



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

DOTTORATO INTERNAZIONALE DI RICERCA IN STUDI AUDIOVISIVI  
CICLO XXVII

I NUOVI STATI DELLE IMMAGINI  
ESPORRE IL CINEMA, ESPORRE LE IMMAGINI IN MOVIMENTO

Relatori  
Prof. Philippe Dubois  
Prof. Neil Harris

Dottorando  
Francesco Federici

ANNO ACCADEMICO  
2013-2014



Il corso del Dottorato internazionale di Studi Audiovisivi si è svolto nel triennio fra l'Università degli Studi di Udine e l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 ed è stato sostenuto da una borsa di studio del Fondo Sociale Europeo.



FRANCESCO FEDERICI

I NUOVI STATI DELLE IMMAGINI  
ESPORRE IL CINEMA, ESPORRE LE IMMAGINI IN MOVIMENTO



*Ai miei genitori, per molti motivi,  
il primo dei quali è avermi fatto dono  
della curiosità.*





## Indice

Introduzione	13
PARTE I ESPORRE IL CINEMA, ESPORRE LE IMMAGINI IN MOVIMENTO	25
1 L'esposizione del cinema e delle immagini in movimento oggi	31
1.1 La questione lessicale. Per una cartografia teorico-critica	32
1.2 La <i>querelle</i>	37
1.3 Le <i>cinéma d'exposition</i>	43
1.4 Esporre il tempo, migrare il cinema: il movimento delle immagini	48
1.5 <i>Unstable Cinema, Extended Cinema. Un effet cinéma</i>	53
1.6 Le forme cinematografico-artistiche contemporanee	57
2 Tentativi per una genealogia	61
2.1 Prima del cinema esposto, prima del cinema	63
2.2 Modelli dalle avanguardie	67
2.3 Esplosione nello spazio	70
2.4 La nascita del cinema esposto	75
2.5 La traiettoria aptica	79
2.6 Un'idea tattile di cinema	82
3 Quadro metodologico ed epistemologico. Il paesaggio delle forme	89
3.1 Campi disciplinari	91
3.2 <i>Déterritorialisation/Reterritorialisation, Relocation/Re-relocation, Migration</i>	96
3.3 Forme di convergenza	99
3.4 Ri-mediare i <i>display</i> museografici	101
PARTE II LA QUESTIONE DELLO SPAZIO E DEL TEMPO	105
1 Disporre, esporre. Un percorso tra <i>dispositif</i> , <i>medium</i> e <i>site</i>	109
1.1 La questione del dispositivo traslata nell'arte contemporanea	110
1.2 Sistemi di profanazione	112

1.3 Riproblematizzare il concetto di dispositivo nell'arte contemporanea	115
1.4 Disporre	118
1.5 Mediare	123
1.6 Esporre	128
2 Lo spazio perifilmico	131
2.1 Il perifilmico: verso una definizione dello spazio dello spettatore	132
2.2 Lo spazio esterno	134
2.3 La componente architettonica come elemento di cerniera	137
2.4 Lo spazio interno	140
2.5 La componente plastica: gli elementi del <i>dispositif</i> contemporaneo	150
2.5.1 Il proiettore	150
2.5.2 La pellicola	155
2.5.3 Lo schermo e le sue forme: alcuni modelli	157
3 Temporalità a confronto. La percezione indefinita	165
3.1 Il tempo nelle forme cinematografico-artistiche contemporanee	166
3.1.1 Liberare lo spazio, liberare il tempo?	169
3.1.2 Cronofobie	173
3.1.3 Cronofilie	176
3.1.4 Cronologie	179
3.2 L'esperienza della durata e la manipolazione del tempo	182
3.2.1 L'esplorazione del presente	185
3.2.2 <i>Delay</i>	187
3.2.3 <i>Ralenti</i>	190
3.2.4 Velocità	192
3.2.5 <i>Loop</i>	194
3.3 Linee temporali	197
PARTE III LA FORMA ARCHIVIO	201
1 La forma archivio	207
1.1 L'archivio nell'arte: linee di pensiero	209
1.2 Rovina e memoria	215
1.2.1 La memoria frammentaria delle immagini	215
1.2.2 Paesaggi di rovine	218
1.2.3 Rovine filmiche	223
1.3 Archiviare i frammenti	225
1.3.1 La frammentarietà del patrimonio filmico	226
1.3.2 Passaggio al digitale	229
1.3.3 La forma temporale dell'archivio	232

1.4 Archivio, processo, museo: la forma archivio	234
2 Dalla forma archivio all'esposizione come archivio	239
2.1 Geografie plastiche	241
2.1.1 L'EYE Film Institute: una tradizione di apertura	243
2.1.2 Piattaforme partecipative	245
2.1.3 Il <i>Basement</i>	247
2.2 <i>Found Footage: Cinema Exposed</i>	248
2.2.1 Primo spazio	250
2.2.2 Secondo spazio	252
2.2.3 Terzo spazio	254
2.2.4 Quarto spazio	257
2.2.5 Quinto spazio	260
2.2.6 Sesto spazio	260
2.2.7 Il percorso dell'archivio	261
Cenni conclusivi	265
<i>Résumé</i>	275
Bibliografia	319
Sitografia	337
Mostre	339
Lavori	345
Apparato Iconografico	353



## Introduzione

Nel momento in cui queste pagine vengono scritte quasi non esiste istituzione dedita all'arte contemporanea che non abbia ospitato o non stia ospitando film, video o altre forme di immagini in movimento. Il motivo è noto: l'arte è stata investita o, seguendo una prospettiva diversa, ha accolto tutta una serie di forme che apparentemente l'hanno riguardata soltanto in taluni periodi o in certi luoghi. Lo scopo che si è prefisso questa tesi è quello di indagare i modi, i luoghi e le prospettive attraverso le quali è avvenuto e avviene questo processo d'invasione delle immagini in movimento nell'arte. Per raccogliere una così vasta esperienza si è cercato di penetrare nei diversi livelli di significato dell'arte e dell'arte cinematografica, così come delle istituzioni che le accolgono. Il discorso, complesso, si muove quindi su piani diversi per non correre il rischio di venire banalizzato.

Le prime scelte che sono state fatte per raccontare queste forme hanno significato scavare all'interno di una storiografia recente ma ricca per contenuti, proposte e punti di approdo. Un primo scavo è quindi necessario all'interno della letteratura di riferimento, che fin da subito pone alcuni problemi di metodo. Le forme che qui vengono analizzate sono immagini che si muovono fra i grandi campi del cinema e dell'arte contemporanea. Si parla di "cinema esposto", "cinema d'esposizione", "terzo cinema", "cinema esteso", "cinema migrato"<sup>1</sup>, poiché, quando queste forme hanno cominciato ad affacciarsi sulla scena artistica, il loro riferimento alla settima arte, la loro filiazione se si vuole, erano chiari. Il panorama dell'arte contemporanea non permette oggi questa certezza lessicale

1 Jean-Christophe Royoux, "Pour un cinéma d'exposition 1 – Retour sur quelques jalons historiques", in *Omnibus*, n. 20, 1997; Id., "Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée", in *Art Press*, n. 262, 2000; Pascale Cassagnau, *Future Amnesia (Enquêtes sur un troisième cinéma)*, Éditions Sept/Isthme, Paris 2006; Raymond Bellour, "D'un autre cinéma", in *Trafic*, n. 34, 2000; Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du cinéma, Paris 2001; Philippe Dubois, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna (a cura di), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Campanotto Editore, Udine 2010; Cosetta G. Saba, "Extended Cinema. The Performative Power of Cinema in Installation Practices", in *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, n. 20, 2013.

(forse neanche allora la permetteva), ma oppone piuttosto una complessità che potrebbe impaurire a un primo sguardo, foss'anche prolungato.

Il primo grande quesito riguarda quindi una dimensione lessicale che ovviamente ne nasconde una ontologica: come chiamare queste forme? Come fare a installare accanto a *Message from Andrée* (Joachim Koester, 2005), *Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932* (David Claerbout, 1998), pellicola e proiettore analogico ben evidenti accanto a video e proiettore digitale seminascosto, com'è accaduto nella mostra *Found Footage: Cinema Exposed* dell'EYE Film Institute di Amsterdam<sup>2</sup>?

Per cercare una risposta che possa a sua volta partorire una proposta soddisfacente, si è ripercorsa quindi una storia delle definizioni e del lessico che, a partire dagli anni novanta, ha accompagnato negli apparati critici le immagini presentate<sup>3</sup>. Si tratta di una questione di territori, di posizionamento istituzionale e sociale e infine di legittimazione, come sottolinea Philippe Dubois<sup>4</sup>. Ne consegue la necessità di entrare all'interno di un dibattito fra alcune linee di pensiero che si alimentano di tre filoni fondamentali: un primo vede queste forme come qualcosa di posteriore al cinema, un secondo le vede come una sua naturale continuazione e infine un terzo, che le considera staccate da esso ma parte di una più ampia storia, quella dell'arte.

Questa necessità viene alla superficie anche in conseguenza di un testo che ripercorre alcuni passaggi di questa disputa in area francese, *La Querelle* di Raymond Bellour<sup>5</sup>, che, per mezzo di una polemica, rende chiari due poli che distanziano dall'arte

2 *Found Footage: Cinema Exposed*, EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam, 2012, a cura di Jaap Guldemon.

3 All'interno della letteratura su questo tema, sono da segnalare le diverse edizioni della MAGIS Gorizia International Film Studies Spring School, della Paris International Film Studies Summer School e della Udine International Film Studies Conference, i cui risultati sono stati raccolti in alcuni numeri monografici della rivista *Cinéma & Cie.* e in diversi volumi. Cfr. Philippe Dubois (a cura di), *Cinéma et art contemporain / Cinema and Contemporary Visual Arts*, *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, n. 8, 2006; Cosetta G. Saba, Cristiano Poian (a cura di), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, Campanotto Editore, Udine 2007; Philippe Dubois (a cura di), *Cinéma et art contemporain II / Cinema and Contemporary Visual Arts II*, *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, 10, Spring 2008; Philippe Dubois, Jennifer Verraes (a cura di), *Cinéma et art contemporain III / Cinema and Contemporary Visual Arts III*, *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, n. 12, Spring 2009; Philippe Dubois, Lucia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina (a cura di), *Oui, c'est du cinéma/ Yes, It's Cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement/ Forms and Spaces of the Moving Image*, Campanotto Editore, Udine 2009; Alice Auteliano (a cura di), *The cinematic experience. Film, contemporary art, museum/Film, arte contemporanea, museo*, Campanotto Editore, Udine 2010; Dubois, Monvoisin, Biserna, *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, cit.; Elena Biserna, Precious Brown (a cura di), *Cinema, Architecture, Dispositif*, Campanotto Editore, Udine 2011; Claudia D'Alonzo, Ken Slock, Philippe Dubois (a cura di), *Cinéma, critique des images*, Campanotto Editore, Udine 2012; Francesco Federici, Cosetta G. Saba, *Cinéma : immersivité, surface, exposition*, Campanotto Editore, Udine 2013; Leonardo Quaresima, Laura Vichi (a cura di), *La decima musa, Il cinema e le altre arti*, Forum, Udine 2000; Alice Auteliano, Veronica Innocenti e Valentina Re (a cura di), *I cinque sensi del cinema*, Forum, Udine 2004.

4 Philippe Dubois, "Un 'effet cinéma dans l'art contemporain", in *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, n. 8, 2006, p. 16.

5 Raymond Bellour, *Querelle* in Id., *La Querelle des dispositifs. Cinéma - installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012.

quell'*autre cinéma*<sup>6</sup>. In qualche modo *anche* il cinema resta, sì, ma in forme che rifiutano etichette decise. È lo stesso fiorire di definizioni a mostrarlo: l'indecisione e la proliferazione lessicale accompagnano solitamente la difficoltà a comprendere le forme della contemporaneità.

L'ipotesi che qui viene sposata trova eccessiva l'idea bellouriana di *vrai cinéma* e accetta piuttosto l'*effet cinéma* proposto da Dubois accompagnato dall'instabilità dello statuto ontologico dello stesso<sup>7</sup>. Vuol dire imbattersi nell'idea forse troppo ampia di "movimento delle immagini"<sup>8</sup>, ma allo stesso tempo riconoscere che si parla di qualcosa che va oltre il cinema e si muove al di là, soprattutto, del suo dispositivo di visione. Una tale linea di pensiero, che viene sviluppata ampiamente in questa sede è, a parere di chi scrive, la più completa e capace di portare una serie di proposte terminologiche, e si affianca ad altri percorsi che ruotano intorno al prefisso *post* e al suo significato e al concetto di *medium*<sup>9</sup>.

Il primo di questi, particolarmente sviluppato in area anglosassone, è debitore, in gran parte, dei lavori di Rosalind Krauss<sup>10</sup> ed è inevitabilmente legato alle derive lessicali del postmodernismo e, nelle sue peggiori peripezie, al conseguente gusto ossimorico di posticipare continuamente l'esperienza contemporanea. Il secondo percorso, di grande interesse per diverse scuole, è a sua volta legato al primo tramite gli stessi lavori della Krauss ed è indicativo di una ricerca che verte più sull'essenza dei media. Il punto di approdo è stato raggiunto intorno ad una locuzione che tiene insieme questo panorama instabile: forme cinematografico-artistiche contemporanee. Come verrà spiegato si tratta di una costruzione lessicale che serve a superare alcune difficoltà definitorie legate alle caratteristiche dei lavori contemporanei e alle questioni legate all'analisi del supporto. Con questa locuzione si vuole dare il giusto respiro al paesaggio complesso che è al centro dell'analisi di questa tesi<sup>11</sup>. In questo modo, ovvero con l'unione degli aggettivi "cinematografico" e "artistico" si è cercato un ribaltamento dell'annosa questione dei confini del cinema con l'arte. A partire da ciò si è potuto sviluppare un conseguente percorso che attraversa le coordinate spaziali e temporali di questo panorama.

Il successivo passaggio è stato quello di cercare traiettorie storiche, che in parte e inevitabilmente, ricalcano quelle storiografiche affrontate nel primo capitolo. L'obiettivo del secondo capitolo è quindi quello di ricercare dei punti di riferimento imprescindibili

6 Bellour, "D'un autre cinéma", cit.

7 Saba, Poian (a cura di), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, cit.; Saba, "Extended Cinema. The Performative Power of Cinema in Installation Practices", cit.

8 Philippe-Alain Michaud, *Le mouvement des images*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2006.

9 Cfr. Cosetta G. Saba (a cura di), *On Media Art. A Rewarding Anthology*, Errata Corrige, Trieste 2013.

10 Rosalind Krauss, *A voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London 1999; Id., "Reinventing the Medium", in *Critical Inquiry*, n. 2, 1999.

11 Cfr. *infra*, p. 57.

per lo studio dell'esposizione delle immagini in movimento e del cinema contemporanei. Si tratta di un'operazione che ha significato lavorare all'incrocio delle storie e inoltrarsi in una ricerca sulle intersezioni fra le arti.

Alcuni di questi cardini sono resi chiari già dalle varie tracce storiografiche e critiche analizzate nel primo capitolo. Il cinema esposto nasce negli anni novanta, debitore di una serie di passaggi anteriori che hanno riguardato soprattutto la videoarte<sup>12</sup>, le videoinstallazioni<sup>13</sup>, il cinema sperimentale. L'onda potente di artisti e registi mutualmente interessati nel cinema e nell'arte è però stata condizionata da un inizio e dal prendere corpo di una museografia delle immagini nonché di una museologia del cinema. Si tratta della risultante di più processi che confluiscono tutti nella consapevolezza che il cinema da svago di un secolo ne è diventato cultura, secondo le parole di Dominique Païni<sup>14</sup>.

Si tratta, si diceva, di più processi confluiti assieme. Da una parte l'interesse rinnovato (perché non è certo un interesse recente) degli artisti per il cinema, da un'altra la curiosità e la convenienza dell'utilizzo del *réseau* dell'arte contemporanea da parte di alcuni registi e infine la nascita di varie occasioni espositive intorno a questi processi in atto e ai ragionamenti sulla proiezione nell'arte. Accanto a questi, andando a ritroso, stanno le intuizioni della videoarte e delle videoinstallazioni, precorritrici di quanto si assiste oggi e anticipatrici di tutto il processo del cinema esposto, fondamentali per le coordinate spaziali e temporali che saranno acquisite in seguito dall'arte. Ancor prima le intuizioni delle avanguardie a partire dagli anni venti e, prima ancora dei Lumière, il valore di *exhibit* di alcuni strumenti di visione del diciannovesimo secolo, sia ad uso personale che collettivo. Questo tentativo di genealogia delle forme cinematografico-artistiche contemporanee arriva ad un certo momento a perdere il suo percorso cronologico per trovare una qualità dell'immagine come cardine fondante di una seconda traiettoria, quella aptica.

Si tratta ovviamente, anche in questo caso, di un'evoluzione storica, che, per quanto riguarda il diciannovesimo secolo è ben indicata da Jonathan Crary nel momento in cui racconta come il corpo viene "riclassificato" e i sensi "separati"<sup>15</sup>. Tatto e vista non sono più dipendenti ma la tattilità e l'*embodiment* diverranno presto motivo d'attenzione

12 Sandra Lischi, *Cine ma video*, ETS, Pisa 2000; Id., *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2001; Id., *Il linguaggio del video*, Carrocci, Roma 2005; Marco Maria Gazzano, *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exòrma, Roma 2012; Id. (a cura di), *Cinema, arti elettroniche e intermediali, Bianco e Nero*, n. 554-555, 2006.

13 Simonetta Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della video-installazione*, Nistri-Lischi, Pisa 2002; Sandra Lischi, "Film da percorrere: l'installazione "cinematografata", in *Predella*, n. 31, 2012.

14 Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

15 Jonathan Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2011.



di artisti contemporanei<sup>16</sup>. L'immersività spaziale delle videoinstallazioni, il gioco fra la bassa definizione della prima videoarte e la potenza visiva dell'alta definizione di molti dei video contemporanei e infine l'interattività mediata o condotta di videoambienti sono solo alcuni dei caratteri più chiari dell'apertività dell'immagine contemporanea.

I primi due capitoli di questa tesi servono dunque ad inquadrare lo stato dell'arte delle forme che verranno analizzate nel dettaglio in seguito. Una sorta di catalogo critico lessicale e al contempo storico, senza avere la presunzione di voler scrivere una storia delle storie delle arti, compito che non riguarda questo lavoro.

Il terzo capitolo di questa prima parte vuole essere un quadro per cogliere le differenti metodologie che possono essere utilizzate. I campi disciplinari che vengono attraversati qui sono infatti molteplici. Da un approccio delimitato dagli studi cinematografici si passa al contributo dei *media e cultural studies* per sfociare nel complesso più malleabile degli studi sul visivo. Complesso che potrebbe correre il rischio di non essere abbastanza rigoroso per affrontare questa materia ma che alla fine, grazie proprio al contributo dell'insieme metodologico suddetto, viene racchiuso in una rete compatta e finalmente utile a comprendere l'oggetto di studio.

La necessità di andare oltre gli studi cinematografici, senza per questo rinnegarli, viene alla superficie al momento di passare dal termine "cinema esposto" a "forme cinematografico-artistiche", per le quali, si è visto, il cinema resta, ma in forme mutate. Si tratta di una necessità anche in virtù del fatto che in questa sede si parla di territori concettuali, di processi di territorializzazione e conseguentemente di reterritorializzazione<sup>17</sup>, accanto alla rilocalizzazione mediale portata avanti da Francesco Casetti<sup>18</sup>. Vuol dire dover considerare il fenomeno della convergenza mediale pur all'interno del sistema istituzionale dell'arte, che è diverso da quello cinematografico e da quello del panorama della comunicazione contemporanea. L'obiettivo di questo capitolo è dunque arrivare alla necessità di ri-mediare le strutture museografiche per porre la ricerca nella condizione di muoversi attraverso coordinate differenti che non sono più quelle cinematografiche, ma comprendono

16 Giuliana Bruno, *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*, Verso, New York 2002; Laura U. Marks, "Video haptics and erotics", in *Screen*, n. 39, 1998; Id., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002; Wanda Strauven, *The Observer's dilemma: To Touch or Not to Touch*, in Erkki Huhtamo, Jussi Parikka, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 2011.

17 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *L'Anti-Edipe – Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de Minuit, Paris 1972; Id., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les éditions de Minuit, Paris 1975; Id., *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Les éditions de Minuit, Paris 1980; Id., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les éditions de Minuit, Paris 1991.

18 Francesco Casetti, "Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects", in *Cinémas*, nn. 2-3, 2007; Id., "L'esperienza filmica e la ri-localizzazione del cinema", in *Fata Morgana*, n. 4, 2008; Id., "Filmic Experience", in *Screen*, n. 50, 2009; Id., "Back to the Motherland. The film theatre in the postmedia age", in *Screen*, n. 52, 2011; Id. (a cura di), *Relocation, Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, n. 11, 2008; Id., "The relocation of cinema", in *Necsus*, n. 2, 2012, <http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema>; Id., "La questione del dispositivo", in *Fata Morgana*, n. 20, 2013.

invece la complessità della convergenza, delle riterritorializzazioni e delle rilocalizzazioni contemporanee.

La seconda parte di questa tesi prende ispirazione da quello che forse è il contributo più interessante degli studi del cinema al campo qui affrontato, ovvero la continua problematizzazione del concetto di dispositivo. A partire dai fondamentali testi di Jean-Louis Baudry<sup>19</sup> si è arrivati, con la commistione di fondamentali apporti teorici dalla filosofia e dalla sociologia, ad una difficoltà definitoria, poiché ogni volta il concetto di dispositivo viene riapplicato allo studio di casi diversi.

Nel contesto del cinema esposto il dispositivo gioca un ruolo primario nella rilocalizzazione e nella migrazione<sup>20</sup> delle opere da un livello cinematografico ad uno artistico. Nelle forme contemporanee la questione del dispositivo va quindi affrontata su più livelli.

Un primo livello è in effetti quello dell'opera, del lavoro artistico. In questo ambito possono essere diversissime le scelte installative, spesso di matrice museografica: in questo caso le forme contemporanee giocano sulla struttura spaziale della visione.

A questo livello, che è pur interessante e merita una sua specifica analisi, si somma l'attenzione al livello istituzionale dell'arte contemporanea. Giorgio Agamben ha preso in esame il concetto di dispositivo a partire da una linea filologica che da Foucault si muove verso Deleuze, arrivando a considerare i dispositivi come produttori di un processo di soggettivazione<sup>21</sup>, che altro non è che un processo di governo. Le immagini in movimento installate producono un controllo sullo spettatore, di tipo spaziale ma anche temporale. Per Agamben esiste una strategia di opposizione ai dispositivi, la profanazione, ossia la restituzione alla sfera umana di qualcosa che era sacro. All'interno del sistema dell'arte, nei luoghi dell'arte in particolare, la sacralità auratica dell'opera viene portata alla luce nel momento dell'entrata del lavoro artistico nel *site* istituzionale.

Le forme contemporanee che qui vengono analizzate non possono opporre la profanazione al dispositivo, poiché per tutto il Novecento si è sviluppato un sistema di antivalori che hanno de-sacralizzato l'opera portandola tra l'altro a livello di "lavoro artistico". L'unica opposizione che può essere pensata è un movimento di controprofanazione, che riporta il lavoro a un livello sacrale, ma che non risolve spettatorialmente la questione. Il museo in sostanza diventa una rete di dispositivi non controllabili né dallo sguardo né dal movimento dello spettatore.

Procedendo fra i concetti e le discendenze della parola dispositivo si vede come questa acquisti pregnanza all'interno dell'arte contemporanea quando il concetto di

19 Jean-Louis Baudry, "Effets idéologiques produits par l'appareil de base", in *Cinéthique*, nn. 7-8, 1970; Id., "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité", in *Communications*, n. 23, 1975.

20 Jacques Aumont, "Migrations", in *Cinémathèque*, n. 7, 1995.

21 Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

dispositivo viene fatto reagire con quello di medium e di *site*. Il primo, si è già accennato, ha una storia quantomai variegata, che si perde in diverse accezioni. Il secondo è peculiare della spazialità dell'arte e diviene fondamentale a partire dagli anni cinquanta almeno. I concetti di dispositivo, medium e *site* vanno a fondersi in un percorso unico che apre all'analisi dello spazio e del tempo all'interno dell'istituzione museale. L'idea che qui viene sviluppata è che solo attraverso la messa in tensione di questi tre concetti si può ottenere una riproblematizzazione della questione del dispositivo nell'arte contemporanea.

Il secondo capitolo della seconda parte affronta le coordinate spaziali. Si tratta di individuare lo spazio dello spettatore all'interno del complesso fisico e concettuale formato dalla triade dispositivo-medium-*site*.

Per parlare di spazio si è dovuto prendere in considerazione i livelli che il museo, come dispositivo, crea. Questa *forma museo* offre una struttura fatta a cerniera, dove la gabbia fisico-architettonica dell'edificio crea il primo livello di divisione fra uno spazio esterno ed uno interno. Due macro-livelli che non sono affatto divisi ma che sono stati il territorio di costruzione di opere articolate su più piani: *Sleepwalkers* (2007) di Doug Aitken e *White Museum* (2010) di Rosa Barba ad esempio. Il primo crea una narrazione "al di fuori" del Museum of Modern Art di New York che si "appoggia" fisicamente, istituzionalmente e concettualmente alle pareti del museo e ne ribalta consuetudini come l'orario di apertura. Stessa cosa che fa Rosa Barba, che lancia però una sorta di messaggio luminoso *dal* museo *verso* l'esterno.

Lo spazio interno è quello maggiormente popolato dallo spettatore attorno al quale la museografia delle immagini in movimento è costruita. Si può vedere come le due tendenze del *white cube* e del *black box* siano attraversate da una serie di passaggi che le rendono, oggigiorno, solamente due estremi che ruotano intorno ai valori luminosi. Accanto stanno una serie di percorsi architettonici che dal padiglione si dispongono verso tutte le componenti del dispositivo, in senso baudriano, delle immagini in movimento dell'arte contemporanea. Il risultato è la riconsiderazione dello spazio dello spettatore come spazio che sta intorno all'immagine e sul quale risultano diverse interferenze. Si tratta della coordinata fondante dell'esperienza spettatoriale contemporanea, poiché in essa si delineano le traiettorie visive dello sguardo e del corpo, riprendendo quella tradizione spaziale e al contempo aptica delineata nel secondo capitolo della prima parte.

Parallelamente si assiste ad un ritorno di una museografia filmica, dove il proiettore, la pellicola e lo schermo divengono tratti distintivi di una certa visione artistica contemporanea. Ovviamente esso è legato ad un processo di rinnovamento sociale e di valori economico-commerciali, ma è particolarmente importante poiché si tratta di un fenomeno che contagia sempre più l'arte rimescolando le carte con il cinema.

Nel complesso, le coordinate spaziali dell'arte sono legate alla costruzione di un

immaginario del *flâneur*, immagine che da Baudelaire viene continuamente rinnovata per quel movimento distratto di chi guarda un'opera alla quale non può dedicare attenzione immersiva, perché quella stessa opera non è stata costruita per quello scopo. È uno dei paradossi sui quali si fonda la gestione dell'immagine installata contemporanea che fa entrare in gioco le coordinate temporali dei lavori da analizzare.

La base per affrontare la questione del tempo è fragile. Le prime analisi d'interesse che si hanno sono quelle relative agli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso, al momento in cui liberare lo spazio significava liberare il tempo per raggiungere la liberazione dello spettatore dai sistemi economico-sociali di produzione e ricezione artistica. La questione in un certo senso rimane ancora oggi, ma non si estende oltre il livello di attenzione passiva dello spettatore. La cronofobia degli anni sessanta, per usare un riuscito termine di Pamela M. Lee<sup>22</sup>, è stato un momento fondamentale per assurgere al passaggio successivo, la cronofilia che il video, "arte del tempo" permette nei decenni successivi. Sarà il video a fare da passante per quello che verrà, ma soprattutto aiuterà nella costruzione di cronologie e di paradigmi che permettono l'analisi, dalla durata all'esplorazione di diversi livelli di profondità temporale. Per fare questa analisi è stata raccolta l'esperienza di Daniel Birnbaum<sup>23</sup> nel costruire cronologie nell'arte, che l'autore delinea in una raccolta parziale ma pur utile a dare il via ad altre costruzioni più legate alle forme qui analizzate.

Il complesso di costruzione fra coordinate spaziali e temporali intende offrire un quadro capace di permettere un'analisi della complessità delle forme contemporanee. Si ritiene che soltanto attraverso la costruzione di paradigmi si possa cominciare a riflettere sopra a un'analisi che abbia basi metodologiche più solide del semplice (ma non per questo da sminuire) "discorso sull'arte". Più semplicemente, il continuo intreccio di categorie e di metodi, stimolante e necessario, non può essere un paravento dietro al quale nascondersi per non strutturare un discorso sull'analisi ancor prima dell'analisi stessa. La categoria del tempo è quella che con più difficoltà va incontro a questa esigenza poiché lacunosa nella letteratura di settore, sebbene non per quanto riguarda la videoarte. Da lì infatti si può trarre la linfa vitale necessaria alla costruzione di un preciso intreccio di cronologie.

La terza parte di questa tesi, dedicata all'archivio, sposta l'attenzione verso un tema che di primo acchito può sembrare allontanare il discorso dallo spazio e dal tempo nelle forme cinematografico-artistiche contemporanee, ma in realtà lo rinnova in forma decisiva. L'archivio nell'arte è uno dei centri di attenzione particolare, persino modaiolo

22 Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, MIT Press, Cambridge 2004.

23 Daniel Birnbaum, *Chronology*, Lucas & Sternberg, New York 2005.

ed eccessivamente ripetuto. Nello studio di queste forme però acquista una pregnanza rinnovata poiché si sdoppia in un livello concettuale e in un livello fisico. Se il primo riprende gli sviluppi complessi di matrice filosofica, il secondo si lega all'archivio cinematografico e all'immenso patrimonio archivistico, rinnovando il legame con il cinema. Da questo punto si vede come si rinnova un filo, peraltro non sottile, fra archivio, *found footage* ed esposizione. L'archivio si sviluppa, quindi, non tanto come sistema di contenitore e contenuti, ma come costruzione di reti patrimoniali collettive. Le immagini cinematografiche, in virtù del loro riconoscimento all'interno della società, sono ri-portate alla superficie come strumento per costruire una memoria narrativa seppur frammentaria. Il museo, come istituzione, affiancato in questo dalle cineteche, permette la gestione di questa memoria e, nell'ultimo passaggio verso la museografia, ne delinea un travaso, sia sotto forma di rovina che di archivio. Il paesaggio di rovine e di rovine filmiche poi costituisce il nuovo patrimonio che l'arte contemporanea può sfruttare e può usare più o meno liberamente.

Il primo capitolo dell'ultima parte è quindi dedicato ad affrontare questi passaggi che dall'archivio, artistico e cinematografico, passano per la ricostruzione artistica e la definitiva museografizzazione della rovina. L'immagine come rovina e memoria nostalgica e l'uso che di queste immagini fanno gli artisti sono il centro di questo discorso.

Il secondo capitolo prende un preciso studio di caso, l'EYE Film Institute di Amsterdam con la mostra *Found Footage: Cinema Exposed* e la sua struttura di mostra contenitore di buona parte delle forme utilizzate. Fra le tante occasioni espositive disponibili si è ritenuto importante prendere in considerazione quella di Amsterdam perché fa vedere come la gestione curatoriale contemporanea sia un processo di stratificazione delineato verso la confusione mediale e dei dispositivi, sotto la giustificazione della produzione di memoria da archiviare, già essa stessa archivio. La struttura dell'EYE Film Institute è particolarmente interessante da questo punto di vista poiché è un'istituzione dedicata alla cultura cinematografica olandese, situata in un edificio che è stato costruito anche per mostre temporanee nelle quali viene sviluppata una programmazione relativa all'arte contemporanea. Nell'insieme si tratta del miglior esempio europeo dove il rapporto fra cinema e arte è sviluppato in maniera omogenea e strutturale.

Il percorso qui tracciato intende quindi portare all'attenzione alcune considerazioni di natura analitica e metodologica intorno ai "nuovi stati delle immagini". Esporre il cinema e le immagini in movimento vuol dire affacciarsi all'interno di un complesso sistema di livelli istituzionali, sociali, politici e ovviamente artistici, laddove le immagini divengono una sorta di campo di battaglia per lo sguardo dello spettatore. Includere le forme dello spazio e del tempo e farle collidere con la struttura dell'archivio, ha, per questo lavoro, l'obiettivo di allargare il campo dell'analisi alle forme contemporanee più

interessanti e vuole dire ricordarsi come i paradigmi della curatela e l'esposizione siano strutture complesse che non devono essere banalizzate dalla vastità del sistema delle arti e dei suoi fini commerciali







PARTE I  
ESPORRE IL CINEMA, ESPORRE LE IMMAGINI IN MOVIMENTO



Mon problème, avec les classements, c'est qu'ils ne durent pas ; à peine ai-je fini de mettre de l'ordre que cet ordre est déjà caduc.

George Perec, *Penser / Classer*, Éditions du Seuil, Paris 2003, p. 161.



La pratica dell'esposizione del cinema può essere annoverata in una delle storie parallele del cinema. Al contempo, potrebbe essere inserita in un'altra storia, quella dell'arte contemporanea, che a sua volta si è intersecata con quella cinematografica in molteplici forme e luoghi. Si tratta di mettere in fila con la pazienza dell'archeologo diverse storie che, col procedere degli scavi, risultano un furioso susseguirsi di influenze, rimandi e sovrapposizioni. Come se in un certo senso, per proseguire con questa metafora, si cercassero livelli anteriori e se ne trovassero sempre più. Una sorta di cattedrale gotica costruita su di un impianto romanico a sua volta frutto di una precedente struttura paleocristiana. A questo si affianca una storia del ri-uso delle immagini, ovvero una ridestinazione del luogo del visivo.

La splendida città turco-cipriota di Famagosta porta all'interno delle sue mura le vestigia di una stratificazione storica e quindi culturale, il cui esempio più forte è la cattedrale di San Nicola oggi moschea di Lala Mutafà Pascià. La città, possedimento *de facto* della Repubblica Turca di Cipro del Nord, possiede le tracce della dinastia dei Lusignano, periodo nel quale la cattedrale fu costruita, del periodo genovese, veneziano e infine ottomano. Nel 1571, con l'arrivo dei turchi, la cattedrale fu trasformata in moschea ed oggi possiamo vedere il netto contrasto fra la struttura gotica e i segni islamici, come il grande tappeto al di sopra del pavimento in pietra o le pareti imbiancate a coprire gli affreschi. Se oggi si volesse cercare di guardare all'esposizione del cinema, che si vuole intendere e considerare nel più ampio e vasto insieme delle immagini in movimento quando inserito nelle pratiche espositive, si avrebbe di fronte agli occhi una visione simile, stratificata in verticale (storicamente) e in orizzontale (culturalmente).

Intraprendendo quest'analisi è necessario quindi ricordare che la storia e le storie delle immagini sono talmente intersecate da rendere complessi atti come definizioni, classificazioni, costruzioni di cronologie, perché complesso è il materiale dell'analisi, nonché complicato da fattori politici, culturali, istituzionali.

Il compito di questa prima parte è quindi quello di raccogliere alcune delle principali proposte che si sono susseguite dalla fine degli anni novanta ad oggi, in parallelo con l'esplosione delle pratiche espositive del cinema e con l'acquisizione del mezzo video, in particolare, come *lingua franca* dell'arte contemporanea<sup>1</sup> e con una successiva risalita in superficie (per certi versi modaiola) dell'utilizzo della pellicola nell'arte<sup>2</sup>.

Instabili come statuto<sup>3</sup> quindi instabili nella forma di esposizione, il cinema e le immagini in movimento vengono oggi mostrate come archivio, come video, come film,

1 Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, Lucas & Sternberg, New York 2009, p. 30.

2 Cfr. Erika Balsom, *Exibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013, p. 82.

3 Saba, Poian (a cura di), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, cit.

come *cinema*, come lavoro processuale in divenire. Fanno parte di un sistema di orizzonti in movimento, di un processo di costruzione culturale probabilmente indefinibile per i contorni che ha assunto nei luoghi artistici (se ne consideriamo le forme globalizzate) e, come si diceva, negli statuti ontologici, tanto dibattuti a livello critico-accademico quanto nei fatti poco considerati a livello di pubblico, dove film, video e altre forme vengono accostati e percepiti in un insieme comune, quello appunto delle immagini in movimento<sup>4</sup>. Resta però la necessità di ripercorrere alcune strade che sono state intraprese nella storiografia relativa a questi fenomeni così vicini cronologicamente. L'obbiettivo è quello di districarsi in un dibattito, in una *querelle* secondo alcuni: è proprio intorno ad una questione lessicale che si delinea l'ampiezza del campo d'interesse di questa tesi. Accanto ad essa, questa ricostruzione permette di prendere posizione, nel tentativo di portare un contributo a proposito di alcune coordinate dell'ampissimo campo di studio. Con l'obbiettivo di sviluppare un ragionamento intorno a una forma lessicale da adottare in questa tesi, più per poter definire i confini (o la loro mancanza) che per portare una proposta terminologica in sostituzione a quelle precedenti.

Si è quindi proceduto delineando alcune guide storiche, alcune traiettorie si potrebbe dire. Anche in questo caso non si è cercato di sostituire una storia alle già molte storie del cinema e dell'arte, ma si è provato ad inquadrare le tracce che sono sparse in queste variabili storiografiche, con l'intento di raccoglierle e confrontarle con l'oggetto contemporaneo dello studio. Analizzare un fenomeno della contemporaneità vuol dire arrischiarsi a vederlo passare di fronte, sparire o, nel migliore dei casi, trasformarsi irrimediabilmente. Inserire questa analisi in traiettorie storiche permette di gestire il contemporaneo nel continuo rapporto con il passato e delineare dei percorsi di analisi altrimenti privi di basi.

Nella speranza di gettare le fondamenta per l'analisi dell'oggetto di studio, questa prima parte ha il compito di tracciare uno stato dell'arte, parziale certo, ma si spera sufficientemente esaustivo per poggiare la ricerca delle coordinate spaziali e temporali e l'analisi di alcune formalizzazioni delle stesse.

4 Della complessa accezione che ne ha dato Philippe-Alain Michaud si vedrà in seguito.

## L'esposizione del cinema e delle immagini in movimento oggi

Sebbene materia instabile, il cinema si è scoperto sempre più malleabile, duttile, modificabile in diversi modi e in diversi snodi delle sue intersezioni con le altre arti. La fragile domanda che si chiede fin dove arriva il cinema o, per meglio formulare, quali sono i suoi confini, si chiede in realtà se il cinema rimanga cinema all'interno di queste intersezioni. Si tratta però di una questione priva di vera utilità al fine di cogliere l'essenza delle forme dell'esposizione e il rinnovato rapporto che queste hanno con lo spettatore.

La domanda che si ritiene utile riguarda come venga curato, visto, affrontato il cinema nell'intersezione delle arti. Che il cinema abbia mutato le sue formalizzazioni in un panorama ben più ampio è già chiaro. Allo stesso modo non si è diluito, ma si trasforma, cambia e prende una nuova posizione in questo contesto ad ogni nuova formalizzazione. Dal cinema al cinema, senza andare veramente oltre il cinema, partendo dal fatto che non si limita al suo dispositivo e uscendo quindi da una cinefilia che non considera pienamente come tutta la storia delle arti sia costellata da forme in mutamento.

Il cinema rimane nell'arte come percezione sociale, in virtù della sua posizione egemone in una cultura contemporanea ancora influenzata, come perfettamente normale, dai resti del Novecento, secondo alcuni vero secolo del cinema. A questi si potrebbe rispondere sembra arte del Novecento poiché è nello scorso secolo che è iniziata la loro personale analisi. Le immagini in movimento del ventunesimo secolo portano con loro il cinema, come facevano allo stesso modo il complesso delle immagini del ventesimo secolo. Resta, quella sì, la percezione fortissima del cinema come evento e da qui la sua forza nel panorama artistico contemporaneo e le sue diversissime formalizzazioni. Del resto si è scelto, nella terza parte di questo lavoro, di parlare dell'archivio in quanto dimostrazione dell'instabilità del cinema contemporaneo nella sua costruzione. L'archivio, nella sua accezione prima patrimoniale poi di rielaborazione artistica, ne esalta il suo statuto mobile, ma allo stesso tempo porta con sé la questione della trasmissione e la sua complessità frammentaria. Porta con sé la sua percezione culturale e la riversa nell'arte

con la sua forza metaforica.

