spazio pubblico in contrapposizione a gallerie e musei – ed all'arte commerciale ed istituzionale che ne derivava – non era sufficiente per un agire artistico socialmente efficace: “Il concetto di sociale (...) è frainteso anche da chi crede di operare nel sociale solo in quanto opera nell'ambiente.” “Sociale è la gestione dello spazio.” Con “spazio”, in questo contesto degli anni settanta, si intende un sistema sociale di relazioni che sostanzialmente vengono definite dai mass-media. Come enucleato dallo storico d'arte Andrea Pioselli, questa era un'idea largamente diffusa tra gli artisti che lavoravano nello spazio pubblico. Per loro “l'ambiente non è tanto uno spazio fisicamente verificabile, ma un sistema di relazioni sociali”.²⁶

Sono due i punti di questo concetto del *Laboratorio* che meritano attenzione a questo proposito: anzitutto il fatto che “l'ambiente”, lo spazio circostante, venga determinato significativamente dal sistema di comunicazione, un'affinità con lo stretto legame tra *information* ed *environment* in linea con *Raindance* e *Radical Software*; in secondo luogo, l'importanza del “gesto” come mezzo per operare a livello sociale.

Attratti dal funzionamento delle relazioni sociali e da come queste si possano imbastire, i membri del *Laboratorio* non furono interessati al mondo artistico autonomo. Questo, a causa del suo carattere istituzionale, veniva percepito come troppo limitato poiché non raggiungeva la società in misura uguale al sistema di comunicazione predominante. Ciononostante, sulla base della posizione di Theodor Adorno, essi aderirono allo statuto di autonomia dell'arte affermando che essa, col suo ruolo marginale nella società, occupi in questa stessa società una posizione importante, da cui poter criticare lo stato attuale delle cose: “L'arte occupa uno spazio marginale rispetto al più vasto sistema di comunicazione che regola i rapporti sociali. (...) Per queste sue caratteristiche l'arte (...) svolge una funzione sociale (...). (È) preconstituito per esercitare la critica del linguaggio.”

Nell'ultimo principio del manifesto, intitolato “l'Estinzione del prodotto artistico”, essi criticavano l'Arte Concettuale e le performance per il loro ritorno nelle gallerie attraverso la documentazione fotografica: “Azione, performance, concetto si traducono in immagine, progetto e prodotto; il comportamento individuale e l'intervento sociale sono il mezzo e il pretesto, la registrazione e il fine”. Il gruppo prende invece le distanze da questo malinteso: “Estinguere il prodotto significa cominciare a invertire i termini di strumentalità e finalità tra azione e registrazione. Nell'inversione del rapporto l'opera artistica si ridefinisce in quanto innesco di nuove idee, azioni e rapporti sociali”. Per il *Laboratorio* non era sufficiente abbandonare le gallerie per agire nello spazio pubblico. Grazie alla sua esperienza con il video, il gruppo sapeva che la documentazione delle attività artistiche attraverso il video o la

fotografia non solo avrebbe invertito la dipendenza tra mezzo e scopo finale, ma avrebbe causato effetti anche “sull'ambiente” e sul sistema delle relazioni sociali. Azioni all'interno di un dato spazio, quello dell'operare artistico, le relazioni sociali reciproche tra operatore e fruitore avrebbero dovuto costituire l'opera d'arte.

