

Sulla re-installazione e l'esposizione di film e video d'artista degli anni Settanta e Ottanta: alcuni spunti su un dibattito critico aperto tra pratica e teoria.

LEUZZI, L.

2017

*Sulla re-installazione e l'esposizione di film e video d'artista degli anni Settanta e Ottanta: alcuni spunti su un dibattito critico aperto tra pratica e teoria*¹.

Laura Leuzzi
DJCAD, University of Dundee (UK)

Nell'ultimo decennio, numerosi sono i progetti di ricerca, di recupero, di catalogazione e restauro e gli studi scientifici che si sono focalizzati sul film e sul video d'artista degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta in Europa e negli USA, riaccendendo intorno a queste pratiche l'interesse nazionale e internazionale. A titolo di esempio di questa recente rinnovata attenzione verso tali questioni, ricordiamo: lo studio, il recupero e l'archiviazione delle opere video dello ZKM in Germania²; il Progetto di ricerca "Rewind" in Gran Bretagna, che dal 2004 a oggi ha digitalizzato e catalogato oltre 500 video-opere britanniche³; il progetto di recupero e archiviazione del fondo video di art/tapes/22 dell'ASAC – Archivio Storico Arti Contemporanee della Biennale di Venezia⁴ e il progetto di recupero della collezione del Centro Videoarte del Palazzo dei Diamanti di Ferrara⁵, entrambi portati avanti con il supporto tecnico de "La Camera Ottica" e del "C.R.E.A.", Università di Udine, sotto il coordinamento scientifico di Cosetta G. Saba; il progetto di ricerca "Narrative

¹ Vorrei ringraziare per i preziosi scambi Claudio Ambrosini, il Dr Valentino Catricalà, Rosa Foschi, il Prof. Marco Maria Gazzano, Adam Lockhart, Christian Lebrat, Lauren Malka, il Prof. Stephen Partridge, Luca M. Patella, la Prof.ssa Antonella Sbrilli, il Dr Emile Shemilt e Karin de Wild. Questo contributo nasce dalla presentazione *Sulla re-installazione contemporanea di performance, film e video d'artista degli anni Sessanta e Settanta*, al convegno "Il cinema sulle tracce del cinema" (Roma, Nuovo Cinema Aquila, 12 dicembre 2013) organizzato dal Professor Gazzano con il patrocinio dell'Università degli Studi Roma Tre e il Comune di Roma.

² Su tale lavoro, lo ZKM ha pubblicato i volumi: Rudolf Frieling, Wulf Herzogenrath (a cura di), *40 years videoart.de - part 1. Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 until the present*, Hatje Cantz, Ostfildern 2006; Christoph Blase, Peter Weibel (a cura di), *Record Again!: 40yearsvideoart.de Part 2*, Hatje Cantz, Ostfildern 2010.

³ "Rewind" è un progetto finanziato dall'Arts and Humanities Research Council e diretto dal Prof. Stephen Partridge, con base al Duncan and Jordanstone College of Art and Design. Archivista del progetto è Adam Lockhart. Si veda Sean Cubitt, Stephen Partridge (a cura di), *REWIND | British artists' video in the 1970s & 1980s*, John Libbey Publishing, New Barnet, Herts 2012.

⁴ Si veda Cosetta G. Saba (a cura di), *Arte in videotape: art/tapes/22, collezione ASAC-La Biennale di Venezia: conservazione, restauro, valorizzazione*, Silvana, Cinisello Balsamo 2007.

⁵ Cosetta G., Saba, Chiara Vorrasi, Lisa Parolo (a cura di), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979: reenactment*, Fondazione Ferrara Arte, Ferrara 2015.

Exploration in Expanded Cinema” sull’Expanded Cinema⁶; la pubblicazione del catalogo dello statunitense Video Data Bank⁷; il progetto di conservazione portato avanti dalla Bibliothèque nationale de France che ha riguardato alcuni pionieri del video francese tra cui Lea Lublin e Nil Yalter. Il progetto è stato presentato nelle recenti giornate di studi organizzate dalla BNF stessa, l’Institut national d’histoire de l’art e l’Ecole cantonale d’art de Lausanne *L’émergence de l’art vidéo en Europe: historiographie, théorie, sources et archives* (Parigi, BNF, INHA, 25-26 maggio 2016). Il convegno, cui chi scrive ha preso parte in qualità di relatore, è stato occasione per dibattere pratiche e formati conservativi e per confrontare in maniera aperta e fruttuosa esperienze provenienti da ambiti diversi quali quello universitario, museale e archivistico: è da rilevare che il caso della BNF apre l’interessante precedente - sinora inedito - della conservazione e restauro di video-opere da parte di un’istituzione non votata strettamente alle arti visive e al cinema, con possibilità di esplorare nuovi protocolli e *best practices* e aprirsi a nuove metodologie.

Vi è poi il caso del Progetto di ricerca “REWIND*Italia*” (2011-2014), che da un punto di vista storico-critico ha cercato di riportare l’attenzione internazionale sul primo ventennio di sperimentazioni video italiane (1968-1990), muovendo dalla consapevolezza di tali eccellenze, senza voler però costituire un archivio di opere⁸. Diversi studi e ricerche su temi specifici e artisti hanno fatto seguito a questi progetti, grazie alla rinnovata disponibilità dei materiali.

Parallelamente all’interesse in ambito scientifico, istituzionale e accademico, si è sviluppata una nuova attenzione in ambito curatoriale⁹ per il video d’artista e il cinema sperimentale degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta: in mostre, festival e rassegne vengono presentati, con sempre maggiore interesse, opere storiche di questo tipo, spesso nelle versioni rimasterizzate. Questi eventi sono accompagnati da un crescente interesse da parte del pubblico, soprattutto dei più giovani, da un lato forse attratti dall’elemento “nostalgico” di queste opere, dall’altro forse alla ricerca di esperienze “autentiche”¹⁰.

