

Ricerche di Storia dell'arte

Videoarte in Italia

Editoriale

4

Silvia Bordini

Memoria del video: Italia anni Settanta

5

Veronica Collavini

Amnesie italiane. Lo strano caso di art/tapes/22

25

Rossana Buono

Intervista a Luciano Giaccari

39

Francesca Gallo

Il video al museo:

il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti a Ferrara negli anni '70 e '80

47

Giuliano Sergio

Informazione, documentazione, opera:

le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970

63

FUORI TEMA

Floriana Conte

Antiporte nel Seicento. Il caso di Daniello Bartoli

83

Raffaella Marinetti

Note su Ercole Ferrata e le antichità medicee di Roma e Firenze

93

Miriam Di Penta

*Un'inedita Addolorata di Carlo Maratta: prolegomena al collezionismo
di Giovan Battista Spinola iuniore, cardinale di San Cesareo*

105

SUMMARIES

111

Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei *media* nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970

Giuliano Sergio

*La trasformazione dei video
da testimonianza – spesso l'unica –
di azioni e progetti di artisti a creazione artistica in sé*

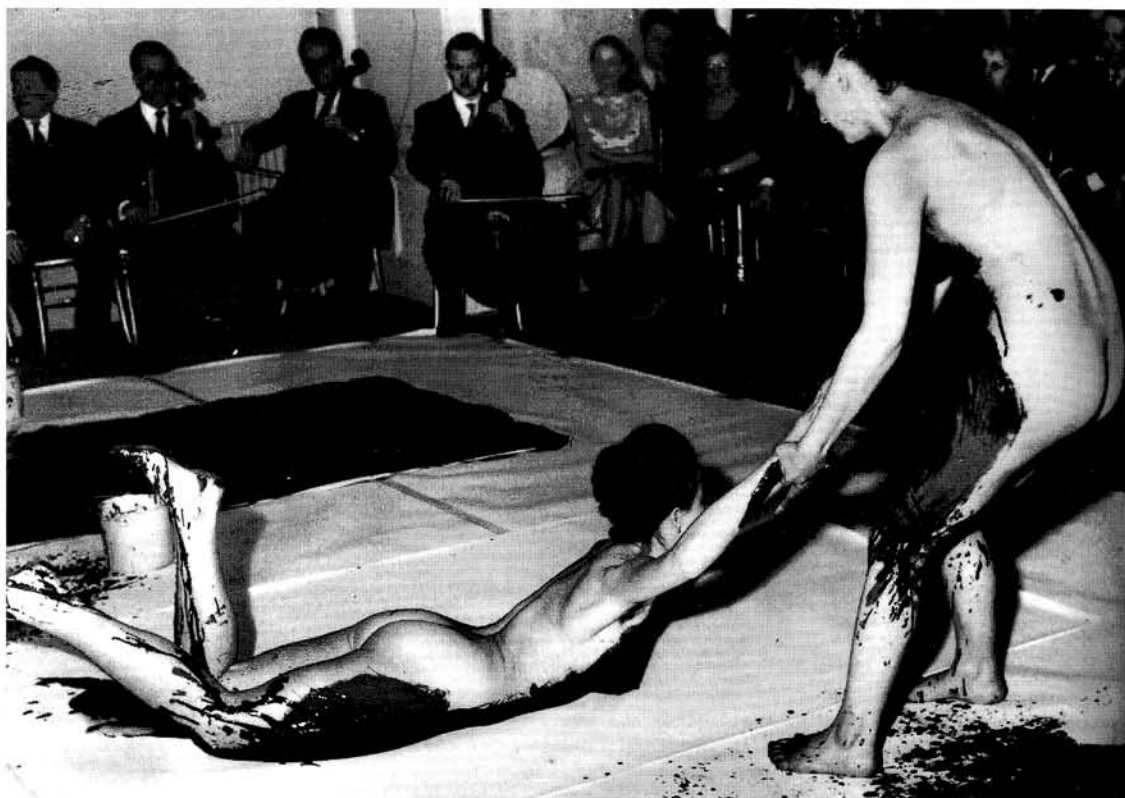
«Il documento non è il felice strumento di una storia che sia in se stessa e a pieno diritto 'memoria'; la storia è un certo modo che la società ha di dare statuto ed elaborazione a una massa documentaria da cui non si separa».

Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, 1969¹

Il nuovo allestimento della collezione permanente del Centre Pompidou presenta, su una delle pareti della sala dedicata a Yves Klein, un grande schermo al plasma esposto assieme alle antropometrie ed ai monocromi dell'artista francese. Lo schermo trasmette di continuo un montaggio breve di un film documentario girato nel 1960. Si tratta della *performance* organizzata alla Galerie internationale d'art contemporain da Klein per dipingere le *Anthropométries de l'époque bleue* con la sua tecnica dei *pinceaux vivants* (fig. 1). Non appena i visitatori scorgono lo schermo alle proprie spalle, la contemplazione delle opere si fa più rapida e tutti si allineano, curiosi spettatori, davanti alla trasmissione video. Il film è particolarmente seducente: davanti ad un pubblico in abito da sera ed accompagnate da un'orchestra d'archi, tre modelle nude si cospargono il corpo di pittura blu e, guidate da Yves Klein, sicuro ed allegro nel suo impeccabile vestito scuro, si dirigono verso un grande foglio di carta appeso al muro in fondo alla sala, imprimendovi la traccia dei loro corpi. Quell'e-

norme foglio ora è esposto al Centre G. Pompidou, proprio di fronte allo schermo al plasma: la traccia pittorica e quella video, l'opera e la documentazione, sembrano fronteggiarsi con pari diritti nella sala del museo.

L'allestimento realizzato al Centre Pompidou è solo uno tra i molti esempi della nuova collocazione che i documenti hanno trovato negli spazi espositivi dei musei. Il fenomeno si è imposto anche per la progressiva storicizzazione dalle avanguardie degli anni Sessanta e Settanta che, rinunciando alla produzione di oggetti d'arte tradizionali, radicalizzarono l'uso della documentazione. Nel suo libro sull'oggetto della *performance*, Henry Sayre ricorda come «quello che ha salvato il museo e che gli ha consentito di accedere all'arte antioggettuale, è stato il documento, la registrazione dell'evento d'arte che è sopravvissuta all'evento»². Fotografie, libri e cataloghi, ma anche film, registrazioni audio e video assumono, nell'epoca della «smaterializzazione dell'arte»³, un nuovo valore. La loro funzione, fino ad allora limitata all'illustrazione delle opere, si trasforma. Questi documenti sono spesso le uniche tracce delle diverse azioni o progetti realizzati dagli artisti, i soli oggetti di cui si dispone dopo la consumazione dell'evento artistico. Questa storia senza oggetti costituisce oggi una delle opere più interessanti di quell'epoca, anche per le riflessioni teoriche che sollecita.



1. Y. Klein, *Anthropométries de l'époque bleue*, performance, 9 marzo 1960

Se è vero, come sosteneva Restany, che nel Novecento «la funzione dell'avanguardia è di porre problemi, non di risolverli»⁴, allora quella generazione di artisti che, per primi, decisero di documentare sistematicamente la loro azione d'avanguardia attraverso i nuovi *media*, svolsero un'opera di anticipazione ed apertura agli interrogativi che una società proiettata nel virtuale, come quella odierna, si pone.

Il documento fotografico, la videodocumentazione, sono mezzi espressivi cui oggi corrispondono una precisa collocazione nel mercato dell'arte ed un discorso artistico e critico ormai definiti, ma, attorno al '70, il riconoscimento della fotografia e della videoarte in seno all'arte contemporanea era di là da venire⁵. In quegli anni molti artisti utilizzarono indistintamente le nuove tecniche dell'immagine in nome di «un'arte disponibile a tutte le idee e a tutti i media, [...] capace di far uscire la comunicazione artistica dal rigorismo dei mezzi e delle procedure»⁶. Le storie attuali della videoarte, della fotografia, dell'arte del comportamento o dell'arte concettuale nascono da quel territorio comune che nell'interdisciplinarietà non cercò tanto una sintesi for-

male delle tecniche, quanto una nuova funzione critica dell'arte che si esprimeva nell'evento e che si fondava nella documentazione della sua stessa azione. La documentazione deve essere intesa non tanto come ciò che resta, ma come ciò che fonda l'azione d'avanguardia di quegli anni.

Fotografie e video furono utilizzati in varie maniere come strumenti di informazione, di documentazione o di vere e proprie opere, cambiando spesso funzione e valore nei diversi contesti del sistema dell'arte. Attraverso la documentazione, gli artisti misero in opera precise progettualità critico-storiche di cui gli storici stanno determinando il valore, anche rispetto ad un riesame critico e metodologico dell'uso che ne fa la loro stessa disciplina.

Negli anni Sessanta la documentazione delle operazioni artistiche portò a collaborazioni e scambi molto importanti tra artisti e operatori dei nuovi *media*. Inoltre la smaterializzazione dell'opera d'arte e il conseguente ricorso alla documentazione furono un elemento chiave, attorno a cui si sviluppò un nuovo ruolo della critica militante, dei galleristi e dei collezionisti in seno all'avanguardia. Le funzioni che la documenta-

zione assunse in quegli anni devono esser lette in un contesto complessivo, come una valorizzazione realizzata a più mani da artisti, critici, galleristi, collezionisti, fotografi e video operatori, tutti impegnati in diversa maniera in un dibattito estetico che portava a compimento la ricerca artistica e le riflessioni teoriche proposte dalle avanguardie storiche.

Questo studio s'interessa alla progressiva affermazione di questi nuovi oggetti, cercando di mettere in evidenza, attraverso una serie di esempi, le conseguenze che hanno avuto le diverse strategie messe in atto dai vari operatori dell'arte.

1. PLINIO DE MARTIIS: IL LIBRO DELL'EVENTO

I pochissimi galleristi che decisero fin da subito di appoggiare le ricerche legate alla smaterializzazione dell'arte si trovarono davanti alla necessità di abbandonare la concezione della galleria tradizionale. Seguire le avanguardie della fine degli anni Sessanta significava spesso per il gallerista collaborare con artisti che rifiutavano il cosiddetto triangolo artista-gallerista-collezionista⁷. Nella logica di contestazione di quegli anni la galleria doveva perdere le sue funzioni tradizionali di presentazione e di vendita delle opere, poteva essere solo un «campo di accadimenti, prolungata scena di un comportamento, spazio tutto agibile e variamente interpretabile»⁸, cioè un luogo dall'identità indeterminata ed aperta all'iniziativa dell'artista. Alcuni galleristi seppero inventare soluzioni personalissime di mediazione nelle quali l'uso della documentazione svolse un ruolo fondamentale.