La fine

La storia del *Laboratorio* finì nel 1978. Dopo tre anni di attività nella Fabbrica di Comunicazione, il gruppo decise di abbandonare la chiesa occupata, proprio nel momento in cui avrebbe dovuto riceverne ufficialmente le chiavi. I suoi membri erano stanchi di dover sostenere la propria posizione, incastrati com'erano tra le diverse istituzioni pubbliche e i vari gruppi della Sinistra insieme ai quali gestivano San Carpoforo e che non ne condividevano l'approccio nell'operare artistico.²⁷ Era forse il sintomo della mancanza di una resistenza anticostituzionale capace di tenerli uniti contro un nemico comune? La fine del Laboratorio, effettivamente, è un esempio della scomparsa dei numerosi videocollettivi avvenuta verso la fine degli anni settanta. I collettivi erano nati intorno ai movimenti studenteschi e avevano perseguito diversi ideali della Sinistra benché la loro base comune consistesse in un approccio anticostituzionale e politicamente imparziale. Verso la fine del decennio l'euforia iniziale era andata scemando e la maggior parte dei membri si risolse ad intraprendere percorsi individuali politici, artistici o a ritirarsi a vita privata. Molti degli spazi conquistati e in origine autogestiti vennero convertiti in centri sociali comuni con amministrazione privata o pubblica. Anche l'entusiasmo per quello che all'inizio era un nuovo mezzo di comunicazione decadde. Dopo anni di attività i gruppi dovettero ammettere che la loro idea di creare strutture di comunicazione alternative non si sarebbe realizzata così come la avevano immaginata, o perlomeno non in un futuro prossimo e non con l'effetto immediato sperato. La videotecnologia si era ulteriormente evoluta ed il mezzo tecnicamente sofisticato esigeva un'interazione impegnativa con le nuove possibilità.

Molti ex attivisti del video cambiarono campo e si dedicarono al cinema sperimentale come Paolo Rosa, fondatore di Studio Azzurro nel 1982, o Michael Shamberg di *Raindance*. Questa tendenza portò agli inizi degli anni ottanta ad un ritorno della narrazione nella videoarte e ad uno scambio sperimentale tra videoarte e film documentario.²⁸

Nonostante avesse contatti con i più importanti storici dell'arte di quegli anni, tra gli altri Mario de Micheli, Francesco Vincitorio ed Enrico Crispolti, ciò che rimane del Laboratorio di Comunicazione Militante è la sua unica e breve pubblicazione *L'arma dell'immagine* [fig. 7], pensata per offrire una visione panoramica su tutte le attività e le tematiche, con i testi e le interviste e

arricchita anche da piccole illustrazioni in bianco e nero. I pannelli delle mostre del *Laboratorio* rimasero inaccessibili per 30 anni e furono esposti nuovamente in pubblico per la prima volta nel 2009 a Napoli, nella mostra *L'immagine come controinformazione. Le esperienze del Laboratorio di Comunicazione Militante e di Videobase*, curata da Lucilla Meloni.

Il Laboratorio di Comunicazione Militante e il suo utilizzo “relazionale” del video – Un tentativo di revisione

La critica principale mossa ai movimenti video, ovvero quella di non aver sviluppato l'uso riflessivo sui media del video e nessuna forma d'espressione artistica, deve essere parzialmente rivista per lo meno riguardo al *Laboratorio*. Questo risulta già evidente dall'analogia tra i contenuti ed il linguaggio artistico nel suo lavoro: la “comunicazione” che rappresenta il tema principale del *Laboratorio*, il sistema che intende decostruire, ed il *modus operandi* artistico adottato – se includiamo i mezzi di comunicazione di massa, l'ambiente e l'interazione sociale a cui questo concetto si riferisce nella retorica del *Laboratorio*.

La nozione “comunicazione” corrisponde all'*information* secondo l'uso che se ne fece nella cerchia della *Radical Software*. I continui mutamenti di questo concetto, sui suoi significati in quanto ambiente quotidiano e mezzo di informazione di massa, rendono nuovamente la struttura circolare del feedback la proprietà che caratterizza il mezzo di comunicazione prescelto: il video. Il linguaggio artistico e media-riflessivo del *Laboratorio* è collegato alla consapevolezza del gruppo in quanto artistico. Nonostante le divergenze con il mondo dell'arte e le sue istituzioni, esso non abbandonò la sfera artistica, come si poteva già intuire dalla dichiarazione di un manifesto. I principi del manifesto indicano una forte e ragionata presa di posizione che il gruppo intendeva mantenere all'interno del mondo dell'arte e contemporaneamente in discussione con esso.

