

SPECIALE La nuova Digital Guerrilla Television: per una post-produzione militante e d'autore

Sulle tracce di una storia

La nascita e lo sviluppo delle prime pratiche video sperimentali è inquadrabile all'interno del contesto storico-culturale degli anni Sessanta, un'epoca intensa, segnata da conflitti e confronti radicali che indicavano l'urgenza di un rinnovamento sociale, culturale, politico e artistico. Già a partire dagli anni Cinquanta, il panorama artistico internazionale – sia statunitense che europeo – aveva mostrato una capacità metamorfica e un desiderio evolutivo che si apriva a “pratiche artistiche intertestuali, volte a dissolvere i confini tra arte e vita, e l'interesse degli artisti verso il quotidiano, di cui la televisione è [era] ormai parte integrante, diventa[va] sempre più forte”¹. Se, da un lato, il confronto con l'apparato televisivo era diventato inevitabile e artisti e attivisti avevano iniziato a scorgere la discrasia tra la televisione come apparato istituzionale e l'idea di una televisione “altra” come mezzo di comunicazione², dall'altro, alla metà degli anni Sessanta, la tecnologia videoportatile, approntata per la fruizione privata e immessa sul mercato, rappresentò un fatto cruciale, indicando l'inizio di un percorso fino ad allora inesplorato sia nello sviluppo di una nuova e variegata forma d'arte che nella formulazione di inediti linguaggi di comunicazione, adatti a supportare ragioni e umori della nascente controinformazione culturale e politica. Le nuove videocamere in commercio consentirono lo sviluppo di una linea di ricerca che si ispirava al documentario e al reportage, caratterizzata da una visione più aderente all'analisi del reale e da un approccio partecipativo e militante. Se un'attitudine critica e più dadaisticamente politica era riscontrabile anche tra i pionieri della videoarte³, si pensi all'uso dei monitor televisivi nei *décollages* di Wolf Vostell o alle azioni distorsive delle immagini televisive nei video di Nam June Paik⁴, lo spirito di una missione concretamente più attivista venne incarnato dai vari protagonisti e dai movimenti ascrivibili alla Guerrilla Television, i quali avevano impugnato le telecamere con spirito “vertoviano”, convinti della possibilità offerta dal video di osservare e raccontare una realtà trasparente e onesta rispetto a quella veicolata dalle reti televisive istituzionali, viziate da implicazioni politiche e strategie commerciali. La letteratura che ha analizzato quel periodo storico oggi appare vasta, accurata nelle fonti e ricca di affascinanti ricostruzioni⁵. Giornalisti, artisti, studiosi, attivisti politici nell'ambito dei media andarono ad animare una variegata e fluttuante compagine alternativa che sognava di utilizzare l'emergente medium video per dare vita a forme radicali di televisione⁶.

Questo frammento di storia del video e della televisione è stato ampiamente indagato da Deirdre Boyle, la quale ha sottolineato come il primo intento degli attivisti fosse creare delle forme *broadcast* parallele. Un progetto poi abortito e sostituito da un'idea di riforma televisiva in risposta alle aspettative di una generazione che auspicava una televisione come luogo di informazione veritiera e trasparente, nonché sede in cui poter avviare un dibattito critico e creativo: “Il video offriva alla prima generazione televisiva un mezzo per sfidare l'autorità della televisione, per rimpiazzare il banale intrattenimento e le immagini negative della protesta e ribellione giovanile con i valori della controcultura e una realtà televisiva fresca e nuova”⁷.

Nonostante l'impegno politico promosso dagli attivisti-artisti dell'epoca – solo per citare alcuni nomi si pensi a Frank Gillette, Ira Schneider, Les Levine, ai collettivi Videofreex, Raindance e Ant Farm, o all'attività di Alberto Grifi in Italia – sia scemato verso la fine degli anni Settanta, le impostazioni utopiche del movimento, l'idea che un'alternativa culturale dovesse affermarsi attraverso una propria struttura di informazione altrettanto alternativa e la coscienza di una individualità autoriale indipendente estranea ai media istituzionali di cui era necessario sfidare forme e contenuti hanno continuato a essere i fili rossi che negli anni Ottanta e Novanta hanno attraversato il lavoro di alcuni protagonisti del panorama video internazionale: si pensi ad Antoni Muntadas, a Daniel Reeves, a David Hall, a Paul Garrin, a Stan Douglas e a tutti quegli artisti che, fuori da logiche di collettivo e dalle ondate più compatte di controcultura

SPECIALE e contropolitica, hanno sviluppato linguaggi di ricerca autonomi per riflettere sulla televisione e sui canali istituzionali di informazione, andandone a stanare le contraddizioni e il potere manipolatorio in favore di una nuova *media ecology*⁶.

