

Intervista a Luciano Giaccari

Rossana Buono

*Motivazioni e percorsi che hanno portato
alla costituzione della Videoteca di uno dei personaggi di spicco
nel panorama della Videoarte dei primi anni Settanta*

BUONO - Agli inizi degli anni Settanta prendono il via una serie di iniziative come «Gennaio '70», a cura di R. Barilli, M. Calvesi e T. Trini, il Centro Video Arte del Palazzo dei Diamanti, diretto da Lola Bonora, art/tapes/22, fondato da Maria Gloria Bicocchi, che decretano il successo del fenomeno della videoarte in Italia. Tu allora occupavi già un posto di rilievo in questo panorama. In che cosa consisteva, a quei tempi, il tuo contributo originale e come tutt'oggi mantieni, a distanza di più di trent'anni, una posizione di marcata differenziazione?

GIACCARI - Credo sia necessaria una risposta articolata, in rapporto alla complessità di un periodo in cui nacquero forme di espressione artistica altamente innovative, la cui evoluzione fu connessa a fattori storici, ideologici, sociali, culturali ed economici, oltre che linguistici. Quindi, semplificando al massimo, bisogna considerare che a cavallo tra gli anni '60 e '70 si era in pieno in un periodo di grandi trasformazioni in tutti i campi, che passavano spesso da processi di profonda contestazione del passato. L'arte, come spesso avviene, aveva anticipato con una serie di «ulteriori» avanguardie questi fenomeni rivoluzionari, innescando un progressivo ma inesorabile processo verso la dematerializzazione dell'opera a favore di concetti, progetti, comportamenti, film, foto, allestimenti am-

bientali che andavano a sostituirsi all'oggetto-quadro, scultura, disegno.

Questi vari fenomeni costituirono il contesto in cui nacque la cosiddetta Videoarte, le cui varie manifestazioni sono strettamente legate ai diversi modi di affrontare il problema dell'impiego dello strumento video in arte. Innanzitutto i tempi: nel '64 all'Expo svizzera di Losanna, vedendo in uno *stand* un circuito chiuso che mostrava su un televisore, in modo di fatto teatrale, il montaggio e lo smontaggio di un'apparecchiatura meccanica, intuì come la TV potesse essere uno strumento d'arte. Da questa intuizione, all'inizio quasi subliminale, si svilupparono poi i miei vari progetti teorico-operativi, quali «TV come memoria» ('68), «Video-salette» (1971-72), «Classificazione dei modi d'uso del video in Arte» ('72), «MUEl-Museo Elettronico» (concretatosi nel '93 dopo una lunga gestazione), «U.V.-Università Virtuale» (1997), «Progetto Porziuncola» (1996).

Questa decisa connessione con i presupposti teorici da me elaborati fu certo la maggiore peculiarità del mio lavoro, assieme alla precocità d'intervento nel campo nascente del video. È quindi vero che, nel momento del concretarsi di questo fenomeno in Italia e in Europa, verso gli anni '73-74, con la nascita dei centri da te citati, io avevo già compiuto diverse tappe fondamentali del mio impegno sia teorico che operativo,

anche con numerose e sistematiche produzioni video.