Tra le prime manifestazioni che presentarono le avanguardie del comportamento e del concettuale, una delle più originali fu senza dubbio il «Teatro delle Mostre» che si svolse alla galleria romana La Tartaruga nel maggio 1968⁹ (fig. 2). Organizzata da Plinio de Martiis, la manifestazione propose ogni giorno, per tutto il mese di maggio, una mostra diversa. L'evento radunò i maggiori rappresentanti italiani delle nuove tendenze. A ciascun artista fu affidato, per un sol giorno, l'intero spazio della galleria, nel quale presentare a suo piacimento un'opera, una *performance* o un'installazione. La Tartaruga non si propose semplicemente come luogo d'informazione dove esporre progetti concettuali o, come sarebbe accaduto con le prime operazioni di Land Art, documentazioni fotografiche di eventi realizzati in altri contesti¹⁰. De Martiis con il «Teatro delle Mostre», impose agli artisti ed al pubblico una cadenza giornaliera che aumentava la dimensione effimera dei singoli interventi-opera. Plinio De Martiis aveva saputo adattare l'atti-

vità della sua galleria alle esigenze dell'avanguardia, immaginando una manifestazione artistica di tipo nuovo. Il «Teatro delle Mostre» si configurò come un evento unitario che si realizzava attraverso le partecipazioni degli artisti.

Grazie al «Teatro delle Mostre», per un mese gli artisti avevano potuto realizzare interventi che andavano contro il sistema alienante del mercato, sperimentando quella nuova dimensione antropologica, «dove le norme comportamentali sono eversive rispetto al luogo deputato a raccogliere successivamente gli oggetti realizzati»¹¹. In altre parole, la galleria si era trasformata da spazio dove esporre le opere, a teatro dove l'artista poteva verificare «il momento soggettivo del fare estetico»¹², in un diretto confronto col pubblico (fig. 3). La galleria era il nuovo luogo d'incontro di una comunità dell'arte che rifiutava la passività dei ruoli tradizionali di presentazione e contemplazione per incontrare il pubblico nell'interazione dell'evento. Plinio De Martiis mantenne però il controllo sulla realizzazione ed il montaggio della documentazione dell'intera manifestazione.

De Martiis inaugurava così una nuova visione del ruolo del gallerista che era alternativa ad al-

2. Teatro delle Mostre, locandina, 1968

LA TARTARUGA
PRESENTA
il Teatro delle Mostre
FESTIVAL
MAGGIO 1968
da Lunedì 6
una mostra ogni giorno dalle 16 alle 20
espongono i più noti artisti italiani
degli anni sessanta
PIAZZA DEL POPOLO 3



3. Teatro delle Mostre, C. Brandi guarda l'installazione Spia Ottica di Giosetta Fioroni, 1968

tre direzioni che nacquero in quel periodo. Seth Siegelau, gallerista statunitense promotore delle ricerche concettuali, deciderà ad esempio di rinunciare completamente allo spazio della galleria: per lui la mostra poteva risolversi nella sola pubblicazione del catalogo. A partire dal 1969 il gallerista americano produsse infatti una serie di mostre-catalogo, affidando ad ogni artista un numero di pagine predeterminato per pubblicare i propri progetti o la documentazione delle proprie azioni¹³. La concezione di Siegelau era l'esatto contrario di quanto aveva realizzato De Martiis un anno prima, affidando lo spazio della galleria agli artisti, secondo un ritmo da lui preordinato e gestendo interamente la documentazione dell'evento attraverso la pubblicazione di un libro.

Il libro di documentazione del «Teatro delle Mostre» (fig. 4), edito quello stesso anno, fu la piena conferma della regia di De Martiis, come sottolineò anche Maurizio Calvesi, esaltando nel saggio introduttivo quell'«idea geniale e nuovissima»¹⁴: «al di là delle sensazioni prodotte di volta in volta dalle singole mostre, ha assunto un preciso valore il coordinamento di queste sensa-

zioni [...], le quotidiane trasformazioni dello spazio della galleria hanno scosso la nozione abituale e determinata che di quello spazio avevamo come perimetro e come contenitore; è emersa la potenzialità di quello spazio»¹⁵.

Quel coordinamento stabilito da De Martiis non si limitò allo svolgimento della manifestazione. Il gallerista, che era un eccellente fotografo, realizzò la documentazione fotografica dell'intero evento. Scorrendo le fotografie ci si rende conto che, nonostante il libro documenti le venti mostre in successione cronologica, introdotte ciascuna da una scheda esplicativa di Achille Bonito Oliva, De Martiis fu due volte regista, della manifestazione e della sua mediazione fotografica. Le fotografie, impaginate dalla grafica sperimentale di Magdalo Mussio, mostrano uno stile drammatico, vicino al *reportage* o alla fotografia di teatro di quegli anni. Il forte contrasto e le angolature insolite di certe immagini, il ricorso al mosso e al controluce o alla doppia esposizione lasciano ben poco spazio ad un'illustrazione specifica dei singoli interventi, traducendo la totalità dell'evento al di là delle singole partecipazioni (figg. 5-8).

Il «Teatro delle Mostre» realizzato da De Mar-

4. Teatro delle Mostre, copertina, 1968

TEATRO DELLE MOSTRE

*cancellazione d'artista / due
oggetti di rimbalzo / interfio-
re / il muro del tempo / un cielo /
medium / la spia ottica / do-
vendo imballare un uomo /
fili armonici / opprimente / la*

MARCALIBRI / LERICI EDITORE

tiis fu un evento simbolo, sintesi perfetta e anticipatrice di un nuovo modo di intendere l'attività della galleria. L'interesse che il gallerista-fotografo De Martiis aveva dimostrato nel documentare la manifestazione nel libro «Teatro delle Mostre» anticipava l'attenzione che altri galleristi, in collaborazione con fotografi come Claudio Abate, Paolo Mussat Sartor o Giorgio Colombo, ma anche con operatori video come Luciano Giaccari, avrebbero avuto nel considerare la loro azione come un vero e proprio progetto culturale, che si sviluppava attraverso il susseguirsi delle manifestazioni artistiche¹⁶.

De Martiis con il «Teatro delle Mostre» riprendeva una tradizione di *reportage* sull'arte che stava influenzando gli stessi artisti delle neoavanguardie. Nel dopoguerra questa tradizione fotografica era nata con Hans Namuth, che con i suoi film e le sue fotografie aveva rivelato lo studio di Jackson Pollock e la sua tecnica del *drip*

*ping*¹⁷. Analogamente, in Italia, Ugo Mulas aveva analizzato l'operare degli artisti, da Lucio Fontana, immortalato mentre realizza uno dei suoi tagli (1965), a Calder e Duchamp, ma soprattutto, aveva mostrato lo spirito nuovo che si viveva negli *atelier* degli artisti della Pop Art¹⁸. Il libro di De Martiis documentava ora la rinuncia alle tecniche tradizionali e all'oggetto d'arte. Gli artisti vivevano la galleria come un luogo nuovo dove rappresentare l'unione ricercata di arte e vita.

2. GERMANO CELANT: LA NUOVA FUNZIONE DEI DOCUMENTI «PER UNA CRITICA ACRTICA»

Alla fine degli anni Sessanta gli artisti cominciarono a prestare sempre maggior attenzione alla funzione dei mezzi di comunicazione dell'immagine. Questo fenomeno non può essere limi-

5. Teatro delle Mostre, A. Boetti, Un cielo, 1968



6. Teatro delle Mostre, P.P. Calzolari, Un volume da riempire in mezz'ora, 1968



tato al più generale dibattito culturale di quegli anni sulla natura dei nuovi *media*. La pratica della documentazione fu anche una progressiva integrazione dei mezzi d'informazione visiva nelle strategie interne alla creazione artistica. Utilizzati in maniera meccanica ed oggettiva, questi dispositivi dell'immagine erano considerati mezzi neutri, privi di capacità interpretativa o espressiva. Per gli artisti d'avanguardia la documentazione con la fotografia, il cinema o il video non comportava alcuna ricerca formale e soprattutto non contraddiceva la rinuncia alla creazione delle opere e il rifiuto dei linguaggi artistici della rappresentazione. L'idea era quella di costituire strumenti di documentazione e di comunicazione dell'esperienza artistica (archivi, cataloghi, libri, fotografie, registrazioni sonore e video, film) privi di qualsiasi valore estetico. La documentazione doveva svolgere unicamente una funzione d'informazione, evitando il feticismo del collezionismo indotto dall'unicità dell'opera d'arte.

7. Teatro delle Mostre, C. Tacchi, Cancellazione d'Artista, 1968



Questa visione della documentazione venne fatta propria da una serie di critici e galleristi che spostarono il loro interesse verso la documentazione, ad un livello diverso da quello sviluppato da De Martiis.

Nel novembre 1969 uscì *Arte Povera* di Germano Celant, libro cruciale per l'affermazione dei nuovi movimenti d'avanguardia (fig. 9). Pubblicato contemporaneamente in Italia, Germania, Inghilterra e Stati Uniti¹⁹, il libro testimonia il dialogo tra le correnti d'avanguardia americane ed europee e la rete internazionale di contatti tra gallerie e critici. Celant nell'introduzione esprime un giudizio preciso sul valore da attribuire alla riproduzione fotografica e più in generale ai *media* di documentazione: «il libro tende a non risultare obiettivo poiché l'obiettività è falsa coscienza. Il libro, formato da documenti fotografici e testimonianze scritte, basa i suoi presupposti critici ed editoriali sulla consapevolezza che l'azione critica e la documentazione iconografica forniscono visioni limitate e percezioni parziali del lavoro artistico. Il libro, nel momento in cui riproduce la documentazione del lavoro artistico, rifiuta la mediazione linguistica della fotografia»; e poi, verso la fine della premessa: «il libro restringe e deforma, data la sua univocità letteraria e visuale, il lavoro dell'artista. [...] In questo libro non bisogna riflettersi per cercare un valore unitario e rassicurante, rifiutato immediatamente dagli autori stessi; bisogna piuttosto cercare in esso il mutamento, la contingenza, la precarietà e l'instabilità del lavoro artistico»²⁰.