Il loro atteggiamento contrario alle istituzioni artistiche è legato ad una nota posizione di Adorno a favore dell'autonomia dell'arte.²⁹ La decisione del *Laboratorio* di agire attraverso il gesto sociale nello spazio pubblico come pratica artistica primaria, non corrisponde certo a trascurare una forma estetica. Si tratta di una decisione consapevole che viene dichiarata come una forma estetica propria. Il gruppo si era rifiutato di ritornare alla produzione di opere tangibili attraverso la documentazione fotografica, poiché il gesto sociale sarebbe stato ridotto ad una strategia di produzione. Formatosi intorno al 1975, grazie a giovani membri, esso aveva assistito a questa inversione delle originarie intenzioni anticostituzionali della generazione precedente.

Considerando l'alto livello di riflessione che il *Laboratorio* rivela attraverso le

sue espressioni artistiche, non possiamo accettare l'idea che il gruppo non avrebbe avuto nessuna "estetica", ma piuttosto quella di una sfida ai concetti estetici vigenti. Nella sua elezione radicale e senza restrizioni del gesto e delle relazioni sociali come forma estetica propria, quasi concretizzò già allora quella che più tardi, intorno al 1996, venne definita dal curatore Nicolas Bourriaud come estetica "relazionale".

Bourriaud sviluppò il suo concetto riferendosi alle pratiche artistiche degli anni novanta, cioè "un'arte che assuma come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio simbolico autonomo e privato".³⁰ Dal suo punto di vista, le pratiche artistiche degli anni novanta non erano percepite come conseguenza dell'arte degli anni sessanta.³¹

L'approccio all'interazione sociale nell'arte degli anni novanta sarebbe derivato dalle tecnologie interattive di quegli anni che si riflessero e tradussero in arte, così come le nuove tecnologie lasciarono delle tracce nei nostri modelli di pensiero e comportamentali. Attraverso un reinserimento di questi modelli di percezione e di comportamento, senza includere le tecnologie interattive, l'arte avrebbe potuto comprendere ancora meglio l'impatto di queste tecnologie sul nostro quotidiano.³²

Bourriaud elabora il suo concetto di arte relazionale degli anni novanta ispirandosi agli artisti che promuoveva nelle mostre da lui curate, un fenomeno nuovo poiché la sfera delle relazioni sociali come luogo dell'opera d'arte non aveva conosciuto nessun esempio precedente nella storia dell'arte.³³ In questo punto egli sembra dimenticare che le tecnologie e le installazioni interattive hanno un precursore nella videoarte e nelle installazioni a circuito chiuso degli anni settanta. Egli ricorda le funzionalità della videotecnologia, la distanza da ridurre tra l'operatore ed il pubblico, e la mobilità da espandere che permette di andare "fuori". È da aggiungere che questo spazio esterno significa per molti artisti degli anni settanta uno spazio di relazioni sociali.³⁴

Bourriaud parla di uno spostamento dell'avanguardia degli anni novanta verso un approccio micropolitico: "L'arte doveva preparare o annunciare un mondo futuro; oggi elabora modelli di universi possibili".³⁵ I movimenti video avevano assistito a questo cambiamento. Essi dovettero abbandonare la loro idea che un mezzo di comunicazione potesse di per sé provocare un effetto rivoluzionario e riconoscere che l'idea di un'avanguardia leader fosse in contraddizione con l'obiettivo di abbattere le gerarchie. Nonostante avessero la grande ambizione di contrastare la tradizionale divisione dei ruoli e l'assenza delle minoranze nella televisione pubblica, nel piccolo riflettevano ben poco sulle strutture interne al gruppo. Con i suoi membri, tutti nati tra 1946 e 1950, il *Laboratorio* può essere visto, nel contesto dei movimenti video, come un

gruppo giovane e profondamente analitico che aveva preso parte agli inizi di questo cambiamento, probabilmente senza esserne consapevole.

