



PRINT - OUT

(FOR GEORGE BRECHT)

un' azione di Allan Kaprow

*Guidando delle macchine in un prato
aperto fino a che queste traccino
una strada*

*Dipingendo la strada di bianco fino a
che venga cancellata*

America cultura viva
Happening di Allan Kaprow in Videotape
14 settembre - 3 ottobre 1971
Rotonda della Besana
Comune di Milano
Ripartizione iniziative culturali

*Segnando una strada asfaltata con
una linea bianca*

*Guidando delle macchine sulla linea
fino a che venga cancellata*

Nota: La linea si ottiene con una normale macchina da
segnalatica orizzontale, utilizzando pittura ad acqua
totalmente solubile. La linea deve essere lunga un miglio.
La stessa pittura ad acqua viene spruzzata sulla strada
nel prato, utilizzando un normale compressore.
Le due attività vengono filmate e proiettate su monitors TV.

Riprese televisive: Luciano Giaccari, Studio 8702 Varese

Fig. 1. Allan Kaprow, manifesto di *Print-Out (per George Brecht)*, 1971, Archivio privato Luciano e Maud Giaccari, Varese. Courtesy Maud Ceriotti Giaccari

L'implicazione della registrazione videografica negli *happenings* di Allan Kaprow. Il caso di *Print-Out* (per George Brecht), Milano, 1971

Irene Boyer

Nei primissimi anni Settanta l'uso del *video-tape-recorder* in ambito artistico trova, soprattutto negli Stati Uniti e più in generale in campo internazionale, un'ampia gamma di impieghi in indagini di tipo fortemente sperimentale. A differenza della pellicola, già implicata da alcuni artisti nelle proprie ricerche, certi caratteri del nuovo *medium* offrono ora, fra le molteplici possibilità, inedite soluzioni tecniche di ripresa, ritrasmissione in differita e finanche, grazie al sistema del circuito chiuso televisivo, di trasmissione in diretta (quanto ripreso dalla telecamera è immediatamente mostrato su monitor, adottando talvolta una visione *'live'*, talvolta nuovi escamotage, fra cui il *delay* temporale). Se il corso degli anni Sessanta aveva aperto a prassi di intervento interessate alla decostruzione e manipolazione dei connotati del segnale elettronico televisivo, come emerge nelle ricerche fondative di Nam June Paik e Wolf Vostell, e alle prime prove e variazioni di registrazione di azioni ed eventi, col passaggio al decennio successivo l'attenzione pare insistere, invece, su possibilità installative in cui spesso l'uso del dispositivo videografico permette la definizione di esperienze visive e percettive inattese. Si pensi, per questo, a lavori come *TV-Bra for Living Sculpture* (1969) e *TV-cello* (1971) di Paik, in cui la violoncellista Charlotte Moorman 'suonava' dei monitor che trasmettevano, alterate dall'azione di magneti, le immagini autoreferenziali dell'azione in corso; a

Iris (1968) di Les Levine o *Wipe Cycle* (1969) di Frank Gillette e Ira Schneider, strutturate come video-sculture in cui griglie di monitor restituivano rispettivamente: immagini distorte dello spazio ripreso, compreso lo spettatore stesso, in primo piano, medio e grandangolare; ovvero immagini di riprese del pubblico in tempo reale/differita, trasmissioni televisive in diretta, video pre-registrati e uno schermo grigio che si muoveva in senso antiorario attraverso i monitor come un ideale 'ciclo di cancellazioni'. Ancora, vanno ricordati lavori seminali come l'installazione dal sapore più architettonico di *Live-Taped Video Corridor* (1969) di Bruce Nauman o il lavoro di poco successivo di Dan Graham con *Past Future Split Attention* (1972) e *Two Consciousness Projection(s)* (1972) dove il gioco di ripresa e trasmissione, e la scelta di posizionamento della telecamera rispetto al monitor, permettevano al pubblico di vedere la propria immagine percependola in un tempo e uno spazio falsati rispetto al momento o luogo di registrazione.

Sulla scia della sperimentazione di coloro che indagano in modo primario le potenzialità del nuovo dispositivo si inscrivono in questi anni alcune verifiche a margine, capaci di ampliare la costellazione di implicazioni della registrazione videografica nel dialogo con la ricerca artistica. Fra le diverse, appare curioso rilevare parte della declinazione d'uso che una figura come Allan Kaprow fa del mezzo, aspetto per alcuni versi ancora poco indagato, e soprattutto del lavoro di integrazione dapprima del film quindi del video all'interno dei suoi *happenings*. In questo quadro risulta particolarmente interessante l'osservazione dell'opera *Print-Out* (per George Brecht) realizzata a Milano nel settembre del 1971, la cui conoscenza e i cui riferimenti all'interno della bibliografia sull'artista sono praticamente assenti¹. Solo di recente Gaspare Luigi Marcone ha consegnato

un primo contributo che, attraverso una selezione di fonti, ricostruisce le circostanze che hanno portato Kaprow alla genesi di questo *happening* ed evidenzia come il progetto originale (*Labor Day*) fosse differente da quanto poi compiuto². A questo si sommano ora ulteriori materiali conservati presso l'Archivio privato Luciano e Maud Giaccari di Varese³: la partitura del progetto e il manifesto elaborati da Kaprow (fig.1), le fotografie dell'installazione di un sistema video con monitor e videoregistratori all'interno di una mostra e, soprattutto, due *tape* originali su cui è registrato l'evento⁴. Questi ultimi, insieme alla messa in opera del sistema installativo, sono realizzati dallo stesso Luciano Giaccari, allora proprietario e direttore del centro di produzione videografica Studio 970 2 di Varese e figura determinante per la penetrazione sia teorica – con la pubblicazione della *Classificazione dei metodi d'impiego del video in arte* (1973)⁵ – sia pratica dell'implicazione del sistema di *videotape-recording* nell'ambito artistico-culturale italiano proprio di inizio anni Settanta⁶.

La possibilità di lettura e in alcuni casi rilettura della multiformità dei documenti, a cui si aggiunge un servizio RAI⁷ (che comprende le riprese della conferenza stampa e la conversazione tra l'artista e Pierre Restany⁸, nonché un filmato reportagistico dello svolgimento dell'*happening*⁹) già individuato anche da Marcone, consente ora una piena ricostruzione delle vicende intorno a *Print-Out* (per *George Brecht*). L'analisi di questi materiali nel loro insieme permette quindi non solo di comprendere l'operazione compiuta da Kaprow, ma di riflettere più in generale sul ricorso alla strumentazione tecnologica e massmediale nella ricerca dell'artista. Come si proverà a dimostrare, l'integrazione della ripresa degli eventi nel lavoro di Kaprow non si ferma all'essere mera registrazione e do-

cumentazione, ma apre a tentativi di relazione con quanto svolto dal pubblico e diventa istanza per potenziare alcuni aspetti dell'*happening* stesso. Le azioni esperite su livelli temporali diversificati, così come la loro restituzione successiva, sono messe dall'artista a disposizione di concettualità, idee e possibilità di visioni alternative.

All'inizio dell'autunno del 1971 presso la Rotonda di via Besana a Milano ha luogo la mostra *America cultura visiva* (10 settembre-3 ottobre 1971), a cura di Jan van der Marck; voluta dalla Ripartizione Istituzioni e Iniziative Culturali del Comune di Milano, è la prima tappa di un tour itinerante tra Europa, Giappone e Stati Uniti. Come indicato da "Domus"¹⁰, la rassegna propone opere tratte dalla *Playboy Collection*, raccolta privata del mensile erotico americano e del suo proprietario e fondatore, Hugh Hefner. All'apertura della pubblicazione edita dall'assessorato milanese¹¹ si osserva come una sovracopertina che riporta il titolo della mostra, schermi in realtà il catalogo effettivo, *Beyond Illustration. The Art of Playboy*. Il testo introduttivo di Arthur Paul, allora direttore creativo della rivista, spiega che la peculiare collezione si era formata negli anni come risultato di una campagna di commissioni agli artisti allora più in voga di opere focalizzate su tematiche care alla rivista, le cui riproduzioni fotografiche fungevano da illustrazioni interne alla stessa, mentre il lavoro vero e proprio veniva esposto negli uffici privati di "Playboy" a Chicago¹². In occasione della mostra van der Marck seleziona settantuno lavori – passando da dipinti di Paul Davis, Larry Rivers, James Rosenquist, George Segal, Andy Warhol, Tom Wesselmann fino a Salvador Dalì – che, al di là dei soggetti e contenuti erotici affrontati, rendono testimonianza della varietà di linguaggi espressivi dell'arte di quegli anni. Anche se è presente la volontà di celare la