⁶ “Narrative Exploration in Expanded Cinema” è un Progetto di ricerca finanziato dall’AHRC, conclusosi nel 2009, iniziato dalla Dottoressa Jackie Hatfield e successivamente portato avanti dal Prof. Stephen Partridge e David Curtis. Si veda A.L. Rees, Duncan White, Steven Ball, David Curtis (a cura di), *Expanded Cinema Art, Performance and Film*, Tate Publishing, Londra 2011.

⁷ Kate Horsfield, Lucas Hilderbrand, (a cura di), *Feedback: the video data bank catalog of video art*, Temple University Press, Philadelphia 2006.

⁸ Si veda Laura Leuzzi, Stephen Partridge (a cura di), *REWIND*Italia* Early Video Art in Italy/I primi anni della videoarte in Italia*, John Libbey Publishing, New Barnet, Herts 2015.

⁹ Si veda ad esempio la mostra su quaranta anni di videoarte in Spagna: *Video(S)torias*, catalogo della mostra, Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2011.

¹⁰ Per un dibattito in merito a questo argomento si veda la conversazione tra l’autrice, Stephen Partridge, Elaine Shemilt e Gaby Wyvers sul sito www.ewva.ac.uk.

Tale fenomeno in ambito curatoriale ha aperto la strada in particolare a un dibattito critico internazionale sulla reinstallazione e il riallestimento di videotape e film d'artista in ambito museale (e non solo), nonché su una loro possibile riproposizione in chiave performativa.

A questo aspetto si aggiunge un fenomeno già rilevato nel 1996 da Erkki Huhtamo: le gallerie d'arte sono letteralmente invase da "tecnologie obsolete", opere di artisti contemporanei che si ispirano e sono influenzati da un approccio "archeologico" ai new media e dalla così detta Media Archeology¹¹. Questa disciplina, diffusasi particolarmente negli ultimi venti anni e che si declina in diversi approcci e metodologie, ha proprio riportato l'attenzione sulla storia e le teorie dei media, sul loro funzionamento, significato e impatto culturale, su genealogie e derivazioni, coltivando un clima di attenzione nell'ambito e promuovendo anche uno studio e una riproposizione delle vecchie tecnologie in chiave filologicamente corretta.

Alla preservazione e alla riproposizione in contesto espositivo più in generale delle opere di *media art* sono state dedicate due importanti raccolte di studi: una miscellanea a cura di Beryl Graham dal titolo *New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art* del 2013¹² e la più recente intitolata *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives* a cura di Julia Noordegraaf, Vinzenz Hediger, Cosetta G. Saba e Barbara Le Maître, pubblicata nel 2014¹³. In quest'ultima, di particolare interesse per la nostra trattazione è la quarta parte curata dalla Le Maître su *Access, Reuse, and Exhibition* (Accesso, riuso ed esposizione).

Nel saggio di Philippe Dubois si discute ad esempio di quello che viene definito l'"effetto cinema" per il quale si è assistito all'ingresso e alla progressiva diffusione del cinema nel mondo dell'arte contemporanea (a partire dalle grandi esposizioni internazionali quali Biennali di Venezia, documenta di Kassel fino alle mostre nei grandi musei nazionali), durante gli ultimi quindici anni¹⁴. Questo fenomeno ha assunto varie denominazioni tra cui "third cinema", "exhibition cinema", "post-cinema"¹⁵. Tale "migrazione" di contesto, dalla visione collettiva, statica e frontale della sala cinematografica a quella più flessibile del museo, come spiega l'autore, pone non poche questioni da un lato sulle tecnologie impiegate e dall'altro su fruizione e pubblico¹⁶. Questo slittamento sensoriale ed esperienziale si nutre di una visione parcellizzata dell'opera, una visione

¹¹ Sull'approccio archeologico della media art: Erkki Huhtamo, *Time Traveling in the Gallery: An Archeological Approach in Media Art*, in Mary Anne Moser, Douglas MacLeod, *Immersed in Technology*, The MIT Press, Cambridge-Londra 1996, pp. 233-268; per la citazione p. 233.

¹² Beryl Graham (a cura di), *New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art*, Ashgate, Londra 2014.

¹³ Julia Noordegraaf, Vinzenz Hediger, Cosetta G. Saba & Barbara Le Maître (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013.

¹⁴ Philippe Dubois, *A 'Cinema Effect' in Contemporary Art*, in Julia Noordegraaf, Vinzenz Hediger, Cosetta G. Saba & Barbara Le Maître, *Preserving and Exhibiting Media Art*, cit., p. 311.

¹⁵ *Ibidem*, p. 313.

¹⁶ *Ibidem*, p. 315.

'laterale', meno gerarchica e più libera dell'opera, in cui lo spettatore assume un maggiore controllo su quale punto di vista adottare.

L'opera può convivere in spazi differentemente connotati con altre proiezioni o lavori realizzati in altri media, instaurando dialoghi e scambi ed entrando a far parte di un percorso curatoriale, dell'impianto narrativo della mostra.

A questo si affianca un posizionamento e mutamento dello status dell'opera all'interno del sistema dell'arte contemporanea, e dei suoi circuiti di distribuzione e promozione.

Riguardo all'esposizione di cinema d'artista, di videoarte e di *moving image* si segnala anche il più recente *Exhibited Cinema/Cinéma Exposé* a cura di Adeena Mey e François Bovier¹⁷. Il volume nasce dall'omonimo progetto di ricerca (2012-2014) dell'ECAL/Università dell'Arte e Design di Losanna, che ha visto da una parte una serie di eventi tra cui workshop e seminari con filmmaker e artisti e dall'altra ricerche estensive sull'argomento in archivi svizzeri. Diversi fruttuosi spunti possono essere rintracciati anche nel volume di Beryl Graham e Sarah Cook *Rethinking Curating* (2010)¹⁸.