Come per i cataloghi di Siegelau, in *Arte Povera* ogni artista aveva a disposizione sei pagine nelle quali presentare il proprio lavoro, attraverso una scelta accurata di immagini e d'impaginazione. Rispetto al «Teatro delle Mostre» la differenza, quindi, non era solamente nel ruolo di mediazione attribuito alla fotografia, ma anche negli autori di questa mediazione. Plinio De Martiis aveva realizzato personalmente la documentazione del «Teatro delle Mostre», mentre Celant, che negava alla fotografia qualsiasi valore di traduzione dell'arte, affidava la realizzazione della documentazione dei cataloghi agli artisti stessi.

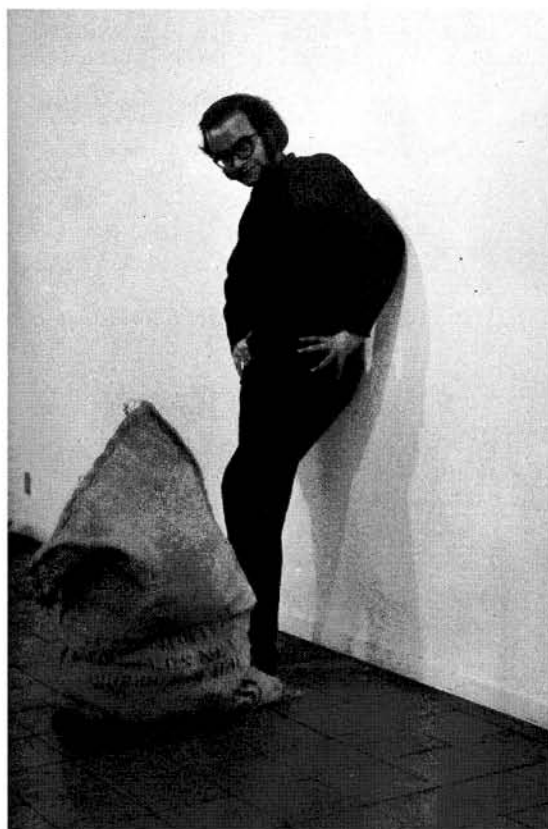
Tra gli artisti rappresentati in *Arte Povera* figurano rappresentanti dell'arte concettuale come Kosuth, Weiner, Barry e Huebler, land-artisti come Richard Long e Dennis Oppenheim ed ancora Emilio Prini, Jannis Kounellis, Alighiero Boetti, accanto ad artisti tedeschi come Joseph Beuys e olandesi come Jan Dibbets. Per molti di loro la fotografia, il film e il video sono mezzi fondamentali per visualizzare progetti o azioni artistiche (figg. 10-13). Anche se Celant raccomanda di non cercare nel libro e nelle sue foto

«un valore unitario e rassicurante, ma il mutamento, la contingenza, la precarietà e l'instabilità del lavoro artistico», ci si accorge che molte delle foto presentate nel volume si sono imposte come le uniche immagini note di quei lavori, i documenti-opera che compaiono oggi nelle sale dei musei, nei cataloghi e nei libri di storia dell'arte.

Questa posizione teorica assunta da Germano Celant nei riguardi della documentazione mostra come nel 1969 il dibattito sull'utilizzo dei documenti da parte degli artisti presentasse aspetti ambigui ed a ben guardare profondamente ironici²¹. La documentazione si rivelerà non tanto e non solo come traccia del rifiuto che le avanguardie opponevano all'opera d'arte, ma come costruzione progressiva di un'iconografia documentaria di questa posizione. In tale contesto, la neutralità del *medium* era necessaria per garantire l'oggettività storica ed imporre un ben determinato valore iconografico alle immagini. Di qui il rifiuto della tradizione del *reportage* cui si accennava sopra e l'assunzione di uno stile documentario (oggettività, incisione, frontalità) o amatoriale²².

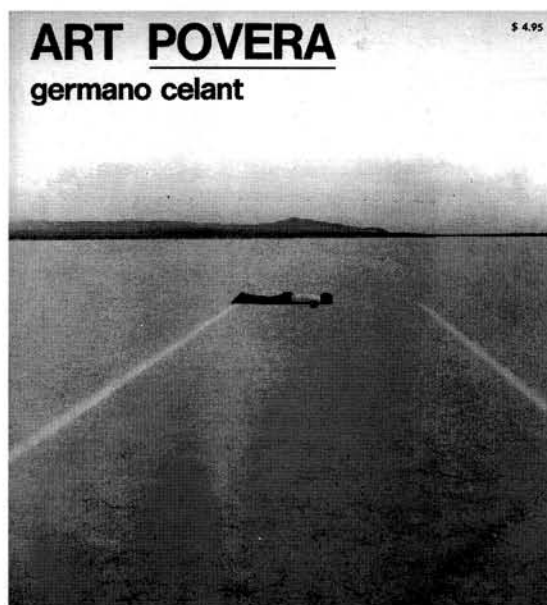
Dopo il libro *Arte Povera*, Germano Celant tornò sulla questione dei documenti nel suo articolo *Per una critica acritica* (1970), elaborando una posizione più articolata. In questo scritto Celant s'interroga sulle possibilità di un nuovo genere di critica che rispetti il discorso artistico proposto dalle avanguardie: «l'arte contemporanea in questo momento chiede di essere lasciata in pace, [...] commentarla significa modificarla, offrirla in chiave deformata e deformante, compiere un servizio repressivo e reazionario che ne muta l'uso e la funzione. Che tipo di teoria o di critica d'arte si può allora tentare oggi? Quali possono risultare gli strumenti di cui la critica d'arte contemporanea può servirsi [...] per intervenire come 'complice' nel divenire del lavoro artistico contemporaneo?»²³.

Questi interrogativi mostrano come il dibattito più avanzato della critica, intorno al '70, stesse cercando soluzioni positive alla rottura culturale imposta dal clima sociale e politico del '68 e al progressivo spostamento delle avanguardie verso pratiche performative o concettuali. Gli artisti, rifiutando di produrre oggetti d'arte e di accettare le categorie estetiche che ne garantivano la valutazione, avevano tentato di sottrarre la loro produzione al giudizio critico ed ai parametri imposti dal mercato. È in questo ambito che la documentazione trovava un ruolo inedito, anche rispetto alle ricerche delle avanguardie storiche. Grazie all'infinita riproducibilità dei documenti e alla diffusione che i nuovi *media* ne consentivano, la fruizione dell'arte sembrava potersi ridefinire attraverso l'informazione. Quest'ultima



8. Teatro delle Mostre, E. Prini, Due oggetti di rimbalzo, 1968

9. Arte Povera, copertina, 1969 (W. De Maria)





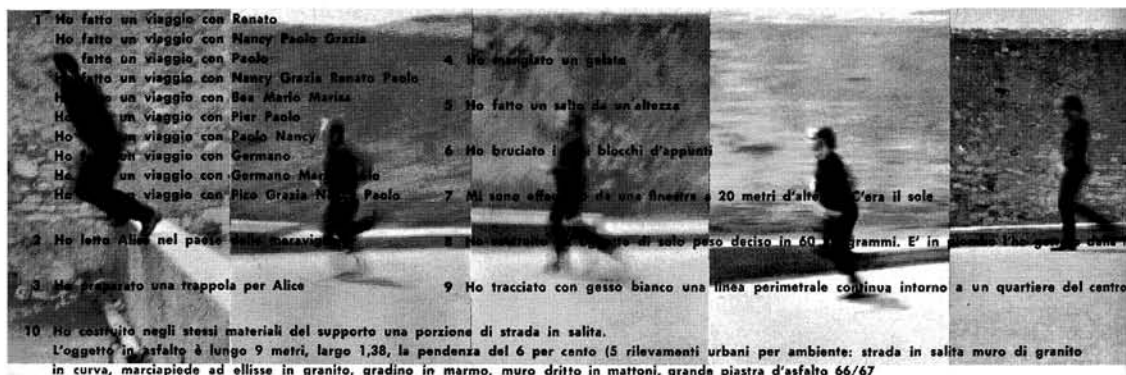
10. *Arte Povera*, A. Boetti, *Non marsalarti*, 1968

poteva garantire una diffusione dell'arte alternativa a quella imposta dalle gallerie e istituzionalizzata dai musei. La documentazione rompeva dunque il circuito ristretto ed elitario del mondo dell'arte per attivare quello più ampio e democratico dell'informazione (giornali di informazione alternativa, programmi televisivi, centri di documentazione).

Per Celant questi cambiamenti imponevano un nuovo ruolo alla critica. Essa ormai doveva rinunciare al «pettegolezzo» ed intraprendere un'«azione conservativo-storica dei documenti [...] per avere potere non sull'arte, ma sugli strumenti di comunicazione»²⁴. Simmetricamente alle nuove posizioni dell'avanguardia, Celant spostava l'azione della critica e proponeva il controllo dell'informazione che gli artisti producevano attraverso la documentazione²⁵. La critica doveva rinunciare a commentare le azioni decostruttive dell'avanguardia per occuparsi, piuttosto, della visualizzazione storica che gli artisti ne realizzavano man mano²⁶. Secondo Celant, quindi, la supremazia della critica – la sua «azione storica»²⁷ – si doveva esprimere attraverso la scelta dei documenti forniti dagli artisti. «Docu-



11. *Arte Povera*, P.P. Calzolari, *Il filtro e Benvenuto all'angelo*, progetto per un lavoro in pubblico, 6,2 x 6,2 x 3 m., 1966



- 11 Ho percorso un lungo tratto di strada a piedi. Il mio corpo è stato fotografato in cinque punti fissi.
- 12 Ho percorso una strada in salita.
- 13 Ho preparato una corsa in salita. Ho invitato persone ad assistere alla corsa. Il mio corpo in movimento è stato fotografato a teleobiettivo fisso in 3 punti del percorso. Al termine ho tenuto un discorso di 8 ore.
- 14 Ho dipinto irregolarmente una porzione di pavimento in anilina marrone. E' stata consumata.
- 15 Ho ottenuto un movimento.
- 16 Ho incontrato una tempesta, l'ho salutata.
- 17 « Il teatro insegna l'inutilità dell'azione che una volta compiuta non è più da compiere e l'utilità superiore di una condizione inutilizzata dell'azione che rovesciata produce la sublimazione ».
- 18 Un'altra ipotesi sul vuoto.