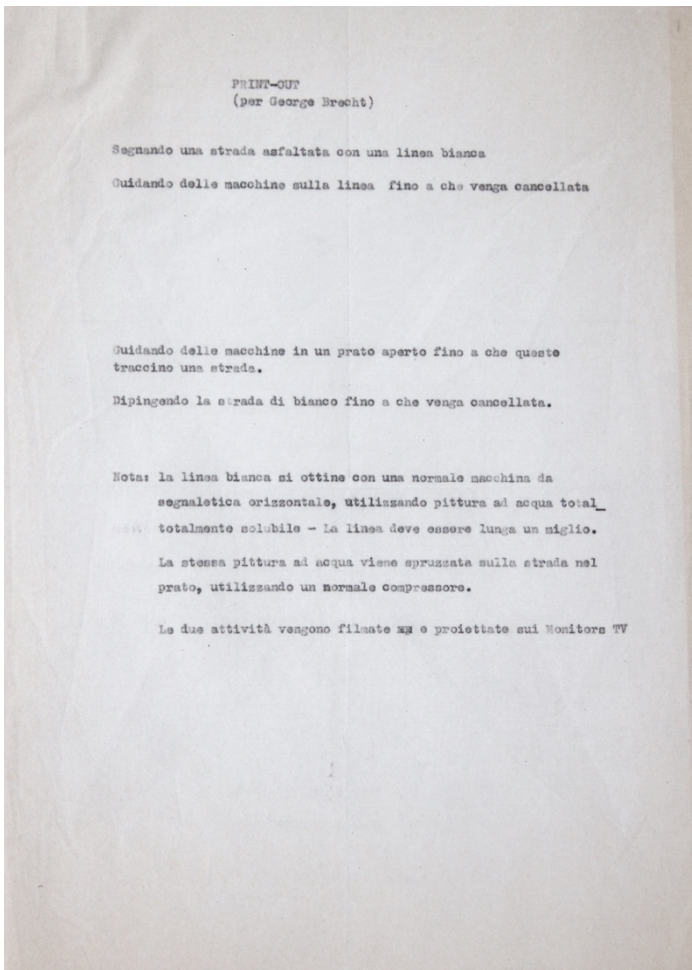


Fig. 2
Allan Kaprow, partitura di
*Print-Out (per George
Brecht)*, 1971, Archivio
privato Luciano e Maud
Giaccari, Varese. Courtesy
Maud Ceriotti Giaccari

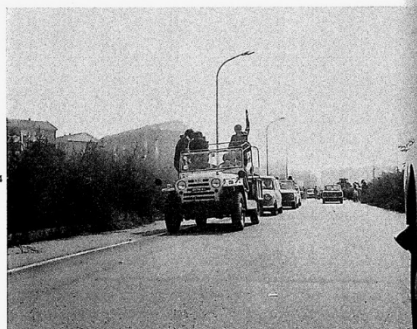
provenienza della raccolta (per via forse del rischio che i riferimenti espliciti della copertina originale potessero allontanare il pubblico fortemente democristiano di quegli anni)¹³, il Comune di Milano trova nell'esposizione "di una collezione ritenuta tra le più prestigiose del mondo"¹⁴ l'opportunità di far conoscere alla platea italiana "aspetti dell'arte contemporanea e le sue implicazioni sul linguaggio visivo"¹⁵. È nel solco di questa istanza che alla mostra sono correlate anche una conferenza

e una tavola rotonda, dedicate al "panorama critico sull'arte americana"¹⁶ del periodo¹⁷.

Contestualmente agli eventi si tiene un *happening*, annunciato come "grande spettacolo di psico-teatro spontaneo"¹⁸, realizzato da Allan Kaprow, qui accolto nella veste di padre di questa pratica artistica¹⁹. A Kaprow, invitato dal curatore della mostra, coadiuvato da Pierre Restany²⁰, è richiesto di ideare un lavoro per e sulla città di Milano. La scelta curato-



3



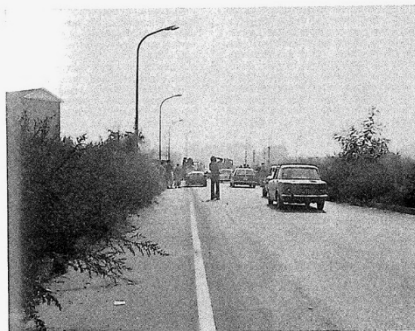
4

3) Allan Kaprow (sull'auto-gru) spiega ai partecipanti il suo concetto dell'happening mentre Pierre Restany (accanto) gli fa da interprete traducendo in italiano la sua teoria. 4) Le automobili iniziano, in colonna, a passare sulla linea bianca tracciata sull'asfalto (foto G.C. D'Arz).

74



5



6

5) Il pittore Carlo Massimo Anagnini (sui volante), Kaprow (dietro), Restany (in piedi di fronte) durante una fase del primo episodio dell'happening (foto Maria Molteni). 6) Il momento di stato impegnato a cancellare le print out - appunto) la linea bianca sull'asfalto (foto G.C. D'Arz).

75

Fig. 3. Immagini dello svolgimento di *Print-Out* (per George Brecht) nel corso della mattina dell'11 settembre 1971, in Pierre Restany, *Print Out-Happening di Allan Kaprow a Milano*, "D'Ars Agency", XIII (58-59), febbraio-marzo 1972, pp. 74-75

riale sembra echeggiare quanto già realizzato l'anno precedente con *Nuova figurazione USA* (21 gennaio-18 febbraio 1970), la mostra promossa dal Comune di Milano sempre alla Besana, nella quale, oltre a opere tradizionalmente intese di pittura e scultura²¹, erano stati inclusi anche lavori dell'emergente cinema *underground* d'oltreoceano²². La scelta di far intervenire un autore come Kaprow, quindi, non risulta casuale e rappresenta anche l'esito di un'attenzione sulla sua ricerca da parte di Restany e di van der Marck. Qualche anno prima, lo stesso direttore americano aveva invitato l'artista alla collettiva *Pictures to be Read/Poetry to be Seen* (Museum of Contemporary Art di Chica-

go, 24 ottobre-3 dicembre 1967)²³, individuando nella sua opera "the greatest breakthrough in the use of media and commingling of art and life"²⁴. Il lavoro commissionato era *Moving (for Milan Knížák)*²⁵, uno dei primissimi *happenings* di Kaprow a essere mai stato filmato (dopo *Household*, nel 1964)²⁶ e prodotto poi come *activity booklet* con fotografie di Peter Moore.

Sulla scia dell'esperienza di Chicago, per la circostanza meneghina Kaprow sviluppa *Print-Out* (per George Brecht), un'operazione inedita e la prima a essere realizzata in Italia – cui seguiranno *Affect* (Torino, 15 ottobre 1974) e *Take-off* (Genova, Galleria Pourquoi pas?, 19 settem-

bre 1974). Nella descrizione del progetto (fig.2) si evince come l'articolazione dell'*happening* è divisa in due momenti complementari che convergono in una situazione finale di carattere video-espositivo. Nella giornata di sabato 11 settembre 1971 la prima parte dell'intervento è avviata nella zona di Comasina-Bruzzano (via Dora Baltea, altezza viale Rubicone)²⁷ nella periferia nord di Milano. Durante la mattinata una strada viene segnata con una linea bianca della lunghezza di un miglio (ottenuta con l'uso del traccialinee stradale per segnaletica orizzontale), dopodiché gli spettatori-attori²⁸, alla guida delle proprie auto transitano ripetutamente sulla linea fino al suo dissolvimento (fig.3). Nel corso del pomeriggio l'azione si sposta in un prato adiacente e inverte la sequenza degli eventi: dapprima le macchine, girando ininterrottamente in circolo, solcano una strada prima inesistente, quindi, con l'aiuto di un compressore, la grande traccia lasciata dalle auto è idealmente 'cancellata' spargendo della pittura bianca²⁹.

L'insieme delle operazioni appena individuate non sono isolate, ma si raccordano e confluiscono a loro volta in un intervento di più ampio respiro. Nella partitura del progetto, infatti, Kaprow chiarisce come l'azione sia posta in relazione a una ripresa in video³⁰, da rendere visibile in una fase successiva all'interno della mostra alla Rotonda di via Besana. Per la realizzazione del girato l'artista indica la necessità di avere "due unità TV portatili con monitors" con dei cameramen che, nel suo ordine di idee, avrebbero dovuto essere "artisti di talento o amatori che abbiano usato l'equipaggiamento e lo conoscano"³¹.

È probabilmente sulla base di queste richieste che Guido Le Noci, in veste di coordinatore tecnico dell'evento, coadiuvato da Carlo Massimo Asnaghi, pensa di affidare il ruolo di videomaker di scena a Luciano Giaccari³², allora assiduo fre-

quentatore proprio della Galleria Apollinaire. Quest'ultimo ha appena convertito le pratiche del suo Studio 970 2 da luogolaboratorio di eventi artistici, fondato nel 1967, a centro di produzione e sperimentazione con il *videotape-recording*.

Nell'estate del 1971 egli acquisisce la strumentazione necessaria e il 6 luglio organizza presso la galleria Diagramma di Luciano Inga Pin a Milano una video-saletta. Qui invita critici, storici dell'arte e giornalisti a riflettere su un tema riguardante *le potenzialità dell'uso del videotape in arte e nell'informazione alternativa*, il tutto ripreso e ritrasmesso su monitor nelle varie sale dello spazio. A pochi mesi dall'inaugurazione della *Videobelisco AVR*, avvenuta nel maggio 1971 presso la Galleria L'Obelisco di Roma, il primo centro dedicato alla produzione videografica mai aperto in Italia e curato da Francesco Carlo Crispolti³³, e sulla scia di quanto offerto nel contesto di mostre fondative per l'infiltrazione e diffusione del dispositivo video in ambito nazionale come la *3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni* (Bologna, gennaio 1970) e *Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo a Eurodomus 3* (Milano, 14-24 maggio 1970), anche Giaccari matura la volontà di avviare una produzione di videotape d'artista, quindi la video-documentazione di eventi e performance. Nel solco di questo egli risponde alla chiamata di Kaprow, occasione più che mai irrinunciabile, decidendo di noleggiare presso la Guicar Film Television di Milano parte dell'attrezzatura da lasciare poi in mostra³⁴ e usare sue dotazioni portatili per realizzare le registrazioni richieste³⁵. Le riprese – effettuate su due supporti a bobina *open reel 1/2"* standard dell'epoca – seguono la partitura che Kaprow aveva tracciato: le due parti dell'avvenimento devono essere registrate per almeno un'ora senza interruzione.