Ma non è solo questione di priorità o di tempi. Altrettanto importante è il tipo d'approccio al problema dell'applicazione di un nuovo strumento tecnologico al mondo dell'arte da parte dei vari soggetti che vi si impegnarono. E qui si apre una serie di considerazioni di «video-economia», oltre che teoretiche, istituendo innanzitutto una distinzione tra soggetti di natura galleristica e soggetti di altra matrice. Fu subito evidente che, indipendentemente dai risultati spesso molto alti, una motivazione importante per le gallerie che si impegnarono nel video fu quella di consolidare su un supporto vendibile (il videotape) i fenomeni effimeri della Land e Body Art, altrimenti difficilmente «concretizzabili». Nel mio caso, al contrario, furono prevalenti le motivazioni di ricerca, che mi portarono ad operare secondo parametri predefiniti teoricamente con la conseguenza di intervenire in un ambito molto più vasto del solo videotape inteso come video-opera. Per evidenziare ulteriormente le differenze, ritengo che, di quel periodo, nell'ambito delle gallerie private e della realizzazione di video d'artista vadano sottolineate le attività della Galleria del Cavallino di Venezia, per quanto di ambito prevalentemente regionale, con artisti veneti e iugoslavi, oltre a quelle di art/tapes/22 di Firenze, che ebbe un periodo felice a seguito di un accordo con la galleria americana di Ileana Sonnabend. Quest'ultima aveva l'esigenza di avere una sorta di agenzia in Italia, per scoraggiare le iniziative di alcuni dei propri artisti che realizzavano video con centri italiani, non essendo vincolati da esclusive in questo campo specifico. La collaborazione tra art/tapes/22 e Sonnabend — che implicò tra l'altro la presenza a Firenze di Bill Viola come tecnico di fiducia degli americani — durò mi pare meno di due anni e, alla conclusione, seguì la chiusura del centro fiorentino, anche a denotare i limiti di un'operazione forse eccessivamente commerciale. Sempre in quegli anni, ma questa volta nell'ambito degli enti pubblici, muoveva i primi passi il Centro Video Arte del Palazzo dei Diamanti di Ferrara, che ben presto si specializzò soprattutto nella promozione dell'artista Plessi e che poi, negli anni Ottanta, ebbe l'importante funzione di gestire U-Tape, per diversi anni l'unica rassegna italiana di video (annuale), mentre a Venezia iniziavano le attività dell'ASAC, l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, legato alla Biennale.

Precisato il contesto, risulta più facile definire il carattere peculiare dei miei interventi. Di fatto, la natura non galleristica della mia struttura mi portò a collaborare senza problemi con molte gallerie, alcune delle quali iniziai alle attività di

esposizione e, in qualche caso, di produzione di video: è il caso di Diagramma, Toselli, François Lambert, Bertesca di Milano, l'Attico di Roma, De Domizio di Pescara, Martano e Christian Stein di Torino ecc. Si venne a creare in tal modo una sorta di primo circuito di luoghi d'arte dove si potessero vedere video, a cui si aggiunsero man mano numerose importanti strutture istituzionali con le quali ho lavorato sistematicamente e che è impossibile qui elencare tutte.

Inoltre, assolutamente contro corrente fu il mio campo d'intervento non limitato al video d'artista, ma esteso a tutti i maggiori settori della creatività artistica, quali *performance*, musica, danza, teatro, poesia, *new design* italiano, grandi mostre. Infine, non ultima, la motivazione al mio lavoro fu la consapevolezza di vivere un periodo storico epocale, nel quale la caduta dei confini tra le varie arti creava i presupposti per tutte le forme di *fusion* e di contaminazione che sarebbero state alla base dell'arte futura e che quindi quello era un periodo comunque da testimoniare in video nella sua globalità, a prescindere da qualsiasi calcolo personale ed economico.

Passando poi agli anni più recenti, le mie ricerche e attività si sono prevalentemente indirizzate verso modi di superamento dei concetti correnti di archivio visivo e di museo, in una fusione alchemica che porti alla nascita di un prototipo di futuro museo tecnologico, anche specificamente idoneo a seguire la continua evoluzione dei passaggi di dematerializzazione dell'arte.

BUONO - Sei stato tra i primi, nel 1972, a elaborare criteri di definizione per la classificazione dei video, affinché anche in questo settore fosse possibile sistematizzare contenuti e modalità espressive e tecniche. La tua *Classificazione dei metodi di impiego del videotape in arte* è stata pubblicata nel 1973. È corretto, secondo te, alla luce di queste esperienze catalografiche procedere oltre per pretendere una rifondazione del pensiero estetico nella specificità video?