Le questioni legate alla riproposizione di time-based media storici ad esempio vengono sollevate anche dal curatore e accademico Rudolph Frieling che individua la preoccupazione di molti curatori di riallestire le opere fedelmente alle condizioni originali e menziona criticamente la riproposizione di video storici su schermi al plasma che violano l'aspetto originale dell'opera, o la scarsa qualità di alcune cattive migrazioni in digitale. Commenta Frieling: "We accept almost all of that a second nature in media art"¹⁹.

Sulla base di tali contributi scientifici e osservando gli ormai numerosi casi di studio disponibili, possiamo individuare - nell'attuale pratica curatoriale rispetto al riallestimento di opere filmiche e video "storiche" - due approcci principali: da una parte si assiste al tentativo di riproposizione quanto più possibile fedele delle condizioni tecnologiche con cui l'opera veniva originariamente esposta e fruita dal pubblico e dall'altra a un aggiornamento tecnologico completo, in cui nuove macchine sostituiscono attrezzature obsolete, aprendo però la strada ad esperienze estetiche talvolta profondamente differenti dall'originale.

Trattando del primo approccio non possiamo non fare riferimento alla Media Archeology, una branca di studi - cui si è accennato sopra - che si è andata a sviluppando negli ultimi dieci anni e che si fonda proprio sullo studio e riscoperta di media obsoleti.

Ovviamente a queste due posizioni si affiancano tutte quelle intermedie, in cui si producono ibridi tecnologici in bilico tra presente e passato. Questi approcci portano con sé diversi problemi di ordine critico e pratico.

¹⁷ Adeena Mey, François Bovier (a cura di), *Exhibited Cinema/Cinéma Exposé*, ECAL/ Les presses du réel, Dijon 2015.

¹⁸ Beryl Graham, Sarah Cook, *Rethinking curating: art after new media*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2010.

¹⁹ Rudolf Frieling, *The Museum as Producer: Processing Art an Performing A Collection* in Beryl Graham, *New Collecting*, cit., p. 144.

Dobbiamo però fare un passo indietro. Si deve infatti tenere conto che la stessa migrazione in digitale di video e film, oggi necessaria a causa della obsolescenza o del deterioramento del *medium* stesso (dovuto per il video ad esempio alla cosiddetta *sticky-shed syndrome*), ha portato con sé talvolta una modifica dell'opera oggetto del nostro esame²⁰.

Questo vale sia per i video d'artista prodotti negli anni 60-80 su bobina aperta e poi sulle cassette U-Matic così come per i film d'artista in 16 mm e Super 8. In taluni casi nella migrazione al digitale di videotape storici si sceglie di operare un aumento del contrasto. Ne consegue la perdita delle "dolci" scale di grigio, che caratterizzavano originariamente le opere, modificando in modo determinante l'esperienza estetica del fruitore²¹. Le immagini nelle versioni rimasterizzate dei video sembrano così perdere di profondità, appiattite. Paradossalmente quindi la migrazione in digitale se eseguita in questa maniera "forzata" può creare una esperienza fallace dell'opera, talvolta anche di misura, un'opera che in quella forma non è mai esistita.

Non bisogna dimenticare però d'altra parte che una migrazione digitale correttamente eseguita può risultare quasi scioccante all'occhio che si è abituato a vecchie copie, ormai logorate, e restituire o addirittura fornire per la prima volta una visione chiara dell'opera.

Anche la digitalizzazione delle pellicole cinematografiche apre diverse complesse questioni. Tra le tante voci sul tema leggiamo ad esempio il curatore Stuart Comer: "Celluloid is not data. The rich images cannot ever be fully appreciated when they are reduced to pixelated shadows through digital transfer".²²

Lasciando da parte il complesso dibattito critico sulla possibile differenza di percezione da parte del fruitore delle pellicole digitalizzate proiettate in una sala cinematografica rispetto alla proiezione dell'originale su pellicola²³, la questione si pone invece in maniera diversa se esaminiamo l'esperienza estetica dell'installazione o della performance con un 16 mm o di un Super8 in uno spazio espositivo, in cui l'apparato stesso, la macchina da presa, è parte integrante dell'opera. La digitalizzazione in questo caso va a mutare sensibilmente l'opera d'arte e di conseguenza la sua percezione dal punto di vista visivo e sonoro, fino a rendere impossibile per il pubblico fruire l'opera.

²⁰ Sui procedimenti di migrazione in digitale di video analogici si rimanda a Adam Lockhart, *A Brief History of Video-Time and Base* in Sean Cubitt, Stephen Partridge, *Rewind*, cit., pp. ; Alessandro Bordina, Simone Venturini, *Preservare la videoarte: il fondo art/tapes/22 dell'ASAC-La Biennale di Venezia*, in Cosetta G. Saba, *Arte in videotape*, cit., pp. 194-213.

²¹ Su questo si veda ad esempio Laura Leuzzi, Stephen Partridge, *Intervista a Maria Gloria Bicocchi*, in Laura Leuzzi, Stephen Partridge, *REWINDItalia*, op. cit., p. 121. Ringrazio Adam Lockhart per i fruttuosi scambi su questi argomenti.

²² "La celluloid non sono dati. Le immagini ricche non possono mai essere completamente apprezzate quando sono ridotte a ombre pixelate attraverso la migrazione digitale". Stuart Comer in Nicholas Cullinan (a cura di), *Tacita Dean: Film*, Tate Publishing, London 2011, p. 61.

²³ Il dibattito sull'argomento ad esempio ha animato il simposio *European Expanded Cinema* (settembre 2013), Cinema Spoutnik, Ginevra.

Un esempio del fondamentale ruolo del proiettore è dato dalle opere di Christian Lebrat, in cui film e performance si fondono (ci riferiamo ad esempio alle storiche *Liminal Minimal I et II* del 1977, **fig. 1**, e *Pictures* del 1983)²⁴. Pioniere e sperimentatore dell'Expanded Cinema in Francia, l'artista si è occupato anzitempo della conservazione e della riproposizione dei suoi complessi lavori.

Lebrat, infatti, ha stipulato un accordo con il Centre Pompidou che si impegna a conservare e ristampare la pellicola in film 16mm fino quando possibile.