Le loro indagini teoretiche sull'immagine sono una dichiarazione politica molto forte negli anni di piombo, quando le posizioni della Sinistra si trovavano ad un bivio tra l'appoggio ed il rifiuto alla lotta armata.³⁶ La repressione esercitata dallo Stato era forte e caratterizzata da un sospetto generalizzato verso i giovani che desideravano un cambiamento. Ma a differenza di altri gruppi che cercavano di ottenere trasformazioni a livello sociale attraverso azioni in pubblico o pitture murali, il Laboratorio mantenne il focus al livello dell'individuo. I componenti del Laboratorio ebbero modo di sperimentare nei loro workshop come le videotecnologie potessero essere uno strumento nella creazione di relazioni sociali e rendere possibile uno spazio sociale libero da gerarchie. Trasmettendo in continuazione, sempre presente nello spazio, indipendente da ciò che accadeva, il video mostrava ciascun partecipante del workshop indistintamente sullo stesso schermo sciogliendo così la relazione soggetto-oggetto. Il video come mezzo processuale favorì l'agire artistico del Laboratorio sull'ambiente ed il gesto. Tenendo conto di queste argomentazioni, i movimenti video con il loro impiego delle specificità mediatiche del video, dovrebbero essere rivalutati nella storia dell'arte in quanto contributo importante per l'evolversi della pratica artistica finalizzata alle relazioni sociali.

Le attività del Laboratorio sono un esempio precoce dell'uso del workshop come pratica artistica e della dichiarazione delle relazioni sociali come punto fondamentale della pratica artistica stessa. In questo senso la loro attività non è andata perduta nel corso degli anni, poiché essa non va cercata nei nastri magnetici rovinati, ma nelle relazioni sociali che si sono sviluppate intorno alla videocamera ed al monitor. Tuttavia, le storie che accadevano intorno a questi due moduli elettronici devono essere ancora raccontate, e una distanza di trentacinque anni può solo contribuire a porre nuove domande da nuovi punti di vista.

TAVOLE

1 Laboratorio di Comunicazione Militante, *Anna Maria Mantini: fototessera, deformazione fotografica, deformazione del retino fotografico*, gigantografie, 4 pannelli ciascuno 100 x 90 cm. Fotografia dell'allestimento dell'opera per la mostra *L'immagine come controinformazione. Le esperienze del Laboratorio di Comunicazione Militante e di Videobase* (Roma: Museo Laboratorio dell'Università La Sapienza, 2010).

2 Laboratorio di Comunicazione Militante, *Scelta e deformazione di un immagine di criminale (Fabrizio Pelli)*, gigantografia, pannello 180 x 135 cm. Fotografia dell'allestimento dell'opera per la mostra *L'immagine come controinformazione*.

3 Laboratorio di Comunicazione Militante, materiale del workshop. Fotografia dell'allestimento dell'opera per la mostra *L'immagine come controinformazione*.

4 Laboratorio di Comunicazione Militante, *Narrazioni criminali: inciampi, cadute, scivolamenti*, pannello 18 x 132 cm, da Angela Madesani, *Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Colombu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa* (Milano: Tortona, 2012), 72.

5 Laboratorio di Comunicazione Militante, *Ricerca sul linguaggio televisivo sequenza ripresa da un punto di vista "normale", "più basso", "più alto"*, 9 polaroid.

6 Laboratorio di Comunicazione Militante, *Studenti che sperimentano il mezzo video in un workshop*, da Laboratorio di Comunicazione Militante, *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva* (Milano: Mazzotta 1977), 36.

7 Copertina di: Laboratorio di Comunicazione Militante, *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva* (Milano: Mazzotta 1977).