Per vedere cosa resta del cinema nelle immagini in movimento e portare questo discorso nel vasto campo degli studi sui media e sul visivo si deve partire da uno stato dell'arte delle definizioni, all'interno di quella disputa sul lessico e sull'ontologia (ma nei fatti più sul primo che sulla seconda), che per alcuni è polemica fondante, per altri questione più risibile.

### 1.1 La questione lessicale. Per una cartografia teorico-critica

La questione lessicale che si vuole qui evidenziare porta ad una prima sommaria divisione fra chi è legato alla cinefilia da una parte e chi, dall'altra, cerca di slegarsi dal narcisismo delle immagini (filmiche) per avvicinarsi a quello delle opere dell'arte contemporanea. È un confronto che si gioca primariamente sul livello del dispositivo, ovvero, come accennato poco sopra, si chiede cosa resta del cinema al momento del mutamento e della migrazione del dispositivo cinematografico. Come si è detto, una tale ricchezza e complessità di formalizzazioni farebbe rispondere che non è a partire da questo che andrebbe costruita un'ontologia delle forme cinematografico-artistiche contemporanee. Resta nelle mani il fatto che questa *querelle*, soprattutto di area francese, ha portato con sé, come conseguenza positiva, un contributo al ripensamento dell'analisi, dell'arte come dell'arte dell'immagini in movimento, del cinema come del cinema installato. La *querelle*, che qui verrà analizzata, è stata giocata su diversi piani, ma si snoda soprattutto intorno alle presunte differenze fra arte e cinema. Non tanto su un piano di considerazione artistica del cinema, quanto di influenze tra livelli istituzionali, sociali e pratici diversi, Dal luogo dell'esposizione al pubblico alle pratiche di produzione e distribuzione.

Ma all'interno di quest'analisi, più che soffermarsi sull'annosa questione dei confini del cinema, sembra più proficuo fermarsi a ragionare su quanto cinema ci sia nelle esposizioni di immagini in movimento. La risposta, può essere anticipata, è semplice. Il cinema resta in diversi gradi e in diverse forme e come ogni forma d'arte si trasforma, a dispetto di chi vuole bloccarlo in strutture nostalgiche e inadeguate per una contemporaneità che viene dispiegata, più che in una forma definita, in un panorama. Quindi sì, le forme artistiche che qui vengono affrontate sono formalizzazioni che alla confusione della forma e dei contenuti fanno seguire confusione critica nonché analitica. Si è reso necessario quindi ragionare prima di tutto da un punto di vista lessicale, tracciandone così l'evoluzione e confrontandola con la storia delle stesse, non tanto per ripetere una storia che si può ritrovare nelle varie storie, ma per delineare alcune tendenze.



Ad oggi si possono riscontrare, per quanto riguarda l'uso del lessico intorno al cinema e all'arte e cercando un livello di generalizzazione accettabile, alcune tradizioni principali. La prima, che è quella che è stata sviluppata in questo capitolo, è soprattutto di area francofona e si snoda intorno al cinema esposto. Ruota intorno alla questione del *cinema* propriamente detto, cercando di analizzare soprattutto le forme che a partire degli anni novanta si muovono intorno al cinema, con chiari riferimenti ad esso, perché create da cineasti oppure perché prodotte da artisti che al cinema rivolgono il loro sguardo in maniera esplicita. Per questo motivo vengono lasciate da parte alcune forme che invece qui si vogliono includere nell'analisi. Ad oggi si tratta però della serie più completa di proposte lessicali portate avanti in maniera omogenea e per questo è quella che sarà presa in esame in questa sede, tenendo sempre presente lo scarto fra le forme cinematografiche propriamente dette e quelle cinematografico-artistiche.

Una seconda tradizione è di area anglofona e si delinea sommariamente intorno al prefisso *post*. In questo modo il campo di analisi viene ampliato a tutte le forme che in qualche modo vanno oltre al cinema. In questo sviluppo completa la proposta francofona, ma allo stesso tempo la espande potenzialmente all'infinito, aprendola ad altre tendenze che ben poco hanno a che fare con il cinema. Se la prima tradizione deriva chiaramente dagli studi cinematografici, le proposte anglosassoni mescolano questa posizione con i *visual*, i *cultural* e i *media studies*, ma non sono arrivate ad una formalizzazione omogenea, ripartendosi piuttosto in rami diversi. Da queste proposte può essere presa soprattutto la vocazione interdisciplinare e l'attenzione a forme che, persino quando non istituzionalizzate dall'arte, possono essere viste come parte di questo insieme.

Una terza via proviene maggiormente dall'area germanica, interessante perché porta con sé una tradizione di studio sul concetto di *medium* e sulla *media archaeology*<sup>1</sup>, che riapre alcune questioni ontologiche. Questo terzo complesso di posizioni sarà meno utile per delineare una storia del lessico dell'esposizione del cinema, che qui è stato inserito più precisamente nella *querelle* di area francofona, ma al contrario lo sarà quando, al momento di studiare le coordinate spaziali dell'esposizione delle immagini in movimento, si confronterà con i concetti di dispositivo e *site*, considerando anche il fatto che ha avuto importanti scambi con l'area anglofona. In questo contesto sono difficilmente misurabili le diverse tendenze all'utilizzo del termine, che a partire da Walter Benjamin interessa molti studiosi della contemporaneità. In questa chiave occupa una posizione di

1 Cfr. Wanda Strauven, *Media Archaeology: Where Film History, Media Art and New Media (Can) Meet*, in Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître, Vinzenz Hediger (a cura di), *Preserving and exhibiting media art: challenges and perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013; Thomas Elsaesser, "The New Film History as Media Archaeology", in *CiNéMAS*, n. 2-3, 2004; Huhtamo, Parikka (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, cit.; Jussi Parikka, *What is Media Archaeology*, Polity Press, London 2012.

snodo che necessita di uno spazio importante al di fuori di questa trattazione<sup>2</sup>. Ovviamente queste tre posizioni sono frutto di una generalizzazione che non è rappresentativa della complessità degli studi. Non esiste una chiusura né linguistica né tantomeno nazionale, le porosità e gli scambi sono ampi. Ma partire da una sorta di tradizione può essere utile per vedere alcune forme lessicali utilizzate e per arrivare a delimitare i confini di questa ricerca. La seconda e terza tradizione si fondono oggi molto facilmente e hanno ampliato i loro confini a quasi ogni scuola importante che si occupi di immagini in movimento, non ultime quelle di area italiana. Il prefisso *post* si lega alla questione del *medium*, come portato avanti da Rosalind Krauss in alcuni interventi fondamentali<sup>3</sup>, mentre un ampio contributo viene dai lavori di Francesco Casetti<sup>4</sup>, legato ovviamente ad un percorso italiano e anglosassone. Il post-cinema è proprio l'esempio di queste relazioni transnazionali poiché arriva a comprendere formulazioni che vanno oltre al cinema, ne superano i confini. Come osservano Giovanni Spagnoletti e Simone Arcagni<sup>5</sup>, è una letteratura che si produce anche sulla scorta della deriva del termine post-moderno, che racchiude in sé troppe implicazioni e incomprensioni, ma talvolta, se approfondito, coinvolge un campo d'interesse ben delimitato e quindi discernibile<sup>6</sup>. È un termine che applicato agli studi cinematografici ha preso direzioni che hanno significato l'uscita da una teoria classica del cinema, allargandone il campo metodologico<sup>7</sup>.

L'imponenza del fenomeno dell'esposizione delle immagini in movimento, infatti, ha causato un conseguente movimento critico di portata certamente vasta e transnazionale, come tutta la ricerca contemporanea. I neologismi che si sono venuti a creare sono talvolta necessari per dirimersi in questa complessità d'intenti artistici, talvolta

2 Si può fare riferimento in particolare al paragrafo “*Medium, Apparat, Apparatur*” di Antonio Somaini e Andrea Pinotti in Id., *Introduzione a Walter Benjamin, Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, p. xii-xvi e ad Antonio Somaini, “L’oggetto attualmente più importante dell’estetica”. Benjamin, il cinema e il ‘Medium della percezione’”, in *Fata Morgana*, n. 20, 2013.

3 Krauss, *A voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, cit.; Id., “Reinventing the Medium”, cit.

4 Casetti, “Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects”, cit.; Id., “L’esperienza filmica e la ri-locazione del cinema”, cit.; Id., “Filmic Experience”, cit.; Id., “Back to the Motherland. The film theatre in the postmedia age”, cit.; Id., “The relocation of cinema”, cit.; Id., “La questione del dispositivo”, cit.

5 Giovanni Spagnoletti, Simone Arcagni (a cura di), *Dal post-moderno al post-cinema, Close up. Storie della visione*, nn. 24-25, 2009. Dall’“Introduzione”: “Il termine postmoderno ha dunque fatto emergere l’esigenza di una prospettiva ‘post-cinema’ la quale ha portato ovviamente a spaccature e sguardi mutevoli e che però, soprattutto in Italia, è stato un po’ logorato da due atteggiamenti opposti ma altrettanto controproducenti: da una parte un uso leggero e ‘modaiolo’ del termine, venuto ad assumere una sorta di significato valido e utilizzabile ‘per tutte le stagioni’; dall’altra una altrettanto ‘leggera’ negazione di ogni valore, come se ci si dovesse schierare sulla parola piuttosto che sui concetti che si stavano elaborando intorno a questo nodo teorico”.

6 Cfr. Miriam De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Postmedia Books, Milano 2013; Roy Menarini (a cura di), *Il postcinema nella sala*, “Cinergie. Il cinema e le altre arti”, n. 2, 2012, <http://www.cinergie.it/?p=1419>.

7 Cfr. *infra*, p. 89. Per diverse accezioni e derivazioni dell’uso del termine post-cinema si vedano anche Steven Shaviro, *Post Cinematic Affect*, Zero Books, Ropley Hants 2010; Garrett Steward, *Framed Time. Toward a Postfilmic Cinema*, University of Chicago Press, Chicago 2007.

piuttosto tautologici nella loro impronta linguistica, ma in ogni caso da considerare, dato che si sono affacciati con prepotenza nelle riviste specializzate, scientifiche o divulgative. Sono termini che cercano di rispondere non tanto alla domanda posta in precedenza su quali siano oggi i confini del cinema, quanto su come possa essere chiamato questo tipo di configurazione delle immagini in movimento, che si sono talmente staccate da una “normale” storia del cinema sperimentale da richiedere uno spazio privato nelle storie di cui si è detto sopra.

Le domande che possono essere poste riguardano più livelli, a partire da quello istituzionale, dell’arte e del cinema, ma soprattutto dell’arte, che accoglie le forme mobili dell’esposizione. Questo livello è particolarmente interessante poiché legato in particolare alla forma del museo contemporaneo, che implica riflessioni a livello culturale e politico. Il nome che può essere assegnato a queste forme rispecchia la funzione all’interno della società che le stesse possono prendere, nei confronti della funzione del cinema nella sua conformazione classica come nei confronti dell’arte nella sua contemporaneità e soprattutto nella sua accessibilità, da un punto di vista fisico come culturale.

Rimane come base di partenza l’assunto che queste forme, qualunque esse siano e in qualunque modo possano essere definite, si sono diffuse, a partire dagli anni novanta soprattutto, in maniera prepotente in ogni angolo delle istituzioni dell’arte e del cinema. Si deve partire dalla loro invasività. A questo proposito Philippe Dubois, al quale si dovrà una via d’uscita piuttosto efficace al problema lessicale, scrive:

Au plan institutionnel (ou socio-institutionnel) d’abord, sur lequel je n’insisterai guère, il est évident que la prégnance envahissante, sinon l’omniprésence, de ce phénomène, pose des questions, à la fois au cinéma et à l’art. Des questions de places (respectives). Des questions que je ne prendrai pas tant comme des questions « de mode » (à la mode), que comme des questions de « milieu de l’art ». A partir du moment où, depuis dix ans, il n’est pratiquement plus de grande biennale (Venise, Documenta, ou autres), plus de musée (de toute taille, du Centre Pompidou au MAC de la petite ville belge de Liège), plus de centre d’art (comme la Villa Arson à Nice, Le Fresnoy à Tourcoing, Le Consortium à Dijon) ou plus de galerie d’art (plus ou moins « branchée »), qui n’affiche systématiquement dans sa programmation des expositions ou des œuvres impliquant, d’une manière ou d’une autre, « le cinéma », il est clair qu’il y a là des enjeux extérieurs aux œuvres et aux démarches. Il me semble que ce sont des enjeux de territoires (donc de cartographie des arts et de géostratégie institutionnelle), c’est-à-dire à la fois des enjeux d’identité (du cinéma et de l’art) et de légitimation réciproque, donc de pouvoir symbolique<sup>8</sup>.

8 Dubois, “Un ‘effet cinéma dans l’art contemporain”, cit., p. 16.

Si ritrova quindi un piano istituzionale, un discorso sui rispettivi posizionamenti (fra cinema e arte), ma soprattutto una questione territoriale, geografica, da un punto di vista fisico e concettuale, come una questione identitaria e di legittimazione. Quest'ultimo sarà uno dei punti centrali da considerare nel gioco dei pesi lessicali fra cinema e arte. È da chiarire prima di tutto che si tratta di una questione legata in particolar modo al cinema, affetto da una sorta di complesso di inferiorità culturale che, nonostante la raggiunta considerazione di arte, lo lancia ancora alla ricerca di forme di artisticizzazione. Non c'è dubbio che il cinema nell'arte abbia trovato uno spazio consistente in quanto *cinema* ovvero arte culturale (del ventesimo secolo in particolare), ma allo stesso tempo, assieme ad alcune sue storie che hanno corso in parallelo (si pensi al cinema sperimentale e al video) ha dato una conformazione tecnica a molta dell'arte odierna. Cinema che quindi diventa elitario nell'arte e arte che si popolarizza e diventa capace di accogliere fiumi di visitatori in fila per partecipare all'evento, museale e contemporaneo. La questione, si potrebbe dire, non è tanto fra cinema e arte, quanto fra cinema e museo o, ancora, fra cinema e istituzioni dell'arte, come luogo di produzione e di fruizione.

Un primo livello di confusione che viene a crearsi si pone quindi intorno alla parola cinema. La maggior parte degli studi che si occupano delle forme installate del cinema vengono alla luce come commento all'ondata degli anni novanta, quando artisti come Douglas Gordon, Stan Douglas e Pierre Huyghe lavorano direttamente *sul* cinema e *con* il cinema. In quel momento, sebbene il ri-uso delle immagini filmiche e la loro entrata nell'apparato museale abbiano creato confusioni terminologiche evidenti, il riferimento al cinema come sistema culturale e insieme di forme sintattiche era evidente. Il panorama sul quale oggi si affacciano i visitatori dei musei è enormemente più variegato e il cinema si è spostato in un complesso che diviene inscindibile in parti più piccole a causa dell'implosione di alcuni concetti relativi all'ontologia artistica. Arrivati all'accettazione che non si possono distinguere le *opere* dai *lavori*<sup>9</sup>, si stenta ad accettare che, almeno ad un livello di percezione del pubblico, non si possa distinguere pienamente il *cinema* dalle *immagini in movimento*, in un'accezione che comprende le forme delle immagini come il video, il film, il digitale. Si possono creare delle sottocategorie ovviamente, si può tentare una classificazione, una tassonomia del cinema esposto nelle immagini in movimento esposte, ma nella confusione odierna si può solo capitolare nel cercare forme cinematografiche pure nell'arte (rispetto alle altre immagini in movimento), da molti già viste come un altro cinema di per sé. Il che non rende vana la ricerca, ma impone un cambiamento di direzione inglobando quello che con più evidenza ha riferimenti al cinema in un insieme molto più vasto, che ontologicamente non può essere completamente

9 Cfr. *infra*, p. 89.

diviso.

Nel leggere le parole di Raymond Bellour come degli altri studiosi che si prenderanno in considerazione nelle prossime pagine, non si dovrà dimenticare come queste analisi siano iniziate in un momento in cui ciò che veniva dal cinema era più evidente. Oggi supporti e genealogie si mescolano incessantemente e poco si può fare per analizzare queste forme singolarmente, ammesso che abbia uno scopo dividere le parti da un insieme che trova senso nella sua complessità.

## 1.2 La *querelle*

Alle forme installate del cinema e delle immagini in movimento nel museo sono stati quindi dati diversi nomi: *cinéma d'exposition*<sup>10</sup>, *troisième cinéma*<sup>11</sup>, *autre cinéma*<sup>12</sup>, cinema che migra fra diversi tipi di sale<sup>13</sup>, arte coinvolta da un *effet cinéma*<sup>14</sup>. Prima di affrontarne i principali o almeno quelli ritenuti più significativi<sup>15</sup> è bene ricordare come per alcuni questa confusione lessicale sia frutto di una *querelle*, di cui si è appena accennato sopra. La presunta diatriba è quella resa nota da alcuni lavori di Raymond Bellour, tra cui *La Querelle des dispositifs*<sup>16</sup>, mai veramente terminata per lo studioso francese e in ogni occasione portata alla luce e sulla pagina ben espressa in un dialogo immaginario intitolato appunto *Querelle*. In questa sede Bellour riassume svariati anni di studi sui confini del cinema<sup>17</sup> e mette in fila, come di fronte ad un plotone, tutti i detrattori, coloro che negli anni hanno portato avanti un'idea diversa dal suo *autre cinéma*<sup>18</sup>. Colpisce la veemenza dei toni, ma è un'occasione utile per vedere alcune di queste proposte, per poi integrarne con nuove. Sorvolando sui toni retorici della scrittura (del resto, per lui, di una

10 Royoux, "Pour un cinéma d'exposition 1 – Retour sur quelques jalons historiques", cit.; Id., "Cinéma d'exposition : l'espace de la durée", cit.

11 Cassagnau, *Future Amnesia (Enquêtes sur un troisième cinéma)*, cit.

12 Bellour, "D'un autre cinéma", cit.

13 Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, cit.

14 Dubois, "Un 'effet cinéma' dans l'art contemporain", cit. Alcune parziali analisi su alcuni di questi termini sono state fatte in François Bovier, "Des stratégies artistiques du réemploi à l'outil de production Anna Sanders Films", in *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n. 13, 2008 e in Marc Vernet, *Qu'est-ce qu'un film, hors du cinéma ?*, in *Archimages10. De la création à l'exposition : les impermanences de l'œuvre audiovisuelle*, Actes du colloque des 17, 18 et 19 novembre 2010, [http://mediatheque-numerique.inp.fr/index.php/actes\\_de\\_colloque/archimages/de\\_la\\_creation\\_a\\_l\\_exposition\\_les\\_impermanences\\_de\\_l\\_oeuvre\\_audiovisuelle](http://mediatheque-numerique.inp.fr/index.php/actes_de_colloque/archimages/de_la_creation_a_l_exposition_les_impermanences_de_l_oeuvre_audiovisuelle).

15 Non sono, infatti, le uniche proposte, ma le più significative o almeno quelle che hanno portato alla creazione di un lessico. Sul dibattito si ricordino, a titolo di esempio, anche Yann Beauvais, "Le cinéma s'installe", in *Nov'art*, n. 11, 1993 o François Albera, "Exposer le cinéma", in *Art Press*, n. 213, 1993.

16 Bellour, *La Querelle des dispositifs*, cit.

17 All'interno della sua vasta produzione si ricordino almeno Raymond Bellour, *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, Paris 1990; Id., *L'Entre-Images 2: Mots, Images*, P.O.L., Paris 1999.

18 Per una posizione simile a quella di Bellour cfr. Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Virn, Paris 2013.

*querelle* si tratta) si evidenzia fin da subito come l'idea di Bellour di cinema sia chiara:

- Je n'impose rien, juste une très modeste idée du cinéma. Je voudrais seulement qu'on laisse un peu en paix le cinéma.
- Le cinéma?
- Oui, le cinéma, le vrai cinéma.
- Comment ça, le vrai cinéma, cet art semi-moribond dont son avocat prédestiné, Serge Daney, « le cinéfils », annonçait déjà périodiquement la mort voilà près de trente ans, on imagine que ça ne s'est pas vraiment arrangé depuis.
- C'est bien ce qui vous trompe. Le pire n'est pas toujours sûr. Le cinéma a survécu, survit, son bulletin de santé vous surprendrait. C'est aussi qu'il y a, qu'il y a eu plusieurs morts du cinéma, correspondant à autant de ses mutations, à l'idée qu'on s'en fait, aux fixations dont on a été le sujet selon l'époque et sa généalogie personnelle. [...]¹⁹.

Esiste un “vero cinema” quindi, diviso e ben delimitato rispetto alle forme contemporanee portate nelle sale museali. Bellour introduce fin da subito il concetto di morte del cinema, passando per l'idea che in realtà nessuna morte è mai avvenuta. Si tratta per lui di ristabilire l'importanza del cinema attraverso una sua ontologia data dal suo dispositivo. La morte del dispositivo è da alcuni vista come morte del cinema stesso, mentre l'autore francese si oppone fortemente a quest'idea. Le coordinate di questa *querelle* sono subito precise (si complicheranno e confonderanno in seguito):

- Oh! il est tout simple... Il est même si simple qu'il paraît pauvre face à une multiplicité scintillante de points de vue, d'origine et de style divers, qui ont en commun d'aménager plus ou moins cette dilution du cinéma à l'intérieur de l'art contemporain, et son histoire dans celle, plus vaste et apparemment plus honorable, de l'histoire de l'art. Ce si simple argument est le suivant : *la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé « cinéma »* (quelque sens que le mot puisse prendre par ailleurs)²⁰.

Questo “vero cinema” è legato alla sala buia e a un tempo limitato nonché ad un pubblico. Si tratta di una delle definizioni di dispositivo, in particolare legata all'idea di Jean-Louis Baudry che rimarranno la base per trattare di questa questione in ambito cinematografico. In questa sede sarà ripresa la questione del dispositivo, nonché l'idea

19 Bellour, *Querelle*, cit., p. 13.

20 *Idem*, p. 14.



dello stesso Baudry, in un percorso che mette in contatto questo concetto, già di per sé estremamente complicato, con quelli di *medium* e *site*<sup>21</sup>, poiché non è pensabile non legare insieme queste tre idee nella complessità contemporanea, che accoglie il risultato, fra le altre cose, delle influenze e delle evoluzioni che hanno portato questi termini. Per avere un'analisi completa il concetto di *medium* deve essere ricostruito nell'identità contemporanea e nelle trasformazioni ontologiche in atto, accompagnate alla considerazione del luogo di destinazione, il *site* appunto, e le forme delle sue costruzioni, il suo dispositivo. Questo, si vedrà, crea uno scarto nell'analisi, rispetto alla ricerca di un confine immaginario fra cinema vero e altro cinema.

Pur rimanendo ancorato a un'idea cinefila di cinema, Bellour non è cieco di fronte alla miriade di forme contemporanee, ne è anzi un commentatore da molti anni:

Il y a d'autre part toutes sortes d'œuvres, de durées très variables, composées d'images en mouvement ou au moins associées selon le temps, dues à des artistes et de plus en plus souvent à des cinéastes, et destinées à être diversement projetées dans l'espace des galeries et des musées. Il faut excepter, bien sûr, les salles purement affectées dans les musées à la projection de films, les musées agissant alors comme cinémas d'essai ou comme cinémathèques, en dépit du déplacement (psychique, économique, symbolique) que le lieu « musée » suscite de toute manière. Mais cela devient secondaire. Sitôt que les lumières s'éteignent, que le spectateur commence à oublier la salle et tous les autres spectateurs dont il ressent pourtant la présence confuse, et que des images, des plans un par un apparaissent, auxquels corps et âme il se confie, s'oubliant mais aussi, sans cesse, et de façon si diverse selon les films, trouvant mille occasions de revenir à lui, de penser le film comme de se penser en lui – sitôt tout cela réuni, le spectateur ainsi incorporé à ce temps singulier sait qu'il est au cinéma<sup>22</sup>.

L'idea di altro cinema viene proprio da questa visione che per l'autore mette in gioco un'esperienza culturale diversa nei modi di fruizione, senza per questo rivendicare per l'una o per l'altra una sorta di primato ("Il s'agit simplement de marquer qu'en dépit des passages opérant de l'une aux autres et inversement [...] ce sont là deux expériences suffisamment différentes pour qu'il soit acceptable de les voir confondues"<sup>23</sup>). Si tratta semplicemente, per Bellour, di due esperienze diverse.

La questione del dispositivo però, rimane per lui davvero fondamentale, al punto da considerare quello del cinema storico, ma soprattutto transtorico. Il che aprirebbe all'accettazione che, al di là degli ovvi e documentati cambiamenti nella visione

21 Cfr. *infra*, p. 109.

22 Bellour, *Querelle*, cit., p. 15.

23 *Idem*, p. 16.

cinematografica, resterebbe una sorta di “comunità” di spettatori accumulati da una qualche esperienza appunto transtorica, quella del *cinema*:

– Bien sûr, le spectateur du « cinéma des attractions » n’est pas le même que celui des premiers Griffith, ni ce dernier identique à celui des « grandes salles hypnotisées » du cinéma muet qui leur succède; bien sûr, le spectateur du cinéma devenu parlant n’est pas le cinéphile des années 1950, etc., etc. Mais il n’empêche que du proto-spectateur assis au Salon indien du Grand Café au spectateur d’une salle d’art et d’essai survivant au XXI<sup>e</sup> siècle aux séductions de son iPhone, une communauté lie tous ces spectateurs par-delà leurs différences mêmes. Et cela seul mérite d’être appelé cinéma<sup>24</sup>.

Ogni parte del testo di Bellour diviene una risposta a qualcuno, per arrivare a criticare quasi tutte le idee (e sono molte) che in una qualche maniera inseriscono il cinema nell’arte. Si sviluppa *in primis*, e riguardo all’essenza transtorica del dispositivo, una sorta di risposta a Tom Gunning e André Gaudreault che invece delineano, proprio da un punto di vista storico, alcuni dei cambiamenti che il dispositivo cinematografico ha subito, in particolare dal suo inizio<sup>25</sup>. Per Bellour questa ipotetica struttura transtorica fa sì che il cinema sia stato tale fin dalla sua origine e che solo in tale forma possa essere considerato oggi: la sua morte avverrà solamente quando il suo dispositivo sparirà e diventerà pezzo museale; al contrario, finché ci sarà la sala ci sarà cinema: “Une seule chose est sûre : le cinéma vivra tant qu’il y aura des films produits pour être projetés ou montrés en salle”<sup>26</sup>. È una visione che non prevede alcuno “sbarco” in altre forme: per potersi chiamare cinema, tale è e tale deve restare.

La *querelle* di Bellour si basa sulla necessità di arrivare a determinare due estremi per cogliere le interferenze che si sviluppano all’interno, con il risultato di distinguere due esperienze che oggi sono molto meno chiare degli anni novanta o dei primi anni duemila. I suoi riferimenti sono ovviamente personali, perché è pur vero che è improbabile riuscire a rendere oggettiva un’analisi che si basa su di un’esperienza soggettiva. Lui stesso dice, riferendosi al rapporto fra cinema e televisione, in una sorta di “polemica” con Jean-Paul Fargier: “C’est bien sûr aussi une affaire personnelle : ce qui s’appelle en moi *cinéma* désigne une façon de voir les films qui a été la mienne quand j’ai commencé à le faire, au milieu des années 1950, dans les cinémas de quartier en province”<sup>27</sup>. Vuol dire anche legarsi alle parole di Serge Daney, al quale Bellour ricorre incessantemente, e vuol dire

24 *Idem*, p. 18.

25 Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, in *Wide Angle*, n. 3-4, 1986; André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinéma*, CNRS, Paris 2008.

26 Bellour, *Querelle*, cit., p. 19.

27 *Idem*, p. 24.



legarsi alla nostalgia di quelle parole sulla “certitude que de toute façon, les générations à venir découvriront le cinéma *avec sa perte*”<sup>28</sup>. La perdita (presunta) di un modo di vedere il cinema che però, come giustamente dice Bellour, è una questione personale. Resta quindi da una parte questa malinconia di vedere scomparire il cinema, dall'altra di vedere in esso una forza di resistenza in virtù della caratteristica transtorica del suo dispositivo.

Viene da chiedersi se questa visione conservatrice non possa essere invece adattata in un sistema più ampio, quello appunto delle immagini in movimento. Chiaramente questa sorta di resistenza preclude qualunque tentativo di ampliare il campo del cinema o tantomeno di inserirlo in un insieme, dando ad esso se non un primato (l'autore francese lo nega), almeno una specificità talmente particolare da non poter dare ad altre forme il proprio nome. Il cinema è il cinema.

Perché dedicare quindi così tanto spazio ad una visione che è distante a quella portata avanti da questo testo? Perché nell'economia di questa tesi tutte le posizioni prese, almeno a partire dagli anni novanta, sono da considerare, non di meno quella di Bellour in quanto rispecchia una visione che merita di attenta considerazione vista le sfaccettature che porta alla luce, con il pregio di aver avuto anche un certo seguito in ambiti non esclusivamente francofoni e quindi di essersi inserita in un contesto più ampio. Del resto è da molti anni che questa ricerca fra cinema e arte viene portata avanti come testimonia un testo dei primi anni duemila, sulla scia della Biennale di Venezia del 1999 nonché di altre mostre che, in ambito francese soprattutto, hanno rinforzato questo interesse:

Le temps semble venu d'un nouvel inventaire forcément modeste, aléatoire et subjectif, dont la dernière Biennale de Venise a déjà fourni l'occasion, telle était sa richesse en installations de tous ordres. Il est délicat d'en fixer les termes. Il faut en effet décrire un éclatement au gré duquel ce qu'on croit être on avoir été le cinéma - si on accepte de voir par ses yeux - se trouve en chaque cas redistribué, transformé, mimé, réinstallé. Ces dispositions particulières rassortissent moins à une typologie qui en permettrait un classement rassurant qu'elles ne montrent, une par une, des différences et des similarités avec le dispositif du cinéma dont elles s'inspirent ou se rapprochent<sup>29</sup>.

Le forme analizzate sono quelle che in qualche modo hanno a che fare con il cinema e prendendolo lo ridistribuiscono, come lo trasformano, come lo reinstallano. Gli artisti di riferimento sono Pipilotti Rist, Doug Aitken, Sam Taylor Wood, Shirin Neshat, Eijla-Llisa Ahtila, ovviamente Douglas Gordon, tutti già affermati e presi come riferimento per parlare del “cinema esposto” propriamente detto. Non si considera quindi l'ampiezza del

28 Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Aléas, Lyon 1999, p. 11.

29 Bellour, “D'un autre cinéma”, cit., p. 6.

panorama in gioco ma lo si restringe alle prime forme che hanno interessato il fenomeno, che lì però non si è fermato.

Les installations qui se pressent aujourd'hui, dans le droit fil de l'art vidéo et de l'histoire un peu oubliée des installations-films qui recommencent elles-mêmes à s'affirmer, ces installations et les forces qui les animent peuvent sembler l'effet d'un prétendu état de crise interne au cinéma comme des difficultés propres de l'art contemporain, dont elles sont sans doute la part la plus vivante. Mais s'il est difficile d'assimiler trop simplement ces œuvres à la tradition des arts plastiques dont elles font éclater le cadre, il ne l'est pas moins de les tenir pour du cinéma, de croire y voir un supplément de cinéma - tant il vaut mieux continuer, autant et tant que cela restera possible, de ressaisir le cinéma par la singularité historique et formelle de son dispositif. La force étrange de ces œuvres est ainsi d'ouvrir de plus en plus nettement l'éventail indéfinissable *d'un autre cinéma*, au gré duquel se précisent et s'amplifient les conditions d'une *esthétique de la confusion*<sup>30</sup>.

L'intuizione interessante è quella che colloca queste opere all'interno di un'estetica della confusione, poiché a questo indistinto insieme appartengono e molto probabilmente da lì non possono essere scisse. È un'estetica che vede insieme supporti e tecniche mescolate senza apparente criterio, poiché alcuni valori considerati fondamentali per lo studio e la definizione delle opere, in questa confusione, non vengono presi in considerazione. Non si può mettere da parte il video, ad esempio, come supporto e come struttura culturale, che tanto è servito, storicamente, per arrivare alle conformazioni contemporanee e tanto oggi viene utilizzato come forma libera di produzione:

Thus, in art, video is becoming a lingua franca thanks to which artists, whatever their nationality, can legitimately show off their cultural differences, which are then inscribed in the new context constituted by the technological apparatus, a context that is universalist by default<sup>31</sup>.

Continuando questo elenco di storia della critica delle immagini in movimento installate si seguirà quindi da un parte lo sviluppo polemico scelto da Bellour, integrandolo ed ampliandolo con chi non proviene da scuola francese o francofona e con chi in altri modi ha contribuito a sviluppare questo discorso definitorio sulle forme contemporanee installate e che infine ha permesso di ridimensionare questa *querelle*.

La forza di diffusione del testo di Bellour è comunque talmente ampia da aver coinvolto dei commenti analitici e dei tentativi di aggiornamento del termine *autre*

30 *Idem*, p. 7.

31 Bourriaud, *The Radicant*, cit., p. 30.

*cinéma*, come fa Erika Balsom, che preferisce usare, in inglese, le parole *othered cinema*:

In a play on the terminology of Bellour's notion of the other cinema, I prefer to see in these developments an othered cinema. Rather than the strict alterity Bellour's term maintains vis-à-vis cinema as traditionally conceived, understanding these gallery-based practices as an othered cinema is to suggest that they represent a site at which the cinema has become other to itself. They differ from it and yet share elements in common as well<sup>32</sup>.

Si tratta di un tentativo di ovviare alla contrapposizione piuttosto netta che muove i lavori di Bellour sulla scorta del "cinema, solo" di Daney e che può essere presa in esame come ponte fra alcune delle posizioni diverse presenti in questo dibattito. L'aggiornamento terminologico di Erika Balsom può essere preso ad esempio per mostrare come il termine *autre cinéma* sia un termine non più applicabile: non gode, in sostanza, di quella qualità transtorica di cui avrebbe bisogno per essere applicato oggi. Queste forme d'arte si sono talmente evolute da rendere inadatto un termine che data solo tre lustri.

### 1.3 Le *cinéma d'exposition*

Si può riconoscere a Jean-Christophe Royoux il merito di aver coniato uno dei termini più fortunati nonché di essere stato il promotore, soprattutto dalle pagine di *Omnibus* di un'approfondita riflessione sul passaggio del cinema nei musei. Il termine che sceglie è *cinéma d'exposition*, che propone in un articolo del 1997, quando il fenomeno era già in pieno fermento, ma sull'onda, in particolare, di una serie di esposizioni che hanno avuto luogo in quegli anni in Francia. In questo articolo pianta alcuni picchetti per un discorso più ampio sulla storia delle influenze fra cinema e arte. Per Royoux quello che è da considerare, prima di tutto, è un rapporto democratico con l'opera. *L'incipit* è illuminante da questo punto di vista e chiarifica fin da subito il percorso che l'autore francese vuole seguire:

L'invention d'un rapport *démocratique* à l'œuvre d'art est la question centrale des formes de *cinéma d'exposition* que redécouvrent cinéastes et artistes contemporains. Comme le montre un bref rappel des conditions historiques qui rendent aujourd'hui possible une telle conjonction inédite, il s'agit dans tous les cas de concevoir la syntaxe d'un dispositif spatial qui fonctionne pour celui ou celle qui s'y aventure, comme une véritable machine

<sup>32</sup> Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, cit., p. 16.

de « subjectivation »<sup>33</sup>.

Il passaggio alla democratizzazione è legato ovviamente a una serie di utopie relative soprattutto agli anni sessanta, legate a loro volta, per quanto riguarda il cinema, al testo di Gene Youngblood, *Expanded Cinema*<sup>34</sup>. L'apporto teorico di Youngblood che, come si vedrà, sarà fondamentale per una storia parallela a quella del cinema e a quella dell'arte, ha come conseguenza una ricerca di democrazia visiva nelle pratiche artistiche che verranno prodotte in seguito. Il cinema d'esposizione di Royoux parte da questo e dal dispositivo spaziale, inteso però in un'accezione diversa da quella di Bellour, perché qui si dà una sorta di primato al dispositivo museale (laddove entra il cinema). Come già nella *Querelle*, qui si fa ampio riferimento ai testi di Serge Daney e alla sua idea di visione bloccata nella sala, prendendo come riferimento le sue parole sull'immobilizzazione spettatoriale “tout ce que nous appelons ‘histoire du cinéma’ est celle de la domestication du public, de son ‘immobilisation’” e alla “vision bloquée - sorte d'assignation à résidence a son siège, de condamnation au mutisme et à l'immobilité”<sup>35</sup>. È interessante vedere come lo stesso autore venga preso come riferimento in due visioni lontane l'una dall'altra, motivo per il quale Bellour criticherà duramente Royoux: “Paradoxalement, c'est en se réclamant avec obstination de Daney que Royoux tente de construire une logique de dessaisissement du cinéma au profit d'une requalification de l'art contemporain”<sup>36</sup> e ancora, sempre parlando di Daney:

Le problème est ce qu'en fait Royoux. Il accentue de façon univoque ce pessimisme de Daney, imaginant par exemple (il n'y a pas d'autre mot) que l'arrêt sur l'image dont il traque chez Daney le souci serait l'équivalent transformateur d'un statut nouveau de la narration détournée, arrêtée, empêchée, devenu de plus en plus central dans tant d'œuvres de l'art contemporain au sens large, de Marcel Broodthaers à Vito Acconci, de James Coleman à Tacita Dean, de Douglas Gordon à Pierre Huygue. Si ce n'est que ce qui est vrai pour ces artistes n'a chez Daney, pour Daney, aucun sens<sup>37</sup>.

L'intuizione di Royoux però non sta nell'idea di libertà dello spettatore che altri, come si vedrà, svilupperanno in maniera più organica e decisa. Certamente l'idea di democrazia visiva che accompagna questo discorso non va sottovalutata, costituisce le fondamenta. L'articolo pubblicato su *Omnibus*, in particolare, sviluppa un percorso molto

33 Royoux, “Pour un cinéma d'exposition 1 – Retour sur quelques jalons historiques”, cit., p. 10.

34 Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., New York 1970.

35 Serge Daney, “Du défilement au défilé”, in *La Recherche photographique*, n. 7, 1989, p. 49.

36 Bellour, *Querelle*, cit., p. 27.

37 *Ibidem*.

interessante sulle storie del cinema e dell'arte, mettendole a confronto, trovando, per la prima volta, una sorta di terreno comune da esplorare con finalità diverse da quelle singole del cinema come dell'arte. Vuol dire rimanere ancora avvolti da una dualità che chiaramente non può soddisfare, ma allo stesso tempo significa iniziare a comprendere la complessità del territorio di riferimento, tenendo presente l'anno, il 1997, e il contesto, quello francese e delle grandi biennali europee. Può sorprendere a tratti la lettura di Royoux, proprio perché non mette a confronto l'interesse del cinema nell'arte o dell'arte nel cinema, ma cerca la soluzione in uno spazio rappresentativo:

Ce qui se dessine aujourd'hui, ce n'est donc pas tant l'intérêt des artistes pour le cinéma ni l'improbable intérêt des cinéastes pour les arts plastiques, c'est plutôt, à partir de deux histoires différentes, la convergence du cinéma et des arts plastiques vers la configuration d'un espace de représentation qui transforme radicalement les conditions d'énonciation de l'image : le cinéma d'exposition<sup>38</sup>.

Il discorso sullo spazio è fondamentale e merita di essere registrato perché, sebbene tutte le pratiche analizzate siano evidentemente spaziali e temporali, questo valore è stato talvolta visto come una semplice formalizzazione artistica e non come una caratteristica imprescindibile. A questo si lega il rinnovato valore del museo e dell'esposizione (i riferimenti sono più alle mostre temporanee piuttosto che alle conformazioni museali permanenti):

Le cinéma d'exposition ne désigne cependant pas seulement une installation spatiale du cinéma. *Dans le* contexte des arts plastiques, il désigne l'autonomisation de l'*exposition* elle-même comme forme de représentation, que l'appropriation de certaines techniques ou procédés « cinématographiques » aura notamment rendu possible. Les études qui se multiplient sur le cinéma primitif et les différentes figures ou positions du spectateur au cinéma, contribuent également à la configuration d'un nouvel espace de représentation pour le cinéma. Envisager les relations arts plastiques / cinéma, c'est donc avant tout construire un *espace critique*, hypothétique, celui d'une conjonction *possible*, construit à partir de la différence de leur histoire propre<sup>39</sup>.