Oggi: alcune ipotesi, tra eredità e nuove evoluzioni

Cosa resta, oggi, di quella esperienza? Se sussiste un'eredità, quali sono le forme elaborate? E per quali contenuti?

Quei fili rossi resistenti e di resistenza sembrano essersi dipanati dal nucleo concettuale e storico della Guerrilla Television per andare ad attraversare decenni di mutazioni tecnologiche ed evoluzioni socio-culturali, ponendosi come *trait d'union* con una tendenza attuale meno definita, certamente più eterogenea negli approcci linguistici e meno consapevole di una propria compattezza identitaria: una tendenza che potremmo ridenominare la nuova Digital Guerrilla Television. Si tratta di un'area della produzione audiovisiva sperimentale contemporanea animata da artisti indipendenti che operano in tutto il mondo, slegati da logiche di gruppo e che, in modo del tutto autonomo, hanno sorvegliato – o stanno sorvegliando – la comunicazione mediale di questo inquieto inizio di terzo millennio, mantenendo un atteggiamento criticamente analitico, politicamente impegnato e artisticamente militante⁹.

Tra le strategie comunicative elaborate, tralasciando qui il rapido moltiplicarsi dei canali web tv che meriterebbero una trattazione a parte, nonché le opere più legate a un'impostazione saggistico-documentaria, quella che attualmente appare come la più diffusa e di successo, sia nei festival sperimentali che di cortometraggio, nonché in rete, ha a che fare con l'appropriazione e l'elaborazione dei contenuti proposti dai mass media, riutilizzati e rifunzionalizzati in opere che basano la propria essenza sulle logiche della post-produzione¹⁰. Si tratta di un procedimento che, come sottolineato da Nicolas Bourriaud, sembra essere la cifra dominante all'interno della produzione artistica contemporanea, laddove proliferano opere che ri-lavorano creazioni già esistenti, ne producono nuove interpretazioni, come se questa modalità di restituzione rappresentasse una formula di risposta e controllo rispetto al caos della cultura globale¹¹. Per post-produzione audiovisiva qui non si intendono solamente quei procedimenti che vanno dal montaggio delle immagini (nozione peraltro messa in discussione nell'ambito della produzione in video)¹² al missaggio e all'impiego di una gamma di effetti per la modifica e la rielaborazione creativa. La portata semantica e gli effetti pratici del termine si ampliano e ci mettono in contatto con prassi di utilizzo e forme di riscrittura audiovisiva prodotte da artisti che si mostrano attenti e sensibili restitutori di processi storici, politici e culturali. Con la complicità della naturale predisposizione al mix delle tecnologie digitali¹³ e grazie al bacino infinito di fonti e contenuti che oggi circolano e si ripetono convulsamente anche in rete, i protagonisti della nuova Guerrilla Television, diversamente dai loro antenati, perché diverso ed "esplosivo" è il panorama mediale contemporaneo, osservano il mondo attuale e le sue criticità a partire dall'analisi dei contenuti veicolati dai mass media, con particolare attenzione alla televisione *broadcast*, costruendo opere che valgono insieme come interrogazione e denuncia. L'urgenza attuale, dunque, pare non essere più quella di dare visibilità a chi non l'aveva, dare voce a fatti e persone che negli Sessanta e Settanta erano escluse dagli apparati istituzionali. Di fronte alla diffusione attuale dei mezzi di comunicazione, con la loro moltiplicazione scomposta come centri di raccolta e di interpretazione degli avvenimenti, riacquisire i contenuti, rileggerli, ricombinarli in modo da svelarne criticità e contraddizioni sembra essere una tendenza condivisa, diffusa e di rinnovata efficacia controinformativa.

Tendenze ed esempi

Analizzando e facendo ricerca all'interno di una vasta produzione sperimentale internazionale che delle modalità di riappropriazione e post-produzione ha fatto le proprie cifre dominanti, possiamo notare che

SPECIALE le tendenze che appaiono più rappresentative delle nuove forme di Guerrilla Television sono due: la prima riguarda l'analisi della storia come luogo di interrogazione e critica attraverso un profondo lavoro di rielaborazione *found-footage*, a cui corrisponde anche una militanza politica degli artisti, più o meno esplicita, riscontrabile nei contenuti espressi; la seconda è quella che propone il *remix* e il *mash-up* delle apparizioni televisive dei politici come forma di satira politica, strategie comunicative che negli ultimi anni hanno avuto grande diffusione in rete ed enorme successo di pubblico perché, con il loro tono giocoso e dissacrante, riescono a trattare in modo leggero tematiche e personaggi controversi che hanno animato la politica mondiale.