Il contratto di acquisizione dell'opera inoltre prevede che l'opera venga riproiettata con proiettore cinematografico da Lebrat stesso o da un tecnico proiezionista che segua le istruzioni fornite dall'artista e che sarà quindi come un "interprete dell'opera alla maniera in cui un musicista interpreta uno spartito"²⁵. Tale eventualità, peraltro, come spiega l'artista, non si è ancora presentata.

Qualora questo non fosse più possibile, il museo si impegna a presentare una documentazione in digitale dell'opera, in modo semplice, possibilmente su un monitor. Una spiegazione accompagnerà tale installazione, guidando lo spettatore a comprendere che si trova davanti ad una documentazione e non all'opera in sé: una "traccia", un "ricordo" di essa.

L'attenzione filologica di Lebrat alla ricostruzione storica dell'opera mediata dal supporto didattico fornisce un interessante spunto di riflessione sul futuro di lavori che includono tecnologie in via di sparizione e della cosiddetta *media art*.

Per quanto riguarda il riallestimento dei primi esperimenti video e film di fine anni Sessanta e dei primi anni Settanta, portiamo ad esempio la mostra dal titolo *Circa 1971: Early Video and Film from the EAI Archive*, curata da Lori Zippay nel 2012 nella sede della Dia Art Foundation a Beacon, nello stato di New York. L'esposizione si è distinta per ricchezza di contenuti, rari e talvolta circolati pochissimo, tratti dallo storico archivio dell'Electronic Arts Intermix, organizzazione newyorkese no-profit pioniera nella produzione, conservazione e distribuzione della videoarte, fondata nel 1971.

Come ha spiegato la curatrice stessa durante il suo intervento alla *Exhibiting Video Conference* all'Università di Westminster a Londra (23-25 Marzo 2012), e come si vede peraltro nelle immagini che documentano l'esposizione²⁶, le opere sono state riallestite con estrema attenzione al *medium*: i video - migrati

²⁴ Le opere sono descritte e commentate dall'artista stesso in alcune schede a chiusura del recente saggio: Christian Lebrat, *De Melba à Double Trama – performances et installations pour film des années 1970 aux années 2010*, in Adeena Mey, François Bovier, *Expanded Cinema*, cit., pp. 179-180.

²⁵ Lebrat ha già riferito sull'argomento nella conferenza *European Expanded Cinema* (settembre 2013) al Cinema Spoutnik di Ginevra, curata da Adeena Mey e François Bovier. Il contenuto qui espresso è tratto da un'intervista dell'autore a Lebrat, pubblicata integralmente in traduzione italiana alla fine del testo.

²⁶ Si veda ad esempio la recensione sul "New York Times":

<http://www.nytimes.com/2012/12/02/nyregion/circa-1971-at-diabeacon.html>

(ultimo accesso 27 febbraio 2017).

in digitale - sono stati quindi riproposti su monitor²⁷. La proiezione infatti nei primi anni Settanta era praticamente indisponibile ad artisti e curatori. Come raccontava il videomaker e fondatore del MUel - Museo Elettronico - di Varese, Luciano Giaccari (1934-2015), in merito ai suoi allestimenti di quel periodo: “Fondamentalmente la struttura era abbastanza semplice perché costituita da uno spazio con una video-visione basata su uno o più monitor, anzi su televisori monitorizzati e solo più avanti nel concetto video-espositivo è entrata la video-proiezione, di cui io sperimentai i primi improbabili esemplari che avevano una scarsissima definizione, ancora inferiore a quella dei televisori”²⁸.

La proiezione di versioni migrate in digitale dei video, peraltro, risulta spesso poco attraente per il pubblico a causa della scarsa definizione. Inoltre, questo tipo di fruizione modifica in modo rilevante l'esperienza estetica poiché la luce proiettata su uno schermo è ben diversa da un'immagine creata dal meccanismo del tubo catodico, per non parlare poi della leggera curvatura dello schermo e la cornice fornita dall'apparecchio TV. Tali elementi diventano tanto più significativi quando sono parte integrante dell'opera stessa. Ad esempio parlando di alcuni video datati 1971, tratti dalla serie *TV Interruptions (7 TV Pieces)*, il pioniere della videoarte inglese David Hall (1937-2014) ha affermato: “Alcuni di essi funzionano bene come proiezioni filmiche ma penso che opere come *Tap Piece* e *Burning TV* dovrebbero essere viste su televisione, su monitor perché hanno come soggetto la scatola (televisiva)”²⁹. Questo stesso ragionamento è valido anche per la sua nota opera *This is a Television Receiver* (1976, **fig. 2**), commissionata e trasmessa dalla BBC. Nella prima sequenza del video, un noto giornalista televisivo dell'epoca (Richard Baker) descrive l'apparecchio TV, che fa da *frame* all'opera, nella sua fisicità e nel suo funzionamento, in un gioco di illusioni e di rimandi. Baker dice: “Questo è un ricevitore televisivo, che è una scatola./La struttura è di legno, metallo o plastica./ Da una parte, molto probabilmente quella che state guardando, c'è una grande apertura rettangolare./Quest'apertura è occupata da una superficie di vetro curva che emette luce...”³⁰.

²⁷ Leggiamo sulla brochure della mostra: “Works that were originally produced on video television are displayed on CRT monitors; works that were originally shot on and projected as films are projected here as video transfers”. La brochure è disponibile alla pagina web

http://www.eai.org/pressreleases/0911_circa1971_brochure.pdf

²⁸ Intervista inedita dell'autrice a Giaccari per il progetto *REWIND/Italia*, giugno 2011, Varese.

²⁹ “Some of them work quite well as films but I think things like the *Tap Piece* and, even the *Burning TV* really should be seen as they are on TV sets, on monitors, because they are about the box”. Si veda *REWIND | Artists' Video in the 70's & 80's. Interview with David Hall. Interview by Dr Jackie Hatfield*, 9 dicembre 2005, p. 10 disponibile all'indirizzo <http://www.rewind.ac.uk/documents/David%20Hall/DH510.pdf>. La traduzione è di chi scrive.