Le tecniche cinematografiche diventano così un mezzo per l'autonomizzazione delle forme espositive, che con l'ausilio della visione cinematografica, in senso lato, donano un valore nuovo alla visione spettatoriale. In ogni caso, come si è visto, è lo spettatore a essere preso come punto di riferimento per lo studio della materia e ad esso

38 Royoux, "Pour un cinéma d'exposition 1 – Retour sur quelques jalons historiques", cit., p. 10

39 *Ibidem*.

si collega per cercare di comprendere le mutazioni in atto. A questo proposito sorprende l'ultimo passaggio del testo, interessante per la definizione di *cinéma d'exposition*. Verso la fine Royoux delimita in qualche maniera il suo campo d'interesse, lasciando al di fuori forme che potrebbero invece essere influenzate dalle trasformazioni che analizza:

L'actualité du cinéma *d'exposition* ne doit en tout cas pas être associé - même s'il est clair que cela l'a favorisé - à la banalisation, dans les pratiques artistiques contemporaines, de l'emploi de l'image animée (projections diapositives ou vidéographiques). Elle ne doit pas même être rapprochée d'un quelconque privilège accordé à l'image photographique. L'identifier à la spécificité d'un support matériel serait en effet encore retomber dans l'ornière des critères modernistes d'authenticité.

Ce qui relève du cinéma dans ces pratiques consiste tout simplement en une grammaire grâce à laquelle, comme le disait Daney, les cinéastes ont envisagé une multiplicité de passages entre un élément A et un élément B<sup>40</sup>.

Su questo tema il critico francese tornerà in più occasioni, in particolare in un articolo uscito per *Art Press*, dove l'accento viene posto ancora di più sul valore della durata temporale dell'esperienza. Ad essa lega come conseguenza il valore di movimento in contrasto con l'immobilità cinematografica, che si è visto essere la chiave di lettura per la democratizzazione dell'opera d'arte e del cinema.

Le cinématographe, dit-on, est l'inscription du mouvement. Dès lors que dire d'un cinéma qui serait non plus mobile mais immobile, « *hanté*, comme disait Serge Daney, *par cette sorte de pulsion de mort instillée dans le film* » qu'est l'arrêt sur l'image ? La faiblesse conceptuelle des mots proposés depuis une quarantaine d'années pour caractériser ce qui se passe dans le champ élargi de l'art - environnement, installation, etc. - ne nous permet pas même de formuler cette question<sup>41</sup>.

A partire dall'idea che Marcel Broodthaers sia il "véritable concepteur et théoricien de ce cinéma de l'immobilité" Royoux sviluppa un discorso sulla durata immobile, ovvero sulle qualità temporali espanse del cinema d'esposizione, per lui determinato da questo fattore ancor più che da altri, al punto di dire che questo "espacement de la durée" nonché l'inversione da mobile a immobile sia il "véritable geste fondateur du cinéma d'exposition"<sup>42</sup>, prendendo come primo esempio l'opera che ha fatto conoscere Douglas Gordon. Se quindi nel primo articolo il punto focale veniva posto sulla spazialità, questa

40 *Idem*, p. 12.

41 Royoux, "Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée", cit., p. 36.

42 *Idem*, p. 37.

viene ora integrata giustamente con la temporalità dell'opera analizzata:

Aussi, d'emblée, la question particulièrement insistante des relations entre art contemporain et cinéma fut mal posée. Ce qui est en jeu, c'est non pas de comprendre combien dans l'art contemporain les images s'animent, quand bien même il s'agirait d'images filmées, mais au contraire ce que signifie et comment se manifeste la réversion du mobile dans l'immobile ; c'est le passage du cinéma à l'exposition qu'il faut interroger, et par là-même la reconstruction de multiples manières, d'une *expérience* indissociable de la construction d'un lieu du spectateur<sup>43</sup>.

Si cominciano a inanellare una serie di termini, ma siamo già nel 2000, che si ritroveranno fino ad oggi, perché effettivamente determinanti per delineare un quadro esaustivo: spazialità, temporalità, esperienza. L'ultimo scarto che l'autore inserisce in questo denso articolo è una questione politica, genericamente riferita all'arte, una sorta di rimando al valore in qualche modo educativo dell'arte per le società:

Sans appareillage fixé une fois pour toute, voire sans appareillage du tout, le cinéma d'exposition - dont la perpétuelle ré-invention est l'enjeu singulier de chacune de ses actualisations - est ainsi l'invention d'un rapport de l'individu à l'Histoire troquant la question du *pourquoi* devenue inaudible et inexplicable pour la question du *comment* : comment se débrouiller avec ce conditionnel radical d'une histoire sans destination ?<sup>44</sup>

È una visione che dà al cinema d'esposizione un compito quasi messianico, in parte giustificato dall'idea di innovazione, che alla sua comparsa, poteva forse reggere. Per Royoux l'arte ha un compito politico e in questo ha mancato. Ma oltre a questo, il compito finale dell'arte va ritrovato nel riempire una sorta di vuoto o i diversi vuoti che l'individuo deve affrontare nel suo percorso, specialmente importante "quand l'Histoire ressemble à un champ de ruines qui ne laisse plus de place à aucune certitude", vuoti riempibili, in parte, dalle forme artistiche, rivitalizzate nel loro compito politico.

Che la contaminazione del cinema nell'arte abbia avuto fin dall'inizio una possibilità politica è sempre stato chiaro. Il passaggio che si vuole qui sottolineare rimane relativo alla visione di Royoux di un cinema d'esposizione che, nelle sue forme ogni volta riviste, può prendersi carico delle mancanze dell'arte e, nel testo pare sottinteso, delle istituzioni dell'arte. Che ben presto, quasi fin da subito e sicuramente già nel 2000, anno dell'articolo, queste forme fossero già state assimilate nel dispositivo istituzionale

43 *Idem*, p. 38.

44 *Idem*, p. 40.



dell'arte non viene però rilevato. Gli artisti che vengono citati, Douglas Gordon, Steve Mc Queen, Janet Cardiff, Fiona Tan e altri ancora, vivono fin da subito nel mercato artistico e all'interno di questo continuano la propria creazione, che non può che essere altro che un prodotto dello stesso. Le forme innovative di visione vengono così risucchiate ben presto in un vortice produttivo che da una parte alimenta il circuito dell'arte e dall'altra il circuito della critica nonché le sempre maggiori produzioni accademiche.

#### 1.4 Esporre il tempo, migrare il cinema: il movimento delle immagini

Sebbene non abbia formalizzato le sue riflessioni in una formula precisa per parlare dell'esposizione del cinema, Dominique Païni ha coniato un'espressione suggestiva e fortunata, quella di "temps exposé". Corrisponde al titolo del suo lavoro più famoso *Le cinéma exposé. Le cinéma de la salle au musée*, che qui si vuole ricordare con il sottotitolo perché inserisce nel contesto critico l'idea di migrazione del cinema dalla sala cinematografica verso quella museale. Pur non essendo l'unico a parlarne in questi termini e non essendo l'autore di un termine relativo alla migrazione, in questo lavoro concentra la sua analisi verso lo spazio museale, da lui conosciuto anche attraverso una feconda pratica curatoriale.

Il tempo esposto va di pari passo con l'idea di *cinéma d'exposition*, quando questa si lega al concetto di tempo, come si è visto, e al concetto di spazio. Va anche verso l'idea di incontro fra temporalità, che ritroveremo sviluppata più avanti in questa tesi. Tutto il volume si basa su alcune questioni:

Ce sont les [...] questions que se pose le commissaire - nécessairement quelque peu scénographe - d'une exposition du cinéma : comment faire tenir ensemble des images qui se définissent par le *temps qui est tombé en elles*, alors que les autres dépendent de la seule souveraineté temporelle et visuelle du visiteur. Il s'agit donc d'un choc de temporalités auquel sont affrontés les spectateurs-visteurs d'une exposition de cinéma. Choc entre deux temporalités, celle *objective* imposée du dehors par le mouvement des images de cinéma et celle *subjective* qu'impose le regardeur aux figurations peintes, sculptées et photographiques<sup>45</sup>.

La temporalità rinvia a una diversa considerazione dello spettatore che viene investito di una nuova possibilità, per certi versi con un aspetto democratico come si è visto in precedenza. In ogni caso la velocità esposta determina il comportamento di

45 Païni, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, cit., p. 17.



chi guarda ovvero “c’est tout l’enjeu d’un musée ou d’une exposition de cinéma que de *monter* finalement des vitesses antagonistes dans le parcours du spectateur-visitateur, expérience que je renvoi [...] au souvenir du *flâneur* baudelairien”<sup>46</sup>.

La migrazione del cinema nella sala museale implica per Païni un gioco di valorizzazione di entrambi i campi d’interesse, il cinema e l’arte, a partire dal primo di questi, che resta comunque il centro focale del discorso. Il movimento “casuale” dello spettatore, la sua trasformazione in “spett-autore”<sup>47</sup> e la definitiva considerazione della materia cinematografica come materia da esporre sono i cardini sui quali si basano queste analisi e questi racconti del fare esposizioni piuttosto che del semplice guardare le stesse. Ripercorrendo questi lavori in un recente libro, Païni scrive: “Je ne fus pas le seul, au mitan des années 90, à appeler de mes vœux *l’exposition du cinéma*. Mai il ne s’agissait pas pour moi d’espérer une déterritorialisation entraînée par des innovations techniques”<sup>48</sup>, perché per lui il contesto è sempre stato quello del cinema e l’obiettivo trasmettere la cultura filmica.

Nel criticare le posizioni di Païni e riferendosi alla questione dello spettatore Bellour scrive:

Mais je ne crois pas qu’il soit pour autant vraiment ce flâneur réinvesti par Dominique Païni de ses affects baudelairiens. Il y faut en effet la foule, la vraie, et la rue n’est pas le Salon. Si aléatoire et souvent incertaine soit-elle, l’œuvre, dans la situation de semi-spectacle induite par le musée, fixe celui qu’on pourrait appeler plutôt son visiteur - mais il n’y a pas de mot juste pour tenir la variation de ce spectateur dissous, fragmenté, ballotté, intermittent<sup>49</sup>.

Sono parole alle quali Païni risponderà nel testo sopracitato, ridimensionando la *querelle* ad una *disputatio* dai toni più semplici. Ciò che tocca sul vivo Bellour e altri cinefili è l’idea che il cinema possa essere valorizzato in forme che non rispecchiano il dispositivo al quale sono abituati e che ritengono l’unico accettabile. Païni vuole invece andare oltre a questo lasciando il campo aperto al piacere visivo delle immagini, per superare una sterile distinzione fra cinema e non cinema. Si tratta per lui di individuare delle forme per rendere l’immagine cinematografica misurabile spettatorialmente, ovvero per rendere la sua esposizione un percorso visivamente interessante. Lo si intuisce percorrendo le mostre

46 *Ibidem*.

47 Cfr. Sandra Lischi, *Fatica e meraviglia. Strategie dello spett-autore fra cinema e video*, in Silvia Vassallo, Andreina Di Brino (a cura di), *Arte tra azione e con-templazione. L’interattività nelle ricerche artistiche*, ETS, Pisa 2003, p. 73.

48 Dominique Païni, *Le Cinéma exposé existe, je l’ai rencontré* in Id., *Le Cinéma, un art plastique*, Yellow Now, Crisnée 2013, p. 19.

49 Bellour, “D’un autre cinéma”, cit., p. 7.

da lui curate come quella su Michelangelo Antonioni<sup>50</sup>, dove al rispetto per l'integrità del film viene sostituito una venerazione per le immagini dell'autore. Quale delle due forme sia la più cinefila resta una questione aperta.

L'opera dell'ex direttore della Cinémathèque Française apre infine a un passaggio ulteriore, quello che vede le immagini accumulate fra di loro e di conseguenza parte di un insieme più vasto. Philippe-Alain Michaud si muove da un'altra istituzione, il Centre Pompidou di Parigi, con il privilegio di poter offrire una prospettiva legata alla storia dell'arte, in particolare dell'arte contemporanea. In diversi lavori<sup>51</sup> sviluppa un'idea di storia del cinema legata a quella dell'arte, in virtù della presenza massiccia delle immagini filmiche all'interno dei musei. Alla base, da un punto di vista ontologico, slega il cinema dal suo dispositivo e lo inserisce in un contesto più ampio. A partire da un confronto con la fotografia scrive: "Le cinéma n'est pas un prolongement de la photographie dans la durée, mais une interprétation divergente du principe de fixation dans son association au principe de projection"<sup>52</sup>, legandosi in particolare a questa per sviluppare una sorta di teoria del "movimento delle immagini". *Les mouvement des images* è il titolo di una mostra presso il Centre Pompidou che ha fatto scuola e l'omonimo saggio introduttivo ne definisce i caratteri di tentativo di riscrittura di una storia del cinema:

Aujourd'hui, au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle, alors que l'on assiste à une migration massive des images en mouvement des salles de projection vers les espaces d'exposition, migration portée par la révolution numérique et préparée par un double phénomène de dématérialisation des œuvres et par un retour à la théâtralité de la scène artistique, il devient possible, voire nécessaire, de redéfinir le cinéma hors de conditions d'expérience qui auront été les siennes au siècle précédent, c'est-à-dire non plus du point de vue restreint de l'histoire du cinéma, mais, à la croisée du spectacle vivant et des arts plastiques, d'un point de vue élargi à une histoire générale des représentations<sup>53</sup>.

Si tratta ovviamente di pensare il cinema secondo il paradigma dell'esperienza della visione facendo riferimento allo spettatore, in una linea che, nella critica artistica di cui si parla in questa tesi, è stata aperta da Royoux, sulla scia di numerosi tentativi di riconsiderare il posto dello spettatore. Assieme a questo fattore sta l'iscrizione del cinema nell'arte o meglio nell'incrocio fra arti, "du spectacle vivant et des arts plastiques".

50 Nelle mostre di Ferrara, Bruxelles e Parigi. Cfr. Dominique Païni (a cura di), *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, Fondazione Ferrara Arte Editore, Ferrara 2013; Id. (a cura di), *Antonioni, le maestro du cinéma moderne*, Bozar Books/Snoeck Publishers, Bruxelles/Gent 2013.

51 Cfr. Philippe-Alain Michaud, *Sketches : histoire de l'art, cinéma*, Kargo & L'Éclat, Paris 2006; Id., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998.

52 Philippe-Alain Michaud, *Le mouvement des images*, cit., p. 15.

53 *Idem*, p. 16.

Michaud fa un percorso che dalla fotografia passa ai primi tentativi precinematografici e in questo inserisce i giochi museografici che hanno attraversato il ventesimo secolo e che hanno determinato alcuni dei paradigmi che ancora oggi vediamo. Per comprendere come il cinema si sia sviluppato nella sala, osserva come il primo si debba “sottomettere ad un doppio protocollo inaugurale”:

d'une part, à une concentration de ses images à la surface et dans les limites de l'écran : d'autre part, à une effacement de la discontinuité au profit de la continuité du défilement, ou encore du moment de l'inscription au profit de celui de la projection, cette double opération de dématérialisation et du mouvement et du support ayant pour effet de faire du cinéma un enchaînement d'images dans le plan et de le transformer implicitement en prolongement de la photographie dans la durée [...] <sup>54</sup>.

Il movimento è iscritto in una spazialità e a questa si lega, assieme alle sue traiettorie scelte. Le storie del cinema e del museo sono storie che s'incrociano in più occasioni secondo i criteri del movimento e della struttura sintattica dell'opera. Il dispositivo cinematografico coglie involontariamente la necessità di una visione rinnovata e, una volta normalizzata la sua influenza (ma solo in un primo momento), passa la sua forza innovatrice nel cinema sperimentale degli anni sessanta e settanta che al cinema e alle sue forme ha dedicato molti tentativi di opera nonché risultati eccezionali.

Au-delà du spectre restreint de son histoire, le cinéma apparaît comme un moyen de repenser les images non plus à partir des concepts d'unicité et d'immobilité, selon le modèle winckelmanien qui a continué de conditionner, tout au long de XX<sup>e</sup> siècle, le mode d'exposition des œuvres, mais à partir des notions de mobilité et de multiplicité. C'est-à-dire hors d'une ontologie parméniidienne dont l'histoire de l'art classique aura été la garante, et à partir de l'hypothèse héraclitienne d'une métaphysique du flux <sup>55</sup>.

La linea del movimento dello spettatore è quella che in un certo senso diventa più feconda verso la metà degli anni duemila grazie all'unione di pratica e teoria di chi, interessato alle immagini in movimento, ha anche ricoperto ruoli in due delle maggiori istituzioni culturali francesi, la Cinémathèque Française e il Centre Pompidou. In un certo senso è la linea vincente, perché esce dalla teoria pura e permette sperimentazioni nella pratica museografica con tentativi che vengono commentati e presi ad esempio <sup>56</sup>.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>56</sup> Si parla della già citata mostra *Le mouvement des images* curata da Philippe-Alain Michaud o, per esempio, la mostra *Voyage(s) en utopie*, sempre al Centre Pompidou di Parigi, curata da Dominique Paini.

Quello che risulta evidente è la necessità del pubblico di sentirsi visitatore oltre che spettatore, sebbene questo non dimostri un fallimento del modello cinematografico, ma semplicemente un interesse verso le immagini in movimento ed una loro percezione, che esce dai confini di un dispositivo che alcuni al contrario vorrebbero immobile come lo spettatore che contiene.

Ritornando verso una questione lessicale più stretta Luc Vancheri si è interrogato sul concetto di *cinéma contemporain* a partire dall'idea di due cinema, che non hanno però fra di loro la distanza che vorrebbe Raymond Bellour. Questi due cinema sono in realtà attraversati e rivoltati da moltissimi scambi interni dovuti a cineasti e ad artisti che si affacciano su entrambi i mondi. L'autore scrive:

On s'est depuis longtemps habitué à l'existence d'une pensée esthétique de l'art tenue par une logique des frontières et des passages, des porosités et des échanges, des migrations et des hybridations, des captures et des métissages. Pour autant, toutes les difficultés qui entourent le statut esthétique de cette nouvelle économie du cinématographique ne sont pas exactement levées<sup>57</sup>.

Partendo dall'idea di frontiera e vedendo il dipanarsi di un percorso che inizia col cinema, ma s'interseca con le sue mutazioni, questa ricerca di un termine adatto viene associata, parafrasando Vancheri, all'antica inquietudine ontologica che accompagna la storia del cinema. La proposta dell'autore è quella di legarsi all'aggettivo "contemporaneo", poiché in esso si trova un netto distacco dalla modernità e la possibilità di includere forme più complesse o quantomeno differenti dal cinema inteso nel suo dispositivo classico:

[...] il semble que l'expression *cinéma contemporain* a plus de succès lorsqu'il s'agit de désigner, même si cela se fait au prix d'un usage plus limité du mot contemporain, le cinéma qui 'invente aujourd'hui autour d'une sortie stylistique de la modernité, pour autant que le cinéma puisse échapper à sa modernité, pour autant qu'il y ait encore de la place pour autre chose que du moderne à l'intérieur d'un régime séparé de l'art<sup>58</sup>.

Sebbene "contemporaneo" sia un aggettivo di difficile utilizzo, perché legato ad un'eventualità temporale che si rinnova ad ogni uso, in questo caso è una possibilità interessante, sebbene abbia in sé un legame unico col cinema. Anche in questo caso restiamo nel campo di visione cinematografico e di conseguenza gli artisti considerati sono artisti di cinema esposto che non soddisfano la complessità (ancora una volta)

57 Luc Vancheri, *Cinémas contemporains. Du film à l'installation*, Aléas, Lyon 2009, p. 7.

58 *Idem*, p. 8.

contemporanea. L'uso dell'aggettivo fa almeno spostare la linea cronologica ad ogni suo utilizzo, dando la possibilità di aggiustare le misure lessicali da prendere. La terminologia utilizzata da Vancheri ricerca un superamento di tutto il lessico che si lega al dispositivo e quindi porta a un'assimilazione dentro al vortice delle migrazioni e influenze fra cinema e arte, spostando l'ago della bilancia verso il primo e legandosi all'accezione che ne dà Giorgio Agamben<sup>59</sup>.

[..] Il n'est pas sûr que nous soyons devant une alternative et qu'il nous faille choisir entre deux cinémas, pour déterminer si l'expression *cinéma contemporain* convient plutôt à l'un ou à l'autre, plutôt au cinéma de salle ou plutôt au cinéma de galerie et de musée. Nous serions plutôt enclins à penser que nous sommes aujourd'hui en face d'une contemporanéité aux espèces différents, qui se trouve dans la position de rejouer le nom de cinéma de plusieurs manières<sup>60</sup>.

Dal momento in cui sono messe in campo due maniere di vedere il cinema e l'arte, unite in una complessità storica, cade il dispositivo cinematografico classico in quanto unico mezzo per distinguere il cinema dal resto. In questo risiede il vero scarto da chi pensa al cinema come a un'arte delimitata dal suo dispositivo e polarizza due esperienze spettatoriali. La riproposizione da parte dell'arte di componenti tecniche ed estetiche del cinema porta verso questo doppio regime che vede nella sua forma nel lato artistico una nuova *hypothèse cinéma*, che esce dal dispositivo per così dire classico. Per Vancheri questa ipotesi porta a poter scrivere una terza storia del cinema, dopo quella di un dispositivo e quella di un pensiero delle immagini. La terza "repose sur la possibilité de régler le nom de cinéma sur un régime contemporain de l'art"<sup>61</sup>. In un panorama artistico che è mutato, muta anche la conformazione del cinema, contemporaneo nella sua struttura di pensiero e nelle sue formalizzazioni.

### 1.5 *Unstable Cinema, Extended Cinema. Un effet cinéma*

Instabile ed esteso sono due degli aggettivi che vengono proposti, nonché due delle definizioni possibili delle nuove forme analizzate. Rappresentano due modi per andare oltre, in quanto a definizione, ad un lessico limitato. *Unstable Cinema* viene così spiegato:

<sup>59</sup> Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, cit.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 93.

Film has become an *unstable* object: it blurs, floats, fragments, breaks, exceeds its traditional limits, leaves the screen and contaminates the many-sided world of contemporary arts. Unstable cinema is formless: it can be painted, sculpted, installed, performed, played, even interacted; it represents the experimental space for new forms of authorships, where avant-garde practices like found footage and collage are remediated by digital cut and paste and software compositing. Exactly like a chemical substance, film rapidly changes its biological status, trespass, liquefies, vaporizes<sup>62</sup>.

Questo cinema è instabile perché non ha più una conformazione chiara, perché è stato coinvolto nella trasformazione contemporanea delle immagini, ma allo stesso tempo trova una posizione privilegiata nel dibattito sull'arte contemporanea: "Currently [...] cinema has assumed an unprecedented central position, which simultaneously radicalises, emphasises and denies its linguistic specificity. Contemporary art provides us with an "unstable" image of cinema"<sup>63</sup>. In essa trova una miriade di trasformazioni, che a un primo sguardo lo farebbero pensare come qualcosa di altro rispetto al cinema classico, ma ad un'analisi più attenta ne definiscono lo statuto attuale. Cinema instabile è una formula interessante perché permette di racchiudere in sé il complesso studiato, non crea barriere ma al contrario le elimina. *Unstable* come *extended* richiamano alla memoria l'*expanded* di Youngblood, ma lo intendono entrambi in due modi diversi. Lo statuto d'instabilità non porta a delimitare i confini del cinema, ma lo porta verso una trasformazione:

Film as self-contained object transforms into a database of elements that can be used and manipulated by the artist to compose new structures, new artifacts, new meanings. In this sense, we argue that "unstable" is not simply synonymous with "expanded". While Youngblood's conception implicitly assumes the idea of a strengthening of cinema outside the boundaries of its traditional medium, unstableness implies rather an enfeeblement, a slow decay, a progressive shading. We are wondering if cinema is vanishing in contemporary art, and this question opens a myriad of considerations on the ontological status of filmic images and structures once transposed into the new environments<sup>64</sup>.

Ancor più chiaro il riferimento a Youngblood per quanto riguarda l'*extended cinema*. Esteso perché anche qui oltre l'espansione, ma legato ad essa storicamente, nell'idea che è il cinema a trovare uno spazio maggiore nel sistema delle arti, in contrapposizione a una

62 Cristiano Poian, *An Unstable Foreword*, in Saba, Poian (a cura di), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, cit., p. 8.

63 Cosetta G. Saba, *Cinema Re-Invented. Cinema's Presence in Contemporary Art*, in Saba, Poian (a cura di), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, cit., p. 9.

64 Poian, *An Unstable Foreword*, cit., p. 8.

visione di un cinema diluito in una proposta più ampia. L'opera di Youngblood è qui un riferimento importante perché permette di racchiudere sotto alla sua genesi una grossa fetta delle pratiche contemporanee.

Dans un geste formidablement anticipateur, qui a pris des allures de *manifeste*, il transformait ainsi le champ du « cinéma », en l'ouvrant à tout un monde qu'il hantait et qui le hantait, en le connectant à son environnement, tant artistique et culturel que technique et politique : les arts (et « l'esprit ») des années 70, spécialement la performance, l'installation, la vidéo, l'art conceptuel, événementiel, corporel, le spectacle vivant, les médias, la télévision, l'holographie, etc. Et bien entendu, il intégrait (il fut l'un des premiers à le faire frontalement) les nouvelles données technologiques liées à l'ordinateur et à la cybernétique. C'était cela, le « cinéma élargi »<sup>65</sup>.

Dare in un certo qual modo valore di genesi terminologica non vuol dire dare valore di genesi storica. L'*expanded cinema* ha una posizione difficile nella storia dell'arte e del cinema perché legato a utopie difficili da rendere nella pratica anche solo pochi decenni dopo. Ma questo legame lessicale produce un rimando effettivo al soggetto del discorso, il cinema, da tener presente nei confronti del territorio che va a colonizzare. Più per una questione di ricchezza della visione che per una costruzione gerarchica, che è totalmente fuori questione a questo punto della ricerca.

Contrairement à certains discours qu'on a beaucoup (trop) entendus le cinéma n'est pas en train de régresser, de disparaître, de tomber aux oubliettes, mais plutôt, en plus infinie de ses formes et de ses pratiques, il est plus vivant que jamais, plus multiple, plus intense, plus omniprésent qu'il ne l'a jamais été. Dans la logique de Youngblood, comme dans la nôtre, c'est « le cinéma » qui gagne du terrain et étend son emprise, non seulement sur les autres images (affaire de territoire) mais aussi, surtout, sur les modes de pensée de l'image, qui, bien au delà de la technique, sont devenues, comme dit Youngblood, « des formes de la conscience humaine »<sup>66</sup>.

L'*extended cinema* è una delle formulazioni di “un effetto cinema”, il quale che ha influenzato buona parte dell'arte contemporanea degli anni novanta e che è una formula ancora più rappresentativa in quanto dimostra la non invasività del cinema sull'arte, quanto l'accoglienza nell'arte di una tendenza che oggi è diventata progettualità della pratica di molti artisti, una sorta di flusso che ha coinvolto tutto il panorama da analizzare.

L'*effet cinéma* è una formulazione tra le più omnicomprensive del fenomeno di cui

65 Dubois, Monvoisin, Biserna, *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, cit., p. 13.

66 *Idem*, p. 14.



parliamo. Philippe Dubois porta avanti questo termine a partire dall'idea che, pur essendo all'interno dell'arte contemporanea si è di fronte a cinema, nonostante la complessità delle forme affrontate: “Que l'art contemporain international, à tous les niveaux et de toutes les façons, soit actuellement « envahi » par ce que j'appelle un *effet cinéma*, c'est une évidence massive, encombrante, « à la mode ». Irritante autant qu'intrigante. Toute l'actualité artistique en témoigne”<sup>67</sup>. In diverse occasioni Dubois è tornato sull'argomento per delimitare meglio il campo di studio e di riferimento. Il primo problema riscontrato è ovviamente quello del limite del cinema, partendo però da una base di apertura verso le altre forme, senza rimanere in una visione unicamente cinefila. La questione viene da lui formulata in questi termini:

Exposer des œuvres impliquant, d'une manière ou d'une autre, « le cinéma ». Les guillemets, ici, sont particulièrement de circonstance, tant en effet les identités deviennent incertaines, et les mixages de règle, semant le doute et le trouble sur la question de la « nature » des phénomènes auxquels on assiste. Car un des points centraux du problème est là : ce que nous voyons dans les expositions, est-ce bien (encore) « du cinéma » ?<sup>68</sup>

Dubois è il primo a mettere insieme una serie di proposte terminologiche, in quanto osservatore delle risposte critiche alle forme artistiche degli anni novanta. Per lui però sono poco interessanti le forme lessicali poiché riassumono delle visioni in ogni modo parziali, non rispondono alle forme mostrate dall'arte:

Peu importe les étiquettes. Ce qui est clair, c'est que la question posée est bien celle de l'identité ou de la nature « du cinéma », une nature *supposée* donc, qui se découvre ou se révèle hypothétique (là où elle se croyait sûre d'elle-même, solide dans sa spécificité), une *nature* qui se sent désormais questionnée, relativisée, ébranlée, transformée, trahie peut-être, pour ne pas dire en voie de disparition (le cinéma, « *vanishing art* » ?). Cette incertitude identitaire est évidemment fondamentale sur le plan théorique (on pourrait l'étudier en termes deleuziens de « lignes de déterritorialisation ») mais elle l'est aussi sur le plan des institutions<sup>69</sup>.

La *querelle* di cui si è scritto all'inizio è stata scatenata, almeno in parte, dall'interpretazione di queste forme. Bellour si riferisce in particolar modo a un testo curato da Dubois e alla presentazione da lui scritta, che ribadisce, senza mezzi termini, quello detto in precedenza, ovvero che tutto questo panorama è cinema.

67 Dubois, “Un ‘effet cinéma’ dans l'art contemporain”, cit., p. 15.

68 *Idem*, p. 17.

69 *Ibidem*.



N'en déplaise aux puristes, aux intégristes et aux fondamentalistes de tous poils. Qui se replie sur une identité perdue, rêvée, régressive, et vivent encore dans la croyance nostalgique d'une spécificité insurpassable (mais explosée). Oui, cest du cinéma, ouvert et multiple, du cinéma «expanded», sorti de ses formes et de ses cadres. Du cinéma hors la salle, hors les murs, hors «le» dispositif. Fini le noir, les sièges, le silence, la durée imposée. Démultiplication folle des formes de présence de l'image lumineuse en mouvement. La pellicule n'est plus le critère, ni la salle, ni l'écran unique, ni la projection, ni même les spectateurs. Oui, c'est du cinéma. Du cinéma aux mille lieux. Du cinéma hors «la Loi». Sauvage, dérégulé, proliférant bien plus que disparaissant<sup>70</sup>.

Il pregio di questo testo è sicuramente la chiarezza che viene posta nel dire che ognuna delle forme artistiche, che in qualche modo si relazionano con il cinema, sono cinema, al contrario di quello che pensano coloro che dichiarano il cinema morto. Non si tratta di una vera contrapposizione terminologica all'*autre cinéma* di Bellour. Si tratta piuttosto di una rivendicazione di vitalità di tutto quello che è cinema e di un allargamento di campo. Dubois ha dalla sua un'attenzione metodologica e strutturata sulle diverse forme proposte, essendo colui che ad oggi ha proposto dei modelli di classificazione di questi lavori<sup>71</sup>.

*Effet cinéma* rende bene l'ampiezza della materia in gioco e, assieme all'*extended* e all'*unstable cinema*, è la base per una proposta terminologica che non ha la presunzione di inserirsi nel dibattito già fin troppo ricco dal punto di vista lessicale, ma che vuole dare i confini delle forme studiate in questa tesi.

## 1.6 Le forme cinematografico-artistiche contemporanee

Nell'affrontare questo tipo di analisi si potrebbe dire di essere di fronte ad un *paesaggio delle forme cinematografico-artistiche contemporanee* in quanto i lavori che qui si intendono analizzare sono legati al cinema, sebbene possano arrivare a soluzioni artistiche e visive molto lontane da esso. L'idea di *paesaggio* serve da guida per provare a immergersi in questa varietà, mentre il concetto di *forme cinematografico-artistiche contemporanee* è utile ad abbracciare la complessità morfologica inserita nel paesaggio stesso. È un tentativo di mantenere un contatto con il cinema anche quando nell'arte questo viene a perdersi. Si tratta di immagini in movimento, seguendo la complessità che

<sup>70</sup> Dubois, Ramos Monteiro, Bordina (a cura di), *Oui, c'est du cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement*, cit., p. 8.

<sup>71</sup> Cfr. Dubois, "Un 'effet cinéma' dans l'art contemporain", cit.

deriva dai lavori già citati di Philippe-Alain Michaud, ma si tratta anche di un cinema che rimane in qualche maniera ancorato all'immagine, almeno nella percezione spettatoriale. Potrebbe sembrare un passo indietro rispetto a locuzioni secche. Queste hanno però il problema di dividere piuttosto che unire, di fermarsi a una qualità dell'immagine e a non farla assorbire nel confronto con le altre caratteristiche. Questa impossibilità definitoria non deve frustrare la ricerca di un quadro concettuale adatto, ma deve ricordare a chi si pone di fronte allo studio di questa materia come non possa esistere una volontà classificatoria totale<sup>72</sup>.

La locuzione *forme cinematografico-artistiche contemporanee* vuole prendere spunto dall'interessante proposta di Miriam De Rosa "contemporary cinematic forms"<sup>73</sup>, tenendo presente che la forma qui introdotta, in italiano, pone l'accento tanto sul cinematografico quanto sul *cinematic*<sup>74</sup>. Questa locuzione non vuole sostituirsi all'effetto cinema, ma accostarsi a esso, in un tentativo di spostare l'ago della bilancia verso forme che hanno una provenienza mediale diversa, ma che vengono accomunate dall'esposizione in spazi comuni, secondo modelli curatoriali che le affiancano senza alcuna discriminazione. La percezione dello spettatore si è quindi plasmata a partire da queste conformazioni che vedono artisti lavorare con pellicola, video, immagine digitale, persino diapositive, pur rimanendo legati all'immagine cinematografica o almeno al cinema come prodotto culturale. L'effetto cinema è entrato talmente in profondità in questi lavori che le forme cinematografico-artistiche contemporanee sono da esso percorse nella loro instabilità ontologica. L'esigenza qui è quella di mostrare una visione d'insieme che, nella sua intimorente complessità, abbia almeno alcune coordinate chiare, che sono state appunto trovate nel cinematografico-artistico contemporaneo. Le forme dell'esposizione che si osservano nei musei sono variegata e frutto di diversi media. Mantenere il termine cinematografico non serve a dare a queste unicamente una genealogia ontologica relativa al cinema (questo è il campo d'interesse del solo cinema esposto), ma offre l'opportunità di sottolineare una discendenza culturale e maggioritaria. In realtà si vuole porre l'accento su questo *cinema*, perché le immagini che affrontiamo, anche se in video o talvolta televisive nelle loro forme, sono immagini che al cinema si legano, almeno culturalmente. L'unione con gli aggettivi *artistico* e *contemporaneo* poi è sufficiente a gestire la possibile ambiguità che si verrebbe a creare nel considerare questi aggettivi solo da un punto di vista strettamente ontologico.

In questo senso non si vuole escludere il valore dell'analisi dei supporti tecnici.

72 Si può però arrivare ad una classificazione di alcune forme ben specifiche come fa Philippe Dubois.

73 Miriam De Rosa, "Image, Space, and the Contemporary Filmic Experience", in *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, n. 19, 2012.

74 La proposta di De Rosa infatti fa riferimento al quadro del *post-cinema* come si è inteso all'inizio di questo capitolo.

Cinema, video analogico, video digitale, pellicola, nastro magnetico e le altre forme che si possono trovare, necessitano di essere inseriti al momento dell'analisi del lavoro artistico. Oggi però si è di fronte a un panorama talmente complesso che risulta necessario vederlo sotto a un'altra forma. Unire "cinematografico" e "artistico" permette di non dimenticare una filiazione culturale, sociale e persino tecnica, nei lessici e nelle sintassi costruttive dei lavori, e allo stesso tempo aprire a un campo di osservazione, quello dell'arte contemporanea, che dal cinema prende molto. Si tratta di portare il ragionamento al di là della pur importante questione del supporto e dell'originale destinazione del lavoro, per il fatto che in molti casi le immagini vengono ridestinate e "logorate" attraverso diversi media e solo dopo vengono immesse nell'arte contemporanea.

Allo stesso tempo si sente la necessità di mantenere forte l'accento sul cinematografico, poiché, sebbene oggi la maggior parte delle pratiche da analizzare sia più legato alle forme delle "immagini in movimento" e quindi alla storia dell'arte più che alla storia del cinema, quest'ultimo rimane uno snodo fondamentale. *24 Hour Psycho*, ad esempio, non ha solamente l'ovvio legame col cinema attraverso il materiale usato. Apre l'arte contemporanea, negli anni novanta, all'osservazione diretta del cinema e lo introduce culturalmente all'interno di uno spazio sacralizzato. Sarebbe più corretto dire re-introduce, ma non si può dimenticare come lo snodo costituito da quegli anni sia una delle ragioni per le quali cinema e arte possono essere visti insieme e insieme nominati. Per questo motivo si ritiene importante porre l'accento sulla doppia provenienza delle forme trattate, perché l'aggettivo inglese *cinematic* non risulta sufficiente a sostenere questa immissione culturale nella geografia contemporanea.



## Tentativi per una genealogia

Una volta arrivati a delineare l'idea di paesaggio delle *forme cinematografico-artistiche contemporanee* si può tentare un passo indietro, dal punto di vista cronologico, per comprendere come si è arrivati a questo insieme composito di formalizzazioni. All'interno delle tracce lasciate dalle dispute sul lessico del cinema esposto, si possono vedere, o almeno intuire, alcuni prodromi nonché una serie di punti fissi: l'*expanded cinema*, ad esempio, o la tradizione del cinema sperimentale, più volte chiamata in causa dalle teorie prese in esame, come, allo stesso modo, l'onda del cinema esposto degli anni novanta. Ne consegue un'idea chiara: questa storia è il risultato di più storie, di diverse influenze e di molteplici ritorni. È frammentaria al pari del patrimonio di pratiche che avvolge ed è impossibile da cogliere nella sua interezza.

Si ritiene però necessario fare un tentativo in questa direzione, per il fatto che la sua conformazione confusa dimostra come si tratti di un panorama di immagini in movimento e non solo di cinema e come l'ontologia delle forme che si stanno affrontando in questa tesi sia instabile. È una "storia" che serve a riflettere su alcuni momenti che hanno segnato dei passaggi, senza per questo dover trovare ogni singola maglia di una catena cronologica che renderebbe questa analisi una trattazione storica. Per questo stesso motivo, in questo lavoro, non si è reso necessario sviluppare un mero susseguirsi di analisi di opere, ma piuttosto individuare gli snodi che hanno portato gli spettatori di fronte al cinema esposto prima e all'esposizione delle immagini in movimento poi. Si tratta quindi di decidere i punti fondamentali del percorso che oggi permette di definire il suddetto panorama delle forme.

Così come la geografia del lessico è composita, lo è altrettanto il pensiero sulle storie da prendere in considerazione. Chi parla di "cinema solo" si riferisce ad una storia che vede al centro l'arte del film. Chi inserisce queste pratiche nell'arte, al contrario, le vede delineate in un percorso che prosegue con naturalezza all'interno della storia dell'arte. La caduta dello statuto ontologico cinematografico o almeno la sua friabilità,

rende entrambe queste direzioni possibili, ma lascia pensare piuttosto ad un sistema più articolato al momento della sua analisi. Dal momento in cui questo complesso diviene più della presenza del cinema nell'arte contemporanea, ma si fonde con essa, tentare di inserire le forme contemporanee in una delle due storie risulta non sufficiente. Lo è anche porle in una terza storia, quella delle esposizioni, poiché queste a loro volta sono inserite nella complessità istituzionale del museo, delle mostre temporanee, degli spazi non convenzionali dell'arte (e del loro processo di "gentrificazione").