GIACCARI - Lungo il doppio binario teoretico-operativo delle mie attività, dopo il progetto «TV come memoria» (unanimente considerato l'atto di nascita della video-documentazione in tempo reale di eventi artistici performativi) si colloca la *Classificazione dei modi d'uso del video in arte* che, da una ricerca di Sirio Lughinbuhl¹, è risultata la prima a livello mondiale e che, presentata nel 1975 a New York dall'editore Bolaffi, andò sicuramente a co-generare l'attuale distinzione americana tra «video caldo» creativo e «video freddo» documentativo. Rispetto all'essenzialità di quest'ultima, la mia classificazione prevedeva una maggiore articolazione tassonomi-

1. S. Linke, Frauen, 1982, Roma, Teatro Spaziozero.

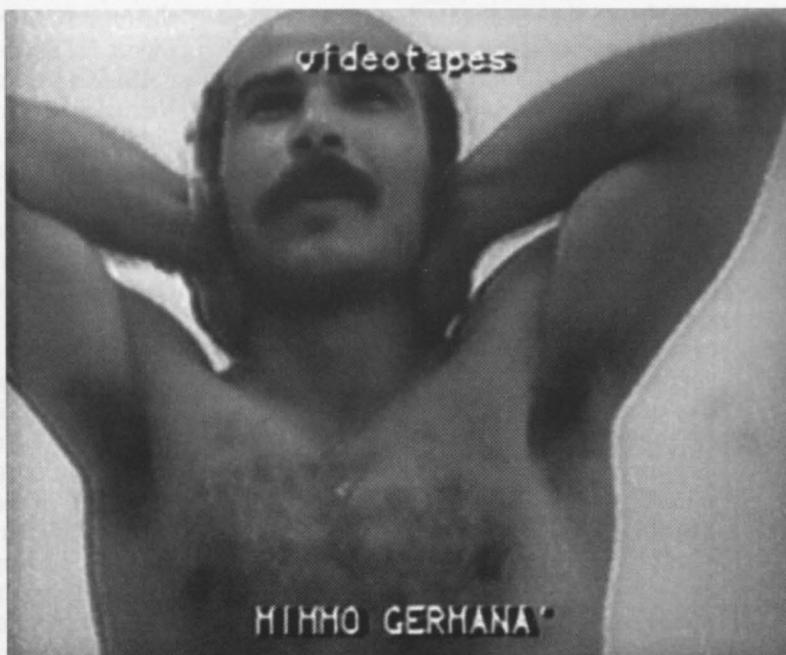


ca, che evidenziò in particolare la pari dignità delle varie tipologie d'intervento video in arte, sia che si trattasse di realizzare un'opera, sia che si dovesse «restituire», documentandola in tempo reale, un'opera preesistente. Si teneva cioè conto di numerose motivazioni ed obiettivi diversificati che si perseguivano col video negli ambiti della critica, della didattica, della documentazione e della divulgazione d'arte, venendosi così a costituire un vasto arcipelago di ipotesi

di connessione tra video e arte in cui si inseriva altresì l'ipotesi, pur particolarmente suggestiva, del video d'artista.

L'articolazione tassonomica della mia classificazione costituisce da un lato la sua peculiare complessità e dall'altro la sua elasticità «a futura memoria», nel senso che, nonostante qualsiasi futura evoluzione tecnologica, i video (o altro) saranno sempre «degli» o «su» gli artisti, secondo la mia distinzione principale tra «video diret-

2. M. Germanà, Apocalisse, 1973, Roma, Galleria L'Attico.





3. V. Pisani, L'eroe da camera, 1972, Roma, Galleria L'Attico.

to» e «video mediato». Tale articolazione consente quindi ad ogni nuova forma di arte elettronica e tecnologica di incasellarsi quasi automaticamente al posto giusto della classificazione, che varrà ugualmente sia per un videotape classico, sia per un esperimento di *stream-television*, sia per una *web-opera*.

Nell'ultima tesi, realizzata nell'ambito del mio progetto di «Università Virtuale»², che riguardava a fini di catalogazione i video prodotti dalle origini al 1976, è stata sviluppata un'analisi delle poetiche dei vari artisti in quegli anni e ne è risultata un'incredibile ricchezza di temi, modi e campi operativi, che hanno innescato a loro volta numerose ipotesi linguistiche. Si potrebbe dunque dire che già da quegli anni esistevano i presupposti per un pensiero estetico sul video, che per la verità non mi è sembrato delinearsi in modo decisivo forse anche per il fatto che l'espansione dell'uso di questo mezzo è stata, tutto sommato, lenta e graduale.