12. Arte Povera, E. Prini, Io, tu, Dioniso anche, 1968

mentare non vuol dire infatti essere qualunquisti ed occuparsi di tutta l'arte che succede, ma scegliere l'arte che si vuole salvare, con tutti i rischi e pericoli di simile scelta»²⁸.

In realtà il progetto di Celant di una «storia immediata dell'arte contemporanea»²⁹ è limitato e condizionato nel momento stesso in cui i documenti entrano a far parte delle grandi collezioni private attraverso il mercato dell'arte. Il controllo che la critica avrebbe dovuto svolgere sulla «storia immediata dell'arte contemporanea» con la scelta della produzione artistica dei docu-

menti, dovette confrontarsi con le scelte del mercato che, spesso, si rapportava direttamente agli artisti attraverso le gallerie ed era legato al gusto dei collezionisti. In questo contesto il ruolo dei galleristi e dei collezionisti è pertanto duplice. Essi appoggiano, anche economicamente, gli artisti d'avanguardia nella ricerca di un'alternativa all'estetica modernista e sostengono il ricorso alla documentazione in quanto visualizzazione neutra dell'azione o del progetto, priva di valore estetico. Nei fatti, galleristi e collezionisti sono i primi fautori della mercificazione della docu-



mentazione, sia essa fotografia o video, che in questo modo assume un valore economico e una graduale legittimazione estetica³⁰.

In quegli anni si avvia così un mutamento del ruolo della documentazione, che da semplice traccia assume progressivamente la funzione di costruire la rappresentazione delle operazioni d'avanguardia.

3. GERRY SCHUM: DALLA GALLERIA TELEVISIVA AL VIDEO-OGGETTO

Gli esempi che abbiamo visto fino ad ora ci hanno mostrato come, nel quadro delle avanguardie del comportamento e del concettuale, i cambiamenti dei ruoli di galleristi e critici abbiano spesso, come loro centro, una nuova attenzione portata ai *media* della documentazione. Celant sosteneva che «la critica si arroga l'uso degli strumenti informativi, affinché essi non deformino il lavoro ma lo lascino esprimersi»³¹. Gli strumenti della critica dunque non sono più «solo la parola [...], ma il cinema, la fotografia, i libri, il registratore, la rivista, ecc. come strumenti di documentazione atti a offrire una univocità informativa»³².

Nel mutamento del ruolo della documentazione che avvenne alla fine degli anni Sessanta, l'evoluzione del progetto di galleria televisiva di Gerry Schum è esemplare. Egli fu tra i primi a comprendere le nuove esigenze degli artisti e a realizzare un sistema adeguato di documentazione cinematografica e video per questo tipo di ricerche. Il giovane regista di documentari sull'ar-

te divenne, nel giro di pochi anni, gallerista e produttore di video-oggetti.

Il primo progetto³³ della Fernsehgalerie Berlin (galleria televisiva di Berlino) risale al 1968. L'idea era quella di garantire alla città, così geograficamente isolata, una trasmissione televisiva sulle ricerche d'avanguardia legate ai fermenti culturali e sociali di quegli anni. Nelle note per il suo primo progetto Schum scrive: «la Fernsehgalerie, fungendo da spazio fittizio di una mostra, porterà contemporaneamente nei vari luoghi, informazioni ed opinioni riguardanti un particolare tema artistico»³⁴. Un più profondo contatto con le ricerche internazionali fece capire a Schum la difficoltà di sviluppare un approccio tematico ed informativo rispetto a ricerche artistiche nelle quali la documentazione e le strategie di informazione spesso sostituivano completamente l'oggetto d'arte.

All'inizio del 1969 «Land Art», il primo grande progetto della galleria televisiva, si trasformò in una vera e propria collaborazione di Schum con gli artisti. Non si trattava più di un programma sull'arte, ma di un'opera d'arte «pensata appositamente e realizzata per essere mostrata attraverso il mezzo televisivo [...] e fu allora che egli cambiò il nome Fernseh-Galerie Berlin in Fernsehgalerie Gerry Schum»³⁵ (fig. 14). Effettivamente fu un primo passaggio verso la nuova concezione che Schum avrebbe sviluppato della sua attività e della funzione della galleria televisiva. Nell'introdurre la trasmissione «Land Art» (1969), Schum descrive i sei film che la costituiscono seguendo una concezione che abbiamo già trovato nel libro *Arte Povera*: «opere di questa

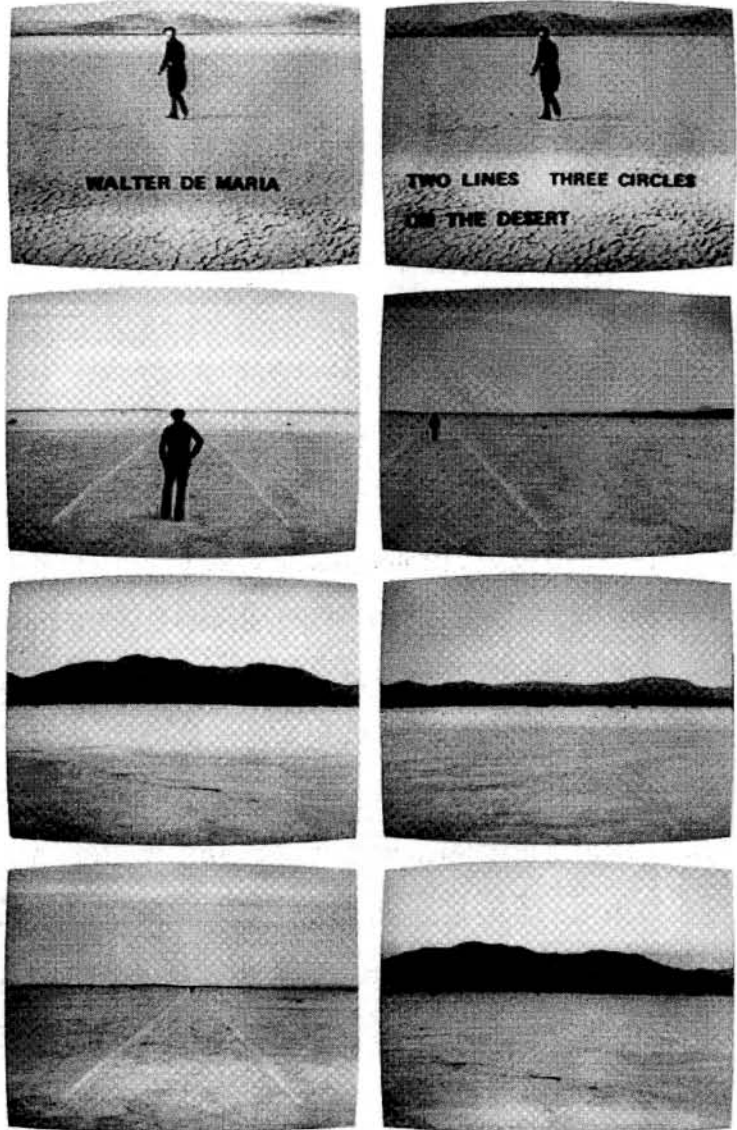
natura sono tanto inclassificabili nei termini tradizionali dell'arte quanto del mercato artistico. L'eterno triangolo studio-galleria-collezionista, in cui l'arte si è svolta finora, è stato infranto. Invece della proprietà privata dell'arte, che impedisce l'ulteriore circolazione delle opere, c'è ora la comunicazione con un pubblico più vasto attraverso mezzi di circolazione o la trasmissione televisiva»³⁶.

In realtà già il progetto della Fernsehgalerie Berlin del '68 presentava una posizione ambigua rispetto al rapporto tra il sistema televisivo ed il ristretto mondo dell'arte. Schum aveva previsto la pubblicazione anche di un catalogo della tra-

missione, destinato agli specialisti. Il catalogo fu realizzato per la mostra televisiva «Land Art» e, alla fine del '70, la rivista «Domus» ne dava notizia nei seguenti termini: «documento di un documento, il catalogo (bellissimo) della tele-galleria (Fernsehgalerie) di Gerry Schum, Hannover, che ha inaugurato il sistema di comunicare col pubblico non per mostre ma per televisione (attraverso i canali della televisione tedesca, e poi in trasmissioni in circuito chiuso nei musei e nelle gallerie)»³⁷ (fig. 15).

Schum si allontanò progressivamente dal mercato televisivo riuscendo a trovare con difficoltà sempre maggiori i finanziamenti per realizzare

14. Land Art, W. De Maria, Two lines three circles in the desert, marzo 1969



altri film per la televisione. Nel '70, il gallerista realizzò un secondo, grande progetto televisivo, «Identifications». Anche in questo caso la trasmissione fu inizialmente diffusa dalla televisione ma l'obiettivo dell'operazione di Schum non era più quello di una trasmissione delle sue opere televisive. Nell'introduzione a «Identifications» Schum esordiva ricordando il lavoro precedente, «Land Art», ma i riferimenti alla diffusione televisiva erano scomparsi: «la mostra [...] sta facendo in questo periodo il giro degli Stati Uniti da costa a costa [...]. Ora anche diversi altri musei e collezionisti in Europa cominciano a comprare videoregistratori con cui presentare oggetti artistici in forma di videocassetta»³⁸.

Le trasmissioni della galleria televisiva sono diventate, a questo punto, oggetti artistici che si espongono in tutta America. La facilità di visione della trasmissione non è data da una frequente presenza nei palinsesti delle televisioni internazionali, ma dall'acquisto da parte di galleristi, collezionisti e musei dei videoregistratori che consentono la visione del video-oggetto. La posizione di Schum rispetto al mercato dell'arte è cambiata. Se nel '69 aveva condannato la triade artista-gallerista-collezionista, l'anno dopo la sua critica si indirizza più precisamente al «tradizionale mercato dell'arte»³⁹, cioè a quel mercato che non si occupa dei nuovi video-oggetti e delle altre forme di documentazione⁴⁰.