Figg. 4 e 5
 Allan Kaprow, *Print-Out*
 (per *George Brecht*), still
 da video (produzione
 Luciano Giaccari – Studio
 970 2), particolare delle
 riprese della mattina
 e del pomeriggio dell'11
 settembre 1971, Archivio
 privato Luciano e Maud
 Giaccari, Varese. Courtesy
 Maud Ceriotti Giaccari



Nell'analizzare i video monocanale (figg. 4 e 5) si può vedere come il girato scorta gli eventi. Si notano in sequenza: la realizzazione della striscia di un miglio, il *meeting* iniziale tra Kaprow, Restany e il pubblico, e lo svolgimento della prima azione; poi la predisposizione e attivazione del secondo atto con i ripetuti giri circolari di auto che seguono la jeep su cui siede Kaprow, la preparazione dei barili di pittura, la copertura di bianco del solco-traccia lasciato dai veicoli mentre Restany e l'artista, issati su una gru, monitorano l'intera operazione dall'alto.

La registrazione restituisce il clima della giornata. A essere intercettati risultano i momenti di concitazione e confusione che anticipano l'avvio dell'azione, come anche l'avvicinarsi delle situazioni e la misura particolare in cui gli spettatori prendono parte al tutto. Un aspetto, quest'ultimo, rintracciabile ad esempio nel momento in cui la cancellazione della linea 'degenera' (fig.6), quando cioè un gruppo divertito di bambini, una ragazza sui pattini o persone in bicicletta sostituiscono il ruolo che avrebbe dovuto essere delle auto. O, ancora, è chiaro come

lo spruzzo della pittura nel secondo atto sia eseguito da diversi spettatori assumendo divertiti la gestualità quotidiana dell'innaffiare i propri fiori e giardini. Una somma di eventualità che mostrano quella che è l'idea alla base dell'*happening* stesso, ossia l'essere progettato in studio ma aperto alla contingenza degli eventi nel suo svolgersi.

A questo sistema di registrazioni si sommano altre tipologie di riprese³⁶. In aggiunta ai due video intesi come parte complementare dell'evento, Kaprow richiede la presenza massiccia della stampa:

"l'azione non è qualcosa da osservare e [...] i giornalisti possono comporre un miglior reportage se essi realmente lo sperimentano (ne fanno parte). Questo sarà difficile se la stampa è tradizionalmente passiva; ma cominciate con i giovani che non hanno niente da fare con l'arte, che amano l'azione e amano pensare"³⁷.

L'esigenza di avere sul campo cronisti e reporter, precedentemente già accolta dall'artista per *Gas* (Amagansett Beach,

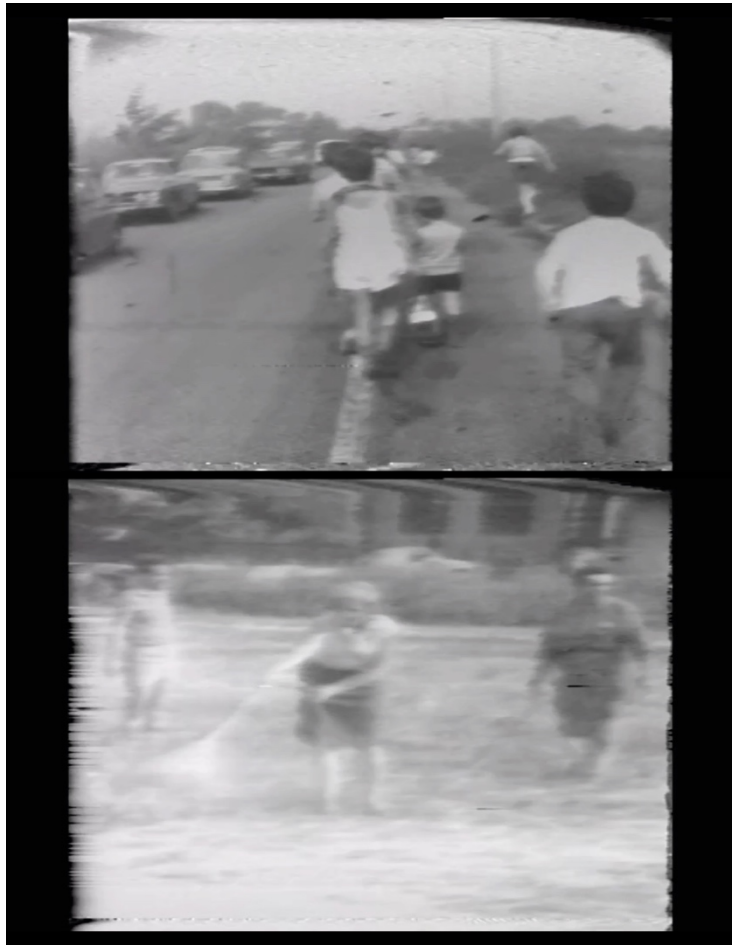


NY, estate 1966)³⁸ ma iscritta più in generale in quella sua necessità di rendere sentitamente coinvolti tutti gli spettatori³⁹, ha come scopo la possibilità di restituire al pubblico di massa cronistorie e sfumature dell'esperienza dell'*happening*. In accordo a questo, l'interesse che Kaprow ha a queste date di far concepire le sue operazioni "as a way of learning through social interaction – as a 'social art'"⁴⁰, ossia secondo istanze tracciabili nel concetto di *participatory art*⁴¹, viene rafforzato ulteriormente proprio dal ruolo affidato alla resa d'insieme delle testimonianze. In questo quadro, il servizio RAI è documento-traccia necessariamente diverso dai video di scena. In apertura si ha una lunga introduzione in cui si susseguono la lettura del manifesto, una breve descrizione data da Restany, la registrazione di una parte della conferenza avvenuta presso Palazzo Sormani e la conversazione tra Kaprow e Restany in Piazza San Babila, seguita poi dalle riprese dell'evento⁴². Queste ultime alternano inquadrature di parte dei lavori di organizzazione e preparazione (dall'allineamento delle auto al focus sulla folla

intervenuta, fino a Restany e Kaprow intenti a coordinare l'azione), a interviste ai partecipanti (prima, durante e dopo le operazioni) in cui vengono chiesti i motivi della loro presenza all'evento, se sono a conoscenza di cosa sia un *happening* e di chi sia Kaprow e, ancora, quali siano le sensazioni provate nell'essere parte dell'esperienza.

Alla data del 1971 i lavori di Kaprow si inseriscono in una fase ormai matura della sua ricerca. Ha superato il ruolo interagente affidato agli oggetti, ai materiali e agli *assemblages*, ma anche l'elaborazione di sistemi di situazioni e azioni spesso complesse, articolate con una dose di 'psycho drama' (evocante la filosofia di John Dewey di un'arte come esperienza)⁴³, che accompagnava la sua opera nella fase primaria e cruciale degli *happenings*⁴⁴. Sul finire del decennio Sessanta e al passaggio dei Settanta le partiture di Kaprow si fanno più lineari. Il concetto di *happenings* è in certi casi declinato in quello di *event* o *activity* – termini adottati dall'artista a partire dal 1969⁴⁵ – e compreso quale momento di concezione di operazioni

Fig. 6
Allan Kaprow,
Print-Out (per
George Brecht), still
da video (produzione
Luciano Giaccari –
Studio 970 2),
Archivio privato
Luciano e Maud
Giaccari, Varese.
Courtesy Maud
Ceriotti Giaccari



come “formal structure, with a substructure manifested in the ‘direct images’; and a ‘pattern of meaning’”⁴⁶. Come notato da Jack Burnham, gli *happenings* da un “self-conscious and stagy event” sono rielaborati e trasformati da Kaprow in una “strict and elegant procedure”⁴⁷, basata sulla capacità di aumentare la consapevolezza autoriflessiva sulle dinamiche dell’interazione quotidiana, fra individui, gruppi e contesti socioculturali⁴⁸. La partitura di *Print-Out* si iscrive in questa idea di linearità formale-processua-

le, che pare rendere un omaggio, attraverso quel ‘per George Brecht’, all’artista Fluxus che fra tutti aveva fatto della semplificazione e della ricerca di un minimalismo ante litteram la sua cifra stilistica⁴⁹. L’operazione di Kaprow riduce ai minimi termini il concetto stesso di *Happenings*, traendo invece dalla forma caratteristica degli *Events* – che, suggerisce Michael Kirby nel tentativo di distinzione fra le due forme d’arte⁵⁰, sono “pezzi brevi ed elementari”, come i concisi testi realizzati da Brecht e ribattezzati *event scores*⁵¹ – la