È una storia che procede per traiettorie piuttosto che seguendo una linea già tracciata. La prima è legata principalmente al cinema, considerando però la tradizione sperimentale e avanguardistica. La seconda si lega al percorso della videoarte. È in sovrapposizione e in contrapposizione con quella del cinema e talvolta del cinema sperimentale per alcuni anni, per poi affiancarsi ad esse con più semplicità, in una sorta di normalizzazione delle pratiche. La terza traiettoria è di tipo propriamente spaziale: si dispiega maggiormente nella storia dell'arte poiché riguarda in particolar modo le pratiche installative e s'interseca con le prime due in particolar modo negli anni sessanta e settanta. La quarta infine è una traiettoria che esce dalle normali storiografie e si lega alla tattilità. Segue il rapporto con lo spettatore ovvero ribalta l'analisi uscendo dall'oggetto artistico ed entrando nel soggetto spettatoriale, *nel* confronto con il lavoro. È la linea più trasversale fra queste segnalate. Giuliana Bruno dà un'indicazione in questo senso, affidandosi molto a questo modo di intendere i percorsi delle immagini<sup>1</sup>. Laura Marks basa parte della sua attività di ricerca sul senso del tatto nell'arte, facendone un fulcro di riflessione. Già nel 1998 scriveva:

Let me simply point out that in recent years, artists in many mediums have taken renewed interest in the tactile and other sensory possibilities of their work, often to the diminution of visual appeal. Disciplines from philosophy to art history, anthropology and cognitive psychology have begun to posit an epistemology based on the sense of touch<sup>2</sup>.

In ogni caso queste traiettorie hanno come punto fermo il rapporto con lo spettatore. Le *bagarre* lessicali tornano ad essere utili proprio in relazione alla "visione bloccata" secondo Daney e alla conseguente idea di democratizzazione spettatoriale messa in gioco dai commenti di Royoux. Probabilmente questa idea di visione democratica ha fallito, non è mai stata messa in atto o, più semplicemente, non è mai stata al centro dell'interesse artistico in modo tale da portare ad una rivoluzione. Si è però arrivati alla più semplice considerazione che l'opera in uno spazio museale sia spazializzata e temporalizzata

1 Bruno, *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*, cit.

2 Marks, "Video haptics and erotics", cit.; Id., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, cit.

*per* qualcuno, il suo visitatore-spettatore e intorno ad esso, in qualche modo dev'essere disposta<sup>3</sup>.

Questo capitolo vuole quindi essere un breve viaggio in alcuni momenti della storia del cinema e dell'arte contemporanea, per riflettere su una possibile genealogia artistica del fenomeno dell'esposizione del cinema e delle immagini in movimento, facendo attenzione alla caratteristica fondamentale della percezione che lo spettatore ha della materia filmica, nonché del suo coinvolgimento fisico ed emotivo nell'ambiente di proiezione. In questo non si ha la pretesa di esaustività né di tracciare una storia completa di questo fenomeno, quanto piuttosto portare alla luce alcune riflessioni, al fine di capire dove si possano ritrovare i germogli artistici della spettatorialità espositiva contemporanea. Il tutto con l'obiettivo di dare le basi per sostenere un'analisi delle coordinate spaziali e temporali, che si ritroveranno nello sviluppo di questa tesi.

## 2.1 Prima del cinema esposto, prima del cinema

Ogni genealogia si sviluppa in verticale, alla ricerca di un mitico momento inaugurale. Ogni tentativo in questo senso viene spesso frustrato dall'impossibilità di risalire sufficientemente indietro nel tempo, con il risultato della creazione di miti. La storia del cinema ha raccolto negli anni molti di questi momenti, tanti almeno quante sono le nazioni che ne hanno rivendicato l'invenzione. Dalla messe di lavori critici che si sono sviluppati se ne possono estrarre alcuni che si concentrano sul tempo che precede la nascita ufficiale del cinema, portando con sé riflessioni su come la storia del cinema sia frutto di un'evoluzione complessa. Il punto di snodo è la comprensione di un momento in cui, in un qualche senso, tutto può succedere. Da lì il cinema prende una conformazione (instabile, ma alla costante ricerca di una normalizzazione) che inevitabilmente, alla luce degli sviluppi del secolo, porterà delle conseguenze sulla visione dell'arte contemporanea.

Oltre a questo, l'analisi delle forme contemporanee mette in luce un legame con alcuni apparati precinematografici, almeno nelle modalità di visione. In un certo modo la storia di alcuni strumenti di visione creati prima del cinema si ritrova nella moltitudine di modalità di visione contemporanea. Questi stessi strumenti introducono storicamente il cinema per poi lasciarlo alle sue formalizzazioni nella sala mentre si riallacciano con la storia dell'arte in più sequenze. A tal proposito si potrebbero osservare in primo luogo i tentativi di messa in esposizione degli strumenti precinematografici nei musei del cinema

3 Si vedano le proficue derive, in questo senso, di moltissime opere di *exhibition design* che, pensate per le pratiche museali, hanno sviluppato dei sistemi spettatoriali partecipativi.

o in mostre temporanee<sup>4</sup>. Da un punto di vista strettamente espositivo, le mostre dedicate al precinema<sup>5</sup> o le sezioni dei più importanti musei rientrano a pieno diritto all'interno del fenomeno del cinema esposto, non soltanto perché inserite in un contesto museale, ma proprio in virtù delle peculiarità degli strumenti precinematografici. Si tratta però di un'esposizione del cinema legata alla storicizzazione dello stesso (in una visione per niente transtorica) e non al suo riuso da parte di artisti contemporanei. Rimane il fatto che in questa lunga evoluzione, che può andare dal Rinascimento alla fine dell'Ottocento (per poi proseguire parallelamente alla storia del cinema), si possono ritrovare modi di intendere lo spettacolo e la meraviglia molto simili ad alcune pratiche artistiche odierne.

In rapporto alla contemporaneità può risultare interessante fare alcune considerazioni sull'utilizzo sociale dei vari dispositivi e sulla fruizione pubblica o privata degli stessi. Nel Settecento alcuni strumenti ottici, spesso di utilizzo personale, mostrano una crescente importanza della visione nella società dell'epoca, non ancora paragonabile a quella che si svilupperà nei secoli successivi, ma comunque base per una certa "iconolatria"<sup>6</sup> ottocentesca, che sfocerà definitivamente nel suo corrispondente contemporaneo, continuamente discusso in riferimento alla quantità di immagini che affrontiamo ogni giorno<sup>7</sup>. Si dispiega un interesse per la nozione di apparato o dispositivo che può essere confrontata con l'enorme interesse contemporaneo per la stessa. Come si è potuto vedere, sul concetto di dispositivo si gioca talvolta lo scarto fra cinema e non cinema. In questo gli apparati precinematografici mostrano le loro peculiarità al momento di confrontarsi con le pratiche artistiche. Accanto, l'uso dei dispositivi che vengono fatti in ambiti museali senza per questo essere legati al mercato dell'arte. Sebbene possa apparire fuori dal tema di questa tesi, si ritiene importante ricordare come ci sia un collegamento fra le diverse pratiche, laddove lo scarto è giocato unicamente a livello istituzionale (musei d'arte vs musei della scienza ad esempio) e di mercato (opere d'arte vs lavori di design).

Ripercorrendo le differenti vicende dei dispositivi precinematografici a partire dal Seicento (ma ancor prima nel Medioevo e poi nel Rinascimento ne troviamo delle

4 Si guardi ad esempio la produzione italo-francese dell'esposizione *Le macchine delle meraviglie. Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema* in mostra alla Cinémathèque Française e alla Venaria Reale di Torino. Laurent Mannoni, Donata Pesenti Compagnoni (a cura di), *Le macchine delle meraviglie, Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema*, Il Castoro/Museo Nazionale del Cinema, Milano/Torino 2009.

5 Nella vastissima letteratura sul precinema si ricordino almeno: Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta*, Marsilio, Venezia 1997; Stephen Herbert, *A History of Pre-Cinema*, Routledge, London 2000; Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio, Venezia 2007; Donata Pesenti Compagnoni, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, UTET, Torino 2007; Silvio Alovio, *Il pre-cinema*, in Emiliana De Blasi, Dario Edoardo Viganò (a cura di), *I Film Studies*, Carocci, Roma 2013.

6 Carlo Alberto Zotti Minici, *Sapere scientifico e pratiche spettacolari prima dei Lumière*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, p. 10.

7 Cfr. Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Oakland 1994.



tracce e delle descrizioni), si osserva come venga allo scoperto una storia della visione e una spiccata ricerca del meraviglioso mai del tutto indipendente dal sempre più veloce cammino della scienza. Nel Settecento, in particolare, il clima di fervore e gli sviluppi della tecnica non tardano a influenzare il percorso della visione, che, non bisogna dimenticare, è sempre parallelo ad un percorso tattile dati i tipi di strumenti utilizzati.

La serie di piccoli strumenti ottici settecenteschi, che hanno talvolta carattere di puri e semplici *divertissement*, legati come sono allo spirito ludico e galante del secolo, quali i polemoscopi, le camere oscure da tasca, gli zogroscopi, i poliscopi, attesta il crescere nel pubblico di una “curiosità” visiva, che lo strumento determina e alimenta e che arriverà nell’Ottocento a forme di vera e propria “iconolatria” inglobandoli in ogni aspetto del visibile<sup>8</sup>.

Sono questi strumenti che permettono una forte analogia con gli *exhibit* museali e con alcune formalizzazioni artistiche, poiché in essi non era determinante soltanto lo spirito ludico, ma anche una forte componente didascalica. Se infatti il divertimento non era secondario, le conoscenze che potevano scaturire da questi strumenti era pari solo alla meraviglia da loro suscitata. Così strumenti come la lanterna magica, la scatola ottica, il *mondo nuovo* e tutti gli apparati volti prevalentemente ad una fruizione privata, si adattavano perfettamente ad una didattica diversa e complementare a quella tradizionale, mescolando un uso ludico ad uno didattico e ad uno scientifico, per finire spesso nella fantasmagoria. Un manifesto conservato al Museo Nazionale del Cinema di Torino pubblicizza lo spettacolo del Professor A. Brönets, prestigiatore in tournée nell’Ottocento: “Rappresentazione di fisica – ottica – meccanica – prestigio – magia – illusione – apparizione” e continua: “Prima serie di esperienze di fisica e chimica e prestidigitazione” per terminare con “Le scienze nuove dello spiritismo applicate alla fisica”.

La connessione con la scienza rimane a tale punto che, nel secolo successivo, molti degli artifici saranno “la semplificazione delle macchine della fisica sperimentale” e persino

i moltissimi strumenti ottici che nel corso del secolo entrano in modo capillare nell’ambito domestico, come intrattenimento familiare e soprattutto gioco istruttivo per l’infanzia, sono in buona parte versioni semplificate degli strumenti già presenti nei gabinetti scientifici e negli apparati da dimostrazione del secolo precedente, quali microscopi,

8 Zotti Minici, *Sapere scientifico e pratiche spettacolari prima dei Lumière*, cit., p. 10.

telescopi, cannocchiali e camere oscure<sup>9</sup>.

Le proiezioni delle lanterne magiche esploravano l'anatomia umana e le scienze naturali con la stessa facilità con la quale mostravano fantasmagorie. Fondamentale fu la Royal Polytechnic Institution di Londra, dal 1838 votata anche alla "volgarizzazione scientifica"<sup>10</sup> con un'ingente produzione di vetri per lanterna, mentre in Francia, a fine Ottocento, il Musée Grévin utilizzava un "praxinoscopio 'attivato' da un modello in cera"<sup>11</sup>.

Questa digressione serve a unire le strade di alcuni modelli di visione, senza per questo accomunare lavori di design e lavori d'arte. Non per una sciocca rivendicazione di superiorità culturale, bensì per una diversa percezione sociale. Le modalità di fruizione pubbliche, del resto, sono ancor più interessanti per i confronti che qui vengono portati avanti. Tutti gli strumenti, spesso terminanti con il suffisso "orama", quali il cosmorama, il georama, il cineorama, così come il grande mappamondo, spostano l'accento su una fruizione pubblica, accogliendo gli spettatori all'interno di strutture più o meno complesse, non perdendo il carattere didattico, ma affiancando ad esso l'emozione del meraviglioso, già in parte vissuta negli altri strumenti precinematografici, ma qui amplificata dal carattere pubblico. A questo punto diviene scontato, ma altresì obbligatorio, il riferimento a tutti gli *exhibit* il cui carattere precipuo è proprio l'essere una struttura, un contenitore interessante quanto, se non più, del contenuto stesso: i *Geodesic Domes* di Buckminster Fuller ne sono un esempio molto chiaro, così come il *Movie Drome* di Stan VanDerBeek, magnifica utopia legata ad una struttura spaziale (e nato con diversa intenzione), che si ritrova in diversi campi e luoghi del sapere (basti pensare al *Géode de La Villette* parigina)

Ecco allora che l'anello di congiunzione fra il precinema e il cinema esposto contemporaneo non sta ovviamente nel mettere in mostra qualcosa che non era ancora stato creato, ma piuttosto nella comunione di alcune modalità di fruizione che si sono perse proprio con l'invenzione del cinema stesso e della distribuzione seriale delle pellicole. Nella lunga storia del precinema ci sono strumenti a uso personale come la scatola ottica, il plemoscopio, il *mondo nuovo* e strumenti creati per una visione pubblica, cosmorami, georami, cineorami, modelli di un'"avidità del vedere"<sup>12</sup> che, in altri modi e in altri tempi, saranno ripresi dagli artisti al confine con il cinema, che ragioneranno sull'ossessione del vedere cinematografico.

9 *Ibidem*.

10 Mannoni, Pesenti Compagnoni (a cura di), *Le macchine delle meraviglie, Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema*, cit., p. 242.

11 Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2006, p. 146.

12 Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Marsilio, Venezia 2008, p. 26.

## 2.2 Modelli dalle avanguardie

Con la “nascita” del cinema i dispositivi precinematografici si trovano ad esistere su di un binario alternativo alla storia del cinema. Continuano a sopravvivere come forme di spettacolo e di divertimento, ma soprattutto saranno i puntelli per dei tentativi di svolta rispetto alle normalizzazioni del cinema. Sono rimasti nella storia come dei momenti *prima* del cinema, ma sono stati in realtà linfa vitale per modelli alternativi di spettacolo.

In questa breve e frammentaria storia essi trovano un posto. Inoltre hanno l'importanza di fare da passante con le prime avanguardie, un ruolo simile a quello che avrà il video nella seconda parte del Novecento. Se si dovesse cercare un fattore comune lo si troverebbe forse nella curiosità sperimentatrice di tutti i creatori di questi strumenti, la stessa che ha coinvolto le avanguardie del Novecento. Questi frammenti di una storia si sviluppano per salti temporali, giustificati dal fatto che ognuno ha dei debiti con i precedenti. Forti legami dati dalla ricerca di una simile attitudine spettatoriale, come dalle forti sperimentazioni. Le avanguardie, tutte, sognavano in grande e i loro risultati, i fallimenti e le riuscite, furono fondamentali per lo sviluppo del linguaggio cinematografico.

Senza rendere questo capitolo una dissertazione sul cinema d'avanguardia è però importante definire cosa si intende con la parola “avanguardia”, poiché da qui prende le mosse una storia del cinema esposto prima e delle immagini in movimento poi più simile a quella odierna. Verso la metà degli anni settanta, in piena rivoluzione dei mezzi leggeri, una nuova critica comincia a interrogarsi sul video e sui film d'artista in rapporto alla storia del cinema. Tenendo conto che l'etimologia della parola “avanguardia” contiene il senso del precedere qualcosa, risulta chiaro come sia naturale che in quegli anni venga alla superficie l'idea di due avanguardie inevitabilmente collegate. Come nota Peter Wollen<sup>13</sup>, Godard e Gorin collaborarono sotto il nome di Gruppo Dziga Vertov, mentre Van Doesburg anticipò, alla fine degli anni venti, alcune idee dell'*expanded cinema* per far diventare lo spazio spettatoriale parte dello spazio filmico e rendere lo spettatore partecipe visivamente e acusticamente. Quello che comunemente viene chiamato cinema d'avanguardia racchiude una moltitudine di esperimenti artistici che si sono susseguiti senza soluzione di continuità dai primi decenni del secolo scorso fino ad oggi. Certo è che in questa storia parallela ci sono stati dei picchi d'interesse verso le sperimentazioni. Alla base, quasi sempre, la consapevolezza di quello che il movimento dà: non il movimento stesso bensì l'analisi del tempo. Se il tempo quindi è sempre stato riconosciuto come uno dei parametri fondamentali delle opere filmiche, l'altro fondamento dell'esposizione

13 Peter Wollen, *The Two Avant-Gardes* in Peter Wollen, *Readings and writings. Semiotic counter-strategies*, Verso, London 1982, p. 94.

del cinema, lo spazio, sarà pienamente acquisito con il connubio del cinema con l'arte contemporanea. L'ondata storica degli anni venti, in tutta la sua complessità data da registi e artisti molto diversi tra loro, si preoccupa un po' meno dello spazio. Solo pochi hanno il desiderio di sperimentare la spazialità, di liberare lo spettatore da quella "captivité"<sup>14</sup> a cui la proiezione fissa e lo spazio cinematografico costringono. Tra questi Oskar Fischinger e, fra casi più famosi e studiati, Abel Gance. Questi primi sperimentatori diventeranno così i riferimenti per chi, negli anni sessanta del Novecento, sull'onda della rivoluzione delle tecnologie leggere, ha cercato degli esempi storici e culturali, trovandoli primariamente nelle avanguardie cinematografiche dei primi decenni dello scorso secolo.

La spinta di sperimentazione verso la ricerca di una spettatorialità più "completa" o almeno più coinvolgente fisicamente fa da minimo comun denominatore tra pratiche ben diverse le une dalle altre. Le avanguardie ebbero come compito teorico quello di uscire dai canoni artistici comuni, dando al cinema uno spazio ampio in questo processo, dalle intuizioni di Viking Eggeling alle proposte di Filippo Tommaso Marinetti, con la necessità dichiarata di uscire già dai canoni cinematografici dell'epoca. Le linee sulle quali questa genealogia si può sviluppare sono quelle che si dipanano a partire da queste necessità artistiche. Il cinema diviene una nuova tavolozza dove poter scoprire sperimentazioni diverse. Per alcuni contenitore di più arti alla ricerca di un'arte totale o almeno completa, per altri via d'uscita dai canoni artistici dell'epoca. In questo si unisce alle sperimentazioni nella pittura, nel disegno, nell'architettura, fa da ponte per quella che sarà la spazialità espansa degli anni cinquanta e sessanta. L'incontro fra Eggeling e Richter nel 1917 a Zurigo è il preludio ad uno studio sul rapporto fra la pittura, la musica e il ritmo, che porterà anche alla produzione di lavori in pellicola. *Vertikal-Horizontal Mass* (1919) è un lavoro su lunghi rotoli di carta legato al ritmo e al movimento e sarà la base di un film, oggi perduto. Eggeling porterà a termine *Diagonal Symphonie* (1924), film di difficile gestazione che ha in sé forti analogie con *Rhythmus 21* (1921) di Hans Richter e opere di Walter Ruttmann (ad esempio *Lichtspiel Opus I* del 1921). Si tratta di inserire questo fermento in un processo di costruzione che sarà alla base della curiosità sperimentatrice di altri. Il cinema dell'avanguardia è ampio<sup>15</sup>, è legato ad alcuni centri di sperimentazione e si lega forzatamente con le parallele esperienze delle correnti artistiche storicizzate. Ma nulla vieta di inserirlo come secondo punto fondamentale della genealogia delle pratiche contemporanee delle immagini. Man Ray, Eggeling, Richter, Moholy Nagy, fra i vari,

14 Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, cit., p. 51.

15 Fra i moltissimi testi su questo periodo cfr. Hans Richter, *Dada. Kunst und Antikunst*, DuMont Schauberg, Köln 1964; Jean Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, Mazzotta, Milano 1971; Wanda Strauven, *Marinetti e il cinema: tra attrazione e sperimentazione*, Campanotto Editore, Udine 2006; Id., *Futurist Poetics and the Cinematic Imagination: Marinetti's Cinema Without Films*, in Günter Berghaus (a cura di), *Futurism and the Technological Imagination*, Rodopi, Amsterdam/New York 2009; Paolo Bertetto (a cura di), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Marsilio, Venezia 1983.

sono stati gli sperimentatori di un processo di costruzione di una sensibilità che è fonte d'ispirazione per chi oggi lavora con le immagini. Si questiona l'arte e in questo processo polemico viene alla luce la necessità di far esplodere le immagini a partire da altri gesti, musicali, spaziali, temporali. L'avanguardia, in questo senso, significa un tentativo verso una costruzione artistica della complessità, quasi circolare nel suo cercare di staccarsi dal già realizzato, decisamente lineare nel suo obiettivo di spostare i canoni dell'epoca. Si apre così la ricerca di forme di accoglienza dello sguardo, all'incrocio tra le pratiche della galleria, dell'architettura e della sala cinematografica. Ancora una volta, come sarà per tutte le storie dell'arte e del cinema, la spinta tecnologica porterà a risultati affascinanti. Sarà in questo modo che si cercherà di trovare uno spazio per lo spettatore diverso da quello canonico, come cerca di fare Abel Gance in Francia o Oskar Fischinger in Germania.

Nel suo *Napoléon*<sup>16</sup> (Abel Gance, 1929) il regista francese fa un largo uso di tecniche innovative per l'epoca, ma soprattutto utilizza tre schermi per ottenere diversi effetti: l'ingrandimento dell'immagine, la ripetizione della stessa sui tre schermi, la proiezione di tre punti di vista della stessa scena, chiamando questa tecnica *polyvision*, da molti considerata un efficace precursore del cinerama e del CinemaScope. Per raggiungere questo scopo Gance utilizzò due espedienti tecnici durante le riprese del film, nel 1926:

The first is one optical lens slid in front of another with a focus of 50mm curvature. The focus itself doesn't change, but the field of vision is augmented as if one is employing a lens of 18mm focus. The angle of shot thus becomes two and a half times wider and two and a half times higher. This lens is christened the Brachiscope.

The second decisive contribution is that of the engineer André Debré who, at Abel Gance's request, invents an apparatus of shots with three synchronised cameras, the fields of which are added together, which consequently permits him to gain, via three equally synchronised projectors, a panoramic projection onto a screen three times wider than normal<sup>17</sup>.

Oltre a questo Gance e Debré brevettarono un sistema sonoro in grado di dare una sensazione di ubiquità nel pubblico, una sorta di antenato della stereofonia. Gance è stato un autore estremamente consapevole delle sue capacità e dei suoi obiettivi e proprio questo testimonia l'assenza di casualità nelle sue scelte e un desiderio fortissimo di mettere il pubblico al centro. Lui stesso scrive in una nota: "La plus puissante et la

16 Le vicende del film di Gance sono molto complesse per l'ambizione dell'opera e per le diverse versioni che sono state prodotte. Si veda Silvia Boraso, "*Napoléon vu par Abel Gance: epopea di una ricostruzione*", in *Cinergie*, n. 5, 2002; Yann Tobin, "Sur *Napoléon* d'Abel Gance", in *Positif*, n. 256, 1982; Andrea Mariani, *Il colore perduto di Napoléon*, in Giulio Bursi, Simone Venturini (a cura di), *Quel che brucia (non) ritorna. What burns (never) returns. Lost and found films*, Campanotto, Udine 2011.

17 Nelly Kaplan, *Napoléon*, British Film Institute, London 1994, p. 45.

plus décisive de toutes mes innovations est celle qui consistera, enfin, pour la première fois, à considérer le public, non pas comme des spectateurs, mais comme des acteurs du drame, comme nous le somme dans la vie”<sup>18</sup>. Per un uomo che credeva fortemente nel cinema e nell’“arte totale” tanto da ripetere in continuazione, come un mantra, durante una conferenza: “Le temps de l’image est venu!”<sup>19</sup>, l’esplosione dello schermo è l’inizio di un’epoca sinestetica il cui avvento arriverà però molti anni dopo. Lui stesso utilizzerà solamente in altre due occasioni il sistema *polyvision*.

### 2.3 Esplodere nello spazio

Andare per frammenti permette il lusso di concedere dei vuoti alla storia. Chiaramente fra i casi precedentemente citati e gli anni fra i cinquanta e sessanta, il secondo momento avanguardistico, si dipana come un filo un processo di sperimentazioni fra loro legate. Le pratiche artistiche indirizzate verso la ricerca sullo spazio, l’uscita dalla bidimensionalità della tela per entrare, tramite la scultura, nella tridimensionalità esperienziale dell’installazione, sono la linea guida di questo processo. Accanto, un’impennata tecnologica dovuta alle sperimentazioni televisive da parte di artisti e tecnici nonché di tecnici-artisti. Sandra Lischi delinea chiaramente le tappe di questo percorso tecnologico che lega ad esempio le sperimentazioni degli anni cinquanta del Gruppo Spaziale e del loro *Manifesto della televisione* con i leggendari lavori di Wolf Vostell e di Nam June Paik<sup>20</sup>. Colpisce poi come in quasi ogni commento alla nascita delle videoinstallazioni, sia presente una linea che va dalla spazialità sculturale a quella installativa e dalla temporalità della musica sperimentale alla struttura del video, mezzo che comincerà ad essere usato in massa. Nick Kaye nota ad esempio:

The emergence of ‘experimental television’ in North America in the early 1960s was closely bound to the new musical practices that emphasized an opposition to notions of the innate singularity of the *medium*. Here, in a reflection of the proposition that the ‘technical support’ upon which television and video rests is divided and multiple, the practices of Nam June Paik, the single most influential figure in early North American experimental television and video art, followed Jonh Cage’s emphasis on the *differences* at play in any medium or work<sup>21</sup>.

18 Abel Gance, *Je veux faire du spectateur un acteur*, in Id., *Un soleil dans chaque image*, a cura di Roger Icart, CNRS Éditions/Cinémathèque Française, Paris 2002, p. 83.

19 Abel Gance, *La beauté à travers le cinéma*, conferenza tenuta il 22 febbraio presso l’Insitut Général Psychologique al Collège de France, in Gance, *Je veux faire du spectateur un acteur*, cit. pp. 77-81.

20 Cfr. Lischi, *Il linguaggio del video*, cit.

21 Nick Kaye, *Multi-Media: Video - Installation - Performance*, Routledge, London 2007, p. 37.



Si tratta di un insieme di fattori, che solo nella loro complessità possono essere analizzati e che di conseguenza stanno alla base delle pratiche odierne, non solamente per credito cronologico. Alla sperimentazione musicale e televisiva si aggiunge ad esempio l'utilizzo di schermi, in quantità tale da dover ripensare lo spazio di esposizione. L'evoluzione tecnologica del video permette a quest'altezza cronologica di avere una libertà prima impensabile con il mezzo cinematografico (pesante, ingombrante, costoso) e promuove un'esplosione creativa in diversi ambienti. La facilità del video (sempre in confronto alla difficoltà economica e tecnologica della pellicola) ha posto però le basi per un ulteriore ripensamento del punto di vista dello spettatore, tema che si sviluppa molto in quegli anni, per utilizzare il cinema non solo come mezzo artistico in senso lato, bensì come strumento di creazione di opere di arte contemporanea<sup>22</sup>. Sono anni che risentono della potenza intellettuale e politica di alcuni movimenti, come quello lettrista prima e situazionista dopo, che diedero le basi o ebbero alcune intuizioni per esperimenti artistici capaci di ragionare con maggior precisione sulla scomposizione dell'esperienza dello spettatore e sul suo coinvolgimento. Il movimento lettrista ad esempio viene collocato storicamente a partire dal 1945, ovvero all'arrivo in Francia del suo fondatore, Isidore Isou e prosegue per gli anni cinquanta, sessanta e settanta in molteplici forme, grazie anche agli altri componenti del gruppo, Maurice Lemaître tra tutti. La loro esperienza influenzerà la produzione letteraria, musicale e cinematografica, finendo per ricevere attenzioni espositive in tutt'Europa<sup>23</sup>. Allo stesso tempo il loro movimento produce un'attenzione relativa allo sguardo dello spettatore, non solo al contenuto del film:

Le cinéma devient à la portée du poète, du romancier et du peintre. Mais Isou veut aussi transformer le spectateur passif par l'introduction du débat dans la salle (ancêtre du happening) alors que nul film n'est à voir. Toutes ses réflexions ultérieures sur le cinéma prennent là leur source, et les apports théoriques d'Isou sont indéniables<sup>24</sup>.

Il legame con gli happening, con una diversa percezione dello spazio vissuto spettatorialmente è fortissimo e si svilupperà in molti movimenti, come in quello

22 Bruce Jenkins, *Of clocks and clouds*, in Helen Molesworth, *Image stream*, Wexner Center for the Arts/ Ohio State University, Columbus 2003, p. 38.

23 Una delle ultime mostre, in ordine cronologico, è stata *Anti-Cinéma (Lettriste) & Cinémas Lointains (1964-1985)* Roland Sabatier, 2014, Garage Cosmos, Bruxelles.

24 Michel Giroud, *Isidore Isou*, in Jean-Michel Bouhours (a cura di), *L'art du mouvement. Collection cinématographique du Musée national d'art moderne 1919-1996*, Éditions du Centre George Pompidou, Paris 1996, p. 210. Fra i testi sul lettrismo cfr. Frédérique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Éditions Paris Expérimental, Paris 1992; Jean-Michel Bouhours (a cura di), *Maurice Lemaître*, Editions du Centre Pompidou, Paris 1995; Bernard Girard, *Lettrisme, l'ultime avant-garde*, Les presses du réel, Dijon 2010.

situazionista. La vera e propria questione dello spazio esploderà in seguito grazie ai molti lavori del movimento Fluxus e di Nam Jun Paik, pioniere della moderna videoarte e delle videoinstallazioni. Il Fluxus raggiunge la dimensione spaziale-espositiva tramite quella performativa, durante eventi organizzati con uno spirito quasi dadaista. Per la prima volta quindi, in maniera consapevole e massiccia, lo spettatore viene inserito nel flusso dell'opera diventando, talvolta, parte attiva all'interno del processo artistico. Per arrivare a questo c'è stato bisogno di mescolare le arti per trovare un'immedesimazione corporea, che il cinema aveva perso a favore di un'immedesimazione mentale.

Come sempre, è la tecnologia a fare la sua parte in questa esplosione di sperimentazioni: la Eastman Kodak Company produce pellicola 16 millimetri per uso amatoriale nel 1923 e non appena essa diventa meno costosa, verso la metà del secolo, anche gli artisti iniziano a fare film. E lo stesso accade con la pellicola 8 millimetri introdotta nel 1932, poi diffusasi enormemente dopo la seconda guerra mondiale.

Se l'immagine cinematografica provoca un'esplosione dello spazio immaginario e allo stesso tempo causa anche un'implosione di quello fisico all'interno dello schermo, il superamento di questa barriera è ottenuto grazie alla dimensione performativa e alle performance multimediali degli anni sessanta. Il fermento collaborativo di quegli anni è proprio lo stimolo per la nascita di un concetto spaziale e performativo. Nel 1965 la collaborazione fra John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e Billy Klüvert porta a uno dei primi "multimedia stage events"<sup>25</sup>, *Variations V*, con un film di Stan Vanderbeek e immagini video di Nam June Paik, mentre una serie di eventi simili seguirono anche in Europa. È in questo momento che si vede quello che Kate Mondloch delinea bene nel suo libro legato allo schermo:

Media screens made initial forays into art galleries as early as the late 1950s. Film and video screens served both as constitutive elements of happenings, performances, and expanded cinema events, created by artists such as Carolee Schneemann, Alan Kaprow, John Cage, Robert Whitman, and Robert Rauschenberg, and as art materials in their own right, such as the now quaintly anachronistic television sets assembled in Wolf Vostell's early media-critical work and in Nam June Paik's satirical video sculptures. However, the incorporation of mass media screens into art environments or installations in the mid-1960s marked a distinct shift of emphasis<sup>26</sup>.

25 Michael Rush, *New Media in Art*, Thames & Hudson, London/New York 2005, p. 37. Cfr. anche Leta E. Miller, "Cage, Cunningham, and Collaborators: the Odyssey of *Variation V*", *The Musical Quarterly*, n. 85, 2001; David Shapiro, John Cage, "On Collaboration in Art: a Conversation with David Shapiro", in *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 10, 1985; Andrew V. Uroskie, "From Pictorial Collage to Intermedia Assemblage: *Variation V* (1965) and the Caegean origin of VanDerBreek's Expanded Cinema", in *Animation: an Interdisciplinary Journal*, n. 223, 2012.

26 Kate Mondloch, *Screens. Viewing Media Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010, p. 2.



Kate Mondloch considera gli schermi come una categoria performativa, passando ad una sorta di livello superiore nella considerazione dello spettatore. Lo schermo, quindi tutta l'arte associata alla proiezione e al monitor, produce uno scarto nei confronti della spazialità pura, introducendo un oggetto dallo statuto ambiguo. Robert Whitman, con *Prune Flat* (1965), fa interagire *performers* con immagini filmate, per ovviare alla piattezza della tela e dello schermo, rappresentando concetti temporali nello spazio<sup>27</sup>. Allo stesso tempo inserisce la novità dello schermo in movimento e gli dà il compito di assorbire i valori spaziali prima decisi da altri fattori, come avveniva nel minimalismo. La stessa Mondloch porta ad esempio un'altra opera di Whitman, *Shower* (1964), dove è un corpo nudo femminile ad essere proiettato e quindi materializzato su di una vera doccia. Diversa l'operazione del canadese Michael Snow che commenta il ruolo del cinema nell'arte con una performance video nella quale lui stesso si pone dietro a una cornice di plexiglass come se fosse in un film (*Right Reader*, 1965). Due anni dopo, con il celebre *Wavelength* (1967), Snow rende la macchina da presa e le sue possibilità tecniche protagoniste dell'opera, fornendo così una stratificazione di significati che sono il perfetto esempio dell'intersezione fra cinema, videoarte e arti visive. Nello stesso anno Deborah Hay realizzò *Group One* (1967), dove un film in bianco e nero viene proiettato sull'angolo di una galleria e il contenuto è riproposto dal vivo, alla fine del film, da performers, portando alla luce ancora una volta, sebbene in modalità diverse, le relazioni tra architettura, e più in generale lo spazio, immagine proiettata, tempo e corpo.

Sono anche gli anni dei primi sistemi interattivi (*Variations V* ne è un esempio), ma sono soprattutto anni in cui il ragionamento sull'arte e sullo spazio diventa intenso e consapevole da parte degli stessi artisti. La tendenza a mescolare vari media in un unico lavoro, spesso etichettato come performance, sfocerà in una serie di opere dove il video ha un peso fondamentale, nelle quali la componente performativa si avvicina al senso più teatrale del termine; non mancano esempi di performance pensate proprio per un contesto teatrale come nei casi di Robert Lepage, La Fura dels Baus o Robert Wilson.

Parallelamente a questo panorama si muove una serie di artisti che incentrano la loro ricerca più sul video e sulla sua collocazione nello spazio, lasciando da parte la dimensione performativa. In questo caso è la scultura il medium di partenza per molti di loro mentre contemporaneamente la televisione comincia a essere centrale nella riflessione artistica. Nam June Paik e Wolf Vostell creano sculture con i monitor televisivi, li modificano e li manipolano, Les Levine e Bruce Nauman lavorano sulle camere di sorveglianza e l'autorappresentazione all'interno del monitor. Sono gli anni

<sup>27</sup> Rush, *New Media in Art*, cit., p. 40.

della proliferazione delle installazioni<sup>28</sup>, dove il processo creativo viene portato nello spazio vissuto dallo spettatore, e al centro di queste pratiche si sviluppano esperimenti di importanza fondativa sul video monocanale e sulle multiproiezioni, laddove il labirinto sensoriale che si viene a creare porta alla luce modalità espositive e percettive che non lasceranno più l'arte contemporanea.

Questo processo passa per gli anni settanta, ricchi nella costruzione sperimentale di un nuovo spettatore, ma soprattutto attraversati dall'arrivo rivoluzionario di un testo che rimarrà nella storia dell'arte. Nella prefazione al suo lavoro Gene Youngblood mostra fin da subito la sua idea di espansione:

When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes<sup>29</sup>.

*Expanded cinema* diventa un manifesto, una sorta di testo profetico al quale si rifaranno critici, studiosi, accademici, in diverse forme e in diversi momenti. Il motivo sta nella complessità del testo e nella sua previsione di forme che verranno legate a quelle in costruzione, il tutto racchiuso in uno spirito che va verso la sinestesia, la sinergia, il sincretismo<sup>30</sup>. Oggi resta soprattutto l'utilizzo del termine *expanded*, perché rende quello che di fatto si ha difficoltà a rendere, come le forme che sono analizzate in questa tesi. Se, come scrive Youngblood: "I'm writing at the end of the era of cinema as we've known it, the beginning of an era of image-exchange between man and man"<sup>31</sup>, è possibile che dal momento dell'uscita del suo libro si siano susseguiti molti annunci di fine dell'era cinematografica, alcuni con l'intenzione di strutturare un pensiero intorno a forme nuove, altri con l'idea di segnare una cesura netta fra ciò che è stato e ciò che probabilmente verrà. L'apertura dell'autore americano allarga il campo d'interesse critico a forme sperimentali che risentono di diverse pratiche, non ultime quelle del design e dell'architettura: le cupole geodetiche, ma anche il pensiero di Richard Buckminster Fuller (che del libro

28 Sul vastissimo tema delle installazioni cfr. Erika Suderburg (a cura di), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000; Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, Cambridge 2001; Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della video-installazione*, cit.; Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Prestel Verlag, Munich 2003; Claire Bishop, *Installation Art a Critical History*, Tate, London 2005; Tamara Trodd (a cura di), *Screen/Space. The projected image in contemporary art*, Manchester University Press, Manchester/New York 2011; Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, Berlin 2012.

29 Youngblood, *Expanded Cinema*, cit., p. 41.

30 Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, cit., p. 31.

31 Youngblood, *Expanded Cinema*, cit., p. 49.

di Youngblood scriverà l'introduzione), i lavori di Stan VanDerBreak o il *Diapolyceran Screen* del padiglione cecoslovacco all'Expo 1967. Uno degli apporti maggiori di questo volume è il non aver alcun timore nel mescolare arti considerate alte con una massa indistinta di "altro", che sarà la base per molta dell'arte futura.

Gli anni ottanta sono un momento di transizione, il passaggio da un'idea di installazione a una di videoinstallazione, non tanto intesa come novità (Paik e Vostell sono forse i veri pionieri del genere) quanto dal punto di vista della consapevolezza di una nuova forma di espressione, frutto di una combinazione di più tecniche e generi. Parlando di questi anni Stan Douglas e Christopher Eamon dicono:

Yet the end of the decade saw the introduction of relatively inexpensive video playback and projection technologies that were quickly adopted by artists working in "expanded" sculptural mode – building environmental spaces in museums and galleries – very often rediscovering installation strategies developed in another context by artists working with film two decades earlier, combining the "elsewhere" of a projected image with the "here" of a peculiar mode of installation<sup>32</sup>.

Questa progressione tecnologica e la consapevolezza di cui sopra porteranno alle vere e proprie esperienze di cinema esposto degli anni novanta, quando alcuni artisti si interrogheranno sul cinema usando anche mezzi non cinematografici (il video e l'installazione su tutti) e quando cominceranno ad affacciarsi sulla scena espositiva mondiale mostre dedicate al cinema.

## 2.4 La nascita del cinema esposto

Quelli analizzati finora sono i prodromi di un fenomeno che vede la luce effettiva negli anni novanta<sup>33</sup>. A quest'altezza cronologica infatti cominciano ad affacciarsi sulla scena internazionale due fenomeni, che nella loro complessità rendono bene le implicazioni del termine cinema esposto. Il primo riguarda l'arrivo di una serie di mostre sulla scena museale internazionale: "Passages de l'image"<sup>34</sup> e "Projections. Les transports

32 Stan Douglas, Christopher Eamon, *Foreword*, in Id. (a cura di), *Art of projection*, Hatje Cantz, Ostfildern 2009, p. 8.

33 Marco Senaldi, nel suo *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, cit., inquadra alcune caratteristiche di questo fenomeno.