Anche la descrizione che il gallerista tedesco dà dei lavori video si precisa in una direzione nuova: «il film e specialmente la televisione offrono in un certo senso all'artista la possibilità di evitare la materializzazione delle sue idee; la trasmissione televisiva e la videoregistrazione crea-

no un diretto contatto tra l'artista ed un potenziale pubblico»⁴¹. Il tono circoscritto dell'affermazione è significativo. L'esigenza di realizzare trasmissioni televisive il più possibile adeguate alle ricerche dell'avanguardia aveva portato Schum ad allontanarsi dagli standard televisivi. Grazie al progetto del gallerista, gli artisti avevano potuto realizzare molto più di una trasmissione d'informazione sulle loro ricerche. Quei video-oggetti avevano saputo dare rappresentazione alle operazioni d'avanguardia (concettuali o comportamentali), costituendone allo stesso tempo la documentazione storica. La galleria televisiva di Schum aveva concretizzato un'opera di tipo nuovo: «la trasposizione dell'idea in termini di comunicabilità»⁴².

Uno degli aspetti più innovativi di questa visualizzazione era l'aver realizzato il passaggio annunciato da Walter Benjamin, secondo cui «l'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte già predisposta alla riproducibilità»⁴³, anche se, contrariamente a quanto ipotizzato dal filosofo tedesco, il passaggio dall'opera alla documentazione non si risolse nella smaterializzazione dell'opera, né in una funzione politica dell'arte.

Gillo Dorfles evidenzierà con grande precisione quest'evoluzione delle ricerche d'avanguardia: «nonostante tutto, artisti come questi (e il loro numero è ormai legione, dall'America all'Europa) [insistono] ad esporre in gallerie d'arte, a pubblicare costosi cataloghi, a numerare e catalogare «opere»; senza rendersi conto il più delle volte che le loro opere esistono più che altro in quanto siano documentate, catalogate, fotografate e per questo stesso fatto 'alienate' e mercifica-

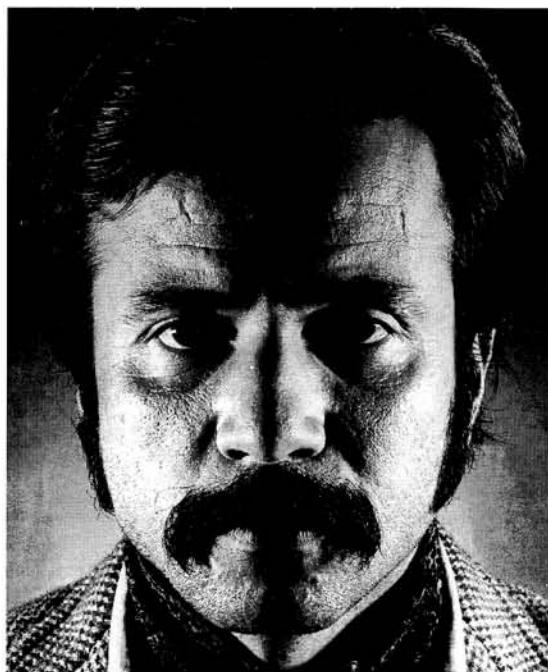


15. Land Art, copertina del catalogo, Fernsehgalerie Gerry Schum, Television gallery, 1970

te. Molte volte la documentazione e la fissazione fotografica o su nastro magnetico – dunque meccanica – di eventi plastici, pittorici, acustici, è di per sé l'unica autentica operazione estetica, in quanto percettiva, etimologicamente. Il documento che ne rimane viene ad acquistare uno 'spell', un richiamo o fascino che dir si voglia, a prescindere quasi totalmente da ciò che è stato motivo della registrazione. È provato ormai che, una volta registrata, quella fetta di realtà avrà assunto caratteristiche assai diverse dall'originale; non solo ma sarà sottostata ad un processo di 'montaggio', allo stesso modo di quanto avviene nel caso di sequenze filmiche dove attori quanto mai mediocri siano sapientemente manipolati da un abile regista. Con la differenza però che mentre nel caso del cinema il prodotto (artistico) coincide con la registrazione ed il montaggio della sequenza, nel caso del prodotto plastico non è o non dovrebbe essere così»⁴⁴.

Oggi può sembrare difficile credere che gli artisti non si rendessero conto dell'importanza che assumeva la documentazione nelle pratiche d'avanguardia. Un'analisi, anche superficiale, della documentazione fornita dagli artisti al libro di Celant, *Arte Povera*, o dei lavori realizzati per la galleria televisiva di Schum, rivela come molti artisti utilizzarono le più diverse possibilità linguistiche per visualizzare le loro operazioni, spesso in collaborazione con gli operatori dei *media*. Quando Dorfles afferma che la documentazione assume un fascino a prescindere quasi totalmente da ciò che è stato motivo della registrazione, non si deve intendere che nel 1970 la *performance* o l'idea siano semplici occasioni per realizzare fotografie o video, quanto piuttosto che, una volta consumata l'azione artistica, la documentazione diventa l'opera-oggetto a partire dalla quale, eventualmente, ci si interesserà all'evento. In questo senso l'uso che gli artisti fecero della documentazione fu la costruzione di una rappresentazione che era allo stesso tempo traccia della loro azione d'avanguardia e messa in opera della propria autoaffermazione storica.

Molti artisti, in nome della documentazione neutra della loro opera, si impossessarono di uno stile documentario, imponendolo agli operatori che collaborarono con loro. Lo stesso Schum nel 1972 tornando sui filmati di «Land Art» spiega: «tutti quei pezzi avevano in comune il fatto che vi interveniva un ricorso estremamente ridotto alle possibilità formali consentite dai mezzi della tecnologia televisiva. I lavori spesso consistevano in un'unica inquadratura della camera. Non venivano ricercati sapienti effetti di camere molteplici o di manipolazione tecnica. Si può dire che nei vari oggetti presentati nella «Land Art» venivano eliminati tutti i problemi di linguaggio e di



16. A. Bonito Oliva, in catalogo *Amore Mio* (foto di U. Mulas), 1970

forma filmica»⁴⁵. Questa posizione va letta come una precisa scelta stilistica che si impose progressivamente tanto nei lavori di documentazione filmica e video che in quelli fotografici⁴⁶.

Tuttavia, bisogna notare come le funzioni dei *media* all'interno del ristretto mondo dell'arte fossero diverse rispetto al ruolo che gli stessi *media* svolgevano nel più ampio mondo dell'informazione. Il passaggio che Schum dovette compiere, da regista di trasmissioni televisive a gallerista di video-oggetti, mostra come la rivoluzione che la televisione stava portando nel modo dell'informazione degli anni Sessanta restava sostanzialmente estranea al mondo dell'arte. Di fatto non fu possibile fare dell'informazione televisiva sull'arte contemporanea e la fotografia rimase il *medium* privilegiato dell'informazione artistica internazionale. Gli anni Sessanta videro la nascita di numerose riviste che si occupavano d'arte, proprio mentre le grandi riviste illustrate come «Life» e «Look» chiudevano i battenti, incalzate dalla superiorità dall'informazione televisiva.

Questo diverso ruolo dei *media* ha in parte influito sulla maggiore attenzione che la critica riservò al nascente uso del video da parte delle avanguardie, in quanto il video non era un mezzo di informazione operativo per l'arte. Negli anni Sessanta la fotografia si trovò a svolgere una



17. U. Mulas, *Jannis Kounellis a Vitalità del Negativo*, 1970 (foto: courtesy Archivio Mulas)

funzione più ambigua tra informazione e documentazione che ritardò un'analisi specifica della nuova funzione del mezzo nella pratica artistica, anche perché la fotografia possedeva già una tradizione storico critica specifica⁴⁷.

4. UGO MULAS: DAL REPORTAGE SULL'ARTE ALLA «VERIFICA» DEL DOCUMENTO

La posizione degli artisti e dei critici che consideravano i documenti fotografici ed il *video-recording* come semplici tracce delle operazioni d'avanguardia, non poteva nascondere la sua dimensione ironica agli occhi dei vari operatori che collaboravano alla realizzazione di queste documentazioni. Una dichiarazione di Pistoletto riassume bene lo spirito con cui molti artisti d'avanguardia si avvicinarono ai nuovi *media*: «io considero l'arte stessa come un *medium* [...] l'arte non deve essere utilizzata dagli altri *media*, ma deve utilizzarli per la propria specifica ricerca»⁴⁸.

Ugo Mulas fu uno dei primi fotografi a rendersi conto del nuovo rapporto che si stava instaurando tra gli artisti e i fotografi. Il fotografo milanese, che dalla metà degli anni Cinquanta sviluppava un *reportage* sulle avanguardie come visione storica e critica del mondo dell'arte, di fronte al cambiamento rapidissimo della funzione della fotografia alla fine degli anni Sessanta, prese le distanze dalle pratiche di documentazione: «non avrei fatto volentieri le foto perché avrei dovuto fare proprio quello che il pittore voleva, avrei dovuto essere uno strumento nella sua mano e tu sai che questi pittori impongono il loro punto di vista perché 'la fotografia è la loro opera' e loro sono molto inquieti su quello che stai facendo e poi scelgono, di tutto il lavoro che fai, quella foto che a loro interessa e il resto deve essere eliminato»⁴⁹.

Dopo la pubblicazione del suo libro sugli artisti Pop intitolato *New York arte e persone* (1967), Mulas spostò la sua ricerca dal *reportage* sui singoli artisti all'attenzione per le manifestazioni collettive che, come abbiamo visto con il «Teatro

delle Mostre», si configuravano sempre più come i nuovi luoghi dell'arte. In quegli anni Mulas seguì gli eventi legati all'avanguardia. Nel 1969 realizzò il libro della manifestazione «Campo Urbano» che si tenne in settembre a Como⁵⁰; nel 1970 partecipò alla realizzazione del catalogo della mostra «Amore Mio», organizzata a Montepulciano. Achille Bonito Oliva, che prendeva parte all'evento nel doppio ruolo di artista e curatore, chiariva nel catalogo lo spirito della manifestazione: «la mostra vuole inaugurare un diverso comportamento [...]: affermare per ciascun artista la diretta responsabilità di configurarsi criticamente al di fuori della consueta mediazione della critica d'arte. Perciò gli artisti si sono autoconvocati attraverso una serie di consultazioni, ribaltando l'iter istituzionale di una normale mostra. [...] Così ciascun artista può partecipare alla mostra non solo esponendo le proprie opere come meglio crede opportuno, ma anche designando nomi, opere di altri artisti [...], o proporre oggetti e simboli [...] significativi nella geografia della propria opera, quali ad esempio fotografie, films, proiezioni, musiche, libri ed altri oggetti»⁵¹.