Le produzioni del francese Jean-Gabriel Périot e del gruppo italiano Canecapovolto si collocano in modo significativo all'interno della prima tendenza ipotizzata.

Lucido osservatore della storia contemporanea e delle dinamiche sociali del mondo, Jean-Gabriel Périot (1974, Bellac, Francia) ha così descritto il significato del proprio percorso di ricerca:

Il cinema, in senso ampio, come mezzo di resistenza: fare di ogni film un luogo di interrogazione e di riflessione, e non un luogo di affermazione e di risposte. L'asperità e non l'aderenza. La storia, la memoria, la violenza. Interrogare il passato e le sue rappresentazioni. (Ri)fare vedere il degrado umano¹⁴.

Artista riconosciuto internazionalmente nel panorama della produzione audiovisiva degli ultimi quindici anni¹⁵, Périot applica nella propria produzione un'idea di tempo circolare della storia, concentrandosi su eventi cruciali del Novecento e sul presente, interrogandosi (e interrogandoci) sulle intricate vicissitudini dell'umanità. Le sue opere sono riflessioni dure e profonde sulle problematiche della contemporaneità, sulla politica e sulle forme di violenza connaturate agli esseri umani, che trovano sfogo nelle guerre, nelle manifestazioni, nei conflitti in generale e in tutte le forme di dissenso sociale. La cifra formale che contraddistingue la sua produzione è data dall'impiego di materiali di repertorio sia filmici che fotografici, con recuperi anche dalla rete. Périot lavora su questi "prelievi" andando a scovare aspetti ambigui, scomodi, dolorosi, spesso destinati a ripetersi in corsi e ricorsi storici. L'esito di questa ricerca è una produzione sperimentale che si colloca in quelle aree fluide descritte anche da Bill Nichols¹⁶, dove convergono l'interesse per la forma documentaria, la lucidità del video-saggio e la forza più profonda del film di denuncia. "Interrogare l'essere umano e i suoi paradossi. Interrogare la memoria frammentata, porre la questione della rovina e della ricostruzione. Interrogare l'intimo, interrogare il corpo sociale, sostituito nella Storia... il suo rapporto con il mondo, con il tempo"¹⁷: attraverso questo approccio critico, che è anche guida nella metodologia di ricerca e lavorazione dei materiali *found footage*, Périot costruisce opere che traducono e sono testimoni del tempo e della storia, invitando gli spettatori a una visione partecipata e lucida, priva di filtri.

Si colloca in questa prospettiva l'opera *21 04 02* (Francia, 2002, 9'30"). Il video è composto da un montaggio rapidissimo di immagini tratte dalla storia dell'arte di tutte le epoche, estratti televisivi, cinematografici, brandelli di pubblicità, archivi fotografici personali. Il bombardamento visivo a cui lo spettatore è sottoposto, accompagnato da una concezione sonora ricca di estratti musicali e sollecitazioni elettroniche, disorienta lo spettatore e suggerisce l'effetto di stordimento e saturazione percettiva creato dal sistema mediatico odierno¹⁸. L'intera storia dell'umanità viene fagocitata e rimesa senza soluzione di continuità, passando da Masaccio a Andy Warhol, dalle guerre novecentesche fino all'attentato alle Twin Towers. La prima intenzione del progetto, come ha scritto l'autore, era di critica politica e di denuncia del razzismo:

Il 21 aprile 2002 era il giorno del primo turno delle elezioni presidenziali in Francia. I due candidati scelti dal popolo francese per il secondo turno erano il rappresentante della destra Jacques Chirac e quello della destra fascista, Jean Marie Le Pen. All'annuncio dei risultati ero

SPECIALE

completamente sconvolto (...). Il film cerca di rispondere a quei momenti – la mia risposta alla profonda crisi esistenziale che stavo attraversando. Come andare avanti, come combattere, come esistere in quanto artista oggi...¹⁹.