matrice di base di *Print-Out*: due semplici *events* (quello del mattino e quello del pomeriggio) che insieme compongono l'*happening* finale. Tuttavia, i riferimenti a Brecht sono da rintracciare anche in una peculiare casistica che si ravvisa nell'opera di Kaprow ed è anticipata da quel *Moving (for Milan Knížák)* del 1967 prima citato. In questo caso l'*happening* è compiuto fra le strade cittadine di Chicago: i partecipanti sono forniti di mobili usati con cui ricreare su marciapiedi e in case abbandonate degli ambienti domestici. La dedica a Knížák deriva a sua volta da un lavoro del 1962-63, *Environments on the Street*, che l'artista ceco – fra i nomi maggiori della sfera Fluxus europea – aveva realizzato assemblando oggetti di recupero e rifiuti lasciati dai netturbini in installazioni poste fra le strade di Praga. Nel caso di *Print-Out (per George Brecht)*, Kaprow pare evocare, invece, il ricordo di *Motor Vehicle Sundown (Event)*, la prima situazione a cui lo stesso Brecht poneva la specifica di *event* e che si proponeva come singolare concerto per automobili da attivare attraverso le istruzioni (*scores*) tracciate su ventidue *cards* nell'estate del 1960⁵². Un'operazione che Brecht aveva a sua volta dedicato "to John Cage" e che con l'omaggio resogli poi da Kaprow in *Print-Out*, sembra dare oggi forma a una ideale catena, o meglio triangolazione, fra i tre artisti: ai corsi di Cage si frequentano e conoscono gli stessi Brecht e Kaprow, e insieme sono fra le figure nodali non solo per l'esperienza Fluxus, ma anche per il tracciamento di nuovi linguaggi.

Oltre a una semplicità formale, in *Print-Out* si ravvisa una necessità di circolarità e di un "doing and undoing, accomplishing nothing other than enacting and endlessly, repeating the task itself"⁵³, che caratterizza, fra l'altro, le azioni elaborate da Kaprow a quella stessa altezza cronologica⁵⁴. Il lavoro di Milano si struttura come un singolare e lungo rituale, in cui

le conclusioni non sono altro che possibili variazioni risolutive o continuazioni di quanto realizzato al principio. Come Kaprow stesso suggerisce, i due atti non sono altro che l'attivazione di un *loop* visivo-concettuale. Nel primo caso, la linea dritta un miglio viene creata e cancellata, permettendo un ritorno a uno *status quo*; nel secondo, invece, il solco tracciato nel prato va a formare "una nuova strada"⁵⁵ tangibile e percorribile, che idealmente sparisce sotto la pittura bianca per far apparire "una strada solo per i pensieri"⁵⁶. Il concetto è ulteriormente spiegato dall'artista nel corso della conferenza stampa:

"Noi tutti sappiamo che piove, l'acqua al suolo evapora. Ripiove l'acqua al suolo rievapora e poi ripiove ancora. Noi facciamo dei segni sulla terra e questi segni spariscono. Ne facciamo altri e spariscono. Ne facciamo altri ancora e spariscono. La strada è un segno fatto dall'uomo. Le strade spariscono e riappaiono. L'uso del bianco non è solo un fatto reale, cioè il colore bianco sull'autostrada, ma è anche simbolicamente il colore della purificazione, della cancellazione"⁵⁷.

La serie di significazioni è evocata anche nell'etimologia originaria delle parole del titolo adottato, *print-out*, da intendersi come necessità di imprimere segni al di fuori della mente e osservare come questi diventino tracce e strade che, in un'idea di una naturale auto(distruzione) e conseguenziale rigenerazione, si cancellano o sono sovrascritte da nuove possibili tracce. Nel quadro di *Print-Out*, le registrazioni videografiche, così come il loro allestimento in mostra, assumono un senso decisivo e collocabile nelle istanze enunciate e ricercate da Kaprow fin dalla stesura della partitura.

Non è la prima volta che l'artista ricorre alla documentazione in immagine (statica

o in movimento) quale residuo dell'uso di strumentazione tecnologica nei suoi lavori. Se si segue il suggerimento di Mechtild Widrich di rivalutare le narrazioni che associano gli *happenings* e la *performance art* più in generale con l'effimero⁵⁸ – in opposizione alla lettura precedente di Peggy Phelan⁵⁹ – si giunge a rilevare come Kaprow sfrutta particolarmente nel suo lavoro la fotografia, seguita poi dalle riprese filmiche e videografiche, non quale pura e distaccata documentazione o traccia estetica dell'evento, ma come parte integrante (non interferente)⁶⁰ della processualità e significazione delle sue operazioni⁶¹. Se in un primo momento l'artista considera la fotografia "as a belated and partial, inert residues of a lost flesh-and-blood entity"⁶², certe sue riflessioni e alcuni riesami storico-critici (in ultimo lo studio restituito da Catherine Spencer nel suo *Beyond the happening. Performance art and the politics of communication*)⁶³ dimostrano invece come dalla seconda metà anni degli anni Sessanta egli intenda l'atto stesso del fotografare uno strumento coscientemente usato⁶⁴. Si pensi, per questo, soprattutto al caso di *Travelog* (estate 1968)⁶⁵, oppure a *Pose, Fine!, Shape e Giveaway* – le azioni che, insieme a *Charity* e *Purpose*, sono parte integrante di *Six Ordinary Happenings* (1969)⁶⁶.

Nelle operazioni di Kaprow la fotografia "convey more to a reader than some participants could be expected to derive from a performance"⁶⁷ e allo stesso tempo porta con sé un'affascinante risonanza⁶⁸. Nel momento in cui l'artista accoglie, però, la specificità delle riprese cine-videografiche si nota come diventino il modo per provare ad ampliare ulteriormente quanto esperito nell'*happening*, alla ricerca di un dialogo più diretto con il senso che risiede nelle azioni svolte⁶⁹, superando in questo modo i limiti dati di bidimensionalità, atemporalità e silenziosità della fotografia, come pure i report scritti⁷⁰.

In questa fase cronologica *Print-Out* è preceduto già da alcuni lavori in cui l'artista abbina alla realizzazione delle sue azioni la registrazione filmica o in video. È il caso del film *Gas*, frutto di una collaborazione tra Kaprow, Gordon Hyatt, Mordi Gerstein e Charles Fraizer⁷¹, o *Tag*, un gioco video-filmico realizzato ad Aspen nel 1971⁷². Entrambi i casi rispondono all'esigenza di Kaprow di provare a estendere il vissuto dell'*happening* a un pubblico maggiore, rispetto alle persone presenti all'azione. Per *Gas* questo si traduce nell'idea di realizzare un film-documentario (che include descrizioni e un commento critico) da trasmettersi in televisione⁷³. Tuttavia, l'esito raggiunto viene descritto da Kaprow come disastroso poiché il girato, svolto da una *crew* televisiva senza le indicazioni dell'artista, appare come un "collage of scenes, poorly and thoughtlessly edited"⁷⁴. Nel caso di *Tag*, invece, l'uso in sinergia di film e video non è pensato come semplice ripresa-documentazione, bensì come sistema con cui intercettare le azioni per riproporle poi in un singolare assemblaggio di visioni. Al momento dell'azione, un sistema di cinque videocamere riprende delle persone su una funivia, le quali si riguardano poi nei monitor⁷⁵. All'osservatore finale sono mostrate invece in contemporanea: le riprese video in bianco e nero, quelle a colori di un primo girato su pellicola e una seconda registrazione filmica inquadrante il monitor su cui era contestualmente trasmesso il video guardato dalle persone scese dalla funivia⁷⁶, producendo così una espansione della percezione dell'*happening* che valica la semplice captazione dell'azione.

L'ipotesi con cui Kaprow considera il video in connessione alla situazione di Milano allontana a ogni modo certi risultati emersi da questi due primi casi. Nell'esternare la sua apertura alle possibilità d'uso della televisione e, più precisamente, del *videotape-recorder*, in un'in-



Fig. 7. Installazione dei videotape di *Print-Out* (per *George Brecht*) alla Rotonda di via Besana, 1971, Archivio privato Luciano e Maud Giaccari, Varese. Foto Luciano Giaccari. Courtesy Maud Ceriotti Giaccari

intervista a Richard Schechner nella primavera del 1968, l'artista aveva rivelato di essere "interested in a variety of modes including contemplation, observation, and participation"⁷⁷, aspetti che emergono in modo pratico già in *Hello* (1969), concepito come un 'tele-happening', un'orchestrazione di un network (o di un'arena di gioco/'TV-arcade') di comunicazione tecnologica⁷⁸. Per *Print-Out* la ricerca di

queste istanze è rintracciabile in quanto concettualmente proposto nella sua parte installativo-ambientale. Le due registrazioni di scena realizzate da Giaccari sono presentate presso la Rotonda di via Besana attraverso un allestimento studiato, rendendo così l'operazione milanese forse l'unico lavoro, a questa data, in cui Kaprow gestisce sia la resa in mostra del "repertoire [as] a corporeal mnemonic"⁷⁹



Figg. 8-10
Installazione dei
videotape di *Print-
Out* (per *George
Brecht*) alla Rotonda
di via Besana, 1971,
Archivio privato
Luciano e Maud
Giaccari, Varese. Foto
Luciano Giaccari.
Courtesy Maud
Ceriotti Giaccari