Seguendo l'impostazione della mostra, il catalogo fu concepito come uno spazio libero, dove gli artisti visualizzarono la loro opera, spesso utilizzando documentazione di azioni ed interventi precedenti. Oltre a Mulas, che presentò il lavoro teatrale di Paolo Scheggi⁵² e l'intervento di Achille Bonito Oliva (fig. 16), altri fotografi collaborarono al catalogo, tra cui i giovani Claudio Abate e Mimmo Jodice, ma anche Plinio De Martiis, con un'immagine di Cesare Tacchi realizzata al «Teatro delle Mostre».

Dopo l'esperienza di «Amore Mio», lo stesso gruppo di artisti, guidati da Achille Bonito Oliva, organizzò «Vitalità del Negativo nell'arte italiana 1960-70». La mostra, inaugurata a Roma nel novembre di quell'anno⁵³, è forse una delle manifestazioni più interessanti per analizzare le diverse pratiche che si stavano delineando attorno all'idea di documentazione. Allestita al Palazzo delle Esposizioni, «Vitalità del Negativo» non si strutturò come una retrospettiva di opere già note⁵⁴. L'architetto Paolo Sartogo trasformò l'imponente spazio d'esposizione grazie a larghe bande nere orizzontali che dimezzavano visivamente l'altezza delle colonne e ad un'illuminazione che lasciava nell'oscurità gli alti soffitti del salone. Il palazzo divenne un teatro, pronto ad ospitare le molteplici installazioni. Nel catalogo Bonito Oliva sottolineava la dimensione di evento della mostra: «questo è il tempo in cui i miti vengono saggati e l'esercizio della fantasia [...] ha conquistato definitivamente una zona di 'nuova metafisica', dove l'azione si propone come at-

titudine fisiologica di percepire il mondo. L'approdo avviene nello spazio della 'festa', una zona primitiva dove non esiste più orizzontale e verticale, natura e storia, ma un paesaggio di segni, dove il segno è la presenza e la presenza è il rituale di una comunità concentrata che vuole essere percepita dall'interno, per fondare una nuova maniera di esistere, come campo della rimozione del falso mondo»⁵⁵. I media furono variamente utilizzati per documentare ed informare sull'evento. Installate sulla facciata del Palazzo delle Esposizioni, due file di monitor mostravano ai passanti di via Nazionale quello che accadeva all'interno dell'esposizione. Inoltre fu realizzato un documentario per la televisione che presentava le diverse installazioni degli artisti con il commento di Bonito Oliva.

L'esposizione prevedeva due diverse pubblicazioni: il catalogo della mostra ed il libro fotografico dell'evento. Il catalogo, come nel caso di «Amore Mio», era concepito come spazio libero in cui gli artisti presentavano i progetti e la documentazione. Anche la critica aveva un suo spazio: Bonito Oliva invitò alcuni dei critici più autorevo-

18. J. Koumellis, in catalogo Vitalità del Negativo, 1970

Giuseppe Verdi (1812 - 1901)
NABUCCO
 Coro di Schiavi ebrei: *Vo, pensiero, sull'ali dorate*

LARGO

CANTABILE *tutti sulle voci*
 Va. pen-sie-ro, sull'a-li do.
 Va. pen-sie-ro, sull'a-li do.

CANTABILE *sulle voci*
 Zuh! Ge-dan-ken, aufgol-de-nen

li a pubblicare saggi, rinunciando così a dare una lettura univoca delle avanguardie degli anni Sessanta⁵⁶. Il libro dell'evento fu affidato ad Ugo Mulas. Per il fotografo, tuttavia, il *reportage* come analisi critica dei singoli artisti trovava un limite nelle ricerche delle neoavanguardie. Mulas non poteva più usare la fotografia per raccontare la storia dell'arte perché gli artisti già lo stavano facendo. La strategia delle avanguardie tendeva a controllare il lavoro dei fotografi e degli altri operatori dell'immagine e contemporaneamente a negare la mediazione dei linguaggi dei nuovi *media*, come aveva dichiarato Celant nella premessa ad *Arte Povera*. La scelta che fece Mulas fu di seguire gli eventi artistici sviluppando una ricerca che comprendesse un'analisi delle specificità critiche del linguaggio fotografico. Mulas decise di utilizzare l'occasione di «Vitalità del Negativo» per lavorare anche alle «Verifiche» (1970-72)⁵⁷, un progetto nato in risposta al nuovo interesse che gli artisti avevano per la fotografia e, più in generale, come esigenza di una riflessione della pratica fotografica su se stessa, in un momento storico in cui la fotografia perdeva il suo primato come mezzo di informazione nei confronti della televisione. L'operazione di Kounellis all'interno di «Vitalità del Negativo» fu l'occasione per Mulas di realizzare una di queste immagini, affrontando la questione della documentazione ed il suo valore di opera, in quanto rappresentazione dell'evento. Per capire in che modo questo lavoro, che prese il titolo di *Verifica 3, il tempo fotografico*, analizza la questione del documento, è utile confrontare le due ricerche – il *reportage* e il documento – che Mulas realizza contemporaneamente sull'azione di Kounellis. Per Mulas l'operazione di Kounellis mette in scena la circolarità temporale. Nella sala l'artista ha collocato un pianoforte: ogni giorno, per due ore, un pianista suona il *Va' pensiero* del *Nabucco* di Giuseppe Verdi, lo spartito è modificato da Kounellis in modo che il pezzo si ripeta all'infinito. Per riprendere l'azione, Mulas si mette all'inizio della sala, scegliendo il punto di vista dell'artista che aveva disposto il pianoforte in un angolo del fondo. L'immagine realizzata per il *reportage* mostra Kounellis mentre attraversa la sua sala (fig. 17). Mulas fotografa l'evento ed il suo autore nel contesto più ampio della mostra. La foto non pretende di analizzare il lavoro di Kounellis e deve essere considerata come la testimonianza di una presenza nell'insieme della mostra.

Quando Mulas decide di realizzare la *Verifica 3*, cioè il documento dell'operazione di Kounellis, si rende immediatamente conto dell'impossibilità di farlo con una singola immagine. Mulas conosce il modo in cui Kounellis ha deciso di presentare l'operazione in catalogo. L'artista gre-

co rinuncia a qualsiasi immagine o spiegazione ed utilizza esclusivamente la partitura musicale. Il catalogo riproduce infatti le cinque pagine della partitura di Giuseppe Verdi (fig. 18), in cui Kounellis ha indicato le modalità della sua azione con la semplice scrittura musicale: per eseguire l'azione basta leggere l'intera partitura e notare la modifica che Kounellis vi ha apportato, imponendo la ripetizione del pezzo all'infinito.

Per realizzare il documento sull'azione di Kounellis, Mulas utilizza la stessa inquadratura del *reportage*. Mentre il pianista suona, il fotografo scatta un intero rullo; durante gli scatti il punto di vista non cambia per non imporre alla serie delle immagini un tempo che non sia quello dell'opera. La *Verifica 3* mostra il provino a contatto dell'intera pellicola (fig. 19); ad un primo sguardo si tratta di una serie di immagini identiche in cui si vede il pianista di spalle seduto in fondo alla sala. La stessa fotografia, cioè lo stesso istante sembra ripetersi 36 volte, ma, se si legge l'immagine come una partitura visiva, i numeri progressivi del negativo mostrano la successione temporale delle immagini. La *Verifica*, in questo modo, visualizza simultaneamente il tempo della successione (la successione dei 36 scatti) e della ripetizione (la ripetizione indefinita della stessa immagine).

La dedica della *Verifica 3, il tempo fotografico* a Jannis Kounellis mostra il dialogo che il fotografo ha instaurato con l'operazione dell'artista e il valore che dà alla documentazione, che non è una traccia dell'evento, ma una rappresentazione in grado di tradurre ed interpretare fotograficamente l'operazione di Kounellis, restituendone l'azione (il tempo) e il progetto (la partitura). Per Ugo Mulas quest'operazione è la verifica della possibilità della fotografia di rappresentare il tempo e la sua capacità di costruire la rappresentazione dell'evento. Le «Verifiche» furono esposte solamente nel 1973, incompiute; il libro su «Vitalità del Negativo», invece, non sarà mai pubblicato. Nonostante le bellissime fotografie del *reportage*, Mulas non avrà mai il tempo di ultimarlo, impedito da una grave malattia⁵⁸.

Nel 1972 la Biennale di Venezia e Documenta a Kassel furono le grandi occasioni internazionali per impostare un discorso critico più sistematico sull'uso della documentazione nelle pratiche d'avanguardia. Il critico Pierre Restany notava come le ricerche ancora aperte nel '69, all'epoca di *When Attitudes Become Form*, si stessero riducendo «alla fissazione in una struttura stilistica, come se i protagonisti stessi dell'espressione immediata non potessero fare a meno della registrazione simultanea, o della fissazione a posteriori di un processo concettuale o dei gesti operativi del comportamento»⁵⁹.



19. U. Mulas, *Verifica 3*, il tempo fotografico, a J. Kounellis (1970-1972; foto: courtesy Archivio Mulas)

In quegli anni, l'indeterminazione iniziale del ruolo dei *media* nella documentazione dette vita ad una varietà di soluzioni e di posizioni teoriche, in un contesto artistico che rifiutava l'oggetto. Video e fotografia, anche se considerati come semplici tracce, «residui»⁶⁰ dell'azione d'avanguardia, di fatto entrarono definitivamente nelle pratiche artistiche, influenzando la nascente cultura video e costringendo la storia della fotografia ad una 'verifica' delle sue posizioni tradizionali.

Giuliano Sergio
Université D. Diderot,
Paris VII

NOTE

1. Il libro è stato pubblicato a Parigi nel 1969; citiamo dalla traduzione uscita lo stesso anno anche in Italia, Milano, p. 13.

2. «What saved the museum, what in effect gave il access to objectless art, was the document, the record of the art event that survived the event»: H.M. Sayre, *The object of performance: the American avant-garde since 1970*, Chicago, 1989, p. 3 (traduzione nostra).

3. Ci riferiamo all'articolo di L. Lippard e J. Chandler, *The dematerialization of art*, in «Art International», febbraio 1968. Una traduzione è apparsa in G. Celant, *Preconistoria 1966-69*, Firenze, 1976, pp. 52-64.