34 Raymond Bellour, Catherine David, Christine Van Assche (a cura di), *Passages de l'image*, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1990.

de l'image”<sup>35</sup> in Francia, “L’Effet cinéma”<sup>36</sup> in Canada, “Cinema Cinema. Contemporary Art and the Cinematic Experience”<sup>37</sup> nei Paesi Bassi e “Hall of Mirrors : Art and Films since 1945”<sup>38</sup> negli Stati Uniti, per poi proseguire in massa nel primo decennio degli anni duemila<sup>39</sup>. Sono esperienze espositive, esperimenti museografici che vanno di pari passo con l’altro fenomeno, legato alla produzione artistica. Negli anni novanta si affacciano sulla scena artistica molti autori che dal cinema prendono ispirazione, sintassi, costruzione, materiale. Non esiste ovviamente una data di nascita precisa del cinema esposto e sono tanti gli artisti che lavorano su questa tematica nello stesso momento, in luoghi differenti, ma si può dire con una buona dose di sicurezza che uno dei primi lavori che ottengono attenzione internazionale e che assume un ruolo paradigmatico è *24 Hour Psycho* (1993) di Douglas Gordon, artista che produrrà negli anni novanta una serie di lavori legati al cinema sia *mainstream* sia sconosciuto. L’artista britannico è un chiaro esempio del non limite fra arti visive e cinema: proveniente da una formazione artistica in Gran Bretagna e non da studi cinematografici, si avvicina a questo medium in quanto rappresentativo della cultura della seconda metà del ventesimo secolo. Almeno quattro i lavori interessanti in questo senso: oltre al già citato *24 Hour Psycho*, espansione del film di Alfred Hitchcock che risente della dilatazione temporale di alcune opere dell’avanguardia (i lavori di Andy Warhol in testa), *Hysterical* (1995) e *Through the Looking Glass* (1999), estratto di settantun secondi da *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976) o ancora, *Confessions of a Justified Sinner* (1995-1996). Gordon ha lavorato anche su film come *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) o *L’esorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) e soprattutto ha operato e opera anche su immagini girate da lui come in *Play Dead; Real Time* (2003), dove si osserva un elefante addestrato che finge di essere morto. Fondamentali per lui sono la possibilità di deambulare intorno all’opera e la ricerca di un ambiente di proiezione buio (altro aspetto della classica fruizione cinematografica, non sempre scontato nelle opere di artisti contemporanei) e con grandi schermi, per dare potenza e immersività all’immagine.

35 Dominique Païni, (a cura di), *Projections. Les transports de l’image*, Hazan/Le Fresnoy/AFAA, Paris 1997.

36 Olivier Asselin (a cura di), *L’Effet cinéma*, Musée d’art contemporain de Montréal, Montréal 1995.

37 Marente Bloemhevel, Jan Debbaut, Jaap Guldmond, Jean-Christophe Royoux, *Cinema Cinema. Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1999.

38 Kerry Brougher, Jonathan Crary, Russell Fergusson, (a cura di), *Hall of Mirrors : Art and Films since 1945*, The Museum of Contemporary Art/The Monacelli Press, Los Angeles-New York 1996.

39 Dominique Païni, Guy Cogeval (a cura di), *Hitchcock et l’art: coïncidences fatales*, Centre Georges Pompidou/Mazzotta, Paris-Milan 2000; Chrissie Iles, (a cura di), *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977*, Whitney Museum of American Art, New York 2002; Jeffrey Shaw, Peter Weibel, *Future Cinema: the Cinematic Imaginary After Film*, ZKM/Center for Art and Media, Karlsruhe/MIT Press, Cambridge 2003; Stan Douglas, Christopher Eamon, Anette Husch, Joachim Jäger, Gabriele Knapstein, *Beyond Cinema, the Art of Projection: Films, Videos and Installations from 1963 to 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2006; Philippe-Alain Michaud (a cura di), *Le Mouvement des images*, Centre Georges Pompidou, Paris 2006.

Oltre a lui sono molti gli artisti che si sono cimentati con soggetti cinematografici, come Stan Douglas (che si è dedicato anch'esso alla riedizione, in chiave artistica e destrutturata, di vari film molto celebri) e Pierre Huyghe, solo per citarne alcuni. Altri autori si sono preoccupati di portare nell'arte contemporanea il linguaggio cinematografico, mentre alcuni registi hanno riproposto dei loro lavori in contesti diversi (Steve McQueen, Miranda July, Agnès Varda, Jan-Luc Godard e altri)<sup>40</sup>.

Il fenomeno del cinema esposto accoglie quindi modalità molto differenti tra loro e artisti con motivazioni altrettanto diverse che possono andare dal confronto con materiale cinematografico preesistente alla creazione di lavori con un linguaggio filmico o, semplicemente, alla presentazione o alla riedizione dello stesso lavoro in un contesto diverso da quello della sala cinematografica. Per questo motivo, per questa diversità, oggi ci troviamo nella difficoltà di fare una classificazione esaustiva di questo fenomeno<sup>41</sup>. Molti artisti contemporanei, da ormai molti anni, utilizzano la pellicola e il video come media privilegiati della loro ricerca artistica. Non solo. Nelle ultime biennali o in occasioni simili si è assistito ad un'esponentiale crescita d'importanza dell'utilizzo del film come materia: pellicole, proiettori, schermi, tutti elementi posti in evidenza per fare dell'apparato un elemento decisivo dell'opera. In questo quadro, artisti e registi, laddove si può ancora fare questa distinzione, mescolano i loro ruoli e si adeguano a contesti diversi con una notevole facilità, aiutati proprio dal fatto che oggi le immagini in movimento sono percepite come elemento comune dell'arte, quasi un elemento fondativo dell'arte più contemporanea. Accanto a questo, il cinema viene indagato ed esposto come eredità e sostanza dell'identità di un secolo, quello passato e dell'inizio di un altro, quello nel quale ci troviamo. In questo senso ci viene in aiuto la considerazione che, nonostante l'enorme varietà di forme oggi prodotte, un modo efficace per comprendere le diverse forme di esposizione sia quello di seguire il percorso dello spettatore. Il cinema esposto o installato si basa su una dose di libertà della visione o quantomeno sulla possibilità di una visione più personale e meno decisa a priori.

Il cinema esposto vive dell'ambiguità del sistema dell'arte che accoglie il cinema accogliendone l'apporto culturale prima ancora che teorico o artistico. In questo la galleria d'arte decide della nuova sorte del cinema, modellandola al di sopra di una struttura alla quale il cinema non è abituato. Per la prima volta infatti, lo si vede bene dai frammenti di storia qui proposti, l'arte si rapporta al cinema in quanto tale in maniera così massiccia. I percorsi storici paralleli sono dettati da diverse esigenze culturali, ma

40 Cfr. Lischi, "Site specific, placeless. Reflections on the relocation of cinema onto video", cit.; Dominique Païni, "De *Collage(s) de France* à *Voyage(s) en utopie*, retour(s) d'expositions", in *Cinema & Cie*, n. 12, 2009.

41 Cfr. *infra*, p. 53.

negli anni novanta si riuniscono grazie ad un gruppo disomogeneo di artisti che in questo modo riescono a prendere la scena dell'arte contemporanea. Dopo di loro il cinema verrà in qualche modo assorbito all'interno dell'arte nella percezione artistica contemporanea. Il cinema viene musealizzato, sebbene in continuo dialogo con la sua contemporaneità. L'arte visiva contemporanea non decreta la fine del cinema, forse nemmeno lo espande. Piuttosto lo distende sulla superficie di visione elitaria della galleria e del museo, lo assorbe tenendo conto del suo potere culturale e di conseguenza sociale, nonché politico. Molti dei gesti artistici degli anni novanta e dei primi anni duemila, che hanno a che fare con il cinema, sono gesti di commento alla società e alla visione del "resto". Se la società culturale si muove in massa verso le sedi museali allora il cinema non può che farne parte. Non sono gli artisti a decretare uno scarto fra qualcosa che resiste in una forma (il prima rappresentato dal cinema) e altro che si plasma secondo diverse fogge (il dopo composto dall'arte visiva). È piuttosto la necessità di storicizzare l'esperienza cinematografica attraverso la creazione di musei e di mostre temporanee dedicate a grandi registi a opporre una resistenza all'idea di cinema come costruzione transtorica, come intende Bellour. Sicuramente esistono tratti di resistenza del dispositivo cinematografico, ma l'assorbimento del cinema nel dispositivo museale, ancor più che nell'arte, porta a pensare che un certo cinema sia percepito come distante. Sono le istituzioni preposte alla sua conservazione, come la Cinémathèque Française, a dimostrarlo, costruendo puntualmente una sorta di riparo al progressivo inserirsi di forme nuove nella sintassi e nella costruzione cinematografica. Perché il cinema è sempre stata arte progressista piuttosto che conservatrice, come dimostra la sua ricca storia.

Despite the prevalence of a commemorative attitude towards cinema, the tremendous institutional endorsement of the moving image that has occurred over the past two decades has not simply been a matter of benevolent concern for an aging medium. Rather, the gallery occupies a paradoxical position: it is the "security compound" that might best "save" cinema by memorializing the products of its history and/or by sponsoring its new, high culture variants. And yet, it is but another site to which the shattered cinema has travelled, participating in the dissolution of its specificity and trafficking in the same kind of profanation that it experiences so often in culture at large. When museums display the historical products of cinema, most of which were produced for exhibition in a movie theatre, the very criticisms film purists level against the inferiority of the home-viewing experience often hold true: there is a frequent lack of material specificity, a preponderance of spectatorial inattention, a distortion of image scale, and unfavourable viewing conditions. But unlike the home-viewing industry, which at some level acknowledges its secondary status vis-à-vis theatrical exhibition, the museum has historically been the institutional



space where one encounters original artworks in the best conditions possible<sup>42</sup>.

Lo statuto del cinema nello spazio museale resta ambiguo per questo, poiché studiato attraverso strumenti che propendono verso un'idea conservatrice, che rifugge dalle vere implicazioni contemporanee. Nel considerare l'apporto di metodologie diverse ecco nascere una nuova possibilità di analisi che vede la gestione dell'immagine cinematografica nell'arte come un processo di complessità tale da rendere impossibile una classificazione esaustiva.

I momenti della storia del cinema e dell'arte contemporanea qui segnalati sono quindi solo alcuni passaggi che possono indicare un percorso storico che ha portato all'esposizione del cinema come la intendiamo oggi. Sono però momenti molto significativi perché pongono l'accento su un'idea spettatoriale che ritroviamo oggi come una delle caratteristiche fondamentali del cinema esposto vero e proprio. Guardando allo spettatore/spettatrice ci si rivolge all'entità per la quale l'opera viene prodotta e mostrata, a lui/lei si rivolgono i modelli di pensiero messi in gioco nell'arte contemporanea delle immagini in movimento.

## 2.5 La traiettoria aptica

A questo punto del percorso si può prendere in esame un'ulteriore traiettoria, quella aptica, poiché si ritrova nelle pieghe dell'evoluzione finora vista e può dare una nuova prospettiva sulla questione. Tattile<sup>43</sup> è l'aggettivo di riferimento per una delle traiettorie che si intendono tracciare in queste pagine. Si tratta di concedere una ricostruzione cronologica basata non tanto sui diversi snodi che si sono susseguiti, ma sulla riflessione intorno ad una possibilità. Che molto cinema e soprattutto molta arte contemporanea sia aptica non è un'affermazione nuova, lo si può riscontrare in diverse modalità di visione. Se però l'obiettivo di questa ricerca diventa fare riferimento a forme spettatoriali ben precise, che escono da quelle cinematografiche, allora diventa imprescindibile muoversi nella tattilità della visione. Del resto è un percorso già affrontato nelle pagine precedenti, nel momento in cui si parla di apparati precinematografici e ci si muove in mezzo a modelli di espansione dell'immagine. Ad esempio l'*expanded cinema*, che prevede una visione che esplose oltre le forme oculari di osservazione o le videoinstallazioni, modello di spettatorialità che mette insieme la vista legata ad uno schermo o ad una superficie di

42 Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, cit., p. 40.

43 Somaini, Pinotti in Id., *Introduzione a Walter Benjamin, Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., p. xvii-xviii.

proiezione e il tatto, attraverso la penetrazione di un ambiente reso spazialmente (basti pensare a *Live-Taped Video Corridor*, 1970, di Bruce Nauman).

Rimane da chiedersi se questa foga tattile sia sotto qualche aspetto pari alla foga visiva che gestisce la nostra percezione delle opere e se la sua evoluzione storica sia stata tale da significare dei cambiamenti nello statuto percettivo così come è avvenuto nella percezione visiva. L'errore da evitare è quello di considerare la visione oculare completamente staccata da quella tattile e quindi entrambe legate ad processi evolutivi differenti. Jonathan Crary chiarisce bene le basi storiche di questo processo e nota come il tatto fosse parte delle teorie della visione del Seicento e del Settecento.

La conseguente separazione del tatto e della vista si verificò nel contesto di una pervasiva “separazione dei sensi” e di un’industriale riclassificazione del corpo durante il XIX secolo. La perdita del tatto come componente concettuale della visione significò lo sganciarsi dell’occhio dalla rete di referenzialità incarnata dal tatto e dalla sua relazione soggettiva con lo spazio percepito. Questa autonomizzazione della vista, propria di svariati settori, fu la condizione storica per la ricostruzione di un osservatore adatto ai doveri di un consumo “spettacolare”<sup>44</sup>.

Crary stesso nota come il riferimento al senso del tatto si ritroverà però in formulazioni successive. Nel suo percorso attraverso l'Ottocento e attraverso il processo della normalizzazione spettatoriale moderna si sofferma sull'importante passaggio della camera oscura, modello di visione che per molti storici del cinema si pone all'inizio della storia. Ebbene, la camera oscura viene percepita come norma della visione e nei secoli immediatamente precedenti al diciannovesimo “era senza dubbio il modello più diffuso per spiegare la visione umana, che implicava inoltre una certa relazione tra il soggetto della percezione e il mondo esteriore, nonché la posizione del soggetto della conoscenza al cospetto di tale mondo”<sup>45</sup>. Per i commentatori che vedono nelle forme di visione in movimento dell'arte contemporanea (installazioni, videoinstallazioni, cinema esposto in particolare) un distacco netto e politicamente positivo dalla fissità della sala (come Royoux, ad esempio), la camera oscura sta probabilmente all'inizio di questo percorso di cattività. Riferendosi più generalmente agli storici, Crary scrive:

Gli storici più radicali [...] considerano spesso la camera oscura e il cinema come fenomeni ugualmente legati a uno stesso apparato di potere sociale e politico, elaborato nel corso dei secoli e che continua a disciplinare e regolare lo statuto dell'osservatore.

44 Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, cit., p. 23.

45 *Idem*, p. 31.



Agli occhi di alcuni autori la camera oscura appare dunque come un'indicazione esemplare della natura ideologica della rappresentazione: essa incarna i presupposti epistemologici dell'"umanesimo borghese". Per questo si intende spesso dire che il dispositivo cinematografico, emerso a cavallo fra il XIX e il XX secolo, perpetua, sebbene in forme sempre più diverse, la stessa ideologia di rappresentazione e lo stesso soggetto trascendente<sup>46</sup>.

In questa sede non si vuole dare forzatamente continuità a questa linea di pensiero, che vedrebbe, nelle forme contemporanee dell'arte, quella democratizzazione tanto agognata. Le pratiche attuali, nella loro visualità aptica non hanno dato questo risultato, bensì un cambiamento nella percezione di chi osserva. Il tatto, come qui lo s'intende, non è la chiave per porre in disuso la percezione normalizzata del cinema, poiché nel breve arco di vent'anni, anche la visione delle immagini in movimento nel museo si è normalizzata, irrimediabilmente. La quantità ripetitiva di forme proposte dimostra l'inconsistenza della ricerca sulla spettatorialità, spezzata solamente dalle forme di eccellenza artistica<sup>47</sup> che sono nei fatti le più commentate e vengono quindi prese come paradigmi di un insieme ben più omogeneo. La tattilità alla quale si fa qui riferimento ha la semplice funzione di notare un rinnovato interesse per una spettacolarità diversa da quella cinematografica, ma anch'essa normalizzata. Da qui le differenti linee di pensiero di chi proviene dal campo cinematografico e chi dalla storia dell'arte. Da qui poi la constatazione del fatto che le forme più interessanti in questa tattilità sono in gran parte date da chi si muove oltre il campo artistico, esulando dal concettualismo contemporaneo più radicale e inconcludente, sposando piuttosto forme prive della stessa considerazione, come le forme che mescolano architettura, design e immagini in movimento. In queste forme, l'aptico e l'ottico costituiscono un unico modello percettivo, esulando dalla ricerca di democratizzazione dell'esperienza per indirizzarsi verso un semplice tentativo di costruzione spettatoriale complessa. Gli *exhibit* museali a cui si è fatto riferimento in precedenza sono un ponte fra il periodo della modernità, nel quale il tattile aveva un posto accanto al visivo, e il periodo contemporaneo, in cui la tattilità delle forme di visione, come i *touch screens*, non sono altro che inneschi per forme di visione puramente oculare.

Nelle sale del Musée des Arts et Métiers di Parigi si può incontrare l'unico esemplare rimasto di uno degli strumenti inventati da Charles-Émile Reynaud, pioniere del cinema, inventore nonché sviluppatore, come si direbbe oggi, di vari sistemi di

46 *Idem*, p. 30.

47 In questo caso, il sostantivo eccellenza non è da intendersi come atto qualitativamente superiore bensì rappresenta i lavori inseriti nei contesti predominanti delle istituzioni dell'arte contemporanea: Biennale di Venezia, Documenta di Kassel, altre biennali o triennali internazionali o, infine, occasioni espositive nei principali centri artistici, che da soli possono giustificare un'opera con la loro *qualità* di dispositivo istituzionale.

visione. Si tratta dello *Stéréo-Cinéma*, un “appareil à déroulement continu et vision sans éclipses, donnant des images stéréoscopiques animées”<sup>48</sup>. Si è nel 1907 e nel pieno delle sperimentazioni che in varie parti del globo si susseguono in un’avvincente corsa al brevetto. Il sistema di Reynaud non è il primo a comparire (un apparecchio più scomodo seppur simile aveva visto la luce alla fine dell’Ottocento brevettato da William Friese-Greene), ma è rimasto nella vasta storia del precinema con una fama particolare, sebbene anch’esso abbia goduto di breve vita. Lo *Stéréo-Cinéma* è un’evoluzione del prassinoscopio e dello stereoscopio e quest’ultimo per Crary funziona storicamente come “un indicatore importante della rimappatura del tattile e della sua riconduzione al visivo”<sup>49</sup>. Molti strumenti di visione artistica contemporanea giocano su una disposizione museografica che si rifà a modelli come lo stereoscopio, dimenticandosi dello iato creato dall’evoluzione di questo strumento. Il che porta a pensare che la forma di visione della società contemporanea sia più complessa rispetto a quanto voglia essere normalmente ridotta, e che le forme spettatoriali artistiche non accolgano altro che una piccola parte di questi modi di vedere. Esempi come quello dello *Stéréo-Cinéma* servono per capire come la posizione dello spettatore-visitatore contemporaneo sia decisa dalla costruzione del dispositivo museale e come a sua volta questa determini l’uso o meno della tattilità spettatoriale. Ecco allora che una linea, quella aptica, può essere delineata nel tracciare una storia della visione dell’esposizione delle immagini in movimento, considerando come la tattilità della visione, in questo preciso caso, sia legata alla tattilità dell’immagine, cinematografica, elettronica, digitale.

## 2.6 Un’idea tattile di cinema

L’idea di un’esperienza spettatoriale non subordinata al solo senso della vista fa sicuramente da collante fra una serie di sperimentazioni altrimenti slegate l’una dall’altra: esperire un’immagine, innalzare un simulacro allo stato di visione. Alcuni artisti hanno lavorato su questo tema cercando di coinvolgere il senso del tatto o quanto meno di stimolarlo rendendolo attivo durante la visione di un’opera. Guardando un’immagine proiettata, infatti, solitamente la nostra attenzione, forte di una tradizione ormai secolare e normalizzata, si concentra su quella che è l’immagine, il suo contenuto, il suo significato. Alcune proiezioni però scivolano verso un’immaterialità che si sposta da un’idea visiva ad una tattile, un’immagine che cerca di coinvolgere chi guarda e farlo virare da una semplice apparenza.

48 Dal brevetto d’invenzione depositato nel 1907 da Charles Émile Reynaud (*Brevet d’invention N°379.483*), <http://www.emilereynaud.fr/index.php/post/Brevet-d-invention-N379483-1907>.

49 Crary, *Le tecniche dell’osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, cit., p. 65.

Come spesso accade nelle opere di Bill Viola, i protagonisti, un uomo e una donna, sono sorpresi mentre cercano un contatto, un modo per comunicare, fra di loro o con lo spettatore o, infine, con terzi. In *The Veiling*, installazione presentata al Padiglione americano della Biennale di Venezia del 1995, l'artista mette a confronto due figure, che attraverso nove strati di veli trasparenti, si raggiungono e si perdono nell'ormai flebile luce della proiezione. Peter Greenaway, nell'imponente allestimento preparato per la reggia sabauda di Venaria usa un sistema simile per proiettare e perdere le immagini di alcuni personaggi che oggi animano il castello. Al di là del particolare dispositivo, usato ormai in molteplici occasioni, lo statuto che viene concesso ad un'immagine frammentata nello spazio tridimensionale dell'installazione e non più solo dello schermo, crea nello spettatore una sorta di sfasamento sensoriale che lo porta verso un vero e proprio coinvolgimento fisico.

La ricerca di una qualità aptica dell'immagine, che coinvolga non solo il senso della vista, ma dia anzi una sensorialità espansa allo spettatore, è un percorso che ha affascinato quindi molti artisti e registi e che ha avuto uno sviluppo fortissimo con l'analisi del rapporto fra pellicola e video. Da un punto di vista concettuale, l'aggettivo "aptico" si riferisce all'idea di dare una sensazione tattile allo spettatore, in alcuni casi senza impegnare effettivamente il senso del tatto. Questa ricerca è stata declinata in vari modi nel campo delle arti visive ed ha impegnato artisti che fanno generalmente del video e poi delle videoinstallazioni i loro media preferiti. In realtà, tentativi di dare qualità sensoriali differenti da quelle solitamente percepite sono stati fatti anche all'interno del cinema pensato per la sala, ma i contributi più interessanti sono arrivati da chi ha utilizzato la spazialità dell'arte per raggiungere questo scopo. Le immagini poste nello spazio di una galleria o di un museo acquistano spesso una tattilità data dal coinvolgimento fisico del visitatore e da una natura materiale delle immagini che è ben diversa da quella delle immagini cinematografiche.

Antonia Lant ha dedicato un importante saggio<sup>50</sup> all'idea di cinema aptico. La sua riflessione è relativa al cinema degli esordi e si fonda sugli studi che lo storico dell'arte Alois Riegl dedica all'arte egiziana ponendo l'accento sulla distinzione tra qualità aptiche e qualità ottiche delle opere d'arte, limitandosi però ad un periodo preciso e confrontando la superficie visiva con la profondità. Nel 1998 Laura Marks porta alla luce le qualità aptiche del video e chiarisce fin da subito il suo utilizzo del termine:

Haptic perception is usually defined as the combination of tactile, kinaesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside

50 Antonia Lant, "Haptical Cinema", in *October*, n. 74, 1995.

our bodies. In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch<sup>51</sup>.

L'idea di una percezione tattile, già estesa nel suo significato, porta conseguentemente ad un'idea di *embodiment*, poiché qui non viene ricercata un'immedesimazione spettatoriale classica, ma un coinvolgimento più esteso, sensoriale:

In recent theories of embodied spectatorship, we are returning to the interest of modern cinema theorists such as Benjamin, Béla Balász, and Dziga Vertov in the sympathetic relationship between the viewer's body and cinematic image, bridging the decades in which cinema theory was dominated by theories of linguistic signification<sup>52</sup>.

La Marks è l'autrice più acuta nel delineare le caratteristiche dell'immagine aptica, soprattutto in relazione alle arti contemporanee e al video. Il termine aptico è stato associato a vari momenti e contesti della storia dell'arte. Il già citato Alois Riegl è il primo a utilizzare il termine opponendolo allo stile ottico dell'arte romana. In ambito filmico il termine viene usato da Noël Burch<sup>53</sup> facendo riferimento ai primi anni del cinema e alle correnti sperimentali mentre Gilles Deleuze lo usa parlando di *Pickpocket* (1957) di Robert Bresson, per indicare il senso del tatto escludendolo dal flusso narrativo. Nella sua formulazione si trova una sorta di doppia identificazione, in questo caso tattile prima che mentale, nel vedere sullo schermo le mani di un personaggio.

Ma contrariamente all'idea che sia il film a possedere caratteristiche tattili (data la sua manipolabilità manuale) è il video il *medium* aptico per eccellenza<sup>54</sup>, per bassa risoluzione, duttilità, segnale elettronico. Gli studi di Antonia Lant e di Laura Marks, sebbene iniziati venti anni or sono, quando le tecnologie erano notevolmente differenti, portano entrambi l'attenzione su concetti quali superficie, piano, profondità, piattezza.

Un caso esemplare che vede l'apticità come fulcro dell'opera e che si apre ad altri campi della creazione è quello che riguarda ambienti sensibili, o più in generale interattivi, dove effettivamente lo spettatore viene coinvolto direttamente, poiché gli viene richiesto un impegno fisico per attivare l'opera. Lo spettatore si trova a fronteggiare un movimento corporeo spesso limitato, ma comunque tale da dare coinvolgimento fisico. Si tratta il più delle volte di azioni semplici, poco impegnative. Studio Azzurro crea nel 1995 *TAVOLI (Perché queste mani mi toccano)*, una videoambientazione interattiva o ambiente

51 Marks, "Video haptics and erotics", cit., p. 332. Per spiegare meglio il significato del termine, la Marks rimanda anche a Jennifer Fisher, "Relational sense towards a haptic aesthetics", in *Parachute*, n. 87, 1997.

52 Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, cit., p. 7.

53 Noël Burch, *Life to Those Shadows*, University of California Press, Berkeley 1990, pp. 162-85.

54 Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, cit., p. 9.

sensibile descritta in questi termini:

Sei tavoli, sei figure pressoché immobili: una donna distesa, una mosca ronza sul tavolo, una goccia d'acqua cade ossessivamente su una ciotola. Questa sensazione di calma apparente viene bruscamente interrotta quando qualcuno tocca l'immagine: essa reagisce, si attiva, sviluppa una piccola parte della sua storia. Il rapporto tra reale e virtuale si verifica su materiali familiari, senza nessun tipo di struttura tecnologica: gli spazi si frammentano, virtualità e fisicità diventano tutt'uno. Il passaggio dell'immagine da semplice oggetto di contemplazione a esperienza interattiva che spinge lo spettatore al dialogo, racchiude il senso di quest'opera<sup>55</sup>.

L'interattività è forse la forma più ingenua e diretta di partecipazione, scioccante per lo spettatore e creatrice di un dispositivo nuovo ad ogni attivazione. L'esempio portato però non offre un'idea di semplice scambio visitatore-macchina che porta ad una azione-reazione, ma fa capire come esistano dei modelli partecipativi che vogliono coinvolgere il corpo. I lavori di Studio Azzurro, infatti, sono "sensibili" in quanto attivatori di una capacità sensoriale altrimenti nascosta nello spettatore. Non lo rendono un finto attivatore che produce un effetto destinato a perdersi con il termine imposto dall'artista, ma, al contrario, l'*embodiment* porta una sensazione che rimane nello spettatore, per dargli una diversa capacità percettiva. Alla base di questo c'è un'idea "politica" di Studio Azzurro, che vuole lo spettatore partecipe dell'opera, non per creare un'arte diversa, ma per permettere a tutti di entrare dentro *questa* particolare arte. *Totale della Battaglia*, altra videoambientazione, realizzata l'anno successivo a Lucca, nel suggestivo quadro delle mura che avvolgono la città toscana, è un percorso che viene attivato soltanto con la partecipazione dello spettatore e che porta con sé, complice la suggestiva collocazione, una notevole stratificazione di significati. Data l'evoluzione tecnologica, queste opere risentono del loro decennio di vita, ma è proprio la poeticità intrinseca che hanno a farne un ottimo esempio per questo breve percorso sulla percezione tattile.

Più in generale è gran parte della videoarte a cercare un contatto non solo visivo. La materialità del video, come si è visto, è la vera ragione di questa ricerca di un'esperienza. Nel 2012 la Kunsthalle di Mannheim ha ospitato un'imponente retrospettiva dedicata a Pipilotti Rist, artista svizzera ben nota nel campo della videoarte. Il titolo è illuminante: *Augapfelmassage*, massaggio del globo oculare<sup>56</sup>. L'artista e i curatori, Stephanie Rosenthal e Stefanie Müller, sviluppano, nella mostra, una narrazione fatta di momenti isolati, ma

55 Dalla scheda tecnica dell'opera: [http://www.studioazzurro.com/index.php?option=com\\_works&view=detail&work\\_id=5&Itemid=3&lang=it](http://www.studioazzurro.com/index.php?option=com_works&view=detail&work_id=5&Itemid=3&lang=it).

56 Cfr. Francesco Federici, "Massaggiare gli occhi, avvolgere i corpi. Pipilotti Rist alla Kunsthalle di Mannheim", in *Cinergie Media*, <http://www.cinergie.it/?p=1031>.

ovviamente racchiusi nella poetica di Pipilotti Rist, mettendo insieme lavori anche molto diversi per tecnica (si parla di video, ma l'artista negli anni ha sfruttato vari modi di esporlo, nonché altri media) e per momento di esecuzione. La sessualità, l'essenza del corpo femminile e l'incontro con quello maschile, nonché il voyeurismo, che dona allo spettatore un punto di vista privilegiato sulle opere, sono al centro di questa raccolta. Pipilotti Rist ha lavorato prevalentemente con il video e questo le ha permesso di portare alla superficie quella materialità che viene dalla bassa definizione, dall'immagine male percepita, dallo sforzo che gli occhi devono fare per mettere a fuoco una figura. In *I'm the girl who misses much* (1986), lavoro giovanile, realizzato nell'epoca della sua formazione come artista in accademia, la Rist stessa si mette in scena, vestita di un leggero abito nero, riprendendosi mentre si agita e balla ripetendo ossessivamente la frase che compone il titolo. Sebbene il lavoro fosse stato fatto con intenti di critica femminista e avesse probabilmente dei forti riferimenti alla musica popolare e all'utilizzo del video come strumento di pubblicità per la musica stessa<sup>57</sup>, l'artista manipola pesantemente il materiale, provando una serie di effetti sulla durata, sulla colorazione dell'immagine e sull'audio. Il risultato è un video che porta alla luce le sue qualità aptiche e le mette di fronte allo spettatore, specialmente confrontandolo oggi con lavori fatti in alta definizione. Tornando a quello che scrive Laura Marks non possiamo non riflettere sulle sue idee sulle qualità aptiche del video:

How does video achieve a haptic character? It is commonly argued that film is a tactile medium and video an optical one, since film can be actually worked with the hands. Now that more films are edited and postproduced with video or computer technologies, this distinction is losing its significance. (An exception are experimental filmmaking techniques such as optical printing and scratching the emulsion.) Many pro-haptic properties are common to video and film, such as changes in focal length, graininess (produced differently in each medium), and effects of under- and over-exposure<sup>58</sup>.

L'ossessione visiva della Rist sull'idea di corpo, in particolare di quello femminile, porta ancora una volta alcune riflessioni, poiché sdoppia la questione della superficie considerando quella fisica e quella rappresentata. Quella fisica varia in continuazione. *Eindrücke verdauen* (1993) è composto da uno schermo collocato dentro un costume da bagno femminile. Il video rappresenta il percorso dello sguardo dentro il tubo digerente. Ma la vista dell'immagine stessa è coperta dal tessuto del costume, impedendo

<sup>57</sup> Anche se su questo punto l'artista abbia sempre negato una diretta ispirazione alla cultura derivata da MTV, cfr. Jane Harris, "Psychedelic, Baby: An Interview with Pipilotti Rist", in *Art Journal*, n. 59, 2000, p. 78.

<sup>58</sup> Marks, "Video haptics and erotics", cit., p. 339.

un'osservazione pulita. La percezione sensoriale si trova anche nella sua evoluzione artistica: *Lungenflügel* (2009) è una videoinstallazione su tre pareti, rielaborazione per galleria del primo lungometraggio dell'artista, *Pepperminta* (2009), e avvolge lo spettatore completamente, lo lascia comodamente sdraiato su di un tappeto provvisto di cuscini per godere di una visione che veramente vuole essere un massaggio visivo. Pipilotti Rist è un chiaro esempio dell'uso che artisti legati al video fanno delle qualità ottiche e percettive in genere del mezzo, laddove l'attenzione alla superficie, fisica o metaforica che sia, è uno dei cardini della visione aptica che si propone allo spettatore.

Nel breve arco temporale di questi due esempi si vede come il discorso sulla tattilità si muova intorno a parametri di volta in volta diversi, legati tanto alla museografia quanto allo statuto ontologico dell'opera. Il visivo si appoggia al tattile non solamente attraverso la ripresa del modello di visione precinematografico e delle avanguardie, che prevede una mobilità corporea e l'aiuto del senso del tatto. Il visivo si modifica tramite la costruzione delle traiettorie del corpo nello spazio. L'apticità che si delinea nel percorso della storia dell'osservatore è oggi confluita nella struttura museografica dell'opera d'arte, a partire dalla spazialità scultorea dell'installazione. Lo spazio che sta intorno alle immagini in movimento diventa il fulcro e il vero soggetto della meccanica spettatoriale, come si vedrà nel seguito di questa tesi. Il senso del tatto partecipa assieme al senso della vista in una ridefinizione della corporeità dello spettatore-visitatore, nel momento in cui risulta una componente della visione stessa. Lo si vede nei lavori interattivi più complessi, lo si nota nelle opere che avvolgono il corpo o lo indirizzano, seguendo la tradizione delle installazioni e delle videoinstallazioni.

Al momento di trattare la storia dell'esposizione delle immagini in movimento si delinea una storia dello spettatore e delle sue capacità di integrazione con il "visto", il lavoro, strutturato in forme che si muovono negli spazi e nei tempi di visione, ma che in ogni momento necessitano di una riconsiderazione corporea attraverso l'apporto dato dal senso del tatto. Dopo questa parte servirà completare il quadro con un'analisi delle diverse metodologie che possono essere prese in esame e utilizzate per meglio arrivare alla comprensione di questo complesso "paesaggio delle forme".





## Quadro metodologico ed epistemologico. Il paesaggio delle forme

Dal momento in cui il cinema, il video e tutte le forme ibride che ne sono derivate si sono inseriti in contesti culturali, istituzionali e politici diversi da quelli di partenza, si è creato un “sistema delle arti” di difficile decifrazione. A partire da questa situazione, chi studia e chi produce immagini in movimento si trova in un costante confronto con modalità di fruizione e analisi altrettanto variegata, con diverse possibilità metodologiche e analitiche.

Come si è visto, si è deciso di parlare in questa sede di *paesaggio delle forme cinematografico-artistiche contemporanee*, in virtù delle qualità semantiche di questa locuzione. Per proseguire in questa sorta di metafora geografica, questo paesaggio è la visione di un panorama, debitore degli orizzonti mobili del visivo contemporaneo. Comprenderne l’ampiezza vorrebbe dire dedicare questa tesi all’analisi e alla storia delle metodologie che si sono susseguite e mescolate in questi campi del sapere. In aiuto vengono alcuni concetti chiave, a loro volta frutto delle metodologie utilizzate. Un primo importante punto da ricordare è la friabilità interpretativa di questi concetti, che vengono messi in discussione continuamente dai rivolgimenti e dalla spasmodica necessità di riconsiderare ogni singolo passaggio storico. Basterebbe osservare come alcuni pezzi di storia hanno portato alla luce in anticipo, hanno precorso, quello che oggi sta “accadendo” al cinema. La videoarte ad esempio, fin dai suoi esordi, ha ben mostrato le differenti implicazioni delle immagini in movimento nella complessità del panorama del visivo, come si vede in certe mostre oggi rilette sull’onda della contemporanea rilettura della storia delle esposizioni d’arte.

Fra i diversi campi del sapere, gli studi cinematografici e oggi l’arte contemporanea hanno la particolarità di utilizzare diverse fonti metodologiche senza forzatamente sposare con convinzione una posizione unica. Correndo il rischio dell’eclettismo talvolta, ma preferendo i vantaggi della multidisciplinarietà. Nel caso di questo studio si può individuare un percorso che parte dall’idea di immagine in movimento, la pone in uno

spazio, la porta all'interno di un *site*<sup>1</sup>, e la confronta con l'esperienza dello sguardo prima e del corpo dello spettatore poi, nella complessità delle disposizioni museografiche.

Le *forme cinematografico-artistiche contemporanee* qui trattate altro non sono che l'insieme delle esperienze moderne delle immagini in movimento, su tutte quelle che ne comprendono l'esposizione negli spazi dell'arte contemporanea.

Dal punto di vista del *film studies*, che in questo caso è anche un punto di avvio, il processo di trasformazione che ha portato il cinema ad essere di esposizione o terzo o altro o inserito in una dimensione "post", è piuttosto chiaro. Si tratta di un processo di migrazione<sup>2</sup> dalla sala cinematografica a quella museale nonché di un processo di rilocalizzazione<sup>3</sup>. Nel caso della migrazione si è di fronte ad uno spostamento che coinvolge soprattutto lavori cinematografici in senso stretto, portati in scena da cineasti che, grazie alla complessità della produzione cinematografica,

peuvent paraître plus familiers, bien qu'en partie *inconscients*, de cette expérimentation. [...] Pourtant, en passant de la mise en scène à cette scénographie qui libère le spectateur de sa captivité pour le transformer en un visiteur mobile, des cinéaste se sont essayés ces dernière années à *exposer des projection*: Chantal Akerman Raul Ruiz, Atom Egoyan<sup>4</sup>.

Dominique Païni parla dell'onda degli anni novanta che ha portato registi, beninteso con già una spiccata curiosità verso l'arte contemporanea, a cimentarsi in uno spostamento spaziale e istituzionale. Il caso di Chantal Akerman è esemplare: più volte ha portato in galleria i suoi film per espanderli e montarli spazialmente [a titolo di esempio *D'Est* (1993-95), di cui si è visto parla anche Bellour, o *From the Other Side* (2002) per Documenta11, rispettivamente su 24 e 16 schermi], proponendone al contempo anche la versione "naturale" monocolore.

Nel caso della rilocalizzazione si parla di qualcosa di più complesso che entra in un campo che coinvolge una vera convergenza mediale:

I have mentioned that since the end of the 1990s, cinema has been perfecting its relocation process. Film viewing takes place on single-screen theatres, in multiplexes, on the home television; but also on DVD, on home theatre systems, inside rail and underground stations, on buses, on aeroplanes, in art galleries, through one's computer, by surfing online, in virtual spaces such as YouTube or Second Life, through personal exchanges via the internet (peer-to-peer), on mobile phones. Cinema now disperses itself

1 Cfr. *infra*, p. 110.

2 Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, cit.; Aumont, "Migrations", cit.

3 Cfr. i già citati lavori di Francesco Casetti.

4 Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, cit., p. 51.

through social space and invades virtual space. And it multiplies its products: fiction films, documentaries, docudrama, final cuts, clips, reeditings, sound reeditings, narrations rendered from videogames<sup>5</sup>.

In sostanza i passaggi che soprattutto dagli anni novanta hanno visto uscire il cinema dalla propria conformazione istituzionale (la sala) sono stati da un lato di tipo artistico, da un altro di tipo tecnologico. Ovviamente in entrambi i casi i mutamenti sono stati molteplici: sociali, istituzionali, commerciali, mediali. Quello che qui interessa è comprendere come questi processi, che possono apparire procedere su due binari diversi, siano in realtà collegati, inseriti in un'unica "geografia dei media".

A questo punto appare chiara la necessità di aprirsi ad alcune deduzioni metodologiche per inquadrare una traiettoria di pensiero abbastanza robusta da reggere la complessità del quadro totale.

### 3.1 Campi disciplinari

La complessità che si schiude a questo punto rientra nella sfera più ampia e decisiva della cultura visiva, verso la quale si deve distendere il campo d'interesse dell'analisi delle immagini in movimento: "[...] visual culture deals with a whole realm of lived experience, of everyday life. This doesn't mean that visual culture doesn't include the fine arts, but it is not limited to the fine arts. It is both part of the lived experience and a record of it"<sup>6</sup>.

Come ben esplicitato in alcuni studi recenti<sup>7</sup>, la complessità di cui sopra, è data dalla necessità di muoversi attraverso campi concettuali e disciplinari diversi: *film studies*, *visual studies*, *media studies*, *cultural studies* e le diverse declinazioni che questi prendono a seconda delle scuole di appartenenza. Tutto questo è dovuto ad alcuni concetti chiave come quelli di *convergence* (e la conseguente *divergence*), *remediation*, *simulation*<sup>8</sup> e le loro derivazioni. In sostanza i diversi campi disciplinari servono da terreno per portare questo percorso teorico ad attraversare i concetti di dispositivo, *medium e site*. In questo contesto, pur rimanendo forte la necessità di un aggiornamento teorico della definizione

5 Casetti, *Filmic Experience*, cit., p. 64.

6 Tom Gunning, *An Interview with Thomas Gunning* in Margarita Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, The MIT Press, Cambridge 2006, pp. 173-80.