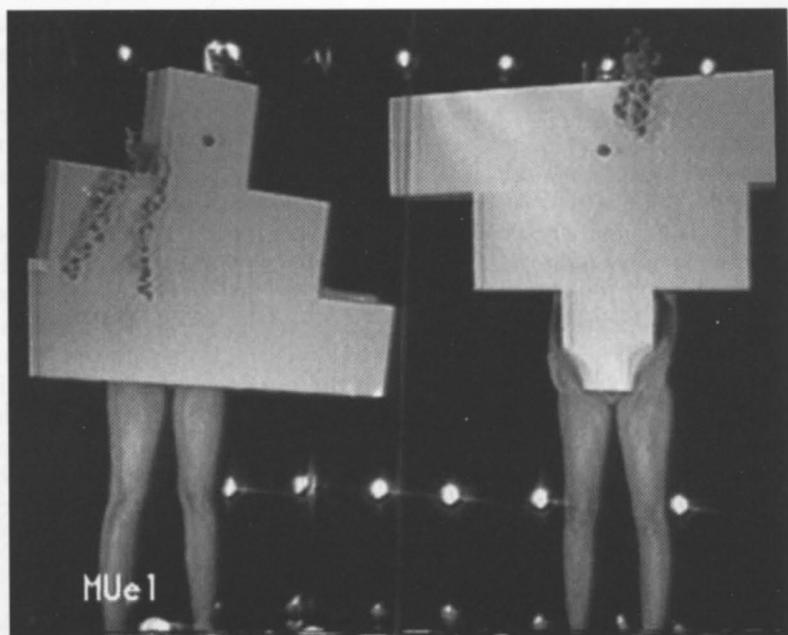
Attualmente, invece, più che di espansione si può parlare di deflagrazione. Tutti fanno video e ancora una volta il giro di boa si è basato sull'evoluzione tecnologica: quella dei *camcoder* dallo standard Betacam ai palmari digitali, che consentono una versatilità totale. Come sempre il nuovo mezzo sta aprendo e aprirà nuove e più estese possibilità espressive, che portano più che alla rifondazione di un pensiero estetico, ad un processo fondante di una vera estetica del video, che fino ad oggi era mancata forse perché la relativa ricerca si era troppo affrettata a definire il

genere del videotape esclusivamente come opera d'artista.

BUONO - Nel filone, caro a Giulio Carlo Argan, di Arte e Scienza viste in un legame osmotico di reciproche influenze, si può collocare il binomio Video e Computer, oppure Video e Satellite, oppure Video e Tecnologia digitale in egual rapporto di interlocuzione? In altri termini, come l'immagine-video può essersi modificata percettivamente nel tempo dall'introduzione di queste nuovissime tecnologie?

GIACCARI - Sempre una tesi dell'«Università Virtuale» si sta occupando dei referenti visivi del video, che sono essenziali nel definire le condizioni percettive con conseguenze fisiche e psicologiche notevoli. Un conto, infatti, è seguire un evento sul grande schermo di una piazza e altra cosa è «decifrarlo» sullo schermo del telefonino, così come è diverso seguire un video in una mostra tra la gente piuttosto che da soli sullo schermo di un computer, magari navigando in internet. È quindi facilmente prevedibile che da oggi in poi ci sarà un continuo *feed-back* tra tutti gli strumenti disponibili e i relativi usi possibili, a creare sicuramente – come direbbe Dorfles – nuovi riti e nuovi miti. Però tutta questa ricchezza, con le varie possibili accoppiate del video con il computer, il digitale, il satellite, il web e quant'altro incombe sulla scena, è sicuramente un enorme materiale da saper gestire, nel senso che si potranno definire vari tipi di futuro in ra-

4. A. Mendini, Arredo vestitivo, 1981,
Milano, Spazio Fiorucci.



gione dei vari gradi di lucidità che avremo oggi nel costruire i presupposti del domani.