³⁰ Nella versione originale: “This is a Television Receiver, which is a box. The shell is of wood, metal or plastic./On one side, most likely the one you are looking at, there is a large rectangular opening./ This opening is filled with a curved glass surface, which is emitting light...”. Il testo originale e la

Nella seconda e nella terza parte dell'opera, il monitor con la prima sequenza viene inquadrato dalla telecamera con progressive deformazioni di immagine e suono, che aumentano fino a che la traccia diventa incomprensibile, in una *mise en abîme* distorta e corrotta.

L'opera ruota quindi intorno alla natura stessa del *medium* e mostrandola in una proiezione se ne snatura il senso e l'originale fruizione, avvenuta per l'appunto sull'apparecchio televisivo.

Tornando alla mostra *Circa 1971*, i film d'artista, invece, venivano riproposti in proiezione, ma migrati in digitale. Questa soluzione se da un lato come già accennato, richiamandoci anche al pensiero di Comer, modifica l'esperienza del fruitore (non solo dal punto di vista visivo ma anche acustico), da un punto di vista pratico consente di non dover impiegare più costosi proiettori e pellicola, che si sarebbe inevitabilmente deteriorata nel lungo periodo della mostra. In questo caso, quindi, i curatori sembrano essersi trovati a dover compiere una scelta di mediazione tra rispetto dell'opera originale e necessità dell'allestimento espositivo.

Lori Zippay ha inoltre raccontato nella conferenza *Exhibiting Video* che per l'esposizione era stato creato ad hoc dai tecnici del centro un sistema audio che isolasse la fruizione dei vari film in modo molto semplice: orientando le casse audio si formava una nuvola di suono (*cloud*) intorno alla proiezione. Nonostante quindi il problema della proiezione di versioni digitali dei film d'artista, la mostra presentava, nondimeno, un forte rispetto per le opere nella loro originalità, cercando di restituire al pubblico un'esperienza il più possibile vicina all'originale.

Vi sono poi casi in cui il riallestimento, inoltre, coinvolge l'artista riaprendo talvolta anche se parzialmente il processo creativo dell'opera.

Nel dibattito sul restauro dell'arte contemporanea questo ri-attivamento della genesi dell'opera veniva segnalato in chiave negativa per le opere d'arte contemporanea da Michele Cordaro, direttore dell'ICR tra il 1995 e il 2000, in *Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea* (1994). Cordaro era dell'opinione, applicando un approccio brandiano, che le installazioni non potessero che essere documentate e se riproposte non sarebbero state autentiche³¹.

traduzione di Simona Manca sono apparsi in: Adam Lockhart, *Parallel Time in selected Italian and UK Early Video Works/Tempi paralleli in una selezione di opere dei primi anni del video in Italia e Gran Bretagna*, in Laura Leuzzi, Stephen Partridge, *REWINDItalia*, cit., p. 277.

³¹ Si veda Michele Cordaro, *Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea* in Sergio Angelucci (a cura di), *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro*, Nardini, Firenze 1994. Si segnala per completezza sulle teorie della conservazione e restauro dell'arte contemporanea:

Francesca Valentini, *Teorie della conservazione dell'arte contemporanea*, Tesi di Dottorato in 'Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura', XXI ciclo, Università degli Studi di Roma Tre. Sull'approccio al restauro di opere contemporanee di Cordaro si vedano in particolare le pp. 65-66.

<http://dSPACE-roma3.caspur.it/bitstream/2307/3905/1/Tesi.pdf>

Il volume è stato ripubblicato dall'Associazione Bianchi Bandinelli nel 2000.

Considerando ormai superata tale posizione, possiamo nondimeno che rilevare che Cordaro coglieva un importante elemento: il coinvolgimento dell'artista nel restauro e nella conservazione dell'opera può riaprire un processo artistico e consente in alcuni casi di realizzare una nuova versione che – mutuando un termine dal Web – possiamo definire *reloaded*.

Pensando ad un esempio nostrano, fornisce diversi e interessanti spunti di riflessione il riallestimento di un esemplare delle *Sfere per amare* di Luca Maria Patella alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma nell'autunno 2010, a cura di Angelandreina Rorro.

Il lavoro era stato presentato per la prima volta nel maggio del 1969 alla Galleria L'Attico di Fabio Sargentini a Roma. All'interno delle sfere, poste sul pavimento dello spazio in via Beccaria, venivano proiettate delle pellicole da lui girate in 16mm, "non anamorfizzate" grazie a un proiettore costruito dall'artista³².

Come spiega Patella, una *Sfera* fu acquistata nel 1971 da Palma Bucarelli per la collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea e su invito della allora direttrice della Galleria Vittoria Marini Clarelli l'opera era stata rimessa in funzione con il supporto dell'artista³³.

Patella, infatti, ha lavorato al riallestimento della *Sfera*, per l'adattamento dell'opera alle nuove tecnologie. Nella nuova versione, l'artista ha scelto di unire al materiale storico originariamente girato in pellicola e poi trasferito in digitale, del materiale più recente, realizzato direttamente in video digitale, tramite l'ausilio di un tecnico specializzato. In questo caso, quindi, si può parlare di una vera riapertura del processo creativo dell'artista, visto che quest'ultimo ha rielaborato i materiali per proporli, secondo Patella, "in una 'visione' un poco trasformata ma pur sempre filologicamente corretta". Si ha così una versione "ibrida" ma rispettosa dell'originale e al contempo aggiornata ai nuovi mezzi, che potrà così essere riproposta e riallestita in futuro.