Figg. 11 e 12
Installazione dei videotape di *Print-Out* (per
George Brecht) alla Rotonda di via Besana, 1971,
Archivio privato Luciano e Maud Giaccari,
Varese. Foto Luciano Giaccari.
Courtesy Maud Ceriotti Giaccari



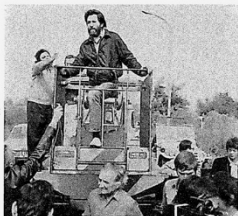
sia la relazione con l'azione precedentemente compiuta. Due piedistalli sorreggono altrettanti monitor gemelli, rivolti in dialogo l'uno verso l'altro (figg.7-10), mentre i video scorrono trasmessi in sequenza, pervadendo in una continuità fronte-retro l'apparato visivo-sensoriale dello spettatore che si pone tra i due 'fuochi'. Il singolare gioco è amplificato da un terzo monitor, di minori dimensioni (non inizialmente previsto da Kaprow), che è accessorio integrato del videoregistratore Shibaden modello SV 800-UC, adoperato in mostra per la riproduzione dei due nastri e posto in posizione arretrata fra i due piedistalli (figg.11 e 12). La strutturazione dell'*environment* così determinato risente di quella volontà di trovare soluzioni installative nuove per la visione di *tape* già registrati o della creazione di veri e propri video-*environment* in cui giocare con la strutturazione di impianti videografici che, come già ricordato, erano realizzati e verificati a quell'altezza cronologica da artisti come Paik, Levine, Graham, Vostell, Nauman e altri. Oltre a situarsi in linea con queste sperimentazioni, nel suo caso specifico quanto progettato da Kaprow è posto al servizio di un'idea: accentua, infatti, quella necessità di circolarità, reiterazione e rigenerazione dell'operazione complessiva propria di *Print-Out*. Come radicato nella partitura, i nastri non sono "oggetti documentario" piuttosto "una intenzionale stanchevole parte dell'intero pezzo"⁸⁰. Il registrato videomagnetico diventa qui per Kaprow prolungamento significativo dell'azione. Il fine ultimo non è quello di far rivivere un avvenimento, che deve essere compreso *live*, ma di creare uno spazio in cui mantenere il flusso di idee, concetti e di quella "strada per i pensieri". La soluzione ambientale dilata quindi il senso di circolarità, facendo coesistere in una temporalità lineare gli eventi della mattina e del pomeriggio, offerti in un *loop* consequen-

ziale continuo⁸¹. Inoltre, la possibilità di esporre i nastri fin dal giorno seguente le riprese dell'*happening* – grazie al fatto che il *tape* elettromagnetico non necessita di un lavoro di post-produzione, ma può essere da subito reso disponibile tramite l'ausilio di un sistema di circuito chiuso televisivo con videoregistratore – permette di connettere ancora più rapidamente le due parti di *Print-Out* per rendere così "the relationship between performance, embodiment and document as continual relay between past, present and future"⁸², ossia con un senso di continuità e relazionalità unico.

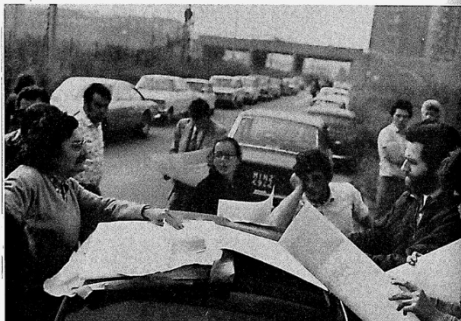
Rispetto ai lavori precedenti, nell'*happening* milanese il video è implicato da Kaprow in termini inediti e profondamente concettuali. Come reso dallo stesso nel suo *Video Art. Old Wine in New Bottle* del 1974, ma nelle quali *Print-Out* sembra integralmente (e anticipatamente) rispecchiarsi, con il nuovo strumento è possibile attivare "the heightening of consciousness and the enlargement of useful experience"⁸³. Anche se è curioso notare che Kaprow non cita mai il caso di Milano all'interno dell'articolo appena richiamato, la progettualità con cui imposta la registrazione videomagnetica per *Print-Out* si presenta come esemplificazione delle riflessioni offerte successivamente, ossia di come per lui "the closed-circuit, environmental videographers are trying to make use of what in the medium is not like film or other art"⁸⁴. I nastri per *Print-Out* sono il modo con cui Kaprow prova a porre "the emphasis upon situational processes, rather than upon some act canned as a product for later review"⁸⁵. Non un mezzo per limitarsi a convertire gli effetti e l'esperienza dell'*happening*, quindi, ma un loro *transfert*, un proseguo ideale della stessa azione, in cui, anche se rese in altre modalità, certe idee perdurano. Sono lavori, cioè, più significativamente iscrivibili in quanto asserito da Jonathan Furmanski in

PRINT OUT

di pierre restany



2



1) Bruzzano, viale Rubicono, 11 settembre 1971, ora 10 - sta per iniziare il primo tempo dell'happening «Print Out» di Allan Kaprow, sull'altoparlante: è interrotto da un'operazione della Tv romana (per la trasmissione «Habitat» di Giulio Gianini); 2) La colonna delle macchine che espongono l'operazione: Kaprow (a destra) dedica ai partecipanti il suo autografo (Foto C.C. D'Arca).

72

La vita è fatta di incontri. Oltre ad un facile sentimentalismo, che può anche nascondere un'affermazione banale, vi è una verità profonda. Ho incontrato Kaprow a Filadelfia nel 1982 mentre stava realizzando uno dei suoi happenings ormai classici, ma allora estremamente controversi: «Chicken», il Pollo. Aveva trasformato l'auditorium dell'associazione culturale della gioventù ebraica locale (YMYWHA) in una kermesse sociostrutturale sul tema del pollo nella vita di tutti i giorni, dall'uovo al brodo, dal pollivendolo allo spiumatore.

E' là mi resi conto della verità del personaggio. L'happening non è soltanto uno psicodramma limitato nel tempo e nello spazio: corrisponde ad un linguaggio che sintetizza i parametri umani (spontanei, irrazionali) di una situazione sociologica assolutamente normale.

Da allora avevo sempre sperato di poter offrire a Kaprow la possibilità materiale di esprimersi liberamente, fra amici. L'occasione finalmente mi si è presentata a Milano nel 1971, grazie alla personalità di un uomo politico per il quale la cultura è diventata parte della sua carriera (altri suoi colleghi investono il loro capitale di potere nella promozione sportiva od ospeda-

liera...) — Paolo Pillitteri, giovane assessore socialdemocratico alle iniziative culturali.

Naturalmente è stato necessario superare non pochi ostacoli amministrativi per condurre in porto un'impresa che, per essere attuata, richiedeva anzitutto una totale libertà di spazio e di tempo. L'avvocato Fiorellini è stato il cardine operativo nella suddivisione del budget, mentre il pittore Carlo Massimo Anagni e Guido Le Noci hanno curato la coordinazione tecnica.

Lo scorso settembre, dunque, Allan Kaprow è stato invitato dal Comune di Milano a realizzare direttamente *in loco* un happening: ciò rientrava nel quadro del programma culturale intitolato «America Cultura Viva» ed impregnato sulla presentazione di un'antologia di opere d'arte americana provenienti dalla collezione di Playboy (collezione in aumento: dopo la fondazione del noto periodico, il suo direttore artistico, Arthur Paul, ha stabilito di acquistare un'opera di ogni artista chiamato a collaborare per le illustrazioni della rivista [v. anche «D'Arca» n. 56-57, p. 226]).

Fin dai nostri primi scambi di corrispondenza, Kaprow ha associato Milano all'idea del traffico automobilisti-

73

Fig. 13. Pierre Restany, *Print Out-Happening di Allan Kaprow a Milano*, «D'Arca Agency», XIII (58-59), febbraio-marzo 1972, pp. 72-73

riferimento ai video realizzati dall'artista nei primi anni Settanta:

“They are not documentary works meant to be thought about, nor are they individual single-channel artworks to be thought through. These videos were created to exist alongside human interactions: something to be thought with”⁸⁶.

Alla luce di quanto evidenziato risulta enigmatico lo smarrimento di questo lavoro nel catalogo dell'artista, se si esclude il lungo report che nel 1972 Pierre Restany dedica all'evento sulle pagine di «D'Arca Agency»⁸⁷ (fig.13) e, solo di recente, il contributo di

Gaspere Luigi Marcone. Lo stesso Kaprow sospende qualunque cenno a *Print-Out* nei suoi contributi sugli *happenings* nei primi anni Settanta e oltre⁸⁸.

Allora come oggi, per *Print-Out* esiste una raccolta eterogenea di materiali prodotti per e contestualmente all'evento, dei quali in primo luogo Kaprow non ha mantenuto organicamente traccia, concorrendo, forse, a farne perdere ogni riferimento. Eppure, i contatti con Luciano Giaccari permangono anche in anni successivi, come testimoniato dal carteggio in cui l'artista, oltre a chiedere le copie dei due nastri in standard americano⁸⁹, palesa la possibilità di proseguire la collaborazione con lo Studio 970 2 nel 1973 per la realizza-

zione di altri progetti in video⁹⁰, cosa tuttavia mai attuata⁹¹.