Le osmosi, le *fusion*, le contaminazioni sono ormai pane quotidiano, ma per avere un futuro appetibile occorrono dei grandi alchimisti e non gli apprendisti stregoni nei quali ci si imbatte talora. In ogni caso ci saranno – e in parte sono già in corso – decisive modificazioni dell'immagine video. Per averne un'idea e partendo da lontano, basta confrontare le riprese dei balletti di Fred Astaire, che erano lunghi e fluidi piani sequenza delle *performance* e che duravano quasi metà film, con un videoclip musicale attuale di pochi minuti, gremito di migliaia di immagini. Ma i lunghi piani sequenza sono anche oggi un'esigenza in certi casi di videodocumentazione in tempo reale di eventi performativi, anche per evitare l'eccessivo frazionamento, spesso arbitrario, di una regia televisiva. D'altra parte l'uso attuale di un *camcoder* palmare può consentire un montaggio in camera molto serrato, che potrà essere ulteriormente esasperato in post-produzione. Anche con pochi esempi si evidenziano le numerose anime del video che, avendo ormai oggi ascendenti in quasi tutte le discipline artistiche e non di nuova e nuovissima concezione (arti visive, *performance*, teatro, musica, danza, televisione, pubblicità ecc.), nonché la possibilità di essere fruite con le più svariate modalità percettive (su monitor TV, grandi schermi, computer, web ecc.) si avviano a fare del video e delle sue possibili gemmazioni un potentissimo strumento d'arte.

È infine da considerare l'esigenza di «addensare» in luoghi idonei tutte le possibili esperienze che verranno realizzate con questo mezzo, per essere custodite ed esposte come si è sempre fatto con i fenomeni artistici di tutti i tempi.

BUONO - Il tuo Archivio e ora il tuo Museo (MUel di Varese, primo museo elettronico in Italia, fondato nel 1995) pongono nuovi problemi di impostazione museologica, considerando l'eccezionalità dell'oggetto da esporre e da conservare e le esigenze degli attuali canali di globale diffusione. Puoi spiegarci il tuo punto di vista in proposito?

GIACCARI - Dai temi già trattati risultano diversi presupposti su cui si è basata la trasformazione del concetto di museo tradizionale. Innanzitutto l'evoluzione della consistenza materiale e concettuale dell'opera d'arte, che si è sviluppata particolarmente nella seconda metà del secolo scorso e che ha prodotto una decisiva espansione dei supporti tradizionali della creatività artistica, rimasti gli stessi per secoli. Dalla tela, carta, marmo, bronzo si è passati a supporti e veicoli inediti, quali il corpo, l'ambiente, il film, la fotografia, il nastro magnetico, il computer, il web. Inoltre la caduta di rigidi confini tra le varie forme di espressione artistica ha creato, come detto, nuovi generi di *fusion* che richiedono per la creazione, esposizione e conservazione soluzioni del tutto innovative rispetto al passato, particolarmente attraverso nuove strumentazioni

tecnologiche. Infine l'evoluzione socio-economica delle strutture istituzionali dell'arte ha innescato processi sia di espansione di obiettivi ignoti in un passato di rigide specializzazioni per generi, sia di concentrazione di varie funzioni in un'unica struttura. Ormai nei musei vengono collocati auditorium, salette audiovisive, spazi per spettacoli dal vivo e aule didattiche, che costituiscono altrettante mutazioni genetiche della struttura museale, necessarie per far fronte alle numerose esigenze derivanti dai citati cambiamenti.

A partire da questi presupposti si è sviluppata la mia teoria di Museo Elettronico, un'ipotesi forse unica di una teorizzazione che si è evoluta dalla pratica operativa di produrre, elaborare ed esporre video o altri audiovisivi. Di solito, infatti, si studiano nuove forme di musei più adegua-

ulteriori sedi ad essa connesse informaticamente. La sede primaria costituisce il motore del sistema, una sorta di serbatoio dinamico che, oltre a custodire le collezioni, le elabora e produce eventi, rassegne, spettacoli, convegni che poi vengono immessi con varie modalità nella Rete museale.