7 Cfr. Saba, "Extended Cinema. The Performative Power of Cinema in Installation Practices", cit.; De Rosa, "Image, Space, and the Contemporary Filmic Experience", cit.

8 Il concetto di *simulation* è relativo al campo archivistico, ma assume interesse quando portato in un discorso espositivo. Cfr. Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, pp. 142-45.

delle forme cinematografiche contemporanee, appare prima di tutto necessario coltivare una teoria degli elementi che attraversano queste forme, per arrivare ad un quadro di base necessario all'analisi.

Nel fiorire di definizioni e studi sull'argomento c'è stata una conseguente massa dei più diversi approcci metodologici, dove però appare piuttosto chiara la debolezza di approcci univoci derivanti da un solo ramo della cultura di ricerca. Sono invece le ricerche che affrontano il tema con una visione multipla, ovvero con una combinazione di metodologie adattabili allo studio di casi, a rendere più chiaro il cammino da seguire.

I *film studies*, per quanto siano ricchi di spunti e di una metodologia forte di decenni di pratica hanno, tranne alcuni casi, la difficoltà di non prendere in esame in maniera definitiva le forme di ibridazione con l'arte contemporanea. I molti studi su questo tema hanno mostrato paradossalmente come siano necessari altri strumenti di analisi. Rimane però fondamentale il contributo, a partire dalla sociologia e dalla filosofia, nel rimodellare il concetto di *dispositif* o *apparatus*<sup>9</sup>. Sebbene non sia possibile ripercorrere *in toto* le tappe di questo viaggio<sup>10</sup> non si possono escludere da questo discorso i contributi più recenti che hanno portato a riconsiderare la materialità e la struttura del dispositivo cinematografico quando tradotto in ambito artistico. Il limite di questo processo, come già visto al momento di cercare un perno lessicale adatto, arriva al momento di definire con esattezza il presunto passaggio tra “cinema” e “arte”:

Quand, à partir de son film *D'Est* (1993), Chantal Akerman conçoit son installation *D'Est – au bord de la fiction* (1995), elle construit (à la Galerie nationale du Jeu de Paume) trois salles étagées selon trois dispositifs conduisant du film à la télévision en passant par l'installation-vidéo. La première salle, par laquelle on pénètre dans l'ensemble, est la reconstitution d'une salle de cinéma : un parterre impressionnant de chaises, un grand écran, et le film projeté en boucle. Mais c'est dans la pénombre douce permettant aux visiteurs de passer sans encombre de cette salle à la seconde où se tient l'installation-vidéo, après avoir jeté au film un regard ou s'être assis au mieux pour en attraper un moment. Je ne crois pas qu'aucun visiteur soit resté voir en son entier ce film documentaire de 107 minutes, avec ses longs mouvements latéraux sur des visages si souvent naissant de la nuit. Et l'aurait-il fait, il serait demeuré un spectateur distrait, dans ce simulacre de salle constamment traversée. Le film devient donc là surtout un rappel, essentiel, cette première salle une instance destinée à éclairer les deux autres et permettre ainsi la réflexion d'ensemble qui se noue là sur le destin des images aujourd'hui<sup>11</sup>.

9 Si userà il termine francese o italiano piuttosto che la traduzione inglese poiché ritenuta ancora debole o quantomeno parziale.

10 Per una prima ricostruzione cfr. Frank Kessler, *Notes on dispositif*, unpublished seminar paper, 2007.

11 Bellour, *La Querelle des dispositifs*, cit., p. 16.

Eppure, chi entra in un museo ed è allo stesso tempo memore dell'esperienza cinematografica, sa di trovarsi di fronte a *del* "cinema". "Oui, c'est du cinéma!"<sup>12</sup>, rimane materia della settima arte, ma gli strumenti per lo studio di questa devono essere presi con oculatezza e non solo dagli studi cinematografici. Anzi, da questi bisogna prendere un po' di distanza perché non sono stati pensati per studiare la spazialità e la temporalità esterne, quelle che avvolgono l'opera installata. Naturalmente all'interno degli studi cinematografici ci sono correnti che rivendicano con decisione un passaggio verso l'arte contemporanea e che anzi, ragionano sul concetto stesso di *visual studies* partendo da quello di *film studies*. In questo caso i due profili si uniscono insieme e si accetta un passaggio naturale verso forme rilocate.

All'interno degli studi cinematografici, in particolar modo in alcune istituzioni di ricerca, si sono creati schieramenti concettuali per suffragare una tesi o un'altra. Una prima "fazione" vede l'invito dei *visual studies* ad allargare il campo di interesse e ricerca come una minaccia all'esperienza del cinefilo. E' la posizione di Jacques Aumont e Raymond Bellour fra gli altri, come visto poco sopra, nonché la visione di chi si affanna a trovare una linea di cesura fra esperienze estetiche divise da un punto di vista di ricerca storiografica forse, ma inevitabilmente unite da una pratica artistica da una parte e da una spettatoriale dall'altra, ormai con una storia di almeno più di due decenni<sup>13</sup>. Si tratta di una posizione assolutamente degna di validità di ricerca, ma confutata dalla diversità delle forme coinvolte nel campo d'analisi. Del resto, per quanto riguarda questa ricerca, parlando di *paesaggio delle forme cinematografico-artistiche contemporanee*, si fa un chiaro riferimento all'unione degli aggettivi *cinematografico* e *artistico*. Nell'arte contemporanea non si riscontra infatti una cesura netta, piuttosto un sistema di vasi comunicanti analizzabili con strumenti variegati quanto l'oggetto di analisi stesso. Riferendosi al "dispositif singulier du cinéma" (e in diretta opposizione alla posizione di Philippe Dubois) Bellour dice: "Tant que cela durera, il y aura du cinéma en tant que tel. Le jour où cela s'arrêtera, restera seul le mot pour spécifier cette disparition, son passage à la trappe de l'Histoire. Et on inventera les termes nécessaires à un nouvel état des choses"<sup>14</sup>. Le frontiere che richiama Bellour sono una sorta di diga del cinefilo che cerca di arginare un'informe materia di "cultura visuale" che allontana l'occhio dello spettatore dalla sala del cinema. Si tratta della stessa preoccupazione che ha mosso Stéphane Delorme, capo redattore dei "Cahiers du cinéma", a condurre un'intervista con

12 Dubois, Ramos Monteiro, Bordina (a cura di), *Oui, c'est du cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement*, cit.

13 Se si vuole prendere come riferimento lo sviluppo di forme di cinema esposto degli anni novanta, senza considerare tutta la genealogia che le riguarda, come visto nel capitolo 2.

14 Bellour, *La Querelle des dispositifs*, cit., pp. 34-35.

alcuni giovani ricercatori francesi, fatta per raccontare lo stato degli studi cinematografici transalpini, mettendo l'accento su una forzata sfida di punti di vista generazionali<sup>15</sup>.

Dal punto di vista della ricerca, gli studi cinematografici, generosamente affiancati dallo studio della storia dell'arte, sono il punto di partenza che qui si utilizza per struttura e forma metodologica. Questo percorso continua però con il passaggio da studi concentrati sulla specificità mediale a studi inclusivi di pratiche osservative complesse che ci portano all'idea di cultura visuale, che, nella sua pur precaria generalità, ci permette una visione d'insieme: “[...] visual studies - the study of representations - pays close attention to the image but uses theories developed in the humanities and the social sciences to address the complex ways in which meanings are produced and circulated in specific social context”<sup>16</sup>.

Nel caso delle forme cinematografiche contemporanee installate all'interno di uno spazio museale assume grande rilevanza la combinazione di tempo e spazio. Per meglio articolare: la percezione dello spazio esterno combinato con lo spazio filmico e la percezione del tempo esterno (quello che il visitatore sperimenta e sceglie) combinato con il tempo filmico. La percezione spettatoriale si trova in un vortice di continue modifiche causate da scelte artistiche, curatoriali, visive e, infine, casuali. Alla base di tutto sta infatti la concezione artistica dell'opera che prevede con l'installazione una *scelta percettiva* ben precisa. Accanto sta il lavoro del curatore che può influenzare notevolmente la definizione finale. Queste due concezioni primarie determinano una situazione di partenza con la quale lo spettatore impatterà al momento dell'attraversamento della spazialità e della temporalità dell'esperienza, rideterminandone l'essenza della percezione ad ogni nuovo passaggio. La *scelta percettiva* di cui sopra è il frutto di un movimento di visione che coinvolge l'esperienza, la percezione e la spettatorialità.

La cultura visuale contemporanea racchiude infatti forme che convergono insieme facilmente ed è quindi nei *visual studies* che possiamo trovare questa capacità metodologica “avvolgente” (tenendo però ben presente che anch'essi sono a volte confusi): “The notion of visual culture gives synthetically the idea of the importance of the environmental aspect: the visual element inevitably features something around it, something which turns out to be vital, since it influences its relationship with the scenario it enters and the individuals it addresses”<sup>17</sup>.

In sostanza l'approccio metodologico dei *visual studies* è fondamentale grazie

15 Stéphane Delorme, “Quelle idée derrière l'analyse ? Dialogue de générations”, in *Cahiers du cinéma*, n. 698, 2014, pp. 30-33.

16 Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, cit., p. 53. A questa prospettiva si devono ricordare, ancora una volta, gli sviluppi da un punto di vista post-mediale raggiunti da Rosalind Krauss e da Lev Manovich in *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge 2001 e in *Software Takes Command*, Bloomsbury Academic, New York-London 2013. Cfr. anche Domenico Quaranta, *Media, New Media, Postmedia*, Postmedia books, Milano 2010.

17 De Rosa, “Image, Space, and the Contemporary Filmic Experience”, cit., p. 122.

alla direzione che dà al discorso. Questa prospettiva permette infatti di dare consistenza all'analisi della visione o, meglio ancora, del momento della visione e delle interferenze spaziali e temporali che la modificano. Sebbene l'oggetto della ricerca debba essere analizzato con attenzione e debba essere il punto di partenza di qualunque disamina, non si può dimenticare come al vero centro della questione stia quello che oggi si può chiamare “*experiential turn*”<sup>18</sup>, processo della cultura visuale che arriva a questo passaggio dopo i cosiddetti *iconic turn* e *cultural turn*.

All'interno dell'idea di *media studies* troviamo invece un percorso importante che lega le pratiche visive contemporanee alla concretezza mediale. In parallelo il concetto di *media art* è uno dei tentativi più completi di racchiudere sotto ad una definizione unica un complesso *magma* che non si limita all'analisi di opere, ma lascia spazio a progetti e questioni teoriche. In sostanza *media art* “designates a complex plurality of events, from projects to artifacts and theoretical reflections. It separates, and at the same time overlaps, the domains of media and art according to specific cultural modalities”<sup>19</sup>. Il termine latino *media* non viene qui usato per delineare semplicemente la sovrapposizione di tecniche artistiche ma “[it] has been chosen to give a new meaning to the world of contemporary art, in order to introduce, through a technological media device, “something” which is not readily ascribed to the historiographical tradition and aesthetic theory of western art”<sup>20</sup>.

A questo punto il quadro si completa attraversando quello che William Uricchio chiama “the shift from medium-specific histories - film’s history in particular - to media history”<sup>21</sup>. In sostanza, partendo dall'idea erodotiana delle verità parziali e delle diverse possibili interpretazioni, passando per la storiografia post-strutturalista, si arriva ad una definizione di *media* estremamente efficace: “I understand media to be more than mere technologies, institutions, and texts [...] Instead, I see media as cultural practices which envelop these and other elements within a broader fabric offered by particular social orders, mentalities and the lived experiences of their producers and users”<sup>22</sup>.

Se a tutto questo sommiamo i contributi che possono provenire da altri campi, a partire dai *cultural studies*, si inizia a delineare un quadro più completo. L'idea di “cultura” infatti apre un orizzonte più ampio o, per meglio dire, concede a questo tipo di studio la possibilità di muoversi fra gli orizzonti mobili che lo caratterizzano:

18 *Idem*, p. 124.

19 Cosetta G. Saba, *What Does Media Art Mean for Contemporary Art?* in Saba (a cura di), *On Media Art. A Rewarding Anthology*, cit., p. 9.

20 *Ibidem*.

21 William Uricchio, *Historicizing Media in Transition* in David Thornburn, Henry Jenkins (a cura di), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, The MIT Press, Cambridge 2004, p. 23.

22 *Idem*, p. 24.



It is rather obvious that the category of culture is central to [...] cultural studies [...] But, too often, people have mistakenly assumed that cultural studies is about culture, while it's real concern is always contexts and conjunctures. And since it can only reconstruct a conjuncture by studying relations, then the study of culture has to go through those relations and investigate everything that is not culture, even if, ultimately, in relation to culture<sup>23</sup>.

La complessità dei *cultural studies* non permette il dovuto approfondimento in questa sede, ma serve da spunto per lavorare esattamente sui “contexts and conjunctures” di cui parla Grossberg, che altro non rappresentano se non la complessità del panorama studiato.

### 3.2 *Déterritorialisation/Reterritorialisation, Relocation/Re-relocation, Migration*

Da Gilles Deleuze e Félix Guattari molti campi del sapere hanno preso in prestito, stravolto, riusato, rimediato concetti e idee. Quello di *déterritorialisation* è uno dei più fortunati, che ha avuto ampio sviluppo in antropologia e in geografia, ma anche un notevole impiego nel campo degli studi sul visivo. La deterritorializzazione delle immagini è, infatti, un nodo estremamente importante in questo frangente. Questo concetto è stato affrontato in tutte le collaborazioni fra i due filosofi, a partire dal 1972, anno de *L'Anti-Edipe – Capitalisme et schizophrénie*, quando una prima idea viene alla luce, fino alla loro ultima collaborazione *Qu'est-ce que la philosophie ?*, passando per *Kafka. Pour une littérature mineure* e *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie* <sup>24</sup>. In ognuna di queste opere il concetto viene ampliato ed applicato a contesti diversi creandone un'ambiguità definitoria, peraltro comune nei loro scritti. Prendendo in prestito le parole di Adrian Parr:

Deleuze and Guattari define deterritorialisation as the movement by which something escapes or departs from a given territory. The processes of territory formation, deterritorialisation and reterritorialisation are inextricably entangled in any given social field: 'The merchant buys in a territory, deterritorialises products into commodities, and is reterritorialised on commercial circuits'. Deterritorialisation is always a complex process involving at least a deterritorialising element and a territory, which is being left behind

23 Lawrence Grossberg, *Cultural Studies in the Future Tense*, Duke University Press, Durham and London 2010, p. 169.

24 Deleuze, Guattari, *L'Anti-Edipe – Capitalisme et schizophrénie*, cit.; Id., *Kafka. Pour une littérature mineure*, cit.; Id., *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, cit.; Id., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, cit.



or reconstituted<sup>25</sup>.

L'idea di deterritorializzazione si muove quindi in contesti vari, ma soprattutto in un *milieu* di tipo sociale. Così può essere applicato anche al contesto delle immagini in movimento<sup>26</sup>, mai come oggi caratterizzato da movimenti di entrata e di uscita in territori mediali, e proprio sociali, diversi. I movimenti fisici dell'uscita dalla cabina di proiezione della sala cinematografica per l'entrata nella sala museale, sono frutto di un dinamismo mediale che esiste oggi in particolar modo per le immagini in movimento. Ma questo processo include in sé un ulteriore movimento:

Deterritorialisation is always bound up with correlative processes of reterritorialisation, which does not mean returning to the original territory but rather the ways in which deterritorialised elements recombine and enter into new relations. Reterritorialisation is itself a complex process that takes different forms depending upon the character of the processes of deterritorialisation within which it occurs<sup>27</sup>.

Quindi all'idea di deterritorializzazione segue quella di riterritorializzazione, anch'essa presente e ben utile. Se nell'affrontare il complesso panorama introdotto in precedenza, si prende il cinema come punto di avvio, si può notare come l'uscita dal territorio sociale, culturale, mediale e infine istituzionale dell'immagine propriamente cinematografica, termini in un'appropriazione mediata di altri contesti culturali, sociali, ecc., propri dell'arte contemporanea o di contesti ancora più variegati. Sono processi facilmente visibili in manifestazioni come la Biennale di Venezia dove l'apprezzamento del medium cinematografico è ormai abitudine consolidata dai premi più importanti. In questi contesti si vede anche come la deterritorializzazione cinematografica venga coinvolta in un sistema complesso (quello della Biennale che si lega a sua volta ad altri sistemi inevitabilmente interconnessi) che la porta ad una riterritorializzazione parziale, ma efficace, in termini di riutilizzo sintattico e culturale.

Il pensiero sulla deterritorializzazione/riterritorializzazione è così inevitabilmente legato all'idea di *relocation/re-relocation* di cui si è fatto breve cenno sopra. In questo caso la *relocation* è "the departure from the film theatre in search of new environments and devices" mentre il processo inverso comporta "the return to the theatre enriched by a new patrimony accumulated in the meantime"<sup>28</sup>. A questo Francesco Casetti aggiunge che

25 Adrian Parr, *Deterritorialisation/Reterritorialisation* in Adrian Parr, *The Deleuze Dictionary Revised Edition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, p. 69.

26 Dubois, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, cit., p. 267-68.

27 Paul Patton, *Deterritorialisation + Politics*, in Parr, *The Deleuze Dictionary Revised Edition*, cit., p. 73.

28 Casetti, "Back to the Motherland. The film theatre in the postmedia age", cit., p. 9.

la *relocation* può essere *innovative* o *conservative* a seconda se questa esperienza tenda ad uscire dall'ambiente del cinema oppure tenda a riprodurla. Infine, questo processo evidenzia quattro necessità: a *need for territoriality*, a *need for domestication*, a *need for institution* e a *need for experience*<sup>29</sup>.

La prima esigenza, quella della territorialità, si lega fin dal nome alla primaria idea deleuziana. I "territori" cinematografici sono caratterizzati dalla dimensione architettonica della sala e del dispositivo cinematografico. Questa necessità è del resto molto ben rappresentata nell'arte contemporanea dove, per quanto riguarda le opere di "cinema esposto" ad esempio, una dimensione chiusa che rassomigli all'idea cinematografica di sala è spesso usata e diventa il primissimo riferimento alla settima arte. In questo modo, attraverso un processo di domesticazione, si rende la nuova esperienza "acceptable and familiar".

In realtà questo processo di "familiarizzazione dell'esperienza", quando traslato nell'arte contemporanea, è stato parzialmente superato dalla evidente quantità di immagini in movimento presenti a livello istituzionale. Questo livello istituzionale è in grado quindi di assorbire in un unico processo il bisogno di territorialità, di domesticazione, di istituzione e infine di esperienza (sebbene per quest'ultima si creino notevoli sovrallivelli). La palla di vetro dell'arte contemporanea protegge ormai le "nuove" immagini, siano esse cinematografiche, traslate dai media più diversi, rilocate, ecc. Il primario bisogno di istituzione, una volta soddisfatto, permette l'accettazione di ogni forma di immagine, ovvero la riterritorializzazione all'interno del sistema dell'arte contemporanea offre protezione a qualunque forma visiva. Inoltre soddisfa contemporaneamente il bisogno di domesticazione riterritorializzando le immagini in una dimensione familiare differente e non per forza collegata a quella originale. Il collegamento con il *dispositif* cinematografico diventa in sostanza una scelta cosciente e non più una necessità e si applica solo laddove si vuole creare un'esca concettuale per lo sguardo.

L'analisi di Casetti da cui siamo partiti si riferisce irrimediabilmente all'idea di convergenza, ovvero si lega ad una necessità di traslazione mediale che, pur rimanendo fondamentale nell'arte contemporanea, si trasforma in una indefinita accettazione dei più diversi media senza ricercare, a livello istituzionale e non autoriale, un'ortodossia decisamente impossibile da raggiungere visto il panorama odierno. Si ritrova cioè quel movimento raccontato da Uricchio che, da una storia narrata per ogni medium, passa ad una storia dei media, fatta di sovrapposizioni e inclusioni reciproche. Casetti si riferisce soprattutto ad un'idea di convergenza informatica, mentre in questo caso si cerca di portare alla luce i diversi livelli culturali e istituzionali che sono investiti da questo

29 *Idem*, 10.

movimento. Il concetto di *convergence* rimane comunque uno dei capisaldi di questo tipo di analisi perché, attraverso lo spostamento territoriale, l'incontro fra media diventa la prassi progettuale che l'analisi deve seguire.

### 3.3 Forme di convergenza

In questo caso si preferisce parlare di forme di convergenza poiché solo insieme costituiscono un ampio spettro nel quale si distendono le forme in unione o giustapposizione: “Media convergence gives birth to complex platforms and to superimpositions among dispositifs, which often complete one another and sometimes even collide. Codes and media are constantly subject to a mechanism of unification, a tendency that coexists anyway with a string tension towards innovation”<sup>30</sup>.

Il concetto di convergenza dei media è stato affrontato sotto diverse prospettive. Si tratta quindi di un concetto che ritorna spesso in molti studi, almeno a partire dagli anni ottanta, da quando Ithiel de Sola Pool ne comincia a parlare come di una forza di unificazione compresa in una più complessa tensione di cambiamento, una forza processuale in continuo mutamento.

Questa prospettiva, bene esplicitata da Giovanna Fossati per quanto riguarda le pratiche degli archivi cinematografici<sup>31</sup>, rifiuta l'idea che la convergenza sia un percorso che porti i diversi media da una stasi verso una successiva, definita nella (im)materia digitale. In questo senso si tratterebbe di un processo di omogeneizzazione totale, che nei fatti viene confutato dalla stessa varietà di media utilizzati sia all'interno dell'arte contemporanea, sia al di fuori.

Chiaramente la questione della materialità cinematografica, specialmente se vista da un punto di vista archivistico-espositivo, è un nodo di analisi che porta a riconsiderare l'ontologia del cinema, ma, come giustamente nota Erika Balsom:

It would risk historical blindness to speak of a new ontological instability of cinema, for it is clear that the cinema's ontology has always been diverse and variable, developing from a mute technological marvel through the epic spectacle of CinemaScope and the advent of the blockbuster, to the small screens of television broadcasting and VRC platforms<sup>32</sup>.

30 De Rosa, “Image, Space, and the Contemporary Filmic Experience”, cit., p. 120.

31 Fossati, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, cit. La stessa Fossati per spiegare la prospettiva contraria, cita in particolare: Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford 1999.

32 Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, cit., p. 14. David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge 2007.

Ancor più ovvio allora il passaggio nell'arte contemporanea, dove non abbiamo solo *film* nella galleria, ma una serie innumerevole di opere che *hanno a che fare* con il cinema. Alla luce di questo, risulta più chiaro come il "cinema esposto" sia solo una parte delle forme cinematografico-artistico contemporanee presenti nell'arte contemporanea.

Quando si affronta quindi il discorso sulla convergenza dei media si deve riconsiderare la secca opposizione convergenza/specificità, ovvero la messa in distanza tra media e ogni singolo medium, un allontanamento dalla vera logica di sovrapposizione contemporanea:

Current discussion about media convergence often implies a singular process with a fixed end point: All media will converge; the problem is simply to predict which media conglomerate or which specific delivery system will emerge triumphant. But if we understand media convergence as a process instead of a static termination, then we can recognize that such convergences occur regularly in the history of communications and that they are especially likely to occur when an emerging technology has temporarily destabilized the relations among existing media<sup>33</sup>.

L'avvento digitale può accelerare processi di deterritorializzazione ma non ne può determinare una riterritorializzazione statica. Al contrario dà il via a una catena che porta gli stessi oggetti in territori diversi, trasformandoli. Poiché questi sono ospitati in contesti differenti la convergenza riguarda sì la tecnologia, ma si manifesta piuttosto a livello istituzionale, come nel caso della presenza delle immagini in movimento nell'arte contemporanea. Come le trame di una rete, le forme in convergenza si muovono per sovrapposizioni e incastri senza veramente portare a termine un percorso di trasformazione, poiché è la trasformazione stessa il fine del percorso, che sarà probabilmente riproposto in nuove forme e formati.

L'attenzione dell'arte contemporanea alla processualità è in parte una derivazione di questo sistema di incastri. Nell'impossibilità di arrivare ad una forma finale statica e compiuta se ne studia il processo attraverso i diversi media. Proprio guardando all'arte contemporanea si vede quanto la digitalizzazione come fine non sia una forza applicabile a tutti i contesti. Lo stato (condizione) digitale viene molto utilizzato per la sua duttilità tecnologica più che per qualità concettuali e in questa veste non aggiunge livelli di significato se non, appunto, per una questione di materialità. L'insistenza di alcuni artisti nell'utilizzare la pellicola cinematografica (soprattutto 16 mm) è un tentativo, in alcuni casi, di rifiutare la presunta "facilità" digitale e inserire l'opera finita in un contesto più

33 Thornburn, Jenkins (a cura di), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, cit., p. 3.

preciso da un punto di vista mediale. Ma è, alla fine, un tentativo che non riesce ad isolare la singola opera dal contesto di convergenza.

Nei dispositivi museali le forme di convergenza sono infatti molto ben esemplificate laddove vengono associate esperienze espositive variegata. La varietà di media coinvolti in un unico ambiente dimostra come la forza della convergenza funzioni nella sua totalità, in particolar modo a livello istituzionale e politico dell'arte. Questo avviene considerando che la sovrastruttura istituzionale del museo protegge e allo stesso tempo rende omogenee le diverse linee medialità seguite. In sostanza assume in sé la funzione di "giustificazione" che ogni opera d'arte necessita nel contesto indefinito contemporaneo e questo viene amplificato al momento di trattare materiale video o filmico.

A titolo di esempio, la mostra *Found Footage: Cinema Exposed* presso l'EYE Film Institute di Amsterdam, che si concentra sul materiale filmico riciclato, accoglie negli stessi ambienti *cinematic forms* che hanno come supporto pellicola 16 mm, CinemaScope, diapositive, video proiettati o su monitor, Betacam SP da originali 16 mm o VHS, ecc. Questa varietà è ben esemplificativa di una "confusione" mediatica che altro non è che una sovrapposizione di livelli multipli, normale in un contesto tecnologico e concettuale in continuo mutamento.

Da questa prospettiva l'ansia che il cinema ha cominciato a manifestare con l'avvento del digitale è più controllata nell'ambito delle istituzioni dell'arte contemporanea, dove, come già spiegato in precedenza, è sistema istituzionale stesso a proteggere l'opera, cosa che non avviene con la stessa facilità nella filiera cinematografica, molto più legata a questioni di supporto tecnologico.

### 3.4 Ri-mediare i *display* museografici

Il concetto di *convergence* si lega ad una serie di altre idee, che, sebbene applicate a momenti e campi diversi, creano motivo di confusione proprio in relazione alla questione del medium. Le questioni che si pongono sono in sostanza legate alla difficoltà nel comprendere come, in questa costellazione mediale, gli scambi di formati e supporti si manifestino per quanto riguarda le immagini in movimento. Si è notato come nel campo dell'arte contemporanea, ad un'attenzione al medium (nella scelta della pellicola per esempio), si affianchi una libertà espositiva piuttosto disinvolta. La capacità delle tecnologie di "rimediarsi"<sup>34</sup> incorporando caratteristiche di altri media apre il processo del

34 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 1998, nella loro chiave rappresentazionale, e l'utilizzo che ne fa Fossati per quanto riguarda le pratiche archivistiche.

riuso delle immagini e delle tecnologie a dimensioni espositive particolari.

In ambito espositivo, a differenza di quello archivistico o più in generale mediale, la questione della rimediazione si declina nelle forme installative. Si tratta di lavorare sui livelli del *site* piuttosto che su un puro livello di supporto tecnologico. Da questo punto di vista assume un ruolo centrale la ricerca sulla conservazione delle installazioni effimere e sulle tecniche di ri-posizionamento delle stesse a seconda del luogo espositivo. Si passa da una riflessione sul discorso di *medium-specificity* alla questione della *site-specificity*. Ovviamente legate, pongono domande sul ruolo delle forme cinematografico-artistiche contemporanee soprattutto quando queste vengono trasportate nel tempo. Nella già citata mostra di Amsterdam *Sun in Your Head* di Wolf Vostell (1963) viene riproposto in un contesto spaziale contaminato da opere in video e da monitor, dopo un percorso che prevede anche la pellicola. In questa complessità la rimediazione fatta per l'opera di Vostell avviene su un livello spaziale, non solo tecnologico e a questi strati si unisce un peso storico insito nell'opera stessa e nella cultura da cui proviene.

In questo senso, in ambito museale, il processo di *remediation*, dovuto ad un primo passaggio di *convergence*, si riferisce soprattutto all'uso del *display* espositivo e in questo ad un ambito di matrice curatoriale. La questione della specificità dell'adattamento spaziale si pone come centro che supera le forme di rimediazione tecnologica. Nell'entrata nella galleria le immagini in movimento si riposizionano su di uno spazio di volta in volta diverso, a causa di una necessità spaziale, istituzionale ed economica. Si tratta di un modello che si applica in ogni situazione espositiva che trova la necessità di rideterminare lo spazio di vita dell'opera ad ogni nuova riproposizione. In questo la specificità mediale esce quasi del tutto dal campo di interesse delle nuove forme, poiché non esiste più una vera necessità di fedeltà assoluta ad un originale, che ha in realtà perso il suo statuto primario<sup>35</sup>.

Le *forme cinematografico-artistiche contemporanee* si trovano quindi ad affrontare un percorso caratterizzato da un gioco di ritorni e rimandi che si forma nella complessa deterritorializzazione mediale, intesa da un punto di vista di formati, concetti, istituzioni ed economie sociali. Ridisporre il dispositivo delle immagini in movimento nell'arte contemporanea significa riconsiderare i territori di appartenenza dell'oggetto dello sguardo ma soprattutto del soggetto della stessa attività di visione. Significa modificare la percezione della materia esposta secondo una sovrapposizione di livelli che sono raramente percepibili nella loro totalità poiché frutto di un continuo scambio di elementi costitutivi delle opere stesse. Significa infine porre la percezione indefinita dello sguardo all'interno di uno spazio di navigazione visiva di volta in volta costruito

35 Saba, "Extended Cinema. The Performative Power of Cinema in Installation Practices", cit., p. 124.  
Cfr. Krauss, *A voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, cit.

attraverso esigenze sociali mutevoli, come mutevole è la materia esposta all'interno di spazi che diventano costruzioni da attraversare mentalmente oltre che fisicamente.





PARTE II  
LA QUESTIONE DELLO SPAZIO E DEL TEMPO



Nella seconda parte di questo lavoro viene sviluppato un percorso volto ad analizzare le diverse sfaccettature dei valori spaziali e temporali delle forme cinematografico-artistiche contemporanee che vengono esposte o installate all'interno delle istituzioni dell'arte contemporanea.

Dopo aver preso in esame, nella prima parte di questa tesi, un percorso volto a trovare tracce storiche, lessicali e metodologie per inquadrare correttamente la questione, si è qui di seguito sviluppato un discorso intorno ai tre concetti fondamentali di *dispositif*, *medium* e *site*. L'unione in un percorso comune di questi tre termini e soprattutto dei loro diversi significati è la base per comprendere come la spazialità e la temporalità delle opere si distendano nelle formalizzazioni contemporanee.

Attraverso questo sentiero si è potuti giungere ad una proposta legata allo spazio dello spettatore, ovvero il territorio che sta intorno all'opera e al suo filmico. Qui come altrove lo spettatore è servito come punto di riferimento di quello sguardo che vuole rimanere il centro dell'analisi, considerando come questa sia coinvolta da diversi fattori, non ultimi di tipo culturale e politico.

La trattazione dello spazio è avvenuta all'insegna di una ricerca di un modello, al fine di comprendere le diverse interazioni fra gli spazi del museo e dei lavori installati. Si è voluto sviluppare un percorso che ricalchi la fondamentale divisione fra spazio esterno ed interno al museo, a partire quindi da un confine che coinvolge i diversi dispositivi, da un livello più grande ad uno più piccolo.

Contemporaneamente il tempo è divenuto un fattore da considerare inevitabilmente, poiché permette di chiudere il percorso iniziato con l'analisi dello spazio. Nelle forme cinematografico-artistiche contemporanee è l'interazione fra questi due livelli di coordinate a determinare la visione o i tentativi della visione secondo i criteri di volta in volta scelti dallo spettatore.

Il percorso che si viene così a creare comprende un insieme composito di spazio e tempo e trova in esso la comprensione di una possibilità di visione. Possibilità, perché quasi in ogni caso, proprio la combinazione fra le due coordinate (spaziali e temporali), permette una tale varietà, al punto che risulta inesatto parlare di percorso unico e quindi di visione in maniera univoca. Lo sguardo gioca inevitabilmente sulla tensione che si viene a produrre tra il processo di soggettivazione creato dai dispositivi (museale e artistico) e dalla ricerca che lo spettatore compie nel suo viaggio.



## Disporre, esporre. Un percorso tra *dispositif*, medium e *site*

“Miles la portò nello studio di un videoartista di sua conoscenza. Bè, non era proprio uno studio, d’accordo, ma una sfilza di stanze piene zeppe di attrezzature e di televisori, dove l’artista viveva e lavorava. Incominciò ad arrivare gente”<sup>1</sup>.

Con queste parole iniziano alcune delle pagine più belle della letteratura americana, nonché uno degli esempi più forti dell’arte delle immagini in movimento impressa su un foglio di carta. Miles e Klara si muovono per New York e arrivano in un luogo, lo studio del videoartista, che a poco a poco assume sempre di più un carattere di sospensione e di sacralità. I due si troveranno ben presto di fronte ad un “evento”, condito dal ciondolare informale del pubblico dubbioso e avvolto in un pregnante fumo di marijuana. Chi guarda è seduto sul pavimento, un po’ in piedi, un po’ accomodato su sedie. Di fronte e intorno schermi. Di varia forma: “televisori con orecchie da coniglio [...] console di mogano e schermi di ogni dimensione” fino ad “un’intera parete di televisori.” A breve i due si trovano ad essere spettatori di un film 8 mm noto come il film di Zapruder, venti secondi amatoriali con il colpo fatale a John F. Kennedy sparato il 22 novembre 1963. Venti secondi smembrati, riprodotti a velocità differenti, a partire da momenti differenti, variazioni sul tema fino allo sfinimento della fantasia artistica.

Miles, Klara e gli altri invitati si trovano immersi in un’*eventualità espositiva*. Si trovano in sostanza a rappresentare la contemporaneità spettatoriale, frutto di un lungo processo di ibridazioni di visioni differenti che hanno attraversato la storia delle arti. Il gruppo di spettatori riuniti ad assistere alla proiezione riproducono esattamente, sebbene in un contesto semi-privato, le modalità di contemplazione delle immagini in movimento nel sistema dell’arte contemporanea. Don De Lillo riprenderà ancora la fascinazione per i modi di esposizione in *Punto Omega*<sup>2</sup>, quando dedicherà a *24 Hour Psycho* (1993) di

1 Don De Lillo, *Underworld*, Einaudi, Torino 1999, p. 798.

2 Don De Lillo, *Punto Omega*, Einaudi, Torino 2010.

Douglas Gordon, ma soprattutto all'esperienza di uno spettatore di fronte all'opera, un intero capitolo.

Il film di Zapruder, nel libro, rappresenta qualcosa di unico, di sotterraneo e la sua visione una sorta di privilegio concesso a pochi. La frammentarietà della visione del film, già di per sé un frammento, e la sua riproposizione ossessiva, sono il mezzo attraverso il quale decifrare la scena rappresentata, come se la visione della Storia richiedesse un'autopsia visiva.

### 1.1 La questione del dispositivo traslata nell'arte contemporanea

Per chi vuole affrontare il variegato discorso della dislocazione delle immagini in movimento all'interno dell'arte contemporanea Miles e Klara ricordano come lo sguardo sia sottoposto a movimenti di convergenza e di distrazione mediale. Lo sguardo dello spettatore è inserito in un panorama complesso, che fa riferimento ad un *paesaggio delle forme*, dove queste ultime rappresentano la contemporaneità cinematografico-artistica. Chi osserva non è più posto davanti ad una materialità, ma piuttosto inserito in un panorama di tale complessità da sfuggire al tentativo di stilarne un registro. E se questa geografia è “basata non tanto sulla specificità tecnologica di un apparato, quanto sulla specificità delle forme di esperienza che un ambiente consente e promuove”<sup>3</sup>, non si può non osservare come il cambiamento di statuto dell'oggetto della visione, o fors'anche la mancanza definitoria dello statuto stesso, sia uno dei punti centrali per muoversi in questo paesaggio complesso.

Il primo punto di partenza è la consapevolezza di come questo panorama derivi da movimenti di entrata e di uscita da e verso campi diversi. Si tratta di muoversi in un quadro composto da quei sistemi di deterritorializzazione di cui si è parlato in precedenza e, conseguentemente, di riterritorializzazione e quindi di affidarsi ad un'analisi che non preveda bruschi passaggi di campo, ma una trattazione più approfondita delle diverse influenze in gioco. L'idea stessa di *forme cinematografico-artistiche contemporanee* comporta l'accettazione, non scontata, di un territorio di analisi sconfinato, dove cinema e arte (contemporanea) non sono divisi da confini di pratiche né di campi di studio.

Nell'arrivare a questo passaggio e considerando la natura espositiva delle immagini in movimento nel sistema dell'arte, si può delineare un percorso che, a partire dagli studi cinematografici, si inserisca nel campo dell'arte contemporanea. Si vuole in sostanza predisporre un movimento di analisi che opti per una scelta di analisi “cinematografica”

3 Casetti, “L'esperienza filmica e la ri-localazione del cinema”, cit., p. 40.

solo in partenza, per poi definirsi nella complessità del panorama studiato<sup>4</sup>.

Due sono le questioni fondamentali. La prima è la dimensione spaziale delle immagini e il processo di esplosione plastica di cui sono protagoniste da alcuni decenni. La seconda è la dimensione di (non) specificità mediale.

Quando l'analisi è dedicata al *cinema* esposto, gli strumenti non possono prescindere da una tavolozza che derivi dalla lungamente affrontata questione del *dispositif* cinematografico, legandosi ad un *medium*, se non definito, almeno meno instabile (apparentemente) della maggior parte degli esempi contemporanei. Quando invece espandiamo l'analisi a quello che è il campo vasto e "confuso" della contemporaneità artistica, di cui il cinema esposto è solo una parte, ci troviamo di fronte ad un movimento che parte dalla indefinitezza mediale per arrivare alla spazializzazione fisica nell'ambiente della galleria. In questo viene in aiuto il concetto di *site*, derivante dall'arte installativa e anch'esso lungamente e profondamente affrontato. Quello che è rimasto da analizzare è invece la convergenza terminologica (e conseguentemente pratica) che si vede intorno a questi tre concetti.

When we refer to the "work" in contemporary artistic practices we refer to a dynamic set of expressive methods that touch upon different disciplinary fields (cinema, music, architecture, but also anthropology, sociology, philosophy, as well as physics, medicine, etc.) and take in other "works" and "texts", but also "objects," "bodies," "locations," "concepts," "actions," "events," "documents," "archives," "media," etc. The heterogeneous inclusivity of the "work" has transformed the concept of expressive medium in relation to the idea of "medium-specific"<sup>5</sup>.

In effetti il termine "lavoro", riferito alla pratica artistica, serve da ponte terminologico per coniugare diverse forme altrimenti sprovviste di basi teoriche, perché frutto di un'unione di diversi campi.

A questo punto, per affrontare la questione spaziale delle immagini in movimento installate nella galleria si devono aggiungere alcuni strumenti di analisi che provengono proprio da questo percorso, in modo tale da poter delineare con cognizione di causa gli stati di vita delle immagini spazializzate nell'arte contemporanea.