Ed è ancora attraverso un processo di scavo e ricerca tra archivi televisivi e documentari (tra i quali la BBC motion gallery, l'archivio NASA, la mediateca della Commissione Europea e molti altri), che Périot recupera le immagini impiegate nella realizzazione del video *Undo* (Francia, 2005, 10'), stavolta concentrandosi sui temi dell'evoluzione e dell'involuzione del pianeta Terra e degli esseri umani che lo abitano. Sviluppando una narrazione a ritroso, e cioè rimontando le immagini al contrario, l'artista ripercorre la nascita del pianeta a partire dalla ricostruzione del Big Bang, per poi mostrare una serie di catastrofi naturali alle quali associa immagini di esplosioni nucleari, attentati, repressioni poliziesche, spargimenti di sangue, registrazioni degli scontri del G8 di Genova e degli attentati dell'11 settembre. Poi la vita ordinaria, le strade affollate, i supermercati, il lavoro negli uffici e nelle industrie, gli allevamenti e le attività agricole, fino a riavvolgere il nastro del tempo verso la creazione mitologica del mondo a partire da Adamo ed Eva. Infine, un'altra deflagrazione, esito forse di un pianeta che ha sopportato troppo, ma forse anche un ambiguo accenno da parte dell'artista a un'idea di rinascita e di possibilità di ricreare (o disfare) una storia dell'umanità ricominciando da capo.

La vasta produzione di Périot, oltre a mantenere uno sguardo sempre vivo nei confronti dei messaggi veicolati dalla comunicazione televisiva e massmediale più attuale, riguarda anche il recupero di fotografie e filmati documentari storici del Novecento – ricordo qui, a titolo esemplificativo, *The Devil* (Francia, 2012, 7') sul movimento delle Black Panthers, o *Even if She Had Been a Criminal...* (Francia, 2006, 9'39") sulle infauste sorti delle presunte donne collaborazioniste del regime nazista alla fine della guerra in Francia nel 1944: opere problematiche e dure che riflettono sui temi del conflitto e della violenza, sui concetti di giustizia e repressione, che richiedono la partecipazione riflessiva dello spettatore.

Il gruppo Canecapovolto²⁰ lavora con procedimenti formali simili a Périot dal punto di vista del recupero e della post-produzione su materiali tratti dai mass media, ma, rispetto all'artista francese, l'approccio adottato è ancor più scientificamente investigativo e politicamente schierato. Dal 1992 Canecapovolto sviluppa una ricerca sperimentale articolata tra varie esperienze audio-visive che si concentrano sull'analisi della comunicazione mediale e l'impatto che essa ha sugli spettatori, con attenzione particolare verso la storia contemporanea e l'universo sociale. Come ha scritto Bruno Di Marino:

La loro estetica, per molti versi fredda, piena di rimandi a ricerche sulla percezione e sulla neuroscienza, si basa su un continuo spaesamento e spiazzamento dello spettatore. Più che di opere possiamo parlare di opere-azioni, concepite e costruite per inquinare il flusso visivo (...). Il video (ma anche l'audio) per Canecapovolto è un dispositivo expanded che tende a trasmutarsi, ad assumere forme nuove, a vampirizzare generi e contesti. Found-footage, plagio, contro-propaganda, l'immaginario dei situazionisti catanesi si configura come un rigoroso e chirurgico intervento sul corpo stesso del video²¹.

Nei primi anni del 2000 il gruppo si è particolarmente interessato alla politica internazionale, con attenzione specifica verso quella statunitense dopo gli attentati dell'11 settembre, definendo una propria posizione nettamente anti-americana. La risposta di Canecapovolto alla logica del terrore si è concretizzata in due video costruiti con lo stile proteiforme e problematizzante che lo caratterizza: *Impero/In God We Trust* (Italia, 2004, 31') e *An Example of Just and Fair Punishment* (Italia, 2006, 15'45"). Seppure le didascalie che appaiono all'inizio di *Impero* lo definiscano un "documentario che analizza l'integrazione tra il governo americano e l'industria bellica", questa categoria appare insufficiente per descrivere un'opera che del documentario classico conserva solamente l'impiego della *voice-over*, citando lo stile neutro e pedagogico del formato televisivo. Con *Impero*, Canecapovolto abbraccia le teorie del complotto e

SPECIALE ricostruisce minuziosamente le possibili trame di una follia politica planetaria imbastita astutamente dagli Stati Uniti dagli inizi della Guerra Fredda, strizzando l'occhio al documentario d'inchiesta e riorganizzando in un linguaggio eterogeneo, ma reso coerente e compatto attraverso le scelte di montaggio, una vastità di materiali prelevati dalla comunicazione massmediatica: documentari militari, frammenti di film hollywoodiani, estratti da reportage e trasmissioni televisive, pubblicità, ricostruzioni di eventi storici (dalla Seconda Guerra mondiale al Vietnam e oltre...), dati scientifici, fotografie, cartoni animati, testi e testimonianze... tutto viene intrecciato visivamente e sonoramente in quella che Sandra Lischi ha descritto come una

(...) analisi dura e implacabile, sempre condotta fra voce e materiali d'archivio, vecchi film tutt'altro che innocui, immagini di provenienza diversissima eppure compatte: un muro ideologico insormontabile, la scientifica costruzione della paura in un collage mediatico fatto di racconti che si presentano come inoffensivi (...) ²².