Nel caso di Giaccari, se da una parte ha avuto modo di conservare le fonti dirette all'interno del suo archivio (dal manifesto, al progetto, ai *tape*, alle immagini dell'installazione dei video – materiali che permetterebbero oggi un ipotetico *re-enactment* di una parte delle operazioni), dall'altra, ha contribuito, senza volerlo, a smarrire la parte rilevante del senso stesso dell'opera. Il lavoro di registrazione in video e l'allestimento in mostra erano posti al completo servizio del progetto di Kaprow e dei suoi contenuti concettuali impliciti. Tuttavia i videonastri dell'*happening* sono stati considerati nell'ambito della produzione di Giaccari (prima in relazione al suo Studio 970 2, poi, dal 1978, alla più nota Videoteca Giaccari) il momento inaugurale del suo personale percorso di documentazione in video delle azioni impermanenti e delle *performance* degli artisti, nei termini indicati nella teorizzazione della *Classificazione dei modi d'impiego del videotape in arte*, già richiamata in apertura. È in questa veste di sola memoria documentale degli eventi, cioè slegato da ogni rimando all'*happening* e alla video-installazione⁹², che il video è stato fin da subito riproposto nel corso di alcune rassegne⁹³ e, in particolare, nel 'videorapporto' che Giaccari cura e firma per il numero di "BolaffiArte" del 1975⁹⁴.

Sebbene la distanza storica e il venire meno della relazione coeva e immediata con l'operazione realizzata a Milano conferiscono oggi al video la doppia funzione di parte originale dell'opera e traccia d'archivio di quanto avvenuto, il fatto che sia stato restituito negli anni come semplice intercettazione di un'azione di carattere performativo ha concorso a disperdere il significato e il contenuto originario del lavoro e a ridurre così la forza d'insieme di *Print-Out*. Tuttavia, la possibilità di recuperare documenti e materiali apre ora l'oc-

casione di mostrarne la complessità concettuale, quindi l'opera effettivamente pensata ed elaborata da Allan Kaprow. Inoltre si propone come esempio paradigmatico – sia nell'opera dell'artista sia nella sperimentazione videografica dei primissimi anni Settanta – di come il ricorso all'uso del dispositivo videografico e l'installazione del video stesso da parte di Kaprow sia componente di un dialogo bilanciato con l'azione fatta svolgere al pubblico. L'*happening* acquisisce qui una forma inedita ed espansa. Da evento concluso risponde, forse per la prima volta in modo riuscito nella ricerca dell'artista, al tentativo di raggiungere altri livelli di esperienzialità e processualità, di dilatazione di temporalità tracciata in una circolarità e reiterazione che tende all'infinito, così come inscritto nel senso sotteso della partitura di *Print-Out*.

Si desidera ringraziare in particolare Maud Ceriotti Giaccari (erede e responsabile dell'Archivio privato Luciano e Maud Giaccari) per aver condiviso e messo a disposizione di chi scrive documenti e materiali oggetto di questo studio.

1. Un accenno, in ambito italiano, in Mirella Bandini, *A Milano la mostra 'America cultura viva'*, "Domus", (502), settembre 1971, p. 49; un approfondimento con corredo fotografico in Pierre Restany, *Print Out - Happening di Allan Kaprow a Milano*, "D'Ars Agency", XIII (58-59), febbraio-marzo 1972, pp. 72-81; e un'ultima eco, con il titolo modificato erroneamente in *Trafic*, in: Id., *Allan Kaprow: from 'Happening' to 'Activity'*, "Domus", (566), gennaio 1977, p. 52.

2. Cfr. Gaspare Luigi Marcone, *Da Labor Day a Print-Out, settembre 1971: documenti, immagini e video inediti o poco noti*, in *Allan Kaprow. I Will Always be a Painter-of-Sorts. Drawing, Paintings, Happenings, Environments*, (Firenze, Museo Novecento, 20 febbraio-4 giugno 2020), a c. di Sergio Risaliti, Barry Rosen, Pisa, Bandecchi & Vivaldi, 2021, pp. 269-289.

3. Alcuni dei quali (manifesto, fotografie e delle fatture in cui sono indicate le attrezzature videografiche richieste da Giaccari per l'allestimento della video-saletta) sono stati condivisi da chi scrive e dall'Archivio privato Luciano e Maud Giaccari (d'ora in avanti ALMG) con lo stesso Gaspare Luigi Marcone per la stesura del suo contributo.

4. Due *open-reel ½"* marcati Shibaden (le cui digitalizzazioni sono pervenute nel novembre 2021 all'ALMG) dedicati alle riprese del primo e del secondo atto dell'*happening* milanese. A questi si somma un terzo nastro (un Sony HD V-62 ½") con il riversamento integrale e consequenziale dei due *tape* originali (v. ultima sezione del testo).

5. Si tratta di un testo in cui Giaccari rende una chiarificazione ideologica e metodologica sulla possibile classificazione degli esiti dell'implicazione del *videotape-recording*, distinguendo tra *videotape* d'artista, *video-performance*, *video-environment*, *video-documentazione* di *performance* d'artisti. Questa è elaborata nel 1972 e pubblicata a partire dal 1973. Cfr. Luciano Giaccari, *Arte e Videotape*, "Gala International", (60-61), 1973, pp. 26-27; Id., *È nata l'arte dell'era televisiva. VENI, VIDEO. VICI?*, "BolaffiArte", VI (49), 1975, pp. 77-84; *Nuovi media. Film e videotape*, (Milano, Centro Documentazione e Ricerche Jabik, 1974), Milano, Centro Documentazione e Ricerche Jabik, 1974, p.n.n.; *Impact Art Video Art*, (Losanna, Musée des art décoratif, 1974), a c. di René Berger, Jole De Sanna, Parigi-Losanna, Galerie Impact, 1974;

Sirio Luginbuhl, Paolo Cardazzo, *Videotapes. Arte tecnica storia*, Padova, Mastrogiacomio Editore Images 70, 1980, pp. 53-56.

6. Per approfondimenti si rimanda a: Irene Boyer, *Studio 970/2 – Videoteca Giaccari*, in *Videarte in Italia. Il video rende felici*, a c. di Cosetta Saba, Valentina Valentini, Roma, Treccani, 2022, pp. 139-146; Ead., *Luciano Giaccari e il suo Studio 970 2 a Varese (1967-1977)*, Tesi di Dottorato, La Sapienza Università di Roma, relatore Prof.ssa Francesca Gallo, correlatore Prof. Claudio Zambianchi, a.a. 2021-2022.

7. Messo poi in onda il 23 novembre 1971 sul secondo canale della RAI nel quadro della trentottesima puntata del programma *Habitat*, condotto da Gianni Ravasio.

8. Avvenuta il 10 settembre, giorno precedente l'*happening*, presso un bar in Piazza San Babila a Milano.

9. Le riprese originali sono messe a disposizione nel catalogo multimediale delle Teche RAI (identificatore teca: A7712, n. supporto: 1000451282306). È stato possibile visionare i filmati presso il servizio RAI TECHE della Biblioteca Braidense di Milano e della Biblioteca Universitaria di Pavia – MiBACT.

10. Cfr. *A Milano la mostra 'America cultura viva'*, "Domus", (502), settembre 1971, p. 49.

11. Alla cui guida vi era il giovane socialdemocratico Paolo Pillitteri.

12. Cfr. Arthur Paul, *Foreword*, in *America cultura viva. (Beyond illustration. The art of Playboy)*, (Milano, Rotonda di via Besana, 10 settembre-3 ottobre 1971), Milano, Comune di Milano Ripartizione istituzioni iniziative culturali, 1971, p.n.n.

13. In nessuno degli inviti o dei comunicati stampa redatti (Archivi del Comune di Milano - Cittadella degli Archivi) compaiono i riferimenti a Paul o Hefner, ovvero l'accenno a "Playboy" o al reale titolo della mostra (si specifica che nel testo di Pillitteri sulla sovracopertina del catalogo compare solo un ringraziamento "ai Signori Hugh Hefner e Arthur Paul").

14. *Ibidem*.

15. *Ibidem*.

16. "Comunicato per ufficio stampa Comune di Milano", Archivi del Comune di Milano - Cittadella degli Archivi.

17. La prima svolta in data 8 settembre e la seconda il 10 settembre 1971, giorno dell'inaugurazione della mostra; entrambe hanno luogo presso la Sala del Grochetto di Palazzo Sormani di Milano ("Comunicato stampa", Archivi del Comune di Milano - Cittadella degli Archivi).

18. "Comunicato per ufficio stampa Comune di

Milano”, in Archivi del Comune di Milano - Cittadella degli Archivi.

19. Per questa affermazione si veda: Robert E. Haywood, *Allan Kaprow and Claes Oldenburg: Art, Happenings, and Cultural Politics*, New Haven, Londra, Yale University press, 2017, p. 76. Il termine *Happenings* viene coniato da Kaprow nel 1958 e viene usato per la prima volta come titolo nell'anno successivo per *18 Happenings in 6 Parts*.

20. Cfr. Pierre Restany, *Print Out - Happening di Allan Kaprow a Milano*, cit., p. 73.

21. Si precisa che già in questa occasione molte delle opere selezionate provenivano dalla Playboy collection, cfr. *Nuova figurazione USA. Pittura scultura cinema*, (Milano, Rotonda di via Besana, 21 gennaio-18 febbraio 1970), Milano, [Ed. Studio Colore], [1970].