Un altro interessante esempio è dato da *Monitor* (1975) del pioniere della videoarte britannica Stephen Partridge. Nel video, Partridge manovra con le mani un piccolo monitor nel quale vengono mostrate immagini dello stesso dispositivo mosso dall'artista. All'interno di questo, a sua volta, in una sorta di *mise en abîme*, c'è lo stesso monitor manovrato da Partridge e così via. L'opera evoca illusoriamente il meccanismo del *feedback* per il quale si poteva vedere su un monitor quello che si stava registrando con la videocamera in tempo reale. Il video è in realtà stato realizzato tramite registrazioni successive.

Nel 2010 l'artista ha riproposto quest'opera in chiave performativa in *Monitor Live* (1975-2010) alla Tate Modern a Londra: con un piccolo monitor, simile all'originale utilizzato per realizzare il video, Partridge ha rieseguito la sequenza di gesti muovendo l'apparecchio che trasmetteva il video originale, creando così un ulteriore livello di azione nella *mise en abîme*. Intanto, su uno schermo accanto veniva proiettato un ingrandimento della performance in tempo reale, dando così la possibilità al pubblico di osservare l'azione nel dettaglio. Recenti

³² Achille Bonito Oliva, Angela Tecce, *Patella ressemble a Patella: l'opera, 1964-2007*, Fondazione Morra, Napoli 2007, p. 118 cit. nel dépliant dell'installazione a cura della GNAM, disponibile all'indirizzo www.gnam.beniculturali.it/getFile.php?id=963

³³ Si veda il dépliant di cui alla nota 9.

ricerche in ambito teatrale hanno rivelato come questo sistema di magnificazione dell'azione, attraverso riprese video da vicino, consenta un ampliamento della sfera di reazione empatica per il pubblico.

Partridge inoltre commenta che dal suo punto di vista il re-enactment, il ri-agire l'opera, gli ha consentito di riesaminare l'opera da un nuovo punto di vista, comprenderne appieno la natura performativa, attribuendo a questo aspetto una nuova centralità nell'opera. In questo caso quindi il re-enactment, come in altre situazioni, si identifica come utile strumento di ricerca per l'artista stesso e lo studioso. Mutuando una definizione da Domenico Quaranta³⁴, quindi il re-enactment è "re-azione", ma anche riflessione e analisi.

Nel 2014 la Tate Britain ha acquisito *Monitor* nella sua collezione permanente e il video è presentato nell'ambito del percorso museale *BP Walk through British Art* (fig. 3), nuovamente su piccolo monitor simile a quello utilizzato nell'opera, montato su un piedistallo, rispettando così filologicamente il supporto sul quale originariamente veniva mostrata³⁵. L'opera così nel corso di quaranta anni è passata da essere video monocolore, a performance e infine installazione, che in un certo qual modo conserva la memoria stratificata di questi passaggi. È opera ma anche vestigia del passaggio del tempo e dell'azione dell'artista.

Un altro caso rilevante è la riproposizione in chiave performativa dell'opera video *Videosonata* (da "Giorni") (1979) del musicista veneziano Claudio Ambrosini al Kunstraum Walcheturm di Zurigo, in occasione dell'edizione del 2014 del Festival Videoex (fig. 4)³⁶. Leone d'oro alla Musica del Presente nel 2007, Ambrosini aveva realizzato diverse opere in video alla Galleria del Cavallino di Paolo e Gabriella Cardazzo a Venezia nella seconda metà degli anni Settanta, sperimentando quello che all'epoca era un *medium* artistico relativamente nuovo dalla prospettiva e con l'approccio e la sensibilità di un musicista.

Nel video Ambrosini crea un parallelo tra la scansione della tastiera del pianoforte da lui eseguita con la mano destra e quella del pennello elettronico del tubo catodico. Con la sinistra individua spazialmente sulla tastiera alcune entità (come ad esempio uccelli o corpi celesti) presenti nelle immagini proiettate al di sopra dello strumento musicale, tratte da una serie di diapositive, intitolata *Giorni*, che ritrae la vista dalla sua finestra dei tetti di palazzi vicini, catturata per l'appunto in diversi giorni³⁷.

Al Festival Videoex (2013) e in seguito al CCA di Glasgow (2015), il musicista ha rieseguito *live* la scansione della tastiera musicale usando come fosse una partitura *Videosonata* stesso, che veniva proiettato su una parete accanto. Si creano così due livelli nell'opera: quello della performance dal vivo e quello del

³⁴ A. Caronia, J. Jansă, D. Quaranta (a cura di), *RE:akt, Reconstruction, Re-enactment, Re-Reporting*, Links Editions, Brescia 2014, p. 51.

³⁵ Vari allestimenti dell'opera possono essere visti alla pagina: <http://www.rewind.ac.uk/partridge/pages2/MON.htm> (ultimo accesso 6 maggio 2015)

³⁶ Per il catalogo della manifestazione si veda: *VIDEOEX International Experimental Film & Video Festival*, Zurigo, 2014.

³⁷ Dino Marangon, *Videotapes del Cavallino*, Edizioni del Cavallino, Venezia 2004, p. 148.

video, che a sua volta costituisce l'esecuzione originale. I due suoni, quello "storico" (video) e quello contemporaneo (evento) si intrecciano, si mescolano e si inseguono in un 'dialogo' tra l'Ambrosini di ieri e di oggi. Il video e il suo *reenactment live*, il presente e l'eco del passato, si fondono così per creare una nuova opera performativa.

Tra le tante esposizioni recenti su arti mediali, non si può non nominare *Electronic Superhighway (2016-1966)*, una mostra di grande risonanza internazionale tenutasi nel 2015 a Whitechapel, a Londra, dal titolo ispirato alla fortunata espressione coniata dal pioniere della videoarte Nam June Paik³⁸. L'esposizione proponeva una riflessione sull'impatto e l'influenza delle nuove tecnologie dell'informazione, di internet e del computer sugli artisti dagli anni Sessanta a oggi.