Tra gioco e provocazione, Canecapovolto saccheggia materiali, li disseziona chirurgicamente e, sfidando il documentario tradizionale, li riorganizza al fine di smascherare un apparato ideologico costruito attraverso una comunicazione mediale che, nel corso degli anni, sembra avere confezionato un'astuta propaganda.

Più fluido e formalmente in debito con la videoarte per l'impaginazione ricca di immagini e testi che segue anche le logiche ritmiche del videoclip, *An Example of Just and Fair Punishment* sorpassa lo stile già composito di *Impero*. I temi della politica del terrore statunitense e l'idea di un espansionismo "in nome di Dio" restano, ma qui il livello di provocazione cresce attraverso la costruzione di parallelismi tra alcuni dei brani più violenti e sanguinari del Vecchio Testamento riportati in sovrimpressioni sulle immagini e la ricomposizione di estratti da vari repertori – documentari, immagini televisive, film, giornali... – che mostrano guerre, azioni militari, stragi, fanatismi religiosi. Canecapovolto si concentra sui concetti di onore, fedeltà, senso del dovere e altri *tòpoi* della retorica bellica e patriottica, paragonandoli specularmente a concetti di radicale matrice religiosa come il sacrificio e il martirio in nome di Dio. La complessità visiva del video, dove le immagini entrano in cortocircuiti produttivi di sensi e controsensi, è data anche da un *soundscape* estremamente stratificato fatto di inserti musicali, stralci di discorsi politici e militari e sonorità elettroniche. Con un approccio "ruvido" di discendenza underground e facendosi erede anche delle strategie audiovisive proposte dai cineasti delle avanguardie storiche, Canecapovolto coniuga il proprio fare artistico con un deciso fare politico, lavorando sulla sottile soglia che divide la realtà dalla verosimiglianza, generando inquietanti interrogativi, brusche sollecitazioni, perturbanti spiazzamenti, e invitando lo spettatore ad assumere un atteggiamento di vigilanza rispetto alla comunicazione dei media. Dalla vastissima produzione più legata alla seconda tendenza delineata, ovvero quella che riguarda le forme di *remix* e *mash-up* delle apparizioni televisive dei politici come forma di satira politica, due esempi sembrano essere particolarmente degni di nota. Il primo artista è Johan Söderberg (1962, Bollnäs, Svezia) ²³, regista, montatore, docente universitario e fondatore della casa di produzione Soderbergtv. Maggiormente introdotto nella sfera della produzione *mainstream*, Söderberg è autore di film, pubblicità e videoclip e il suo nome è noto per le collaborazioni con Madonna, David Bowie e altre star della scena musicale internazionale. A questo impegno più di ambito commerciale, l'artista affianca anche un'attività sperimentale, attraverso la realizzazione di video e *mash-up*, riconducibili alla sfera della *remix culture*. Questo fenomeno, recentemente assai indagato ²⁴, ha origini lontane: affonda le radici nelle pratiche dadaiste e surrealiste di primo Novecento, prende corpo negli anni Cinquanta anche grazie alle esperienze di alcuni esponenti della Beat Generation (si pensi alle tecniche di collage e *cut-ups* praticate da William Burroughs), rinnova la sua linfa nella logica dei *mix-tapes* musicali degli anni Settanta e Ottanta e oggi, grazie alla spinta del digitale, prolifera vivacemente disseminandosi attraverso

SPECIALE varie forme mediatiche, trovando grande riscontro e successo nella viralità del web 2.0, in un'epoca che Paolo Peverini definisce come "l'epoca della replicabilità"²⁵.

L'idea che sta al cuore del *mash-up*, infatti, è quella del riutilizzo di contenuti estratti dai mass media, fortemente rielaborati e ricontestualizzati, fino a ottenere un radicale stravolgimento di senso rispetto alla forma originaria²⁶. Se, da un lato, è evidente che questa tipologia di produzione trovi pieno vigore nelle logiche di una cultura partecipativa digitale²⁷ in cui si moltiplicano i più svariati gruppi *fandom* e le più vivaci comunità di autori collettivi che rielaborano i contenuti dei media, creando a partire da essi nuovi contenuti e nuovi significati che vanno a erodere il confine tra produzione e fruizione, dall'altro, esistono in questo ambito prodotti audiovisivi di marca anche autoriale e professionale, come nel caso di Johan Söderberg.