22. Con film di Bruce Baillie, Scott Bartlett, Ed Emshwiller, Jonas Mekas, Robert Nelson, Stan Vanderbeek.

23. Cfr. Jan van der Marck, *Pictures to be Read/ Poetry to be Seen*, (Chicago, Museum of Contemporary Art, 24 ottobre-3 dicembre 1967), Chicago, Museum of Contemporary Art, 1967, p.n.n.

24. Ivi., p.n.n.

25. Cfr. Robert E. Haywood, *op. cit.*, pp. 152-154.

26. Cfr. Ivi, p. 85.

27. Invito, “Print Out: Happening di Allan Kaprow”, in ALMG.

28. Fra i presenti anche: Giancarlo Politi, Germano Celant, Daniela Palazzoli, Peppino Palazzoli, Maria Mulas e alcuni artisti come Elio Marchegiani, Umberto Mariani, Luciano Lattanzi e Ettore Sottsass.

29. Le specifiche riportate sul progetto sono poi trascritte sul manifesto (anche se le due azioni sono riportate invertite: “Guidando delle macchine in un prato / aperto fino a che queste traccino / una strada / Dipingendo la strada di bianco fino a / che venga cancellata/ Segnando una strada asfaltata con / una linea bianca/ Guidando delle macchine sulla linea / fino a che venga cancellata”) sia nella nota presente in basso allo stesso (presentando il medesimo ordine con cui le azioni sono effettivamente svolte: “NOTA: La linea si ottiene con una normale macchina da / segnaletica orizzontale, utilizzando pittura ad acqua / totalmente solubile. / La linea deve essere lunga un miglio. / La stessa pittura ad acqua viene spruzzata sulla strada / nel prato, utilizzando un normale compressore”). Le stesse sono poi riprese in: Mirella Bandini, *Allan Kaprow, “DATA”*, V (16-17), giugno 1975, p. 64.

30. Per la precisione, Kaprow usa erroneamente la terminologia di ‘ripresa filmica’, ma si comprende

che intende in realtà la registrazione in video (all'epoca persisteva ancora una certa confusione lessicale) poiché cita sempre la necessità di avere a disposizione dei nastri (e non delle pellicole), delle unità TV portatili e i monitor da cui vedere immediatamente le riprese (cosa possibile solo se si implica il *videotape-recording*).

31. Allan Kaprow, “Print Out”, progetto, in ALMG.

32. Il cui nome è precisato all'interno del manifesto che Kaprow fa realizzare per *Print Out* (in nota la scritta: “Le due attività vengono filmate e proiettate su monitors TV. / Riprese televisive: Luciano Giaccari, Studio 970-2 Varese”).

33. Cfr. Silvia Bordini, *Videobelisco*, in Irene Brin, *Gaspero del Corso e La Galleria L'Obelisco*, a c. di Vittoria Caterina Caratozzolo, Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi, Roma, Drago, 2018, pp. 156-167.

34. Tra cui due monitor MN 4828 modello professionale, nastro 3M 1/2”, cavi di collegamento (Guicar Film Television, preventivo di noleggio per Studio 970 2, Milano, 9 settembre 1971, ALMG).

35. La ripresa concitata osservabile dalla digitalizzazione del nastro suggerisce l'uso da parte di Giaccari di una *handy-cam* e dello Shibaden modello 707E (l'unico videoregistratore 'a spalla' del parco macchine dello Studio 970 2 a quelle date, anch'esso prima noleggiato alla Guicar Film Television e poi rimasto in dotazione). Si specifica inoltre che il videoregistratore Shibaden con monitor modello SV 800-UC, che si può osservare nelle immagini relative alla video-saletta installata presso la Rotonda di via Besana, era anch'esso già di proprietà di Giaccari.

36. A queste sarebbe da aggiungere una probabile ulteriore registrazione, questa volta su pellicola, effettuata dallo stesso Kaprow. Nell'osservare le riprese della RAI e di Giaccari si nota come l'artista tiene in mano una piccola cinepresa, segno dell'esistenza di un ideale terzo filmato, del quale, a oggi, non si ha traccia.

37. Allan Kaprow, “Print Out”, progetto, in ALMG.

38. Robert E. Haywood, *op. cit.*, p. 92.

39. Cfr. Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1966, p. 265.

40. Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, Manchester, Manchester University Press, 2020, p. 35.

41. Robert E. Haywood, *op. cit.*, p. 98.

42. Realizzata con le riprese filmiche di Italo Lanzani e il montaggio di Gilberto Gwis.

43. Cfr. Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of*

Communication, cit., p. 38 (più precisamente alle note nn. 51-53).

44. Per queste riflessioni si veda: Pierre Restany, *Allan Kaprow: from 'Happening' to 'Activity'*, cit.; Solomon Alan, *Interview with Lucas Samaras*, "Artforum", V (2), ottobre 1966, p. 41; Mirella Bandini, *Allan Kaprow*, cit., p. 65; Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, cit., p. 31.

45. Cfr. Mirella Bandini, *Allan Kaprow*, cit., p. 65.

46. Robert E. Haywood, *op. cit.*, p. 86.

47. Jack Burnham, *Systems Esthetics*, "Artforum", VII (1), settembre 1968, p. 35.

48. Per una lettura che sonda le implicazioni sociali, politiche e culturali del lavoro di Kaprow si rimanda a: Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, cit.; Ead., *A Calendar of Happenings: Allan Kaprow, Counter-Chronologies and Cataloguing Performance*, c. 1970, "Art History", (3), vol. 39, giugno 2016, pp. 568-599.

49. Cfr. Giorgio Zanchetti, «La poesia è una pipa...». *L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbosivuali delle seconde avanguardie*, Milano, Cuem, 2004, pp. 104-105; Julia Robinson, *From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s*, "October", vol. 127, The MIT Press, 2009, pp. 92-93.

50. Michael Kirby, *Happenings*, New York, E.P. Dutton & Co., 1965.

51. Liz Kotz, *Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score*, "October", vol. 95, The MIT Press, 2001, pp. 56-59; Julia Robinson, *op. cit.*

52. Cfr. George Brecht, *The Origin of Events*, in *Happening & Fluxus*, a c. di Harald Szeeman, Hans Sohm, Köln, Kölnischer Kunstverein, 1970 (voce *Brecht*); Liz Kotz, *op. cit.*, p. 70.

53. Robert E. Haywood, *op. cit.*, p. 98.

54. Cfr. Mirella Bandini, *Allan Kaprow*, cit., p. 65.

55. Allan Kaprow, in conversazione con Pierre Restany, Milano, Piazza San Babila, 10 settembre 1971, in filmato RAI.

56. *Ibidem*. Il medesimo concetto, con parole diverse è riproposto da Kaprow ai partecipanti prima di iniziare l'*happening*.

57. Allan Kaprow, testo letto in occasione della conferenza stampa presso Palazzo Sormani di Milano in data 8 settembre 1971 (in filmato RAI).

58. Mechtild Widrich, *Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art*, Manchester, Manchester University Press, 2014, p. 31

59. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, 2006 [1993], p. 148.

60. Per questa precisazione si veda: Jeff Kelley, *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*, Berkeley,

University of California Press, 2004, p. 130.

61. Istanza da subito rilevata alla fin dagli anni Sessanta in: Thomas Albright, *Heavy Slices of Existence*, "Rolling Stone", (1), 2 luglio 1969, p. 20.

62. Allan Kaprow, *The Happenings are Dead – Long Live the Happenings!*, "Artforum", IV (7), marzo 1966, p. 37.

63. Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, cit.

64. Cfr. Robert E. Haywood, *op. cit.*, p. 5.

65. Catherine Spencer, *Beyond the happening. Performance art and the politics-of-communication*, cit., pp. 46-51.

66. Ivi, pp. 40-45, 55-60.

67. Lawrence Alloway, *Allan Kaprow, Two Views* (prima suddiviso in due pubblicazioni: *Art in Escalation: The History of Happenings. A Question of Sources*, "Arts Magazine", (3), dicembre 1966-gennaio 1967, pp. 40-43; e *Art*, "The Nation", 2 October 1969), in *Topics in American Art since 1945*, New York, W.W. Norton and Company, 1975, p. 200.

68. La riflessione emerge in: Alex Potts, *Experiments in Modern Realism: World Making, Politics and the Everyday in Postwar European and American Art*, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 355.

69. Cfr. Robert E. Haywood, *op. cit.*, p. 92.

70. Ivi, p. 177.

71. Ivi, pp. 92-93; Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, cit., p. 35.

72. Dall'elenco si esclude qui momentaneamente *Hello* (1968), ricordato poi più avanti nel testo.

73. Cfr. Robert E. Haywood, *op. cit.*, pp. 96-97.

74. Ivi, p. 97.

75. Cfr. Jonathan Furmanski, *The Allan Kaprow Papers: Video before Then*, "Getty Research Journal", (1), 2009, pp. 206-208.

76. Ivi, pp. 208-209.

77. Allan Kaprow e Richard Schechner, *Extensions in Time and Space: An Interview with Allan Kaprow*, "The Drama Review: TDR", (3), primavera 1968, p. 155.