La mostra, al secondo piano, includeva diversi video d'artista degli anni Sessanta e Settanta nel tentativo - ci sembra - di collegare lo spirito di quella pionieristica sperimentazione a risultati più recenti di Post Internet e Internet Art. La selezione dei video però includeva opere quasi esclusivamente americane, rafforzando peraltro lo stereotipo, troppe volte veicolato dalla storia della videoarte e dalla critica, che la sperimentazione di questo medium si sia sviluppata esclusivamente oltreoceano. I video storici erano mostrati su monitor, ma collocati in un'installazione a parere di chi scrive disagiata che rendeva una fruizione completa delle opere poco agevole. In questo caso nonostante si rispetti il medium originale, il pubblico non riesce a fruire appieno dell'opera.

Da questa breve disamina si può concludere che l'esposizione e la re-installazione di opere video e filmiche d'artista degli anni Settanta e Ottanta presentano ancora diverse questioni aperte, confrontandosi da una parte con la costante evoluzione delle nuove tecnologie e dall'altra con l'obsolescenza di quelle storiche.

Se da un lato emerge la difficoltà, se non addirittura l'impossibilità, di riproporre le opere in modo completamente aderente all'originale (in taluni casi, come si è visto, a causa della digitalizzazione dell'opera oppure perché l'opera è legata ad un particolare tipo di supporto), dall'altro emerge anche la possibilità di restituire allo spettatore un'esperienza molto vicina a quella intesa originariamente dall'artista e comunque filologicamente corretta. In questi termini appare fondamentale un rispetto costante per le pratiche artistiche e per la 'voce' dell'artista stesso in modo da non ridurre la ricostruzione dell'opera a mero esercizio di stile o a feticismo per il medium.

Il lavoro di riallestimento del curatore non può che servirsi quindi di un'attenta indagine storico-artistica e delle necessarie conoscenze in ambito tecnologico del presente e del passato, avvalendosi del fondamentale apporto di artisti, tecnici, conservatori e archivisti con particolare attenzione per le opere più complesse, ad esempio multi-schermo oppure video installazioni (o per usare una terminologia impiegata soprattutto in ambito tedesco video-sculture), che non sono state trattate in questa sede per motivi di spazio. Di fondamentale supporto, come accennato, sono le ricerche nell'ambito della cosiddetta Media

³⁸ Omar Kholeif (a cura di), *Electronic Superhighway: from experiments in art and technology to art after the internet*, Whitechapel Gallery, Londra 2016.

Archeology, che stimolano una conoscenza più approfondita delle caratteristiche e degli impieghi delle tecnologie dismesse. Solo il costante dibattito tra artisti, curatori, critici e tecnici di diverse generazioni può fornire dunque un sostanziale contributo a queste problematiche e restituire nuova vita a opere che in molti casi sono state considerate per molto tempo perdute.

Appendice

In appendice si presenta in traduzione italiana la trascrizione di due brevi interviste inedite condotte dall'autrice in preparazione di questo contributo con l'obiettivo di offrire al lettore un ulteriore strumento di approfondimento e contestualizzazione delle tematiche discusse nell'ambito delle rispettive pratiche di due pionieri della videoarte e dell'expanded cinema, Stephen Partridge e Christian Lebrat.

Partridge mette in luce i vari passaggi dell'evoluzione del suo celebre *Monitor*, da video mono-canale a un'installazione, passando per la performance: quest'ultima, un re-enactment dell'azione originale, diviene strumento conoscitivo, che riattiva l'opera, e la rivela in ultimo analisi al suo stesso creatore.

Nell'intervista di Lebrat, si segnala l'approfondita descrizione degli accordi presi con il Centre Pompidou, in cui emerge la preoccupazione dell'artista nel non creare un falso storico, nel comunicare al pubblico in modo diretto e chiaro in futuro una possibile mutazione di statuto di *Liminal/Minimal* da opera a documentazione, negoziandone la perdita dell'aura.

Intervista a Stephen Partridge

(giugno 2015, via email)

Traduzione dall'inglese di L. Leuzzi

LL: Secondo la tua esperienza come artista-ricercatore, quali sono oggi le sfide nell'esposizione di opere della videoarte degli inizi e quali saranno quelle future?

SP: Agli inizi della videoarte l'equipaggiamento era costoso e le gallerie e i musei avevano scarse competenze nel maneggiarlo per le mostre. Si andava da una mancanza di conoscenze tecniche fino ad arrivare a situazioni installative inappropriate e spiacevoli.

Oggi i problemi tecnici sono per lo più scomparsi, ma una mancanza di estetica curatoriale resta un problema comune.

LL: Nel 2012 la mostra dell'artista britannico David Hall dal titolo *1001 TV Sets (End Piece)* presso la galleria Ambika P3 a Londra, curata da Michael Maziere, ha segnato la fine della TV analogica in Gran Bretagna, avvenuta il 18 aprile.

Eri consulente per la curatela della mostra e l'archivista di REWIND, Adam Lockhart, era il direttore tecnico per l'installazione. Quali sono state le sfide

per una mostra così imponente e rilevante? Sarà possibile riproporre questa particolare installazione in futuro?

SP: I problemi sono stati per lo più di natura logistica, relativi alla raccolta e allo smaltimento ecologico di un così grande numero di oggetti pesanti. Oltre a questo l'installazione dei cavi per ogni televisore ha impegnato molto tempo e sono stati utilizzati molti chilometri di cavo coassiale. Sarebbe possibile ri-installarla ma non coinciderebbe ovviamente con lo *switch off* del segnale televisivo analogico.

LL: Recentemente la tua opera *Monitor* è stata acquistata dalla Tate ed è oggi in mostra nella collezione: come è esposta?

SP: *Monitor* è installato come una video scultura (per usare la terminologia di Wulf Herzogenrath): uno dei monitor originali è collocato su un piedistallo alto cinque piedi. E' mostrato accanto a opere a parete di Bruce McLean e Francis Bacon, e ad una vetrina di Rose Finn Kelcey in una delle gallerie principali della Tate Britain. Penso funzioni bene in quel contesto e siccome è senza suono non crea il solito problema di "fuoriuscita" del suono verso i suoi vicini.

LL: Come veniva esposto *Monitor* negli anni Settanta, Ottanta e Novanta?