Negli studi dedicati all'argomento, spesso viene sottolineato come questi *mash-up* o *remix* svolgano un ruolo cruciale nelle forme di partecipazione alla vita politica e possano essere un mezzo efficace nell'espressione di pratiche di dissenso e protesta. È in questa cornice che si inquadra la serie di video *Read My Lips* realizzata Söderberg per la televisione svedese Kobra, che ha come protagonisti personaggi politici apparsi in televisione, ri-editati sulla base di alcune note canzoni della scena pop internazionale. È questo il caso di *Bush and Blair* (Svezia, 2002, 1'14"), in cui le immagini dei due leader, estrapolate da vari contesti televisivi, attraverso un certosino lavoro di smontaggio e rimontaggio di frammenti dei loro discorsi, vengono ri-attivate in un potenziale confronto che avviene sulle note della popolare canzone *Endless Love*, di Lionel Richie e Diana Ross. Attraverso la rappresentazione ridicola di un goffo scambio "amoroso", Söderberg muove una critica ai capi dei due governi, a quei tempi solidali sulla necessità di un attacco all'Iraq, depotenziando le figure e il senso del loro agire politico attraverso una resa caricaturale. *Gaddafi and Berlusconi* (Svezia, 2011, 0'51") è un altro lavoro della serie, stavolta dedicato al duetto tra il leader italiano e quello libico, dei quali intende sottolineare la relazione controversa grazie a una ricostruzione audiovisiva che si appoggia al testo della canzone dei Clash *Should I Stay or Should I Go*, i cui temi sono la conflittualità e le logiche di potere nella relazione amorosa. L'autore, oltre a trattare le immagini in modo da avvicinare il labiale dei due al testo, evidenzia la loro gestualità, eccessivamente aggressiva o amichevole, e introduce nel video anche immagini di violente manifestazioni civili.

Con gli stessi presupposti formali si colloca nella cornice finora analizzata un video ancora più radicale e provocatorio dei precedenti, che ha avuto ampia diffusione virale sia in rete che nei film festival e che è anche stato trasmesso da alcuni canali televisivi, diventando un "cult" per i pacifisti di tutto il mondo: si tratta di *Imagine This* (Irlanda-Australia, 2006, 5'), realizzato dal filmmaker irlandese John Callaghan²⁸, artista assai versatile in ambito digitale. La storia del video è interessante e peculiare anche come forma di lavoro a più mani sviluppato con step progressivi su un prodotto di partenza, e si riallaccia alla gestazione di un *mash-up* musicale sviluppato in due versioni. La prima, realizzata da Wax Audio, prevedeva un mix sonoro tra estratti da *Imagine* di John Lennon e dai discorsi tenuti da George W. Bush durante la seconda guerra del Golfo; la seconda versione, creata da Tom Compagnoni con lo stesso spirito demistificatorio e militante, era basata sull'assemblaggio tra le canzoni *Imagine* e *Give Peace a Chance* di Lennon, ma la voce di Bush, attraverso un lavoro certosino di smontaggio e rimontaggio di parole pronunciate nei suoi discorsi e combacianti con i testi delle canzoni, diventava la protagonista assoluta grazie a una post-produzione che le conferiva una cadenza musicale attraverso rallentamenti, ripetizioni e accelerazioni. È a questa seconda versione che Callaghan offre un'impaginazione visiva. La forma del clip musicale, come nei lavori di Söderberg, viene usata con cinica ironia e ne viene ribaltato il senso. Bush, la "contro-star", si esibisce in un inno alla pace e alla libertà, mentre in controcampo vengono associati alcuni scorci terribili della guerra in Iraq, immagini di manifestazioni pacifiste del tempo ed estratti dai video delle canzoni di Lennon. L'effetto complessivo è perturbante, l'intreccio audiovisivo tra parole di pace e il contesto visivo legato alla guerra colpisce per originalità e acutezza e, proprio

SPECIALE grazie al suo aspetto videomusicale basato su una comunicazione diretta e facilità di comprensione, il lavoro ha riscosso un ampio successo di pubblico.