Al fine di disegnare questo particolare apparato si sono elaborate metodologie di comunicazione e di esposizione basate sulla videoproiezione, sulla visione su sequenze di monitor piuttosto che su singoli visori, sulla presentazione di videoinstallazioni e di *videoperformance*: il tutto in spazi funzionalmente attrezzati per le varie tipologie di visione/consultazione. Data poi la particolare natura delle opere, è indispensabile una struttura tecnica, sia di produzione che di post-produzione, per il trattamento delle stesse a fini



5. J. Cage, Il treno, 1978, Ferrovia Bologna-Ravenna.

ti ai tempi e poi li si riempie di contenuti. Nel caso della Videoteca Giaccari, invece, è avvenuto il processo contrario: da un *corpus* di opere è scaturita l'idea di nuovo museo, che si è sviluppata proprio tenendo conto della peculiarità di trattare opere audiovisive. Pertanto nella sua tipica conformazione museologica, il MUel costituisce un'articolazione di spazi e di strumenti finalizzati ad esporre e conservare, ma anche a produrre materiali di natura elettronica.

Ma il carattere distintivo del progetto di Museo Elettronico è sicuramente la sua strutturazione in *network* museale, che nella pratica implica l'esistenza di una sede primaria e di una serie di

di conservazione (attualmente la loro digitalizzazione) e di elaborazione. Ciò ha determinato la presenza nel MUel di un laboratorio audiovisivo e informatico che si presta di fatto anche alla produzione di opere, realizzando così anche una situazione potenziale di *factory* con gli artisti.

Per quanto riguarda le sedi collegate, ho elaborato il progetto «Porziuncola» (una chiesa piccola in una chiesa più grande, come ad Assisi) che consiste nella collocazione presso istituzioni già esistenti (musei, gallerie, università ecc.) di un nucleo museale costituito da una video-saletta di dimensioni variabili e di struttura, di norma cubica, in cui vengono collocati sia una stru-

mentazione per la visione su grande schermo, sia postazioni di consultazione informatica degli archivi e della banca dati della Videoteca Giaccari.

Complessivamente il progetto MUel interviene, quindi, nel panorama delle strutture referenziali dell'arte contemporanea tendendo a coniugare il *networking* tipico del web con la specificità del luogo museale istituzionale, superando allo stesso tempo sia il concetto dequalificante di archivio indifferenziato/globalizzato, sia il con-

cetto di museo tradizionale, in una fusione alchemica mirata a creare un luogo che diviene depositario privilegiato delle esperienze artistiche di quelle avanguardie del secondo Novecento alle quali si deve la trasformazione così radicale delle varie forme dell'arte contemporanea.

Rossana Buono
Università di Tor Vergata,
Roma

NOTE

1. In *Videotapes - arte tecnica storia*, Padova, 1980.

2. Il progetto di Università Virtuale si basa su una serie di relazioni tra la Videoteca Giaccari/MUel ed atenei in Italia e all'estero, per cui agli studenti di detti atenei vengono attribuite tesi di laurea seguite da Luciano Giaccari (che in genere ne è co-relatore) sugli svariati temi del rapporto tra video ed arte e della nuova musealità tecnologica. Fino ad oggi sono state discusse nove tesi ed altre sono in cantiere, nell'ambito di una ricerca assolutamente interdisciplinare che,

non avendo la specializzazione accentuata delle singole facoltà universitarie, mantiene un forte senso della globalità dei problemi affrontati. La tesi citata è di M. Bonatesta, *Catalogo internazionale del Videotape d'artista dalle origini al 1976*, a cura di Luciano Giaccari - gli autori, le istituzioni, le rassegne, le gallerie, le nazioni, le città del video, Università di Siena/Arezzo - Corso di Storia dell'arte contemporanea, relatore prof. C. Sisi, co-relatore L. Giaccari, anno accademico 2003/2004, ed è stata realizzata nell'ambito della convenzione stipulata da R. Buono negli anni di insegnamento nella facoltà aretina.