4 Cfr. *infra* p. 89.

5 Saba, "Extended Cinema. The Performative Power of Cinema in Installation Practices", cit., p. 122.

## 1.2 Sistemi di profanazione

Prima di definire i passaggi che portano ad una chiarificazione delle forme del dispositivo di derivazione cinematografica nell'arte contemporanea è utile fare riferimento al ragionamento che Giorgio Agamben porta in relazione a questo concetto<sup>6</sup>, sebbene non riferendosi in particolare al campo artistico. La sua analisi è in qualche modo una *summa* di una delle molteplici linee di ricerca portate avanti sul dispositivo. A partire dal pensiero di Michel Foucault, l'ipotesi di Agamben è che il termine "dispositivo" vada a sostituirsi in qualche modo agli "universali (*les universaux*)" o, per meglio dire, funzioni come una rete fra di essi. Nella sua trattazione diventa centrale una disamina lessicale del termine. Per Agamben la sfera semantica di *dispositivo* ha in sé un'importante derivazione, quella da *oikonomia*, termine greco in uso all'interno della teologia cristiana a partire dal secondo secolo, che rappresenta "un insieme di prassi, di saperi, di misure, di istituzioni il cui scopo è di orientare in un senso che si pretende utile i comportamenti, i gesti e i pensieri degli uomini", che verrà tradotto in latino con *dispositio*<sup>7</sup>. Punto focale è la comprensione che l'*oikonomia* di cui parla Agamben ha un valore totalmente operativo, legato all'azione e non più all'essere. Il passaggio successivo e che interessa questo discorso spiega che "i dispositivi devono sempre implicare un processo di soggettivazione, devono, cioè, produrre il loro soggetto"<sup>8</sup>. In questo contesto, prendendo in prestito l'analisi di Francesco Casetti per quanto riguarda questo passaggio, "chi entra nel perimetro di un dispositivo, si vede assegnato un profilo preciso – una identità, un *self* – che inevitabilmente lo incasella, ma che però gli apre anche una sfera di azione"<sup>9</sup>. Il processo di soggettivazione agambeniano è un processo di governo: il dispositivo è "una macchina che produce soggettivazioni", quindi "una macchina di governo"<sup>10</sup>.

Il pensiero di Agamben diventa di eccezionale interesse nel momento in cui propone una generale "partizione dell'esistente in due grandi gruppi o classi": gli esseri viventi e i dispositivi<sup>11</sup>. Fra queste stanno i soggetti, frutto proprio della relazione fra le due classi.

In quest'ottica l'uso del termine diventa di facile applicazione in molti campi, non di meno in quello dell'arte contemporanea, dove l'opera (dispositivo) e la sua *dispositio*,

6 Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, cit.

7 *Idem*, p. 20.

8 *Idem*, p. 19.

9 Casetti, "La questione del dispositivo", cit., p. 22.

10 Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p. 29.

11 Qui la sua definizione di dispositivo si fa ancora più ampia: "[...] chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi", *Idem*, p. 21-22.



orienta e controlla lo spettatore (essere vivente) che ne diviene soggetto<sup>12</sup>. La questione del controllo spettatoriale diviene portante con le immagini in movimento dove lo spettatore viene controllato in più modi, dalle immagini e dalla disposizione delle stesse. Lo spettatore viene disposto esso stesso nello spazio, secondo dei livelli di presunta libertà di movimento che altro non sono che una malcelata stratificazione di percorsi obbligatori all'interno dello spazio espositivo<sup>13</sup>.

La strategia di opposizione ai dispositivi prevede una liberazione tramite la “profanazione”<sup>14</sup>, concetto che, a partire dal diritto romano, definisce la restituzione alla proprietà umana di qualcosa che era sacro o religioso. La profanazione è “il controdispositivo che restituisce all'uso comune ciò che il sacrificio aveva separato e diviso”<sup>15</sup>.

Nell'arte contemporanea, o meglio, negli spazi del suo sistema istituzionale, le opere (intese come *work*) si muovono verso una direzione inversa, ovvero verso una tendenza alla *controprofanazione*. Se il controdispositivo della profanazione ha sviluppato nell'arte un sistema di antivalori per tutto il Novecento, oggi assistiamo a un processo inverso. L'antivalore è stato inglobato a livello istituzionale e la profanazione si muove di conseguenza in senso opposto. Si riporta la sfera umana al livello sacrale, grazie ad un sistema istituzionale ben definito e retto da dispositivi apparentemente inscalfibili. Il museo diventa così una stratificazione di dispositivi totalmente incontrollabile da parte dello spettatore, che mai come oggi, diventa soggetto della relazione tra gli esseri viventi e i dispositivi.

Ad un livello inferiore il dispositivo di matrice cinematografica, non appena traslato nell'arte contemporanea, viene riavvicinato alla sfera del sacro<sup>16</sup> grazie al contesto in cui si trova e all'esperienza modificata che propone. La sua attuazione espositiva si muove in questo contesto, ma deriva da una serie di pratiche artistiche complicate dalla terminologia che ruota attorno ai termini *dispositivo*, *medium* e *site*.

12 Jean-Louis Déotte si muove in una direzione diversa e si allontana dall'idea del museo come dispositivo (lo intende piuttosto come *appareil*) e dalla conseguente soggettivazione dello spettatore: “Voilà la grande affaire : c'est que le sujet n'est pas là où on croit qu'il est en général, à la place du spectateur, non, il est là-bas, au fond, là où les droites convergent dans la construction. Le sujet est un point idéal (point du sujet). Moi (le spectateur), je ne suis rien avant de regarder un tableau en perspective : la subjectivation n'a lieu que lorsque moi, le spectateur quelconque, je suis capté par cet œil de cyclope qui m'attend là-bas et qui, une fois qu'il m'a pris, ne me lâche plus, au point de me croire, moi, finalement, un sujet !” Id., “Le musée n'est pas un dispositif”, in *Cahiers philosophiques*, n. 124, 2011, p. 12.

13 Cfr. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, cit., in particolare il paragrafo “The Myth of Activity”, pp. 50-55.

14 Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p. 26; Id., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.

15 *Idem*, p. 28.

16 In questo ci sono similitudini con le pratiche *grass roots* descritte da Casetti come tentativi di profanazione e le conseguenti *strategie di riparazione*, sebbene il sistema dell'arte contemporanea porti con sé un potenza sacrale definita dai processi comunicativi, architettonici, installativi, spettatoriali e infine di mercato che lo riguardano. Casetti, “La questione del dispositivo”, cit.

In questo ambito si inserisce anche la questione del curatore. La *dispositio* dell'opera provocata dall'artista risente di due altri attori, l'*exhibition designer* e il curatore, appunto. Il ruolo del primo è, nella quasi totalità dei casi, tenuto nascosto e quindi difficile da decifrare: influisce sulla scenografia e, seguendo la vulgata principale, poco sulla sostanza del lavoro. Il secondo ha assunto nel tempo un ruolo sempre più importante, al punto da divenire di grande significato e potenza all'interno del sistema delle arti. Boris Groys delinea in maniera incisiva il percorso storico della figura del curatore e soprattutto i suoi limiti nei confronti della figura dell'artista. Così l'incipit del suo saggio *Sulla curatela*:

Il lavoro del curatore consiste nel disporre le opere d'arte in uno spazio espositivo e questo differenzia il curatore dall'artista, in quanto l'artista ha il privilegio di esporre oggetti che non sono stati elevati allo status di opera d'arte, essi acquistano questo status proprio quando vengono collocati in uno spazio espositivo. Duchamp, esponendo l'orinatoio, non è un curatore ma un artista, perché la sua decisione di presentare l'orinatoio nell'ambito di una mostra, ha fatto diventare l'orinatoio un'opera d'arte. Il curatore non ha questa opportunità. Può esporre un orinatoio, ma solo quello di Duchamp, vale a dire un orinatoio che si è già guadagnato lo status di opera d'arte. Il curatore può esporre con facilità un orinatoio non firmato, privo dello status di opera, ma sarà considerato semplicemente un esempio di design europeo di una certa epoca, servirà come "contestualizzazione" per le opere esposte o assolverà altre funzioni subordinate. In nessun caso questo orinatoio otterrà lo status di opera d'arte, dopo la mostra non tornerà nel museo ma da dove è venuto. Il curatore può esporre, ma non è un mago in grado di trasformare qualcosa che non è arte in arte allestendola in una mostra. Secondo le attuali convenzioni culturali, questo potere appartiene solo all'artista<sup>17</sup>.

Il curatore fa uscire il lavoro "singolo" dalla sua esclusività e lo include in una narrazione che viene toccata all'interno di ogni mostra. Naturalmente questa visione gli dà il potere di contestualizzare il lavoro artistico, ma, con l'evolversi della pratica contemporanea dell'arte, non è il solo: sono infatti vari gli esempi di artisti che hanno nella loro pratica l'idea di una rete di lavori più che la valorizzazione del singolo gesto. Non solo, sono numerosi gli artisti-curatori che si muovono quindi sul doppio piano costruttivo-espositivo. È indubbio però che, al di là di una disputa che si gioca ancora una volta soprattutto su livelli sociali ed economici, curatore e artista collaborino assieme per portare nuovo significato alle stratificazioni di dispositivi museali attraverso

<sup>17</sup> Boris Groys, *Sulla curatela*, in Id., *Art Power*, postmedia, Milano 2012, p. 51.

la riconsiderazione dell'aura dell'opera<sup>18</sup>. La questione del curatore assume una veste interessante ai fini di questo lavoro quando si considera il cambiamento di statuto del museo, che da luogo ottocentesto di azioni iconoclaste, contro “le icone tradizionali della religione e del potere”<sup>19</sup>, diviene campo di sacralizzazione di oggetti profani, luogo di iconofilia. L'azione della curatela (con le debite differenze storiche fra istituzionale e indipendente, come scrive Groys) è parte integrante del processo di *controprofanazione* di cui sopra, che altrimenti sarebbe una ripetizione all'infinito di azioni di *ready-made*. Tutto questo è avvolto nell'instabilità normativa che caratterizza il museo contemporaneo, luogo dal quale si cerca di allontanare l'arte per creare il “nuovo”, ma nel quale si ritorna perché in ogni caso macchina di produzione dell'oggi artistico<sup>20</sup>.

### 1.3 Riproblematizzare il concetto di dispositivo nell'arte contemporanea

Se De Lillo ha deciso, in diversi momenti, di porre lo sguardo del lettore all'interno dell'esperienza dello sguardo dei personaggi - di fronte a immagini in movimento - è anche perché questa forma artistica è forse la più rappresentativa della nostra contemporaneità. Conseguente è la necessità di analizzarne le pratiche per cogliere i processi di evoluzione che si muovono nel cinema e nell'arte contemporanea, campi sui cui confini si delineano le proprie figure. Conseguente è anche, da più parti<sup>21</sup>, una chiara richiesta di riproblematizzazione del concetto di dispositivo.

Il motivo di questa necessità non risiede solamente nei modi di allestimento del ricreato dispositivo cinematografico nello spazio dell'arte contemporanea, ma soprattutto nella visione “distratta” dello spettatore-visitatore o, ancora, dello “spett-autore”<sup>22</sup>. Diviene inevitabile il collegamento fra il dispositivo di visione e l'autore dello sguardo. La questione del movimento dello spettatore diventa così un elemento di analisi gemello alla disamina della struttura tecnica del dispositivo.

Storicamente la combinazione del *dispositif* e delle forme della narrazione

18 Il concetto di “aura” porta con sé “tradizioni assai eterogenee” come scrivono Antonio Somaini e Andrea Pinotti in Id., *Introduzione* a Walter Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, p. xx.

19 Groys, *Sulla curatela*, p. 52.

20 Boris Groys, *Sul nuovo*, in Id., *Art Power*, cit. Dello stesso autore si guardi anche Id., *Il sospetto. Per una fenomenologia dei media*, Bompiani, Milano 2010 e Id., *Going Public. Scrivere d'arte in chiave non estetica*, Postmedia, Milano 2013.

21 Cfr. André Parente e Victa de Carvalho: “Unlike dominant cinema, many work of cinema [...] reshape cinema's dispositif [...]. Today, more than ever, these transformations call for a reproblematication of the dispositif and its conceptual, historical and technological aspects”. Id., “Cinema as *dispositif*: Between Cinema and Contemporary Art”, in *CiNéMAS*, n. 1, 2008, p. 39 e il “profondo ripensamento del dispositivo cinematografico” del già citato Casetti, “La questione del dispositivo”, cit., p. 12.

22 Lischi, *Fatica e meraviglia. Strategie dello spett-autore fra cinema e video*, cit., p. 73.

cinematografica classica “produces a viewing position, in which the spectator is like a voyeur, seeing without being seen, looking at a chain of events unfolding before her/his eyes”<sup>23</sup>. La primaria differenza con le immagini in movimento installate è chiara: chi guarda, data la particolarità dell’azione fisica del corpo, non si trova in questa posizione privilegiata di visione (per lo meno nella maggior parte di queste forme). Infatti, per quanto la tendenza rimanga quella di posizionarsi frontalmente allo schermo, il territorio spettatoriale che si delinea attorno alla materia filmica, induce a spostarsi, mentre può capitare che lo schermo non permetta una visione frontale.

Bisogna quindi distinguere fra quelle opere che ripropongono un dispositivo “cinematografico”, nella forma e nella sostanza da quelle che sono frutto di un ragionamento artistico sul dispositivo e sulla posizione dello spettatore. L’enorme massa di opere video e filmiche rischia di portare l’analisi verso un campo troppo ampio, che include forme troppo “semplici” di proiezione. Ad esempio, l’opera che Aurélien Froment, *Camillo’s Idea*, propone alla Biennale di Venezia 2013, all’interno de *The Encyclopedic Palace* si compone di un video monocolore e di una panchina per la visione frontale. Chiaramente il contesto dell’Arsenale veneziano, la disposizione curatoriale nonché il contenuto dell’opera possono portare ad un’analisi di un qualche interesse, anche per la questione spaziale, ma l’utilizzo di un dispositivo così semplice non va nella direzione di questa ricerca.

La questione cambia quando ci sono elementi chiari o dal punto di vista del contenuto o dal punto di vista della spazializzazione, che rendano la trasformazione del dispositivo decisiva per l’analisi della fruizione. Per portare un altro esempio, è il caso di una traduzione di un lavoro pensato per un contesto diverso, quello cinematografico, ma non solo, all’interno della galleria: un regista trasforma il suo film in modi molto diversi con l’uso di formule retoriche visive che modificano la materia cinematografica. Riproporre su sei schermi il piano sequenza di *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) e dargli una temporalità diversa, come ha fatto Chantal Akerman, vuol dire essere consapevoli di come il dispositivo cambi il contenuto. Ancor più se si considera che, nel caso specifico di Chantal Akerman (ma non è l’unica in questo), accanto alle sue esplosioni schermiche si trova la proiezione classica del film nella galleria.

Anche laddove il riferimento al cinema non sia così diretto (e qui entra in gioco il *paesaggio delle forme cinematografico-artistiche contemporanee* di cui si parla), le immagini in movimento ripensano strutturalmente il dispositivo. Sempre alla Biennale di Venezia 2013 il Padiglione francese (per l’occasione coinvolto in uno scambio con

23 Kessler, *Notes on dispositif*, cit., p. 6.

la Germania)<sup>24</sup> ospita *Ravel, Ravel, Unravel*, una videoinstallazione - ma il termine è riduttivo - che è una struttura complessa formata da tre stanze e numerosi tempi di fruizione, basata sul *Concerto in Re per la mano sinistra* (1930) di Maurice Ravel. Qui la riflessione sul dispositivo da parte di Anri Sala è dedicata ad una rilettura dei tempi della sala e della fruizione spettatoriale coinvolta in una primaria rilettura dello spazio (suddiviso in tre parti) di visione.

Quello che qui appare importante sottolineare è come le immagini in movimento installate negli spazi dell'arte contemporanea abbiano al loro interno una continua rianalisi artistica del concetto di *dispositif*, affermazione da ribadire poiché troppo spesso le analisi di queste opere sono fatte guardando solo alle immagini. Modificando lo spazio architettonico e plastico si modifica la percezione dello spettatore in maniera irrimediabile. Persino i tentativi di messa in scena della stessa sala cinematografica, portano il visitatore ad attraversare alcuni passaggi che da una sala illuminata, quella della galleria, si dirigono all'interno di micro-ambienti.

Gli elementi che spesso vengono inseriti nello spazio sono assimilabili a quelli che vengono utilizzati nella sala cinematografica, ma vengono evidenziati per disposizione spaziale. Lo schermo spesso viene modificato per dimensioni, fatto coincidere con le pareti, posizionato non verticalmente; il proiettore viene portato alla luce come materia plastica, usato realmente o preso come elemento della finzione; la pellicola viene "esposta" alla luce e messa in superficie facendole abbandonare la sua funzione originaria.

L'evoluzione costante del dispositivo è un movimento ampio, che comprende calchi di azioni già sperimentate, di momenti istituzionalizzati e di nuovi tentativi. Sono proposte che si trovano insieme perché il campo di azione di questa ricerca è l'ampissimo panorama contemporaneo, sebbene limitato ad un'arte in qualche modo istituzionalizzata.

Ma proprio in questa forma è portatore di un interesse nuovo. Quando l'analisi del dispositivo si delinea non solo spazialmente e plasticamente, ma anche a livello politico-istituzionale, si trovano momenti di ampio sviluppo nella ricerca. Se in sostanza consideriamo il dispositivo non solo come una macchina *per* vedere ma come una macchina che *induce* la visione, rientriamo nel campo di analisi agambeniana applicabile all'istituzione-museo, a quella *forma museo*<sup>25</sup> che è parte integrante della contemporaneità culturale.

24 Cfr. *infra*, p. 165.

25 Cfr. Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition, New Art in the 20th Century*, University of California Press, Berkeley 1994; Id., *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, Phaidon, London 2008; Deotte, "Le musée n'est pas un dispositif", cit.; Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, London 1995; Jérôme Glicenstein, *L'art, une histoire d'expositions*, Presses universitaires de France, Paris 2009; Ivan Karp, Corinne A. Kratz., Lynn Szwaja, Tomas Ybarra-Frausto, Gustavo Buntinx (a cura di), *Museum Frictions*, Duke University Press, Durham 2006; Bernd Kluser, Katharina Hegewisch (a cura di), *L'art de l'exposition*, Edition du regard, Paris 1998.

## 1.4 Disporre

Per analizzare i passaggi di cui sopra è necessario ripercorrere alcune linee di sviluppo che riguardano il termine *dispositivo*, senza per questo avere pretese di esaustività.

Si tratta, come visto, di un termine estremamente complicato per storia ed evoluzione in diversi ambiti del sapere<sup>26</sup>. La parola in se stessa viene dal latino *dispositio*, che rappresenta la disposizione, l'ordinamento, l'assetto ovvero porre in maniera organizzata degli elementi nello spazio<sup>27</sup>.

La tradizione letteraria di questo termine è stata arricchita (e complicata) da una serie di traduzioni di difficile resa, come la più usata in lingua inglese, *apparatus*. Storicamente il termine esisteva come aggettivo:

avec le sens de ce 'qui prépare' (1314) et 'qui est arrêté, réglé'. Le nom est d'abord un terme de droit désignant l'énoncé final d'un jugement qui contient la décision du tribunal, 'le dispositif est la partie d'un jugement qui contient la décision par opposition aux motifs'. Puis il est passé dans le langage militaire pour désigner l'ensemble des moyens disposés conformément à un plan (1797). Son sens courant 'manière dont sont disposés les organes d'un appareil' (1860) a entraîné le sens figuré d' 'agencement'. Mais c'est à partir des années 1970-1980 qu'une mutation s'opère. [...] Son emploi déborde le cadre militaire pour investir les champs journalistique, artistique, politique et universitaire<sup>28</sup>.

L'etimologia del termine è molto interessante perché a partire da essa e dalle traduzioni nelle diverse lingue nelle quali è stata portata avanti l'analisi si sono delineate due principali linee di pensiero: la prima caratterizzata da un chiaro determinismo tecnologico, la seconda agitata da movimenti interni che ne determinano un'essenza di sistema aperto.

26 Frank Kessler fa un chiaro riepilogo di questi contributi portando, dopo Foucault, il pensiero di Deleuze e Guattari, Heidegger, Lyotard, de Certeau e ancora altri fino ad arrivare almeno ad Agamben. L'interesse di questo lavoro di Kessler non risiede solamente in una storia ben articolata del termine, ma nell'individuare alcune prospettive (storica, meta-pragmatica, ecc.) di utilizzo del concetto. Altri contributi da segnalare sono il numero monografico *Le dispositif entre usage et concept*, Geneviève Jacquinot-Delaunay, Laurence Monnoyer (a cura di), in *Hermès*, n. 25, 1999.

27 A questo si può aggiungere anche un significato militare, per quanto riguarda un'accezione che si riferisce alla tattica e alla strategia. Ferruccio Calonghi, *Dizionario Latino-Italiano*, Rosenberg & Sellier, Torino 1999, p. 878.

28 Mouloud Boukala, *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*, Téraèdre, Paris 2009, p. 38.



La prima linea prende alcuni elementi dal pensiero di Martin Heidegger<sup>29</sup> e dalla sua idea di *Ge-stell*, termine di non facile traduzione<sup>30</sup>. Da questa linea parte una corrente neo-tecnologica portata avanti dai lavori di Gilbert Simondon e Bernard Stiegler<sup>31</sup>. Questo tipo di interpretazione legata all'apparato tecnico è una delle basi per arrivare alla costruzione del dispositivo tecnologico cinematografico chiuso, dove gli elementi "disposti" formano una sistema che indirizza e non viene sollecitato da elementi diversi ed esterni.

In campo cinematografico quindi il termine possiede una storia che parte da lavori di Jean-Louis Baudry<sup>32</sup> e di Christian Metz<sup>33</sup>. Se il secondo si interessa marcatamente alla postura dello spettatore nella sala attraverso una prospettiva freudiana, il primo ha un'enorme fortuna attraverso una traduzione inglese sulla rivista *Screen*, la quale dedica al tema quattro interi numeri.

Il secondo articolo di Jean-Louis Baudry in particolare è rimasto fondamentale per una definizione del dispositivo cinematografico nel quale distingue "l'appareil de base" e il "dispositif" vero e proprio:

D'une façon générale, nous distinguons l'appareil de base, qui concerne l'ensemble de l'appareillage et des opérations nécessaires à la production d'un film et à sa projection, du dispositif, qui concerne uniquement la projection et dans lequel le sujet à qui s'adresse la projection est inclus. Ainsi l'appareil de base comporte aussi bien la pellicule, la caméra, le développement, le montage envisagé dans son aspect technique, etc. que le dispositif de la projection. Il y a loin de l'appareil de base à la seule caméra à laquelle on a voulu (on se demande pourquoi, pour servir quel mauvais procès) que je le limite<sup>34</sup>.

La fortuna di Baudry in campo anglofono ha dato il via alla cosiddetta *Apparatus Theory* che pone, come principale problema proprio l'uso del termine *apparatus*, che ha influenzato le successive definizioni di dispositivo. In inglese il termine ha come

29 Martin Heidegger, *La questione della tecnica*, in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976. Altri, come Kessler lo allontanano da questa visione: "Again, as far as I know there is no explicit reference by Foucault to Heidegger's concept of *Ge-stell* in the definition of the *dispositif*, but here we have not only a similarity of point of view in that their analysis of objects aims at going beyond the sheer materiality, but also one at the level of terminology: both *Ge-stell* and *dispositif* are terms implying on the one hand a certain 'arrangement' of (heterogeneous) elements, and a certain 'tendency' that this arrangement brings forth. Another obvious common point in Heidegger's and Foucault's analyses is the scepticism vis-à-vis modern technology". Kessler, *Notes on dispositif*, cit., p. 3.

30 Questo concetto viene per esempio tradotto in francese in due modi diversi: *dispositif* e *arraisonnement*.

31 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 2001; Bernard Stiegler, *La Technique et le temps* (tome 1: *La faute d'Epiméthée*, Galilée, Paris 1994; tome 2: *La Désorientation*, Galilée, Paris 1996; tome 3: *Le Temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, Paris 2001).

32 Baudry, "Effets idéologiques produits par l'appareil de base", cit.; Id., "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité", cit.

33 Christian Metz, "A propos de l'impression de réalité au cinéma", in *Cahiers du cinéma*, nn. 166-167, 1965, pp. 75-82; Id., *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, UGE, Paris 1977.

34 Baudry, *L'Effet cinéma*, Albatros, Paris 1978, p. 31.

significato principale “the technical equipment or machinery needed for a particular activity or purpose” o “the complex structure of a particular organization or system”<sup>35</sup>, con preciso riferimento ad una qualità tecnico-scientifica. Allo stesso modo altri tentativi di traduzione, come quello di *device* non sono capaci di rendere la complessità semantica del termine.

Tornando al campo francofono, Jacques Aumont parte da uno studio fra cinema e pittura<sup>36</sup> e ne allarga il campo d’interesse del *dispositif*, ma soprattutto lo inserisce in una dimensione storica imprescindibile:

[...] le dispositif est ce qui règle le rapport du spectateur à ses images dans un certain contexte symbolique. [...] ce contexte symbolique est aussi, nécessairement, un contexte social, puisque ni les symboles ni, plus largement, la sphère du symbolique en général, n’existent dans l’abstrait, mais sont déterminés par les caractères matériels des formations sociales qui les engendrent.

Aussi, l’étude du dispositif est-elle obligatoirement une étude historique: il n’y a pas de dispositif hors de l’histoire<sup>37</sup>.

Anne-Marie Duguet, partendo dallo studio del video come *medium*, utilizza alcuni concetti come *machine* e *machination*, piuttosto interessanti perché racchiudono un’idea di macchina della visione, che si fa “sistema generatore”, ma ne porta la funzione ad un livello più alto di un mero determinismo tecnologico:

La notion de dispositif est ici centrale. À la fois machine et machination (au sens de la *méchanè* greque) tout dispositif vise à produire des effets spécifiques. Cet “agencement des pièces d’un mécanisme” est d’emblée un système générateur, qui structure l’expérience sensible chaque fois de façon spécifique. Plus qu’une simple organisation technique, les dispositifs mettent en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives, engage des situations institutionnelles comme des procès de perception<sup>38</sup>.

35 “Apparatus”, *The Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 1989.

36 Jacques Aumont, *L’Œil interminable. Cinéma et Peinture*, Séguier, Paris 1989.

37 Jacques Aumont, *L’Image*, Nathan, Paris 1990, p. 147.

38 Anne-Marie Duguet, *Déjouer l’image. Créations électroniques et numériques*, CNAP-Éditions Jaqueline Chambon, Nîmes 2002, p. 21. “La nozione di dispositivo è qui centrale. Al tempo stesso macchina e macchinazione (nel senso della *mechane* greca), ogni dispositivo tende a produrre effetti specifici. Questo “assetto di parti di un meccanismo” è d’un sol colpo un sistema generatore che struttura l’esperienza sensoriale ogni volta in modo originale. Più che una semplice organizzazione tecnica, il congegno mette in gioco diverse istanze enunciatrici o figurative, impegna situazioni istituzionali e processi di percezione”. Duguet, *Dispositivi* Alessandro Amaducci, Paolo Gobetti (a cura di), in *Video Imago, Il Nuovo Spettatore*, n. 15, 1993, p. 193.



Raymond Bellour con il suo recente *La Querelle des dispositifs*<sup>39</sup> ha ripercorso la storia di questo concetto fondante degli studi cinematografici, inserendolo in un contesto artistico contemporaneo, ma spostando il suo discorso verso una netta divisione fra cinema e quelle che qui vengono chiamate forme cinematografico-artistiche contemporanee<sup>40</sup>.

I confini tremolanti che esistono fra arte e cinema sono il vero terreno di analisi piuttosto che le differenze fra queste due arti. Ma il punto di partenza è il cambiamento di *dipositif*, il passaggio ad una modalità di visione completamente differente. Philippe Dubois riconosce infatti una divisione fra i due mondi soltanto in una prima fase storica:

Si depuis le début du siècle passé, le cinéma a été par excellence la forme majeure de l'image en mouvement, il faut bien se dire que son lieu, son site, sinon exclusif au moins réservé, a toujours été la salle de projection, la fameuse salle obscure, bien isolée, coupée de tout, et en particulier sans grand rapport avec le lieux d'exposition de l'art. [...] Entre ces deux « mondes », il n'y eut, pendant longtemps, que peu (ou pas) de rapports, chacun se développant, plus ou moins, dans l'apparente ignorance (voire dans le mépris) de l'autre<sup>41</sup>.

Dopo questa ignoranza reciproca esiste però tutta una ricca storia di interferenze, che, come si vedrà poco più avanti, partono attraverso la riconsiderazione del video in ambito artistico. Quindi sistemi solo apparentemente chiusi, che invece si aprono in forme contaminate. Da qui parte anche Francesco Casetti per ripensare il concetto di dispositivo:

Esso è stato visto, e molti continuano a vederlo, come una struttura precostituita, chiusa, vincolante; per avere una vera esperienza di cinema, bisogna essere in una sala buia, davanti ad un grande schermo, con un proiettore e una pellicola; ogni cambiamento degli elementi in gioco, porta a un diverso tipo di esperienza. Contro questa idea di dispositivo, tende oggi a emergere una visione diversa: ciò che abbiamo è piuttosto un complesso di elementi eterogenei, alcuni dei quali provengono addirittura da altri dispositivi, e che si aggregano e assumono una particolare configurazione di volta in volta; non è dunque la “macchina” che determina l'esperienza di cinema, ma è l'esperienza di cinema – il suo bisogno, il suo ricordo, la sua pervasività – a poter riconfigurare la “macchina”<sup>42</sup>.

L'analisi di Casetti prende le mosse dalla considerazione che la sala buia sta

39 Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma - installations, expositions*, cit.

40 Cfr. *infra* p. 57.

41 Philippe Dubois, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Yellow Now, Crisnée 2011, p. 267.

42 Casetti, “La questione del dispositivo”, cit., p. 12.

scomparendo nelle varie guise del cinema rilocato. Affermazione decisamente vera nel panorama mediale contemporaneo, meno nelle forme artistiche di rilocalizzazione dove molteplici tentativi di oscurità o semi-oscurità sono stati fatti per installare le immagini in movimento. Sicuramente necessaria però la considerazione su di un dispositivo aperto, che richiama la seconda linea di cui si parlava poco sopra. Questo tipo di dispositivo è “flessibile” e deriva da alcune riflessioni che si ricollegano alle analisi di Foucault e Deleuze.

Il punto di partenza si trova nel momento in cui la nozione di *dispositif* assume grande fortuna con Michel Foucault negli anni settanta, in particolare ne *La Volonté de savoir* dove il filosofo intende il *dispositif* come dei regolatori della società con la capacità di disciplinare attraverso sistemi di controllo. In un'intervista per la rivista *Ornicar*, nel 1977, riguardo all'idea di “dispositif de sexualité” (capitolo della *Histoire de la sexualité*<sup>43</sup>) alla domanda “Quel est pour toi le sens et la fonction méthodologique de ce terme : «dispositif» ?” Foucault risponde:

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments.

Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes. [...] entre ces éléments, discursifs ou non, il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonctions, qui peuvent, eux aussi, être très différents.

Troisièmement, par dispositif, j'entends une sorte - disons - de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante. Cela a pu être, par exemple, la résorption d'une masse de population flottante qu'une société à économie de type essentiellement mercantiliste trouvait encombrante : il y a eu là un impératif stratégique, jouant comme matrice d'un dispositif, qui est devenu peu à peu le dispositif de contrôle-assujettissement de la folie, de la maladie mentale, de la névrose<sup>44</sup>.

Il riferimento ad un insieme eterogeneo di elementi è il cardine dell'idea foucaultiana di dispositivo e sarà ripreso da molti altri, direttamente o solo attraversato

43 Foucault, *Histoire de la sexualité, t. I, La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976.

44 “Le jeu de Michel Foucault,” in *Ornicar, Bulletin Périodique du champ freudien*, n. 10, 1977, pp. 62-93, <http://1libertaire.free.fr/MFoucault158.html>.

marginalmente. Gilles Deleuze in *Che cos'è un dispositivo?* si chiede:

Ma che cos'è un dispositivo? È innanzitutto una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa. Queste linee nel dispositivo non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei - oggetto, soggetto, linguaggio ecc. - ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre<sup>45</sup>.

E continua:

Sciogliere la matassa delle linee di un dispositivo significa ogni volta tracciare una carta, cartografare, misurare terre sconosciute; [...] Bisogna disporsi su quelle linee che non soltanto formano un dispositivo, ma l'attraversano e lo spostano da nord a sud, da est a ovest o in diagonale<sup>46</sup>.

Da questa idea, da queste considerazioni si muovono tutti i tentativi di trovare una terminologia più adatta al termine<sup>47</sup>. Ma soprattutto è in questo quadro che si inserisce l'analisi del dispositivo all'interno del *milieu* dell'arte contemporanea.

## 1.5 Mediare

Per muoversi con cognizione di causa nell'infinito passaggio fra cinema e arte contemporanea è fondamentale confrontarsi con la questione del *medium*. Quando, all'inizio di questo percorso, si è presa in esame la (non) definizione del termine lavoro (*work*), si è in realtà cominciato ad affrontare il discorso sulla specificità mediale. È un'idea intrinseca alla rilocalizzazione e alla espansione del cinema e delle immagini in movimento più in generale. Se nel cinema infatti, per i puristi, quello che è cinema è chiaro, questo è dato anche dall'idea di dispositivo (così Bellour pone la sua cesura fra le arti). Ma i Miles e Klara di De Lillo, al momento di visitare lo studio del videoartista, non sono frutto di una fantasia narrativa, bensì di un'osservazione della realtà spettatoriale. E una pellicola 8 mm che passa su schermi di diversa forma, attraverso televisori, che quindi è oggetto di un cambiamento di statuto mediale, è solo una delle possibili trasformazioni di forme della realtà artistica contemporanea.

Da un punto di vista storico molti riconosco al video una funzione di passante,

45 Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007, p. 11.

46 *Idem*, 12.

47 *Assemblage* è la proposta di Casetti a partire dalla traduzione inglese del termine *agencement* in Deleuze.

un “instrument de passage”<sup>48</sup> per arrivare a quello che viene chiamato *effet cinéma*<sup>49</sup>, che è una delle principali basi delle formalizzazioni contemporanee delle immagini in movimento. Scrive Dubois:

Aujourd’hui, le discours ontologique dans les arts visuels (photographie, cinéma, vidéo) n’est plus guère de mise parce qu’il n’y a plus d’image “pure” qui puisse tenir. Le temps n’est plus à la recherche des “spécificités” et des démarcations catégoriques. Il est à la contrebande, à la vue transversale et à la pensée oblique. S’agissant de vidéo, la question se pose sans doute avec une acuité d’autant plus forte qu’il semble bien que l’appréhension identitaire stricte de ce médium n’ait jamais pu se constituer comme telle, *in se*. La vidéo est vraiment une *question ouverte*. Pour l’aborder, nous avons donc pris un biais: celui du cinéma (ce n’est pas le plus simple). Non pas le cinéma contre (versus) la vidéo, mais le cinéma et (avec) la vidéo, les deux ensemble, en même temps, à l’horizon d’un seul et même regard<sup>50</sup>.

Il video si ricollega poi all’idea di dispositivo perché, nel momento della sua entrata nel campo dell’arte contemporanea e della sua contaminazione col cinema, c’è stato un processo di sperimentazione sulla disposizione fisica degli elementi del dispositivo, qui ricollocati in diverse forme semicinetografiche:

È senza dubbio attraverso le sperimentazioni relative ai dispositivi che il video ha contribuito più vivacemente allo sviluppo di nuove concezioni dell’opera d’arte contemporanea. In un gran numero di installazioni che mettono in scena la rappresentazione stessa, il teatrale finisce col rivelarsi la categoria centrale, a un tempo principio critico e modo d’esistenza dell’opera” [...] Il formalismo legato all’ossessione della “specificità” [...] e l’autonomia dell’opera nei confronti di ogni contesto [...] erano preoccupazioni del tutto estranee allo sviluppo *dell’happening* negli anni ’50, alla *pop art* e alla nuova danza, alla *performance*, all’arte minimale, ecc<sup>51</sup>.

L’ossessione della specificità è paradossalmente una pseudoesigenza definitoria che caratterizza la necessità classificatoria del nostro momento storico. Uscendo da questa fittizia esigenza, che proviene da campi disciplinari non ancora pronti ad un’apertura evolutiva, almeno nel rapporto con le arti visive, dobbiamo considerare la *questione del medium* come un’opportunità per sbrogliare la matassa della spazialità nell’arte contemporanea. Per cui, al momento di entrare in questo campo vasto e dispersivo, si

48 Cfr. *infra* p. 70.

49 Dubois, “Un ‘effet cinéma’ dans l’art contemporain”, cit.

50 Dubois, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, cit., p. 138.

51 Duguet, *Dispositivi*, cit., p. 187.

può e si deve fare riferimento all'idea di *medium* per cercare di evitare facili confusioni quando si affronta il tema del *dispositif* proprio per il fatto che la specificità non è più assicurata né analizzabile.

Questa analisi rimane però fondamentale al momento di un'indagine sulle forme cinematografiche contemporanee, dove un punto di partenza inevitabile è proprio l'evoluzione o l'involuzione che queste forme hanno avuto a partire dalla conformazione del cinema classico. Conformazione che si è notevolmente complicata al momento di inserire nell'analisi complessa delle forme delle immagini in movimento *media* diversi. Definire le videoinstallazioni e trovarne le differenze dalle videosculture o dai videoambienti mostra solo la cronica imprecisione e le conseguenze impossibilità di "definire"<sup>52</sup>. Perché le proprietà materiali dei supporti non corrispondono alle specificità delle effettive pratiche artistiche<sup>53</sup>.

Questo deve servire da guida per comprendere i veloci passaggi storici che si sono succeduti fra il secolo scorso e quello corrente, dove i processi di spazializzazione dell'arte hanno dato concretezza fisica all'idea di far esplodere il cinema. Il *mélange* di tecniche ha portato l'arte spaziale a confondersi temporalmente con se stessa e a dotarsi di una complessità che la mette al riparo da definizioni frettolose.

Il concetto di *medium*, nel nostro caso, viene alla luce proprio al momento di entrare nel territorio che definisce le (non) differenze fra cinema e arte. Se infatti si può ragionevolmente osservare come, nel cinema, la questione del *medium* sia abbastanza semplice e l'analisi si concentri maggiormente sul dispositivo, nell'arte contemporanea la questione mediale è un problema che si trova fin dalle radici e che si interseca con il dispositivo. Come nota Cosetta Saba:

From the artistic *côté* [...] there has been an interposition of techniques and expressive and aesthetic forms, through which cinema is disseminated and at the same time diffused "amongst:" video art, media art, net.art, software art, installation art but also performance art, land art, body art, archive art, etc. - in a splintering of disciplinary interests employed and arranged according to a notion of *media-specificity* linked to the medial vector"<sup>54</sup>.

Questo processo, che apparentemente si muove verso una direzione di specificità, è in realtà il frutto di una visione contraria che non accetta l'opera d'arte come *unicum* mediale ma piuttosto come frutto di diverse interrelazioni. Si ritorna al discorso sull'opera come lavoro, frutto di un insieme di pratiche composite: "Declared as "finished" in the

52 Cfr. Senaldi, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, cit., pp. 109-120.

53 Saba, "Extended Cinema. The Performative Power of Cinema in Installation Practices", cit., p. 123.

54 *Idem*, p. 121.

modernist meaning, the idea of “medium specificity” has changed and become more complex to include “sites,” “situations,” and “actions” in which, and through which, the artistic practices take place.”<sup>55</sup>

L’idea di *medium* come singolo perno dell’opera non è solo finita nella contemporaneità artistica ma viene spazzata definitivamente via dal processo di annullamento della pratica “unica”, oggi invece definita da una (presunta) perdita di purezza.

Come per quanto riguarda la *questione del dispositivo* allo stesso modo la *questione del medium* si muove attraverso sottocampi disciplinari (e del resto si è visto con chiarezza come le due questioni sia indissolubilmente legate). In questo percorso, del quale si intende affrontarne solo in parte la complessità, si possono delineare alcuni cardini. Fondamentale è il pensiero di Rosalind Krauss e la cosiddetta “Post-Medium Condition”. Articolato e ripreso in alcuni lavori<sup>56</sup>, si muove da una decisa critica a Clement Greenberg:

For Greenberg, the nature of a medium was established by brute positivism: painting is flat; sculpture is three-dimensional and freestanding like an object; drawing is the cursive tracing of edges and boundaries as opposed to painting’s access to color and penumbra. Greenberg’s specificity is empirically tied to a physical substance<sup>57</sup>.