Conclusioni

E dunque, anche a fronte degli esempi riportati come paradigmatici delle nuove tendenze di sorveglianza e critica attiva rispetto ai contenuti dei mass media, cosa rimane della storica Guerrilla Television? Se, da un lato, quella che potremmo considerare la Digital Guerrilla degli ultimi quindici anni sembra mantenere vive le implicazioni concettuali precedentemente descritte, immaginate come fili rossi che hanno attraversato epoche, tecnologie e linguaggi, dall'altro, questa nuova forma di "opposizione" audiovisiva si allontana dalla militanza della "telecamera in strada" per trovare un nuovo "corpo a corpo", non più alla ricerca di un contatto diretto e trasparente con la realtà per poter fare luce su argomenti trascurati o oscurati dai mass media, ma lavorando in post-produzione sulla realtà già mediatizzata, su immagini e contenuti spesso già noti all'opinione pubblica, ai quali gli artisti sentono la necessità di dover dare interpretazioni diverse attraverso nuove composizioni. Partendo da questi presupposti, i contenuti televisivi e massmediali vengono ridefiniti attraverso una post-produzione a basso impatto: gli interventi sulle immagini, montate direttamente senza particolari transizioni, riguardano soprattutto velocizzazioni, fermo immagine e rallentamenti, mentre gli effetti sono assenti o usati con parsimonia. Con questa metodologia, che trascurava ricerche estetizzanti, gli artisti mettono in primo piano i contenuti veicolati dalla televisione e dai media sminandone sensi e contesti e creando opere i cui contenuti oscillano tra interrogazione e denuncia, tra impegno empatico e allegorico distacco. Riappropriazione, post-produzione e *remix*, oltre a essere formule per nuovi processi creativi, oggi diventano così anche atti di re-interpretazione politica e strategie di nuova militanza artistica.

Elena Marcheschi

Note

1. Simonetta Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Costa & Nolan, Milano 2005 (seconda edizione), p. 66. Nel testo è possibile rintracciare delle utilissime cronologie che ricostruiscono i primi passi compiuti dal video nel mondo dell'arte, della comunicazione militante e della televisione. Dalle tabelle si evince la distribuzione geografica di tali fenomeni, concentrati soprattutto in area statunitense ed europea. Si vedano in particolare pp. 139-167.
2. Si pensi alle previsioni di Lucio Fontana e ai vari manifesti dello Spazialismo degli anni Quaranta, che ipotizzavano l'impiego dei monitor televisivi come elementi di creazione artistica. Cfr. Silvia Bordini, *Videoarte & Arte. Tracce per una storia*, Lithos, Roma 1995, pp. 20-25 e anche Marco Senaldi, *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, Postmedia, Milano 2009, pp. 45-49.
3. Marita Sturken ha evidenziato nei suoi studi come vocazione artistica e impegno politico fossero qualità inscindibili e convergenti del nuovo mezzo e come tutti coloro che usavano le telecamere avessero consapevolezza della responsabilità sociale della propria produzione. Cfr. Marita Sturken, "Paradossi nell'evoluzione di un'arte. Grandi speranze e come nasce una storia", in Alessandro Amaducci, Paolo Gobetti (a cura di), *Video Imago, Il Nuovo Spettatore*, n. 15 (maggio 1993), pp. 141-169, pp. 160-161.
4. Penso a *Videotape Study n. 3*, in cui Nam June Paik distorce le immagini dei discorsi televisivi di politici come il presidente Johnson o il sindaco di New York Lindsay.
5. Tra i possibili riferimenti si veda Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art. The Development of Form and Function*, Berg, Oxford-New-York 2006, pp. 59-70. Storia ed esempi di resistenza politica da