SP: Negli anni Settanta veniva mostrato come un lavoro video per monitor TV. Con il passare del tempo ho provato sempre di più ad organizzare le cose in modo che fosse mostrato sullo stesso monitor che è contenuto nell'opera. Poi nel 1997 ho realizzato un piedistallo e ho fornito tutta l'apparecchiatura, incluso un monitor originale per una mostra allo Showroom di Londra.

LL: Nel 2010 hai eseguito *Monitor* come performance alla Tate (*Monitor Live*). Il video era incorporato in un *re-enactment* della sua stessa realizzazione. Secondo te, in che modo questa performance modifica e implementa lo stato e il significato dell'opera? Nella tua esperienza queste performance possono coinvolgere e attrarre le nuove generazioni?

SP: Il *re-enactment* è stato per me molto interessante: per la prima volta, forse sorprendentemente ho visto quanto l'opera fosse performativa proprio sin dall'inizio, piuttosto che un lavoro molto strutturale e formalmente didattico. L'uso anacronistico del colore e la proiezione hanno aggiunto un'ulteriore dimensione e la mia presenza fisica 'invecchiata' aggiungeva un altro strato di intensità. L'opera sembrava aprirsi a nuove interpretazioni e pubblici.

Intervista a Christian Lebrat

(aprile – giugno 2015, via email)

Traduzione dal francese di L. Leuzzi

LL : Le sue azioni-performance storiche e fondamentali come *Liminal Minimal I et II* (1977) e *Pictures* (1983) impiegano proiettori cinematografici e pellicola 16 mm, una tecnologia a rischio di scomparsa nel futuro prossimo. Come preserva e ripensa a queste opere oggi?

CL: Ho risolto il problema in merito a *Liminal Minimal I et II* facendo affidamento al Centre Pompidou di quella performance Quanto a *Pictures*,

essa è stata presentata una sola volta nel 1983 e non ho mai avuto l'occasione di riprodurla. La sola traccia che ne resta e ne resterà è la sinossi che ho redatto recentemente per la pubblicazione *Cinéma exposé / Exhibited Cinema*³⁹.

LL : *Liminal I et II*, come altre sue opere video e filmiche, sono state acquisite dalla Collezione del Centre Pompidou. Quali sono i suoi accordi con il museo per preservare e mostrare le opere quando la tecnologia 16mm sarà sparita? Ha altri accordi con musei pubblici in merito?

CL: I miei accordi con il Centre Pompidou per la presentazione-esposizione di *Liminal I et II* sono i seguenti:

1. Il Centre Pompidou sotto la mia supervisione ha fatto tirare degli internegativi 16 mm a partire dalle bobine originali invertibili. Il Centre Pompidou ha la possibilità quando necessario di far tirare delle copie 16 mm di proiezione a partire da questi internegativi. Le prime copie sono state tirate sotto il mio controllo.
2. E' stato stabilito che la presentazione pubblica si farà a partire dal supporto cinematografico e che la performance sarà presentata da me. In ogni caso è stato previsto che qualora io non fossi in condizione di presentare io stesso l'opera al pubblico, autorizzo il Centre Pompidou a presentare la suddetta performance con un proiezionista qualificato secondo le istruzioni che io ho fornito e che sono allegate al contratto. Il proiezionista è così un interprete dell'opera come un musicista che esegue una partitura.
Infine, quando non sarà più possibile presentare l'opera sotto forma di film (quando non vi saranno più i proiettori, i proiezionisti che sappiano utilizzare un proiettore cinematografico e non vi sarà più la possibilità di tirare copie di 16mm) autorizzo il Centre Pompidou a presentarlo in forma digitale.
3. Per quanto concerne la presentazione sotto forma digitale è convenuto che per ogni presentazione il Centre Pompidou m'indicherà le modalità di presentazione delle opere. Potrò quindi dare il mio assenso o richiedere delle modifiche. La presentazione digitale di questa performance non avrà nulla a che vedere con l'originale. Non è che un'evocazione sotto forma di documentazione video. Se non vi è più una possibilità di presentare la performance allora non ne resta che questa documentazione, ultima traccia dell'opera.
Desidero che questa documentazione video sia presentata in un formato modesto, più vicino ad uno schermo televisivo che ad una proiezione in una sala cinematografica. La registrazione non deve essere presentata in un luogo cupo che ricordi la sala cinematografica. Infatti la registrazione non deve essere mostrata in una forma che ricordi la proiezione originale che non esiste più. La registrazione non è altro che una vestigia. La mia idea è che la presentazione sotto forma di registrazione digitale non debba in alcun modo cercare di scimmiettare la presentazione originale e lo spettatore debba essere

³⁹ Christian Lebrat, *De Melba à Double Trama - performances et installations pour film des années 1970 aux années 2010*, in Adeena Mey, François Bovier, *Exhibited Cinema*, cit., pp. 171-190.

veramente cosciente che quello non è l'originale né un suo surrogato, ma solo una traccia dell'opera. A partire da essa lo spettatore può provare a immaginare come era "dal vero". Per questo ho chiesto anche che un cartellino che indichi chiaramente che si tratta di una documentazione digitale e che il formato originale dell'opera è/era il 16mm. E' una documentazione dell'opera, non l'opera stessa.

LL: Quali sono le sfide future nella presentazione e nell'esposizione di opere storiche dell'*expanded cinema*?

CL: Si dovrà ricostruire dei proiettori, delle sale cinematografiche, formare dei proiezionisti, questo è l'unico modo per reinterpretare opere di *expanded cinema* per quanto riguarda quelle che sono reinterpretabili e per le quali la presenza del cineasta non è necessariamente indispensabile. E quando il proiezionista non potrà più reinterpretare quello che fa l'artista, allora non resterà più nulla, solamente dei documenti, delle tracce, delle impronte, delle cose morte.

E non c'è nulla di cui rammaricarsi, è il principio stesso della vita, che un giorno sparisce per sempre e non lasciare che ricordi.