- ¹ Traduzione di Antonella Desini. Voglio inoltre esprimere la mia gratitudine a Paolo Rosa, scomparso inaspettatamente nel 2013, le cui interviste sono state una fonte importante sulle attività del Laboratorio.
- ² Mostre del Laboratorio dal 2009 in poi: *L'immagine come controinformazione. Le esperienze del Laboratorio di Comunicazione Militante e di Videobase* (Napoli: Palazzo delle Arti, 2009-2010); *L'immagine come controinformazione. Le esperienze del Laboratorio di Comunicazione Militante e di Videobase* (Roma: Museo Laboratorio dell'Università La Sapienza, 2010); *A History of Irritated Material – Disobedience* (Londra: Rawen Row, 2010); *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976* (Milano: Museo del Novecento, 2011); *Addio anni '70* (Milano: Palazzo Reale, 2012); *L'esperienza del "Laboratorio" di Comunicazione Militante* (Milano: Fondazione MUDIMA, 2012).
- ³ Andrea Pioselli, "Arte, Politica e Territorio. Esperienze nella Milano degli anni settanta", in *Milano città d'arte. Arte e società 1950-1970*, a cura di Marilisa di Giovanni (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2001), 97-126. Il recente risveglio di interesse si riflette anche nelle pubblicazioni, tra cui: Cristina Casero, "Laboratorio di Comunicazione Militante: il disvelamento della retorica dei media", *Between* 4, n. 7 (2014). Rivista on line: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1140/988>. Accesso il 18 maggio 2015.
- ⁴ Christoph Blase, "Vergessene Videos und vergessene Apparate. Ein praktisches Plädoyer für ihre Rettung", in *Record Again! 40yearsvideoart.de*, a cura di Christoph Blase e Peter Weibel (Ostfildern: Hatje Cantz 2010), 16-33.
- ⁵ Yvonne Spielmann, *Video. The Reflexive Medium*, ed. (Cambridge (MA) – Londra: MIT Press 2008).
- ⁶ Yvonne Spielmann, *Video. Das Reflexive Medium* (Francoforte sul Meno: Suhrkamp, 2005), 136-138.
- ⁷ Ibid, 9.
- ⁸ David Joselit, *Feedback. television against democracy* (Cambridge (MA) – Londra: The MIT Press 2007), 39-40.
- ⁹ Telewissen, "documenta der Leute" (1970), in *Medien Kunst Netz / Media Art Net*, a cura di Dieter Daniels, Rudolf Frieling, on line: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/documenta-der-leute/video/1/>. Accesso 18 maggio 2015.
- ¹⁰ Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art: The Development of Form and Function* (Oxford: Berg, 2006), 69.
- ¹¹ Richard Buckminster Fuller, *On Education* (Amherst: The MIT Press, 1979), 47.
- ¹² Come fa notare Deirdre Boyle, i gruppi di videoattivismo che avevano come scopo quello di mandare in onda un'informazione alternativa sono da distinguere dai gruppi Grassroots che invece usavano la videocamera per mettere in comunicazione le persone e contemporaneamente attivare un processo sociale. Per questi ultimi la produzione di videotape di buona qualità non era di prima importanza. Questa distinzione non esiste nella pubblicazione di Michael Shamberg, *Guerilla Television* e perciò neanche da Yvonne Spielmann, *Video. Das Reflexive Medium*. Deirdre Boyle, *Subject to Change – Guerilla Television revisited* (New York: Oxford University Press 1997), 34.
- ¹³ Michael Shamberg, *Raindance Corporation, Guerilla Television* (New York: Holt, Rinehart & Winston 1971).
- ¹⁴ Roberto Faenza, *Senza chiedere permesso – come rivoluzionare l'informazione* (Milano: Feltrinelli 1973). Edizione tedesca: *Wir fragen nicht mehr um Erlaubnis. Handbuch zur politischen Videopraxis*. (Berlino: Basis Verlag 1975).
- ¹⁵ Hans Magnus Enzensberger, "Baukasten zu einer Theorie der Medien", <http://www.uni-due.de/~bj0063/doc/enzensberger.pdf>. Accesso il 18 maggio 2015. Originariamente pubblicato in: *Kursbuch*, n. 20 (1970), 159-86.
- ¹⁶ *Radical Software*, n. 1 (1970-1), <http://www.radicalsoftware.org/e/volume1n1.html>. Accesso il 18 maggio 2015.
- ¹⁷ *Radical Software*, n.3 (1971). Will Bradley, *Art and social change. A critical reader* (Londra: Tate and Afterall 2007), 188, 193.