78. Inoltre di *Hello* viene tratta una registrazione, in parte confluita nel programma *The Medium Is The Medium* trasmesso sulla WGBH-TV di Boston nel 1969 (cfr. Robert E. Haywood, *op. cit.*, pp. 172-175; Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, cit., p. 64).

79. Per il concetto di repertorio come "mnemonico corporeo" si veda: Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, NC and London, 2010, p. 71.

80. Allan Kaprow, "Print Out", progetto, in ALMG.

81. L'idea di giocare con la temporalità degli eventi non è nuova nel lavoro di Kaprow: un esempio emblematico e paradossale è sviluppato in *Days Off: A Calendar of Happenings* (1970, commissionato e prodotto dal Junior Council of the Museum of Modern Art). Se ne veda la ricostruzione e la rilettura offerta in: Catherine Spencer, *A Calendar of Happenings: Allan Kaprow, Counter-Chronologies and Cataloguing Performance*, c. 1970, cit.

82. Ivi, pp. 27-28.

83. Allan Kaprow, *Video Art: Old Wine in New Bottle*, "Artforum", XII (10), giugno 1974, p. 49.

84. Ivi, p. 46.

85. *Ibidem*.

86. Jonathan Furmanski, *op. cit.*, pp. 206-208.

87. Cfr. Pierre Restany, *Print Out-Happening di Allan Kaprow a Milano*, cit.

88. Mancano infatti citazioni a *Print Out* all'interno degli scritti di R. E. Haywood (*op. cit.*) e J. Furmanski (*op. cit.*) o dello stesso Kaprow (*Video Art: Old Wine in New Bottle*, cit.).

89. Allan Kaprow, lettera a Luciano Giaccari, s.l., 6 giugno 1973, ALMG.

90. Luciano Giaccari, minuta di lettera ad Allan Kaprow, Varese, 9 luglio 1973, ALMG (in cui Giaccari invita l'artista a collaborare per un videotape "con la tua presenza [...] oppure [...] sarebbe molto interessante realizzare con un gruppo italiano la 'Partitura' di un tuo lavoro su tue istruzioni"); Allan Kaprow, lettera a Luciano Giaccari, s.l., 22 dicembre 1973, ALMG (in cui spiega che sarebbe potuto andare a Milano nel corso dell'inverno e che gli sarebbe piaciuto realizzare nuovi tape con lo Studio 970 2).

91. Questo interesse, tuttavia, sfocerà nella collaborazione con un altro centro di produzione videografica italiano, art/tapes/22, con cui Kaprow nel 1974 realizza i videotape d'artista *Then* (in collaborazione con la Galleria Multipla di Milano) e *Third Routine* (cfr. *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC – La Biennale di Venezia. Conservazione restauro valorizzazione*, a c. di Cosetta G. Saba, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 39, 45-46, 246).

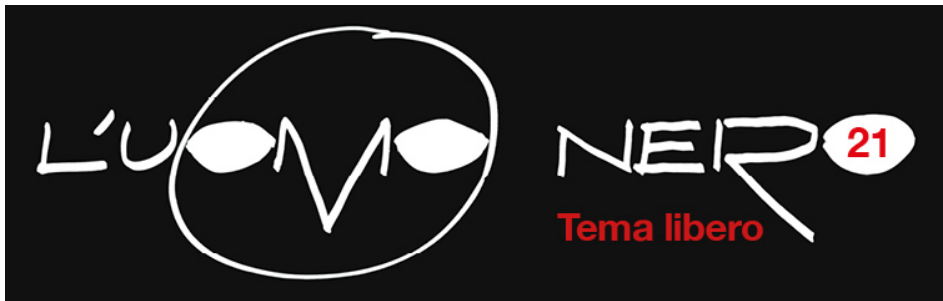
92. Si precisa che i due girati sono trasferiti da Giaccari su un unico nastro *open-reel* Sony ½", nel tentativo di salvarne e mantenerne leggibile il contenuto (visto il cambio di tecnologie avvenuto nel parco macchine dello Studio 970 2 e a livello di standard internazionali a quelle date).

L'osservazione oggi del registrato rende possibile prendere nota di alcune criticità e riflessioni. Si nota come non ci sia una ripresa integrale ma vi siano stati in origine spesso cambi di inquadratura e momenti non captati, segno di come sia stato operato un 'montaggio in corso d'opera'

(banalmente con l'accensione e spegnimento del *videotape-recorder*), resosi necessario dalla richiesta di Kaprow di avere un girato totale dei due *tape* di circa un'ora. Confrontando le tracce audio dei due nastri originali (l'unica componente che si è riusciti attualmente a salvare) con il sonoro e le immagini del riversamento finale successivo, si è potuto constatare come i tempi coincidano del tutto, la qual cosa, se da una parte garantisce che il riversamento è stato fatto in forma completa, dall'altra, la durata totale di 45' ca. suggerisce come in origine i due diversi *tape* registrarono in realtà poco più di una ventina di minuti ciascuno e non l'ora prevista da Kaprow.

93. *Print Out* è presentato dallo Studio 970 2 presso lo SKC – Studentski Kulturni Centar di Belgrado nel corso del *I Aprilski Susret – Prosimeni Medij (April Meetings – Festival Expanded Media)*, tra il 4-11 aprile 1972 (cfr. Luciano Giaccari, minuta di lettera manoscritta su carta intestata "TV-OUT", s.l., s.d. [ante 4 aprile 1972], ALMG; <http://arhivaskc.org.rs/rs-yu/velike-manifestacije-2/62-i-aprilski-susret-04-11-04-1972.html>, data ultima consultazione 19 febbraio 2023). A quasi due decenni di distanza è poi esposto nel corso di *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari* (cfr. *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 15 dicembre 1987- 31 gennaio 1988), a c. di Marco Meneguzzo, Luciano Giaccari, Milano, Nuova Prearo, 1987).

94. Cfr. Luciano Giaccari, *È nata l'arte dell'era televisiva. VENI, VIDEO. VICI?*, cit.



Autore | *Author*: **Boyer, I.** (2023). <https://orcid.org/0000-0002-6578-1632>

Titolo: L'implicazione della registrazione videografica negli *happenings* di Allan Kaprow. Il caso di *Print-Out* (per *George Brecht*) (Milano, 1971).

Title: **The Involvement of the Videographic Recording in the Happenings of Allan Kaprow. The Case of *Print-Out* (per *George Brecht*) (Milan, 1971).**

L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità, 20(21), 48–69.

ISSN 2974-6620.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/19861>
https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.v20n21_2023_pp48-69

Parole chiave | *Keywords*: Allan Kaprow; videotape; videoarte; Print-Out (per George Brecht); Luciano Giaccari; Studio 970 2; Milano; Pierre Restany; video-installazione; video-environment; Happenings; Video Art; Milan; Video Installation;

Abstract EN: Between the end of the Sixties and the beginning of the following decade, Allan Kaprow's research is in a phase of transition and change, where in his happenings he opens to an experimentation that goes beyond the characteristics of his first projects (the pure action) and incorporates the use of technological devices, in dialogue with the progress of events.

In 1971 the city of Milan commissioned a happening dedicated to the city, the first in Italy: *Print-Out* (for *George Brecht*). This is one of the first works in which the artist relates a video recording to the realization of an action in one operation, and consequentially presents the tapes in an exhibition. However, the event had no echo, and lacked critical and historical interest, even by Kaprow himself, bringing it immediately to a sort of *damnatio memoriae*.

The recent rediscovery of many materials and documents related to this happening has allowed, however, to conduct a philological reconstruction of the facts. This contribution aims to re-examine *Print-Out* and, at the same time, to analyse of how the artist employed the video, opening up his work to unprecedented possibilities of expansion of signification and experientiality of a happening-event-activity.

Abstract IT: Tra la fine degli anni Sessanta e il principio del decennio successivo la ricerca di Allan Kaprow è nel pieno di una fase per certi versi di transizione e cambiamento, dove nei suoi *happenings* apre a una sperimentazione che valica quanto enucleato nel carattere dei suoi primi progetti, ossia l'azione pura, e ingloba l'uso di strumentazione tecnologica, in peculiare dialogo con il procedere degli eventi.

Nel 1971 il Comune di Milano commissiona la creazione di *Print Out* (per *George Brecht*), un happening per e sulla città, il primo in ambito italiano. Si tratta di uno dei primi lavori in cui l'artista alla realizzazione di un'azione con i partecipanti relaziona direttamente una ripresa in video e successivamente la presentazione del registrato in mostra, articolando così un'operazione *sui generis*. Tuttavia, sia in ambito nazionale sia nelle biografie dell'artista l'evento meneghino avrà poca eco e la mancanza di interesse critico e storico, anche da parte dello stesso Kaprow, lo porterà fin da subito a una sorta di *damnatio memoriae*.

La recente riscoperta di molti materiali legati a esso ha permesso però di condurre una ricostruzione filologica dei fatti. Sulla scia di questo il presente contributo si propone di offrire un riesame di *Print Out* e, contestualmente, di analizzare come l'artista abbia impiegato la registrazione in video, aprendo, in modo inedito per il suo lavoro, alle possibilità di espansione di significazione ed esperienzialità di un *happening-event-activity*.

Copyright © 2023 Irene Boyer



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)