4. P. Restany, *Triomphe de l'avant-garde: tout n'est que langage*, in «Domus», 1973, 522, p. 48.

5. Per una rilettura della fortuna critica del video e delle manifestazioni che hanno accompagnato la sua prima affermazione in Italia si veda l'ampio saggio di S. Bordini in aper-

tura di questo numero di «Ricerche di Storia dell'arte». Per una messa in prospettiva della contemporanea relazione della fotografia con l'arte si veda M. Poivert, *La photographie contemporaine*, Parigi, 2002. Per un'indicazione delle diverse letture critiche negli anni Ottanta e Novanta sull'uso dei media dell'immagine, si può vedere la lettura post-moderna proposta da R. Krauss, in *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.), 1985 e in E. Grazioli, a cura di, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, 1996 (1990). In un'altra direzione critica ricordiamo le mostre *Un'altra obiettività*, Museo Pecci, Prato, 1989; *Passages de l'image*, Centre Pompidou, Parigi, 1990; *Walker Evans & Dan Graham*, Musée de Marseille, 1992.

6. Celant, *Precronistoria 1966-69*, cit., p. 42.

7. Questo non è che un rapidissimo accenno alle ideologie che accompagnarono le avanguardie alla fine degli anni Sessanta. Rispetto alla questione del giudizio sul sistema del mercato e dei rapporti tra gallerie e musei bisognerebbe distinguere a seconda dei vari contesti. Il dibattito ideologico a cui ci si riferisce è, in generale, quello italiano, molto diverso dal contesto culturale e mercantile degli Stati Uniti. G. Celant, introducendo le ricerche d'avanguardia internazionali che si sviluppano nel '67, su questo punto precisa: «d'interesse culturale americano converge sui processi dell'arte, sulle operazioni mentali e sulle costruzioni procedurali. L'arte è un sistema analitico e ha come scopo l'indagine dell'arte, che risulta quindi specifica ed antidialettica rispetto al contesto sociale. L'azione naturalistica e antropomorfa degli italiani e linguistico/sociale dei francesi è divergente [...] la tautologia e lo spettacolo diventano parte integrante del lavoro» (Celant, *Precronistoria 1966-69*, cit., pp. 30-31).

8. S. Orienti, *I piloti delle gallerie*, in «Notiziario di Arte Contemporanea», 1970, 1 (ottobre), p. 26.

9. Ricordiamo almeno altre tre manifestazioni precedenti: 1) la mostra organizzata da Buren, Toroni, Parmentier e Mosset al Musée des arts décoratifs di Parigi nel 1967, dove il pubblico deve pagare per assistere seduto in platea per più di un'ora alle tele esposte; 2) la mostra *Con temp l'azione*, realizzata a Torino da Daniela Palazzoli nel dicembre 1967, in cui le opere degli artisti si presentavano spesso come azioni itineranti tra le tre gallerie della città (Sperone, Punto, Stein) coinvolte nell'evento; 3) la personale di Michelangelo Pistoletto alla galleria L'Attico di Roma, nel febbraio '68: in occasione dell'inaugurazione, Pistoletto predispose una scenografia e dei costumi da far indossare al pubblico, trasformando il vernissage della mostra dei suoi 'specchi' in un *happening*. Per una visione dettagliata degli eventi di quegli anni cfr. Celant, *Precronistoria 1966-69*, cit.; *Identité Italienne*, Centre Pompidou, Parigi, 1981; *Roma anni '60 al di là della pittura*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1990.

10. Un resoconto del III Salon international de Galeries pilotes di Losanna (1970) dà un'idea del tipo di attività documentaria delle gallerie che seguivano le avanguardie del comportamento e del concettuale: «[la Dwan Gallery di New York] non ha portato a Losanna le opere dei suoi artisti ciò che, dato lo spirito della loro ricerca, sarebbe stato per la maggior parte dei casi impossibile; ma ha offerto ai visitatori la possibilità di informarsi, schede e diapositive in proiezione, sulle azioni, sui lavori, sugli ambiziosi progetti, di solito elaborati e realizzati all'aperto o anche all'interno della galleria» (Orienti, *I Piloti*, cit.).

11. A. Bonito Oliva, *Diario Critico: l'ideologia della asimmetria*, in «Metro», 1970, 16-17, p. 50.

12. *Ibidem*.

13. Su queste basi Siegelau realizza all'inizio del 1969 *January 5 - 31*, la prima mostra-catalogo. I lavori presentati sono quelli degli artisti concettuali Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry e Douglas Huebler. Riportiamo un passo di un'intervista in cui il gallerista chiarisce la sua posizione: «da parecchi anni sappiamo che la maggior parte delle persone all'inizio vengono a conoscenza dell'opera di un ar-

tista attraverso la stampa o il passaparola più che grazie alla fruizione diretta dell'opera. In pittura e scultura, dove la presenza visiva - colore, proporzioni, dimensioni, collocazione - è importante, la fotografia o la descrizione non è che un mezzo ambiguo. Ma quando l'arte concerne delle cose che non hanno niente a che vedere con una presenza fisica, il suo valore (comunicativo) intrinseco non è alterato dalla presentazione nella riproduzione. L'uso di cataloghi e libri per comunicare (e diffondere) l'opera è il mezzo più neutro per presentare questa nuova forma d'arte. Il catalogo può ormai servire come informazione di prima mano (*primary information*) sull'esposizione, rispetto a un'informazione di seconda mano (*secondary information*) sull'arte nelle riviste, *brochures* ecc. e, in certi casi, l'esposizione può essere il catalogo». *On exhibitions and the world at large*, intervista con Charles Harrison, in «Studio Internationals», dicembre 1969; la citazione è tratta da *Essais historiques II. Art contemporain* (trad. in francese di C. Gintz), Villeurbanne, 1992, pp. 211-212 (traduzione in italiano nostra). Sull'attività di Siegelau e sull'arte concettuale si vedano tra l'altro: A. Alberro, P. Norvell, *Recording conceptual art. Early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner*, Berkeley-Londra, 2001 e A. Alberro, *Conceptual Art and the politics of publicity*, Cambridge (Mass.), 2003.

14. M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *Roma anni '60*, cit., p. 31.

15. M. Calvesi, *Arte e tempo*, in *Teatro delle mostre*, Roma, 1968, n.p.

16. A questo proposito ricordiamo tra l'altro C. Abate, *Album 9/68-2/71*, sulle attività de L'Attico nel 1971, A. Bonito Oliva, a cura di, *Mussat Sartor Fotografo 1968-1978*, Torino, 1979, e il volume di recente pubblicazione *Giorgio Colombo, Franco Toselli: 1970-1998*, Pieve di Cadore, 2000. Sull'attività di Luciano Giaccari si rimanda al saggio di S. Bordini e all'intervista che l'autore ha rilasciato a R. Buono in questo numero. Per una panoramica delle attività delle gallerie in Italia è stata d'aiuto la tesi di laurea di M. Termine, *Lo spazio dell'arte. I mutamenti nella seconda metà degli anni Sessanta in Italia*, Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università «La Sapienza» di Roma, a.a. 2002-2003.

17. Su Hans Namuth vedi R. Krauss, *Il caso Namuth - Pollock*, in Grazioli, *Teoria e storia della fotografia*, cit., e K. Stiles, *Incorrupted Joy: international art actions*, in *Out of actions*, catalogo a cura di P. Schimmel, Los Angeles, 1998, pp. 286-287.

18. Di U. Mulas ricordiamo *Voltron: David Smith*, New York, 1964; *New York: arte e persone*, Milano, 1967; *Calder*, New York, 1971; *La fotografia*, Torino, 1973; *Ugo Mulas. Immagini e testi*, mostra a cura di A. C. Quintavalle, Università di Parma, 1973.

19. Gli editori di *Arte Povera* nel 1969 furono Mazzotta a Milano, Praeger a New York, lo Studio Vista a Londra e Wasmuth a Colonia.

20. *Premesso che*, in *Arte Povera*, cit., pp. 5-6. Riportiamo altri passi della premessa di Celant che fanno comprendere l'ideologia che accompagnava l'uso della documentazione alla fine degli anni Sessanta: «Il libro anche se vuole sfuggire al consumo, è oggetto di consumo. Il libro trasforma inevitabilmente il lavoro dell'artista in merce di consumo e bene culturale, atti a soddisfare le frustrazioni culturali del lettore. Il libro suggerisce al pubblico un modo di partecipare ai fatti artistici ma non lo impone [...]. Il libro si offre soltanto come strumento di un'ulteriore esperienza nei confronti dell'arte e della vita [...]. Il libro presenta una raccolta di materiale già vecchio». Celant aveva già accennato alla questione della documentazione nell'*Introduzione* al libro *Arte povera più azioni povere*, Salerno, 1969.

21. A tal riguardo ci sembra utile riprendere l'analisi di J. Roberts della cosiddetta fotografia concettuale, allargando le sue considerazioni ai diversi usi che le avanguardie facevano in quegli anni della documentazione. Nel saggio introduttivo

al suo libro *The impossible document*, Roberts scrive: «quello che bisogna anche riconsiderare di quel periodo storico è la dimensione ironica e sardonica di molti dei primi lavori e di come quest'impulso è ciò che meglio caratterizza il diverso ruolo della teoria nell'arte concettuale rispetto a quello che ha nel modernismo. [...] In questo senso se si vuole analizzare quale fu il ruolo inconscio della fotografia nell'arte concettuale bisogna ricordarsi che non si deve 'prestar fede' alla posizione teoretica dominante dell'arte concettuale che, in un certo senso, non era quella che sembrava essere» (J. Roberts, *The impossible document: photography and conceptual art in Britain 1966-1976*, Londra, 1997, p. 10 (traduzione nostra)).

22. Sull'influenza che la fotografia documentaria ha avuto sulle pratiche d'avanguardia rispetto alla fotografia di *reportage* cfr., tra l'altro, J.-F. Chevrier, *Hommage à Gerhard Richter, peintre photographe, in L'époque, la mode, la morale, la passion*, Parigi, 1987 e O. Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Parigi, 2001.

23. G. Celant, *Per una critica acritica*, in «Notiziario di Arte Contemporanea», ottobre 1970, p. 29.

24. *Ibidem*, pp. 29-30.