- ¹⁸ *Radical Software*, n. 1 (1970-1), http://www.radicalsoftware.org/volume1nr1/pdf/VOLUME1NR1_0002.pdf. Accesso il 18 maggio 2015. Tom Holert, "A live feedback of You in the Now, alternating with broadcast in the central monitor." Video, Fernsehen, Selbsterfahrung und Erziehung um 1970", in *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963-1987*, a cura di Matthias Michalka (Köln: Walther König 2010), 45.
- ¹⁹ *Radical Software*, n. 2 (1970-1), 18; <http://www.radicalsoftware.org/e/volume1nr2.html>. Accesso il 18 maggio 2015.
- ²⁰ Holert, "A live feedback", 37-53.
- ²¹ Joselit, *Feedback*, 96.
- ²² Enrico Crispolti, *L'ambiente come sociale. La Biennale 1976*, (Venezia: Tonolo 1976), 4.
- ²³ Laboratorio di Comunicazione Militante, *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva* (Milano: Mazzota 1977), 113.
- ²⁴ *Ibid.*, 111-113.
- ²⁵ Laboratorio di Comunicazione Militante, "I presupposti ed i principi su cui opera il Laboratorio di Comunicazione Militante", in *Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, a cura di Angela Madesani (Milano: Baldini Castoldi Dalei editore 2012), 26-29.
- ²⁶ Pioselli, "Arte, Politica e Territorio", 78.
- ²⁷ Le ragioni dell'abbandono apparentemente volontario della chiesa sono complesse. San Carpoforo era diventata un punto di contesa tra la Zona 1 ed il sovrintendente Franco Russoli che aveva concepito la "Grande Brera", un progetto di museificazione dell'intero quartiere. Tale situazione aveva provocato un aumento della pressione all'interno del collettivo. "Ci hanno strangolato, ci hanno messo nelle condizioni, psicologiche e materiali di arrenderci" sono le parole con cui Tullio Brunone descrive la dinamica in una conversazione con Madesani nel 2012. Angela Madesani, "Smascherare gli inganni: Note sul Laboratorio di Comunicazione Militante", in *Armamentari d'arte e comunicazione*, 9 e 13.
- ²⁸ Wolfgang Stickel, "Video als Waffe. Videogruppen und Medienzentren der 1970er- und frühen 1980er Jahre", in Blase e Weibel, 52-59.
- ²⁹ Theodor W. Adorno, "Engagement" (1974), in *Gesammelte Schriften. Vol. 11., Noten zur Literatur III* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), 409-430.
- ³⁰ Nicolas Bourriaud, *Estetica Relazionale* (Milano: Postmedia, 2010), 14. Originariamente pubblicato come: *Esthétique relationnelle* (Dijon: Les presses du réel, 1998).
- ³¹ Citazione dalla versione inglese: Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Digione: Les presses du réel, 2002), 7-10.
- ³² *Ibid.*, 68-69: "(...) art's function consists in appropriating perceptual and behavioural habits brought on by the technical-industrial complex".
- ³³ *Ibid.*, 44: "Its basic claim – the sphere of human relations as artwork venue – has no prior example in art history".
- ³⁴ Qui non si vuole approfondire la critica a Bourriaud, già portata avanti da altri. Intendo piuttosto usare il suo termine "relazionale" come spunto produttivo per la comprensione del Laboratorio, seguendone l'apparizione nel discorso intorno ad esso durante gli anni 70. Per una critica in breve vedi: Radical Culture Research Collective, "A Very Short Critique Of Relational Aesthetics", 29 novembre 2007, on line: <http://transform.eipcp.net/correspondence/1196340894#redir>. Accesso, 27 aprile 2015.
- ³⁵ Bourriaud, *Estetica Relazionale*, 12.
- ³⁶ L'ultima mostra del Laboratorio, *Immagine arma impropria nostra / laboratorio* viene presentata al Museo della Permanente a Milano nel marzo del 1978, nello stesso mese del sequestro Moro e dell'omicidio di Fausto Tinelli e Lorenzo "Iaio" Iannucci, sempre, a Milano per mano della polizia. Dopo il funerale di Fausto e Iaio anche i movimenti intorno al centro sociale del Leoncavallo si trovavano a un punto di divisione e radicalizzazione. Madesani, "Smascherare gli inganni", 13.