- SPECIALE** parte di alcuni artisti che hanno sviluppato interventi all'interno delle televisioni statunitensi negli anni Sessanta e Settanta sono analizzati anche in David Joselit, *Feedback. Television Against Democracy*, MIT Press, Cambridge (MA)-London 2007 (trad. it. consultata, *Feedback. La televisione contro la democrazia*, Postmedia, Milano 2016).
6. Yvonne Spielmann, *Video. Das reflexive Medium*, Suhrkamp Press, Frankfurt 2005 (trad. ing. consultata, *Video. The Reflexive Medium*, MIT Press, Cambridge (MA)-London 2008, p. 81).
 7. Deirdre Boyle, *Subject to Change. Guerrilla Television Revisited*, Oxford University Press, New-York-Oxford 1997, p. 4 (traduzione mia).
 8. Ricordo anche il lavoro di Marty St. James e Anne Wilson in Gran Bretagna, o quello di Tom Rubnitz e Ann Magnuson negli Stati Uniti. Si veda il capitolo "Television Spoofs and Scratch. Parody and Other Forms of Sincere Flattery", in Catherine Elwes, *Video Art. A Guided Tour*, I. B. Taurius, London-New York 2005, pp. 96-116.
 9. Su queste tematiche e sulla relativa produzione si faccia riferimento anche al mio testo: Elena Marcheschi, *Videoestetiche dell'emergenza. L'immagine della crisi nella sperimentazione audiovisiva*, Kaplan, Torino 2015.
 10. Scrive Marco Bertozzi: "Quello del riuso d'archivio è un interesse in piena espansione, esaltato dai procedimenti postmoderni della citazione e del riutilizzo, tra strategie di re-enactment e orizzonti di post-appropriazione". Marco Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012, p. 21.
 11. Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New-York 2002.
 12. Il dibattito sulle nozioni di montaggio e video-processing è ripercorribile nel paragrafo "Effetti speciali, effetti normali", in cfr. Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Biblioteca di Bianco & Nero/Marsilio, Roma-Venezia 2001, pp. 21-24.
 13. Sul montaggio tra estetica della composizione ed estetica della continuità, si faccia riferimento a Lev Manovich, *The Language of New Media* [2001], trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002, pp. 183-205.
 14. Testo reperibile alla pagina del sito web dell'artista, Jean-Gabriel Périot, "Cinéma", <<http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/FR%2007%20JG%20cinema.html>> (ultimo accesso 14 dicembre 2016).
 15. Si faccia riferimento al sito dell'artista <<http://www.jgperiot.net>> e, per quanto riguarda i video analizzati, al canale Vimeo <<https://vimeo.com/jgperiot>> (ultimo accesso 14 dicembre 2016).
 16. Bill Nichols, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1994.
 17. Emmanuelle Sarrouy, "Jean-Gabriel Périot – Ritratto, il mondo", testo pubblicato nel Catalogo della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, edizione 2007, rintracciabile alla pagina <<http://www.jgperiot.net/TEXTES/AUT/ITA/ITA%2007%20PESARO%20portrait.html>> (ultimo accesso 14 dicembre 2016).
 18. Sugli effetti della saturazione mediatica si faccia riferimento a Vanni Codeluppi, *L'era dello schermo. Convivere con l'invasione mediatica*, Franco Angeli, Milano 2013.
 19. Cfr. la scheda del video "Jean-Gabriel Périot, 21 04 02", in Simonetta Cargioli, Sandra Lischi (a cura di), *Instant Images/Istantanee. INVIDEO, Mostra internazionale di video e cinema oltre*, catalogo XIII edizione, A+G edizioni, Milano 2003, p. 85.
 20. Alcune informazioni sul gruppo sono rintracciabili sul sito ufficiale <<http://www.canecapovolto.it/>>. Sul canale Vimeo <<https://vimeo.com/canecapovolto>> sono visibili molte produzioni, tra queste anche l'*Anti War Pak 1-2*, una linea di prodotti audio e video che analizzano gli scenari religiosi, economici e tecnologici delineati dopo l'11 settembre 2001 (ultimo accesso 15 dicembre 2016).
 21. Bruno Di Marino, "Energia visibile. Artisti e dispositivi nella videosperimentazione italiana", in

- SPECIALE** Andrea La Porta, Gianluca Marziani (a cura di), *Corpo Elettronico. Videoarte Italiana tra Materia, Segno e Sogno*, Prearo, Milano 2012, p. 50.
22. Sandra Lischi, "Su canecapovolto", in AA.VV., *Canecapovolto. Il futuro è obsoleto (1992-2002)*, cofanetto 3 DVD + libro, malastrada.film, Catania 2009, p. 17.
23. Si consulti il sito ufficiale dell'artista <<http://soderberg.tv>>. I video analizzati sono visibili alla pagina <<https://www.youtube.com/watch?v=g6-NDTWM8VE>> e alla pagina <<https://www.youtube.com/watch?v=8FZwf1XPpd8>> (ultimo accesso 16 dicembre 2016).
24. Tra le varie pubblicazioni mi riferisco in particolare a: Nicola Dusi, Lucio Spaziantè (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006; Stefan Sonvilla-Weiss, *Mashup Cultures*, Springer, Wien-New York 2010; Eduardo Navas, *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, Springer, Wien-New York 2012; Eduardo Navas, Owen Gallagher, Xtine Burroughs (a cura di), *The Routledge Companion to Remix Studies*, Routledge, New York-Oxon 2014.
25. Paolo Peverini, "Dal bastard pop al mash-up. Mutazioni in corso", in Romana Rutelli, Gianfranco Marrone, Patrizia Calefato (a cura di), *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali contemporanee*, E/C, n. 1 (2007), pp. 115-120.
26. Sull'origine del termine si confronti anche Vito Campanelli, "Toward a Remix Culture. An Existential Perspective", in Eduardo Navas, Owen Gallagher, Xtine Burroughs (a cura di), op. cit., p. 77.
27. Cfr. Henry Jenkins, *Culture partecipative e competenze digitali. Media education per il XXI secolo*, Guerini Associati, Milano 2010.
28. Biografia e informazioni sull'artista sono rintracciabili sul sito ufficiale <<http://www.cal-tv.net>> e sul canale Vimeo <<http://vimeo.com/caltv>>, dove è presente anche il video *Imagine This* (ultimo accesso 16 dicembre 2016).