25. Una critica «come archivista, come bibliotecaria, come documentarista, come traduttrice dei mezzi di informazione in mezzi di documentazione», *ibidem*, p. 30.

26. In realtà l'attenzione che gli artisti mostravano per la produzione della documentazione delle loro azioni rivelava una sensibilità nuova, una delle differenze più importanti rispetto alle ricerche delle avanguardie storiche che in quegli anni venivano ampiamente riscoperte. Anche riferendosi alle avanguardie storiche, Celant tende ad attribuire la responsabilità per l'assenza di documentazione esclusivamente alla critica: «Stranamente, ma non troppo, non è esistita a tutt'oggi una vera opera conservatrice del presente che è stato (basta pensare alla distruzione sistematica, alla mancata conservazione, alla mistificazione critica, all'occultamento dei residui delle avanguardie storiche, presupposto dell'arte che è stata)», Celant, *Per una critica acritica*, cit., p. 30.

27. *Ibidem*, p. 29.

28. *Ibidem*, p. 30. È chiaro che la posizione critica e curatoriale di Germano Celant differisce profondamente da quella proposta dal gallerista De Martiis o, come vedremo, da Achille Bonito Oliva. La supremazia della critica in Celant non si realizza attraverso l'evento artistico, ma attraverso una strategia d'archiviazione, di informazione e di promozione. In questo senso è interessante confrontare l'annuncio programmatico degli «Information documentation archives», fondati da Celant nel 1970, e lo statuto del Centro di Informazione Alternativa, creato nel 1971 dagli Incontri Internazionali d'Arte e diretto da Achille Bonito Oliva per buona parte degli anni '70.

29. Celant, *Per una critica acritica*, cit.

30. A questo proposito è utile leggere alcuni passaggi di una tavola rotonda su *Il collezionismo - i problemi*, pubblicata in «Notiziario di Arte Contemporanea», 1974, 2, pp. 3-10, a cui partecipano Marisa Dalai Emiliani, Gabriele De Vecchi e Giuseppe Panza di Biumo: DALAI EMILIANI: «È chiaro che l'arte di comportamento non dovrebbe per la sua stessa natura poter essere collezionata ed il suo destino non è quello di finire in una collezione privata. Necessariamente si deve pensare a luoghi e a modi di fruizione diversi». PANZA DI BIUMO: «Le intenzioni, in effetti sono queste e l'arte di comportamento è caratterizzata dall'uso di altri mezzi, quali film, foto, registrazioni. Ma, in realtà, questi film, foto e registrazioni, che poi circolano e servono per fare conoscere queste esperienze, vengono acquistate dai collezionisti».

31. Celant, *Per una critica acritica*, cit., p. 29.

32. *Ibidem*, p. 30.

33. Per una documentazione completa dell'opera di Schum si veda il catalogo della mostra itinerante *Gerry*

Schum, a cura di D. Mignon, Amsterdam, 1979; molti dei contributi e dei materiali di quel catalogo sono stati pubblicati in Italia in *Cominciamenti*, a cura di V. Valentini, Roma, 1988. Una recente retrospettiva, *Ready to Shoot, Fernsehgalerie Gerry Schum*, è stata allestita alla Kunsthalle di Düsseldorf, dal 14 dicembre 2003 al 14 marzo 2004, a cura di U. Groos, B. Hess, U. Wevers.

34. Appunti di Gerry Schum riportati in D. Mignon, *Gerry Schum un pioniere*, in *Cominciamenti*, cit., p. 33.

35. *Ibidem*, p. 34.

36. G. Schum, *Introduzione alla mostra televisiva 'Land Art'*, del 15.4.1969, pubblicato nel catalogo della mostra *Gerry Schum*, cit., trad. it. in *Cominciamenti*, cit., p. 45. I film della trasmissione sono di M. Boezen, W. De Maria, J. Dibbets, B. Flanagan, R. Long, D. Oppenheim, R. Smithson.

37. T. Trini, *Mostre a Milano*, in «Domus», 1970, 492, p. 59.

38. G. Schum, *Introduzione alla mostra televisiva 'Identifications'*, del 30.11.1970, pubblicata nel catalogo della mostra *Gerry Schum*, cit., trad. it. in *Cominciamenti*, cit., p. 49. I film della trasmissione sono di G. Anselmo, J. Beuys, A. Boetti, S. Brouwn, P.P. Calzolari, G. De Dominicis, Gilbert & George, G. Kuehn, M. Merz, K. Rinke, U. Rückriem, R. Ruthenback, F. Erhard Walther, L. Weiner.

39. Schum, *Introduzione alla mostra televisiva*, cit. p. 50.

40. Nel delicato equilibrio ideologico che reggeva le esperienze artistiche legate alla smaterializzazione dell'arte che, soprattutto in Europa, trovavano buona parte della loro giustificazione proprio nella rottura di quel triangolo artista-gallerista-collezionista di cui aveva parlato anche Schum; il cambiamento di politica dell'autore tedesco non tardò a suscitare qualche controversia. Nell'editoriale *Una Barca di soldi*, apparso in «Notiziario di Arte Contemporanea», maggio 1971, p. 1, polemizzando contro un mercato dell'arte tanto fiorente quanto selvaggio, era proprio l'opera di Schum ad essere usata come esempio della contraddittorietà di certe posizioni d'avanguardia: «tanto più che, stando per esempio al costo del noleggio del film *Identifications*, non sembra che le antimercificazioni delle avanguardie riescano a sfuggire a questa contraddizione».

41. Schum, *Introduzione alla mostra televisiva 'Identifications'*, cit., p. 50.

42. *Ibidem*.

43. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, in *Schriften*, Frankfurt am Main, 1955, tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1969, p. 27.

44. G. Dorfles, *Dall'arte povera al kitsch*, in «Metro», 1970, 16-17, p. 5.

45. G. Schum, *Video-nastri*, in *36° Biennale di Venezia*, Venezia, 1972, p. 32.

46. D. Mignon (*Gerry Schum un pioniere*, cit., p. 37) spiega il problema dell'autore della documentazione rispetto alla produzione di Gerry Schum: «Da un lato si ritiene che Schum sia stato un tramite, un'estensione delle possibilità tecnologiche [...], come ha sostenuto Serra, 'avevo già prodotto filmati, sapevo esattamente quello che volevo e Schum conosceva perfettamente ciò di cui stavo parlando'. Dall'altro si ritiene che Schum sia un artista, come è dimostrato dalla dichiarazione per es. di Merz, che ha affermato: 'non si può dire che *Lumaca* [uno dei video di *Identifications*, n.d.r.] fosse di Merz e neanche di Schum, bensì l'opera di due artisti, una coproduzione».

47. Se all'inizio del '70 già si delineavano in Italia i primi tentativi di un'analisi critica dell'uso del video - e rimandiamo ancora una volta al saggio di S. Bordini in questo numero - per una visione critica del rapporto tra arte e fotografia si dovranno aspettare i primi mesi del '73 con le mostre «Combattimento per un'immagine», organizzata da L. Carluccio e D. Palazzoli alla GAM di Torino, e la retrospettiva «Ugo Mulas. Immagini e testi», a Parma.

48. «Pistoletto», a cura di G. Celant, Forte del Belvedere, Firenze, 1984, p. 20.

49. Ugo Mulas. *Immagini e testi*, cit., p. 36.

50. «Campo Urbano», a cura di U. Mulas, Como, 1969; l'evento fu organizzato da L. Caramel.

51. A. Bonito Oliva, in «Amore Mio», Palazzo Ricci, Montepulciano, 30 giugno-30 settembre 1970, n.p. Gli artisti presenti all'esposizione erano C. Alfano, G. Alviani, A. Bonito Oliva, G. Colombo, G. De Vecchi, L. Fabro, J. Kounellis, R. Mambor, G. Marotta, F. Mauri, M. Merz, M. Nanni, M. Pistoletto, P. Sartogo, P. Scheggi, C. Tacchi, M. Ceroli e M. Nannucci.

52. A proposito dell'attenzione alla costruzione fotografica degli eventi è significativo notare come tra i fotografi indicati nel catalogo solamente Mulas rechi l'indicazione «fotografie e ordine di sequenza di Ugo Mulas» (*Amore Mio*, cit., n.p.).

53. La mostra era stata organizzata da un gruppo di artisti guidati da A. Bonito Oliva che trovarono appoggio nell'associazione degli Incontri Internazionali d'Arte, che nacque proprio in occasione della mostra romana.

54. Le mostre «Op Losse Schroeven» (Amsterdam) e «When Attitudes Become Form» (Berna) nel 1969 aprirono per la prima volta i musei pubblici alle ricerche d'avanguardia, rivelando l'importanza dell'uso dei nuovi *media* ad un pubblico più ampio. Nel 1970 anche in Italia furono organizzate alcune mostre di questi movimenti in spazi istituzionali. Ricor-

diamo *Gennaio '70*, al Museo municipale di Bologna, a cura di R. Barilli, M. Calvesi, A. Emiliani, T. Trini, che fu fondamentale per una prima ricognizione critica sul videotape, e «Conceptual Art, Arte Povera, Land Art», alla GAM di Torino, nel giugno 1970. Quest'ultima, curata da G. Celant, anticipa la teorizzazione sulla funzione di documentazione ed archiviazione della critica che abbiamo visto nell'articolo di Celant e trova la sua traduzione più adeguata nella concezione del catalogo come nuovo spazio fisico e mentale.

55. A. Bonito Oliva, *Vitalità del Negativo*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1970, p.16.

56. I dissensi e le critiche alla mostra non mancarono. Per Restany si trattava «di un esercizio di stile», ma il critico ammetteva che l'esposizione romana aveva raggiunto la dimensione di un'«esperienza antropologica dell'arte», rimettendo in questione «i principi sacrosanti della museografia dinamica contemporanea» (P. Restany, *Vitalità del negativo/Negativo della vitalità*, in «Domus», 1971, 494).

57. Il progetto delle *Verifiche* prevedeva originariamente 14 immagini, di cui il fotografo ne realizzò soltanto 12. *Le Verifiche* sono l'ultima opera realizzata da Ugo Mulas.

58. Mulas morirà nel marzo 1973, un mese prima dell'apertura della grande retrospettiva sulla sua opera, organizzata all'Università di Parma.

59. P. Restany, *I limiti del comportamento*, in «Domus», 1972, 514, p. 57.

60. Celant, *Per una critica acritica*, cit., p. 30.