L’opposizione alla visione greenberghiana del *medium* costruisce le fondamenta per un discorso più ampio che nutrirà una letteratura sulla non specificità e sulle ibridazioni mediali. La condizione post-mediale infatti:

Characterized by the term installation art, is engaged in the constant rehearsal of Duchamp’s inaugural gesture – the entry of ordinary components into the context of some form of aesthetic institution, whether museum, gallery, or art fair – in order to ask, once again, the general question – “What makes this art?” – rather than the specific one of the medium<sup>58</sup>.

In questo modo non esiste più un collegamento diretto fra l’essenza di un *medium* e la sua caratteristica fisica, sebbene con la sua idea di *medium* come struttura di supporto

55 *Idem*, p. 122.

56 Cfr. Krauss, *A voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, cit.; Id., “Reinventing the Medium”, cit.; Id., *Under Blue Cup*, cit., 2011.

57 *Idem*, p. 7.

58 *Idem*, p. 23.

metta in relazione la materialità con la diversità del lavoro artistico<sup>59</sup>.

Alla condizione postmediale della Krauss è necessario aggiungere una conseguenza, la messa in campo di diversi media contemporaneamente<sup>60</sup> e il tentativo di definire il complesso reticolo di relazioni con una serie di prefissi, inter-, trans-, multi- da applicare all'aggettivo mediale. Di interesse particolare però è il termine *intermediale*<sup>61</sup> che si porta dietro una serie di relazioni complesse e una genealogia utile a questa disamina del termine *medium*. Come ricostruisce Federico Zecca<sup>62</sup>, l'intermedialità ha una discendenza dalla intertestualità letteraria per poi liberarsi nell'arte tramite il termine *intermedium* e *intermedia*<sup>63</sup>, ai quali si collegano definizioni ampie come *remediation*<sup>64</sup> e sistema dei media. Non è in questa sede che è possibile portare una disamina completa di tutte le definizioni e i significati (spesso si tratta di sfumature) che portano questi termini, ma a partire dalle riflessioni sopra poste e dalla considerazione di Bolter e Grusin per cui "a medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media"<sup>65</sup>, si deduce facilmente come la complicità mediale sia un fattore da ripensare, all'interno dell'arte contemporanea, in una modalità più semplice, meno complicata da necessità deterministiche. È necessario porsi la domanda se, al di là di una legittima disamina storica del concetto di *medium*, sia un esercizio utile cercare ulteriori sfumature fra le ben poco rigide gabbie definitorie dell'arte.

Al di là di questi aspetti e di queste riflessioni, la potenza mediale delle immagini in movimento nell'arte contemporanea porta a riconsiderare ancora una volta la vera essenza di questa ricerca, lo spazio, mediato questa volta, non tramite il dispositivo ma tramite il concetto di *site*.

59 Ji-Hoon Kim, "The Post-Medium Condition and the Explosion of Cinema", in *Screen*, n. 50, 2009, p. 114. Cfr. Mary Ann Doane, "The indexical and the concept of medium specificity", in *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies*, n. 18, 2007, p. 130.

60 Peter Weibel, *The Postmedia Condition*, 2005, <http://www.medialabmadrid.org/medialab/medialab.php?l=0&a=a&i=329>.

61 Cfr. Cosetta G. Saba, *Afterword on Media Art. Paths*, in Saba (a cura di), *On Media Art. A Rewarding Anthology*, Errata Corrige, Trieste 2013.

62 Federico Zecca, *Elementi per una genealogia intermediale*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia 2008. Cfr. anche Id., *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine 2014.

63 Dick Higgins, "Intermedia", in *The Something Else Newsletter*, n. 1, 1966; Ágnes Petho, "Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies", in *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, n. 2, 2010, pp. 39-72.

64 Bolter, Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, cit.

65 *Idem*, p. 65.



## 1.6 Esporre

Il terzo concetto affrontato, dopo dispositivo e *medium* si delinea all'interno di un paradigma prettamente artistico. Parte da pratiche che non hanno a che fare direttamente con il cinema o con le immagini in movimento ma ben presto viene invaso da esse. La *questione del site* è legata alla fine della specificità mediale, dal punto di vista delle pratiche spaziali: "Collectively the work of installation and site specificity engages the aural, spatial, visual, and environmental planes of perception and interpretation. This work grows out of the collapse of medium specificity and the boundaries that had defined disciplines within the visual arts beginning in the 1960s<sup>66</sup>. Non solo, il legame ancora più forte è con le derive spaziali prese dalle pratiche della scultura e con il passaggio verso un più ampio campo definito come installazione.

[...] installation is informed by a multitude of activities, including *architecture douce* (soft architecture), set design, the Zen garden, happenings, bricolage, *son et lumière*, spectacles, world's fairs, vernacular architecture, multimedia projections, urban gardens, shrines, land art, earthworks, trade shows, eighteenth- and nineteenth-century panoramas, Arte Povera, follies, and the visionary environments of "folk" artists<sup>67</sup>.

L'arte contemporanea della fine degli anni cinquanta e dal decennio successivo ci offre una panoramica di eventualità artistiche raramente decifrabili tramite definizioni. Proprio la diversità di queste pratiche, la modificata percezione mediale, i sistemi di dematerializzazione<sup>68</sup> rendono impossibile la prosecuzione nell'uso di una terminologia determinata dai confini fra le arti. Nasce così l'uso e la rilocazione semantica di termini come *site-specific*, *site*, *non-site*, *place*.

Miwon Kwon ha offerto una panoramica esaustiva del concetto di *site specificity* inserendolo all'interno di tre paradigmi: fenomenologico, sociale/istituzionale, discorsivo, ma soprattutto arrivando a spostare l'idea di *site* da un luogo fisico ad un vettore mobile. Con ordine, una prima definizione che dà è: "Site specificity used to imply something grounded, bound to the laws of physics. Often playing with gravity, site-specific works used to be obstinate about 'presence', even if they were materially ephemeral, and adamant about immobility, even in the face of disappearance or destruction"<sup>69</sup>, per poi

66 Suderburg, *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, cit., p. 2.

67 *Ibidem*.

68 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York 1973.

69 Miwon Kwon, "One Place after Another: Notes on Site Specificity", in *October*, n. 80, 1997, p. 95. Cfr. Id., *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge 2002.



affrontare un percorso che dal *sites, nonsites* di Smithson<sup>70</sup>, passa per il *functional site* di James Meyer<sup>71</sup> e arriva appunto alla ridefinizione dei termini *place* e *site*, tramite l'analisi della funzione rinnovata degli spazi del museo e della galleria, in un contesto istituzionale e sociale più ampio.

L'interesse per questi concetti si sviluppa su una doppia traiettoria. Il primo vettore si muove intorno al momento, sopra enunciato, del passaggio del cinema nell'arte tramite il video, un momento in cui il video con la sua materialità acquista un valore spaziale. Il secondo movimento è in direzione della smaterializzazione dello spazio espositivo legato alle immagini in movimento, che resta sì fisico nel momento in cui accoglie opera e spettatore, ma da un punto di vista istituzionale ed esperienziale viene investito dalle rifrazioni dello spazio dell'*eventualità espositiva*. È in questo senso che sia il dispositivo che il *site* vengono riconcettualizzati a contatto con le immagini in movimento, portandosi dietro un processo storico che proviene da campi non così diversi come alcuni intendono far credere, il tutto assistendo allo smembramento dell'idea di *medium* (nella sua accezione di specificità), mai come in questo caso ininfluenza dal punto di vista analitico.

In questo contesto e arrivati alla conclusione del percorso che affronta i concetti portanti della materialità e della spazialità contemporanea, risulta necessario ricollegarsi all'idea agambeniana di profanazione e alla sua conseguenza se traslata nel sistema dell'arte contemporanea, la controprofanazione. La domanda: "Che cosa rende questo arte?" posta nel momento in cui oggetti di uso comune arrivano nella galleria è una domanda che si può porre anche per quanto riguarda le immagini in movimento. Il dispositivo, o meglio i molteplici dispositivi, che troviamo negli spazi dell'arte, pongono lo sguardo di fronte ad un continuo ripensamento dell'oggetto contemplato. Se per l'arte contemporanea, da Duchamp in poi, un certo tipo di controprofanazione viene applicata costantemente, per le immagini in movimento questo ha richiesto un'analisi dello strumento sia tecnologico che di pensiero che le riguarda. Ha significato ricercare modelli strutturali che spaziano oggi dalla riformulazione del controllo spettatoriale nella galleria al suo opposto tentativo (velleitario) di assicurarne la libertà visiva. Per le immagini in movimento *controprofanare* significa inserire forme, stili e soprattutto una struttura visiva in un contesto che può solo assicurare la risacralizzazione di queste pratiche. Significa dislocare un processo discorsivo, che da una parte tende a "popolarizzarsi" nello spazio della società contemporanea delle immagini, in un contesto elitario mantenendone così una potenza culturale ampia. Come se il passaggio dalla sala cinematografica a quella museale

70 Il riferimento è in particolare a *A Provisional Theory of Non-Sites* di Robert Smithson, in *Unpublished Writings* in Id., *The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996.

71 James Meyer, "The Functional Site", in *Platzwechsel*, exhibition catalogue, Kunsthalle Zurich, Zurich 1995, p. 27. A revised version of the essay appears in *Documents* 7, 1996, pp. 20-29.

fosse un tentativo di autoconservazione (da parte delle immagini in movimento), reso necessario dalle forme di convergenza contemporanee e possibile dalla sacralizzazione offerta dalla *forma museo*.

## Lo spazio perifilmico

In questo capitolo si intende portare una proposta per definire i diversi livelli di spazio che coinvolgono l'arte contemporanea che accoglie le immagini in movimento. All'interno di questi sono individuati gli elementi che ne compongono l'articolazione, con, come base, la precedente analisi della questione del dispositivo (e delle sue articolazioni nei confronti del *medium* e del *site*) nell'arte contemporanea.

In primo luogo si affronta lo "spazio esterno", il primo macro-livello che sta al di fuori della galleria e del museo e che in particolare riguarda la città, intesa come "boîte à images", colonizzata dalle immagini in movimento in diverse forme. Vengono così considerate alcune di queste formalizzazioni, come le idee di *Urban Screen*, *Media Architecture*, *mediafaçade*, fra le altre, per porre l'accento sulla proliferazione degli schermi nel contesto urbano.

*La componente architettonica come elemento di cerniera* affronta invece la soglia fra la città e il museo. Si passa quindi dallo schermo diffuso allo schermo che si appoggia e tocca l'architettura museale, come mostrato in più opere da Doug Aitken, oppure alla proiezione che parte dall'interno del museo per uscirne, mantenendo una connessione "luminosa" fra i due spazi, come ad esempio *White Museum*, di Rosa Barba (2010).

A questo punto il passaggio successivo nonché il fulcro della trattazione è l'analisi dello spazio interno, a partire dai valori luminosi che stanno fra i due estremi del *white cube* e del *black box* e dalla considerazione culturale raggiunta dallo spazio della galleria museale. Di questa vengono viste le successive declinazione espositive e narrative raggiunte, dal padiglione al *dome*, all'articolazione drammaturgica del percorso del visitatore.

Si arriva così alla definizione di una componente plastica, che riguarda il dispositivo ri-mediato, attraverso alcuni comun denominatori sempre presenti nello spazio della galleria, il proiettore, la pellicola, lo schermo e le diverse declinazioni che questi possono prendere a seconda dei singoli casi.

Lo spazio perifilmico è il centro del discorso sullo spazio dell'arte contemporanea, poiché all'interno di esso troviamo le strutture che mettono in relazione il lavoro artistico con il percorso dello spettatore e lo spazio di esposizione.

## 2.1 Il perifilmico: verso una definizione dello spazio dello spettatore

Lo spazio ha da sempre accompagnato le pratiche visive. Nel diciannovesimo secolo entrare in un cosmorama o in un Grande Mappamondo voleva dire fare una passeggiata immersiva nelle immagini, spostarsi, cercare, appoggiarsi e toccare. Portarsi davanti agli occhi uno stereovisore implicava un coinvolgimento corporeo superiore rispetto a quello cinematografico odierno.

If the history of precinema partakes of the field defined by Jonathan Carry as “techniques of the observer” it is because it involves an array of perceptual and spatial expansion. This is a shifting field, marked by the development of various machines of the visible, including the camera obscura and the magic lantern, anamorphosis, the baroque theater of illusion, shadow plays, viewing boxes, optical views, and, particularly, spaces for viewing that constitute apparatus of site-seeing and transport<sup>1</sup>.

La visione assume quindi delle qualità corporee, aptiche<sup>2</sup>, che ritroviamo al centro di moltissimi lavori sperimentali, videoinstallativi e di cinema esposto. Questa immersione produce un coinvolgimento che determina una percezione completamente diversa ed è certamente data dalla possibilità di navigare lo spazio secondo coordinate piuttosto libere, evidenziate dagli apparati e oggi dalla disposizione della materia filmica:

In the nineteenth century, a wide variety of apparatus turned the pleasures of flânerie into a commodity form, negotiated new illusions of spatial and temporal mobility. Unlike the confinement of the panoptic system, many protocinematic devices negotiated spatial and temporal illusion. In short, all of those forms depended on the immobility of the spectator, a stasis rewarded by the imaginary mobilities that such fixity provided<sup>3</sup>.

Il fatto che “il posto dello sguardo” venga poi relegato in una posizione predeterminata nella storia del cinema, aggiunge importanza alla libertà dello spettatore nelle forme cinematografico-artistiche contemporanee. Lo spazio espanso permette uno

1 Bruno, *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*, cit., p. 137.

2 Cfr. *infra*, p. 79.

3 Friedberg, *Window shopping. Cinema and the postmodern*, cit., p. 37.

sguardo disinteressato, laddove l'illusione di spazialità e di temporalità torna ad essere reale. Per essere più precisi, non completamente reale, ma sicuramente alla spazialità e alla temporalità filmica vengono sovrapposte dimensioni che hanno elementi reali e tangibili: il guardare disinteressato del *flâneur* si somma e si scontra quindi con lo sguardo attento dello spettatore nella sala.

Lo spazio della galleria che sta intorno all'opera può essere chiamato *spazio perifilmico*. Con questo termine si intende portare una proposta per delineare l'articolazione spaziale riferibile al contesto dell'arte contemporanea e dei suoi luoghi espositivi nel momento in cui accoglie immagini in movimento installate. In letteratura l'unico riferimento al termine "perifilmico" è stato trovato in François Jost (*péri-film*), il quale però si limita a considerare tale la complessità spettacolare della sala che stava intorno alle proiezioni del primo cinema, quali l'accompagnamento musicale, l'imbonitore, ecc.<sup>4</sup> Con questo termine si intende invece un'articolazione spaziale riferibile allo spazio fisico e istituzionale dell'arte contemporanea.

Lo *spazio perifilmico* si trova in ogni forma artistica che proponga immagini in movimento in uno spazio non classico, ma la sua analisi assume interesse solo quando queste immagini sono contestualizzate concettualmente. L'analisi delle forme cinematografico-artistiche contemporanee deve essere affrontata sotto una prospettiva che dia importanza alla spazialità dell'opera esposta, che non può quindi essere vista solamente come analisi del visivo ma piuttosto come analisi della visione. La proposta terminologica che viene fatta in questa sede sembra la più adatta a rendere la complessità spaziale e corporea che interessa lo spettatore. Nel caso del significato che si vuole dare al termine in questo lavoro, quello che sta intorno è una complessa relazione di frammenti di spazialità e temporalità sovrapposte, come si potrà vedere nel capitolo successivo riguardo alla temporalità.

All'interno della messa nello spazio della materia filmica rimane generalmente quest'ultima il fulcro della visione. La visione è però irrimediabilmente modificata dalla componente spaziale, che appunto sta intorno. Il perifilmico è quindi l'ambiente che lo spettatore si trova ad attraversare e ad esperire tanto quanto il filmico, con la grande differenza che questa esperienza è immediatamente fisica. Le immagini, proiettate, diffuse su schermi, incastonate in oggetti, vivono in due spazi: quello da loro stesse prodotte e quello dove hanno spazialmente vita.

Con questo termine si vuole intendere quindi lo spazio del *flâneur*, luogo di visione ma anche di anti-visione (appare chiaro, ad un primo livello, se si pensa allo spazio che sta dietro ad uno schermo, che dona una diversa immagine e che considera lo schermo

4 François Jost, *Le cinéma dans ses oeuvres*, in Jacques Serrano (a cura di), *Après Deleuze: Philosophie et esthétique du cinéma*, Editions Dis Voir, Paris 1996, p. 124.

stesso come elemento scultoreo).

Non solo. Lo sguardo dello spettatore viene indirizzato verso lo schermo anche grazie alla concentrazione che l'ambiente circostante, di solito, permette. Oppure, sempre a causa delle caratteristiche spaziali, questa può essere allontanata volontariamente. Allo stesso tempo la circumnavigazione intorno al filmico che il pubblico può esperire è quella che produce il carattere di transitorietà dello stesso sguardo, che viene attratto dalle immagini. Un movimento di entrata e di uscita dal flusso filmico che coinvolge tutto il corpo e lascia allo spettatore lo spazio per essere curioso.

La diversità delle opere non permette di definire tutti gli elementi che fanno parte dello spazio perifilmico poiché le forme cinematografiche contemporanee formano una costellazione di pratiche vastissima per varietà e complessità. Sicuramente però si può far comprendere all'interno di questo termine alcune componenti a partire da due macro-livelli di spazi: uno esterno ed uno interno, laddove l'architettura museale crea il labile confine fra il primo ed il secondo.

Dalla città, contenitore massimo delle forme dello spazio perifilmico, si passa ad una componente architettonica (museo, galleria, ecc.), una componente sempre strutturale ma interna (che si declina dal *white cube* dell'arte contemporanea al *black box* del cinema classico) ed infine una componente plastica (schermo, proiettore, pellicola, luogo dove lo spettatore può sedersi, ecc.). La combinazione di queste componenti con la materialità del filmico e le sue coordinate di spazio e tempo interni determinano l'esperienza spettatoriale e la conseguente complessità dell'analisi di opere di cinema esposto.

## 2.2 Lo spazio esterno

Questa serie di livelli sono il risultato della ormai ampiamente studiata proliferazione degli schermi ma soprattutto della conseguente colonizzazione degli spazi da parte degli stessi e delle immagini che riflettono: “[...] a real colonization of spaces takes place, and the moving images does not just enter new contexts but merges with them. It becomes part of it, forming its surface, allowing it to be practicable and dwelled in”<sup>5</sup>.

Per studiare la sovrastruttura che compone lo spazio esterno possono essere presi in esame metodi differenti. In questo caso, infatti, come già visto per quanto riguarda l'impostazione di questo lavoro, non è possibile allontanarsi da una trattazione che prenda

5 De Rosa, “Image, Space, and the Contemporary Filmic Experience”, cit., p. 126.

spunti e metodologie da diversi campi<sup>6</sup>.

Analizzando i vari livelli al di fuori della sala cine-museale viene in aiuto la trattazione che Giuliana Bruno fa del rapporto fra architettura, film, spettatore, città e casa<sup>7</sup>. Si tratta di una serie di collegamenti che a partire dal cinema delle origini e dalla sua fascinazione per i panorami cittadini porta allo studio di alcuni casi dell'arte contemporanea (in particolare dell'opera di Peter Greenaway) passando per l'idea di viaggio spettatoriale e soprattutto dal concetto di *transito*<sup>8</sup>:

Film shared much in common with this geography of travel culture, especially with regard to its constant reinvention of space. [...] spectatorship is to be conceived as an embodied and kinetic affair, and that the anatomy of movement that early film engendered is particularly linked to notions of *flânerie*, urban "streetwalking," and modern bodily architectures<sup>9</sup>.

Chi guarda vive in sostanza un viaggio attraverso vari elementi che non vedono più una chiara divisione tra spazi. La proliferazione delle immagini in movimento e il progressivo aumento di immagini in movimento di provenienza "artistica" porta una fortissima *confusione* spaziale e temporale nella struttura della visione.

La prima e più grande sovrastruttura è la città: contenitore, insieme,

complex and interactive network which links together, often in an unintegrated and de facto way, a number of disparate social activities, process, and relations, with a number of imaginary and real, projected or actual architectural, geographic, civic and public relations<sup>10</sup>.

La città è la vera primaria struttura che lo spettatore si trova ad affrontare, ma soprattutto, da quando le immagini in movimento contemporanee hanno colonizzato lo spazio cittadino è diventata un punto di riferimento primario per l'analisi del *dispositif*. La città diventa una sorta di "boîte à images"<sup>11</sup> dove palazzi, parchi, cieli si alternano e vengono colonizzati dalle immagini dell'arte.

Si tratta del livello più complesso e inafferrabile di dispositivo perché non

6 Cfr. *infra*, p. 91.

7 Cfr. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, cit., in particolare la sezione *Architecture*; Id., "Bodily Architectures", in *Assemblage*, n. 19, 1992.

8 A partire da Mario Perniola, *Transiti: come si va dallo stesso allo stesso*, Cappelli, Bologna 1985.

9 Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, cit., p. 17.

10 Elizabeth Grotz, *Bodies-Cities*, in Beatriz Colomina (a cura di), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992, p. 244.

11 Dubois, *Cinema et art contemporain : vers un cinéma d'exposition ? De la migration d'un dispositif*, opera in preparazione (versione di lavoro), p. 73.

schematizzabile in nessuna forma precisa. Nell'analizzare le interazioni della città con l'arte ci si scontra immediatamente con una primaria divisione fra quello che è inseribile nell'analisi delle forme artistiche e quello che invece è piuttosto il frutto della proliferazione degli schermi<sup>12</sup>. Ma si tratta di una differenza anche in questo caso labile, che rimette in gioco i sistemi definitivi presi solitamente in considerazione.

Un primo elemento per arrivare a comprenderne la complessità è l'analisi degli schermi. *Screen City*<sup>13</sup>, *Urban Screen*<sup>14</sup>, *Media Architecture*, *Portable Media*, *mediafaçade*, sono termini che oggi vengono comunemente usati per delineare questa diffusione di proiezioni o più in generale di immagini in movimento nelle città<sup>15</sup>. In questo si è passati da forme semplici di proiezione o di supporti a complesse interazioni tramite dispositivi mobili. Lo spazio dell'architettura e per estensione di gran parte della città diviene una superficie di proiezione e accoglie un altro livello di realtà e percezione<sup>16</sup>. Al centro di questo sviluppo alcuni pongono quella stessa convergenza e quello stesso movimento di superamento della specificità mediale di cui si è parlato nel capitolo precedente, talvolta forse esagerando nel porre l'accento sulla velocità tecnologica di questi processi<sup>17</sup>. Si tratterebbe quindi di riportare queste pratiche in un determinismo tecnologico che non troverebbe però vera eco negli esempi reali che lo sguardo può toccare.

Diviene quindi necessario chiedersi dove s'inserisce l'arte in questo contesto, o ancor meglio dove l'arte incontra la proliferazione degli schermi. Se, come dicono Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, "on est passé d'un demi-siècle de l'écran-spectacle à l'écran-communication, de l'écran-un au tout-écran, voici l'époque de l'écran global. L'écran en tout lieu et à tout moment"<sup>18</sup> e se siamo arrivati veramente in un momento storico di "écranocratie" anche l'arte contemporanea deve farne parte, in particolar modo nelle massicce manifestazioni urbane. Così le *promenades* o *balades urbaines* si sposano felicemente con la ricerca di un'espressione artistica inserita nel contesto cittadino, mentre

12 Will Straw, "Proliferating screens", in *Screen*, n. 41, 2001.

13 Cfr. Simone Arcagni, *Screen City*, Bulzoni, Roma 2012, p. 43.

14 Cfr. anche De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, cit. Come nel testo di Arcagni si pone molta attenzione alla struttura degli *Urban Screens*, con riferimento alle esperienze milanesi, in particolare in Piazza Duomo.

15 Cfr. Perry Bard, "Screenspace", in *Afterimage*, n. 33, 2005; Karen Lury, Doreen Massey, "Making Connections", in *Screen*, n. 40, 1999; Simone Arcagni, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Kaplan, Torino 2010.

16 Cfr. Paul Virilio, "Dal media building alla città globale: i nuovi campi d'azione dell'architettura e dell'urbanistica contemporanea", in *Crossing*, n. 1, 2000.

17 Arcagni, *Screen City*, cit., pp. 39-43.

18 Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'écran global: culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Éd. Le Seuil, Paris 2007, p. 10.



gli interventi artistici cercano di distanziarsi da quel carattere di “vetrinizzazione”<sup>19</sup> che il tessuto urbano ha assunto visivamente a causa delle troppe immagini in movimento in esso incastonate<sup>20</sup>.

### 2.3 La componente architettonica come elemento di cerniera

La *componente architettonica* è quindi un insieme composito di livelli che creano una stratificazione spaziale percepibile dallo spettatore. Questo sistema complesso comprende uno spazio esterno e uno interno, determinato dall’architettura museale. L’architettura fisica del museo (o della galleria) crea la divisione primaria e più importante. In sostanza la sala funziona come separazione e si viene a creare una sorta di “question de l’enveloppe”<sup>21</sup> partendo dalla constatazione che la sala cinematografica e la sala museale hanno la primaria funzione di isolare.

Un insieme di involucri con una primaria divisione, che, a sua volta, contiene altre divisioni interne, ma soprattutto si declina nei diversi modi espositivi contemporanei: padiglione, museo, galleria, passeggiata, percorso e risente della dicotomia fra *white cube* e *black box*. In sostanza il *dispositif* museale viene avvolto da un *iper-dispositif* architettonico.

Sono ormai molti gli esempi che si possono portare. Particolarmente interessante è il caso di Doug Aitken che in più occasioni ha lavorato su di un immaginario di grandi dimensioni e che ha trovato nell’architettura cittadina un supporto particolarmente adatto. In un breve percorso che attraversa le superfici di proiezione si può vedere un differente uso dello spazio della città fatto dall’artista californiano. Il primo gruppo di opere comprende una serie di lavori che si delineano sulle facciate di edifici, quasi sempre destinati all’arte contemporanea. Nel 2007 Doug Aitken in collaborazione con il Museum of Modern Art di New York e Creative Time produce *Sleepwalkers (2007)*<sup>22</sup>, un’installazione notturna di dimensioni enormi, che si articola per tutta la facciata del museo newyorkese. In

19 Casetti, “L’esperienza filmica e la ri-locazione del cinema”, cit., p. 34 e i rimandi nel testo: Piermarco Aroldi, Francesca Pasquali, Matteo Stefanelli (a cura di), *Spazi sensibili. Pubblicità, comunicazione e ambiente, Comunicazioni sociali*, n. 3, 2006 e Vanni Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale: il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

20 Esistono altre forme relative allo spazio esterno: *video-walks* e *sound-walks* ad esempio, tra i quali alcuni splendidi esempi di Janet Cardiff e George Bures Miller, si pensi alla *Alter Bahnhof Video Walk (2012)* per dOCUMENTA (13) o *Her Long Black Hair (2004)* presso il Central Park di New York o diverse forme che vedono la città come schermo, spesso sviluppate durante avvenimenti quali le notti bianche dedicate all’arte.

21 Dubois, *Cinema et art contemporain: vers un cinéma d’exposition ? De la migration d’un dispositif*, cit., p. 71.

22 Cfr. [www.dougaitkenworkshop.com/work/sleepwalkers](http://www.dougaitkenworkshop.com/work/sleepwalkers); [www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/aitken](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/aitken).

funzione dal 16 gennaio al 12 febbraio 2007, dalle ore diciassette alle ventidue. Si tratta allo stesso tempo di una mastodontica installazione, di un percorso spettatoriale e di una dedica alla città americana. Sette punti di proiezione divisi tra la cinquantatreesima e cinquantaquattresima strada e l'*open space* del museo per raccontare i viaggi notturni di cinque abitanti della città: un corriere in bicicletta (interpretato da Ryan Donowho), un elettricista (Seu Jorge), un uomo d'affari (Donald Sutherland), un'impiegata (Tilda Swinton) e un postino (Chan Marshall). Viaggi che vengono raccontati attraverso una narrativa frammentata, complicata dal viaggio che i visitatori devono fare intorno al museo. Si tratta della prima commissione pubblica di Doug Aitken negli Stati Uniti, ma soprattutto di una modalità che l'artista continuerà ad utilizzare, sebbene non con questa complessità drammaturgica. Si tratta infatti di una difficile analisi artistica della dialettica fra narrazione filmica e narrazione spettatoriale, particolarmente riuscita poiché inserita in un contesto già da solo impressionante.

In situazioni come quella newyorkese, dove la proliferazione di immagini in movimento, soprattutto pubblicitarie, è massiccia, un progetto che vede l'utilizzo di immagini "cinematografiche" (per stile, mezzi, riferimenti attoriali e culturali) all'aperto assume un significato ulteriore, dà a queste immagini una potenza di dialogo enormemente superiore rispetto ad altri luoghi e infine pone l'opera in una tradizione che non gli appartiene, ma nella quale riesce a situarsi, almeno per spettacolarità. Il "transito" spettatoriale è circolare, parte da un luogo per ritornarci, ponendo chi guarda all'interno di una *mise en abîme* spaziale ma soprattutto temporale.

*Sleepwalkers* è l'inizio di una modalità che l'artista riprenderà fin da subito<sup>23</sup>. L'anno successivo, con *Migrations*, per la mostra *Life on Mars* della 55th Carnegie International, Aitken prepara una grande proiezione esterna al Carnegie Museum of Art. Altro tema, articolazione diversa, ma simile spettacolarità.

Risale al 2012 un altro progetto paragonabile per dimensioni e complessità al progetto newyorkese: *Song1*. Si tratta ancora una volta di una proiezione multipla, esterna alla facciata di un museo, questa volta l'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington. La peculiarità di questo lavoro sta nel suo adattarsi perfettamente alla forma convessa dell'edificio, portando le proiezioni a svilupparsi per 360 gradi. Per Aitken "the Hirshhorn 360-degree projection is a new form of film... one that defies categorization", che crea una "liquid architecture"<sup>24</sup>. La canzone del titolo fa riferimento a *I Only Have Eyes For You*, scritta da Harry Warren e Al Dubin per il film *Dames* (*Abbasso le donne*, Ray

23 In realtà già nel 1998 con *Glass Horizon* a Vienna e nel 2001 con *New Ocean* a Londra l'artista aveva lavorato con immagini su facciate o incorporate nell'architettura della mostra ma mai con la complessità e spettacolarità di *Sleepwalkers*.

24 Cfr. [www.hirshhorn.si.edu/wp-content/uploads/2012/03/Aitken-combined.pdf](http://www.hirshhorn.si.edu/wp-content/uploads/2012/03/Aitken-combined.pdf).

Enright, Busby Berkeley, 1934) e gli undici proiettori necessari a coprire la superficie del museo sviluppano una serie di video musicali che ruotano tutti intorno a questa canzone. Anche in questo caso si tratta di un lavoro che riprende le modalità delle installazioni dell'arte contemporanea (come la durata limitata nel tempo, dal 20 marzo al 22 maggio, con orari di proiezione ben precisi) ma che porta all'esterno queste modalità, in un certo senso invertendo due canoni museali: gli orari di "accesso" all'opera, che, per ovvi motivi di luce devono essere speculari a quelli di accesso e di uscita dallo spazio museale verso quello cittadino, mantenendosi però attaccati alla superficie fisica dell'istituzione.

Nel 2009 Aitken realizza in Italia, a Roma, un lavoro a metà fra la piena accettazione dello spazio cittadino e quello chiuso museale e santificato dall'arte contemporanea. *Frontier*, curata da Francesco Bonami e commissionata da Enel Contemporanea, è un'installazione filmica e *performance* situata sulla punta dell'Isola Tiberina composta da un ambiente immersivo semichiuso. Il lavoro filmico è composto da una passeggiata metropolitana compiuta da Ed Ruscha, con immagini filmate non solo a Roma, ma anche in Israele, Sud Africa e Stati Uniti. Le finestre che si aprono verso l'esterno emanano colori e luci mentre all'interno si animano le immagini e la *performance*.

Doug Aitken non è l'unico artista a lavorare su questa direttrice, ma il suo è un percorso insistito, che diventa poetica personale. Soprattutto, l'artista ricorre in maniera continua alla creazione di ambienti o all'utilizzo, al contrario, dell'architettura museale e istituzionalizzata per *affacciarla* verso l'esterno cittadino.

Pipilotti Rist e Rosa Barba, in modalità ben differenti tra loro si sono cimentate in lavori simili ma in contesti molto diversi. Vale la pena però ricordare due loro opere. L'artista svizzera anima la piazza del Centre Pompidou con una proiezione gigante *A la belle étoile (Under The Sky)*, commissionata nel 2007 dal museo parigino in collaborazione con il Seattle Art Museum e in seguito riproposta all'interno di una collettiva, *Elles: Women Artists from the Centre Pompidou, Paris*<sup>25</sup>.

With this work I want to generate a burst of awareness in the minds of viewers, I want to send them the softness and get them to put their personal problems aside. The video oscillates between micro and macrocosm, so, new doors open on complex subjects, such as our source of amniotic fluid, the assumption of a purgatory and an economic system. Spectators are expected to achieve a state of flux in which many (other) things suddenly seem possible<sup>26</sup>.

25 *elles@centrepompidou. Artistes femmes, 2009-11, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, a cura di Camille Morineau.*

26 Pipilotti Rist, <http://www.henryart.org/mediathing/upload/1560/Rist-MediaRelease.pdf>.

Si tratta di una proiezione di sessanta per trenta metri, con il classico alternarsi di piani che vanno dal particolare al campo lunghissimo o, come dice l'artista stessa, da un microcosmo ad un macrocosmo. E ancora:

La plupart des séquences d'images sont prises en plongée et contre-plongée. Les images en plongée accentuent l'impression de hauteur depuis les différents paliers du Centre Pompidou. La Piazza fait effet de miroir lorsque sont projetées des images filmées en contre-plongée. La confusion des perspectives et des échelles amène les spectateurs à se sentir en apesanteur et à dériver vers un état primitif<sup>27</sup>.

Dalle parole dell'artista si ricava che l'uscita dalla sala (museale) verso la scenografia cittadina dona alle immagini nuove possibilità di gigantismo e spettacolarità e porta lo sguardo ad un movimento di immersione verso l'interno di proporzioni enormi. In sostanza lo spazio esterno non viene considerato come spazio dispersivo, piuttosto come immersivo.

Diversa è l'operazione che Rosa Barba compie con *White Museum* (2010) dove in più occasioni (Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière, Jeu de Paume, Paris, WIELS Contemporary Art Center, Bruxelles e altre) utilizza un proiettore e una pellicola 70 mm bianca per proiettare dall'interno del museo verso l'esterno un fascio di luce che risulterà dello stesso colore. Diversa si diceva, in quanto l'operazione dell'artista siciliana è di matrice più concettuale e manca della dimensione narrativa di Aitken e Rist, ma allo stesso tempo conferma un'esigenza sentita di partire dal *dispositif* museale per uscire verso gli spazi che lo contengono.

## 2.4 Lo spazio interno

Nell'ambito del contesto spaziale interno, la differenza più marcata fra lo spazio del cinema e quello dell'arte si trova in modalità architettoniche da un lato ben definite (il cinema ha trovato il proprio luogo di fruizione nella sala), dall'altro in ambienti, quelli dell'arte contemporanea, che a partire dalla definizione di Brian O'Doherty racchiudiamo sotto al nome di *white cube*<sup>28</sup>, ma che in realtà hanno come caratteristica la ricerca di spazi diversificati. Anche il cinema è uscito dalla sala e nelle sue varie forme di rilocalizzazione ha subito cambiamenti di formati e percezione, ma le arti visive contemporanee si basano in

27 [http://www.cnac-gp.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-112f42fdeef2f0c1b9bca2c08dcc0&param.idSource=FR\\_E-112f42fdeef2f0c1b9bca2c08dcc0](http://www.cnac-gp.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-112f42fdeef2f0c1b9bca2c08dcc0&param.idSource=FR_E-112f42fdeef2f0c1b9bca2c08dcc0).

28 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1976.

gran parte sulla specificità del luogo, adattando l'opera per farla diventare *site specific*.

Appare chiaro quindi come possano essere molteplici le declinazioni fra un'architettura creata per la concentrazione, e quindi immersa nell'oscurità, ed una invece avvolta nella luce. Oltre a questo si può aggiungere che, nel primo caso, lo spazio che sta fra lo spettatore e la proiezione è visto come ostacolo alla concentrazione e viene quindi annullato nei limiti della sola distanza necessaria ad avere una visione appropriata.

Lo spazio perfilmico viene quindi determinato, in primo luogo, dall'architettura che accoglie dell'opera (quando ci troviamo in uno spazio architeturale definito). A questo proposito abbiamo gli infiniti esempi che provengono dalle biennali, dalle mostre e persino dalle fiere d'arte, dove il video e il cinema vengono spesso inseriti in costruzioni ibride. Chiaramente tutto questo parte dall'idea ben precisa di *costruzione teatrale-cinematografica* che negli anni si è evoluta in forme diversificate e talvolta eccessive.

A questa questione pratica se ne aggiunge una più culturale. Lo spazio dell'arte contemporanea si è consolidato come scrigno di tesori, una sorta di involucro protettivo dell'emozione e della cultura umana. Il cinema, come abbiamo visto, ha acquisito solo in un tempo relativamente recente questo status e il suo luogo per eccellenza, la sala cinematografica non mantiene sempre questa considerazione culturale. Citando Erika Balsom:

The protocols of the gallery space are strikingly different. The light level is higher and the visitor wanders at will, perhaps speaking to a companion. The activity is endowed with a sense of cultural respectability, even erudition, and tends to lack the absorptive capacity of the cinema. The architectural form of the white cube, popularized in the 1920s, is inextricably tied to the ideology of modernism and the desire for an artistic autonomy free of the contaminating tentacles of a mass culture seen as governed primarily by market imperatives<sup>29</sup>.

In questo senso le immagini in movimento guadagnano un status di patrimonio da osservare con studiosa attenzione, talvolta da adorare, come se di fronte a noi avessimo l'unica copia rimasta del più bel film di Michelangelo Antonioni. Certamente lo spettatore si trova imbrigliato in una complessità di formule rituali spesso inconciliabili tra loro, laddove il suo tempo e il suo spazio si mescolano con il tempo e lo spazio dell'opera. A

29 Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, cit., p. 39. A questo possiamo almeno aggiungere le parole di Kwon: "The modern gallery/museum space [...] with its stark white walls, artificial lighting (no windows), controlled climate, and pristine architectonics, was perceived not solely in terms of basic dimensions and proportion but as an institutional disguise, a normative exhibition convention serving an ideological function. The seemingly benign architectural features of a gallery/museum, in other words, were deemed to be coded mechanisms that actively disassociate the space of art from the outer world, furthering the institution's idealist imperative of rendering itself and its hierarchization of values 'objective', 'disinterested', and 'true'. Kwon, *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, cit., p. 88.

complicare questo sta la galleria appunto, un “meta-medium” in quanto:

[...] it produces a viewing subject [the gallery] does not simply serve as a neutral, protective container for the moving image, but produces a new cinematic dispositif through its particular discursive and institutional framing and the various practices associated with it<sup>30</sup>.

In questa complicata interazione di diversi livelli di *dispositif* troviamo un ulteriore livello, quello della messa in scena spaziale dell’opera audiovisiva. Come si vedrà successivamente, l’opera filmica o video richiede una serie di accortezze temporali che sono insite nella durata dell’azione rappresentata. La messa in scena spaziale, che si ottiene in maniera chiara in spazi interni limitati dà allo sguardo la possibilità di entrare ed uscire dal flusso filmico senza mortificarne il contenuto (perché inserito in un contesto, quello museale, che richiede un’attenzione diversa).

Inoltre queste situazioni “precarie” portano ad una riflessione su come l’opera viene percepita a seconda delle diverse presentazioni pubbliche:

From this point of view, what we refer to as “work”, as the precipitate of a project, is manifested in variable installation formats that include, in many cases, the spaces that it takes place in (not necessarily museum), rendering the situation in which it is produced its condition of work open, in different ways, to the presence of spectators. This takes place quite clearly through the dialectics that has invested the protocol of the exhibition space, between the logic of the “white cube” [...] and that of the “black box” [...] along an historical trajectory [...] and a progressive movement of the concept of installation from simply the method used to mount the works in the exhibition space to a veritable artistic “genre”<sup>31</sup>.

Per comprendere come la dicotomia *white cube/black box* sia in realtà una pura classificazione concettuale, una formula fortunata che non racchiude tutte le possibilità espositive che oggi troviamo nei contesti dell’arte contemporanea, si possono seguire alcuni sviluppi analitici.

La prima questione da tenere in mente è quella luminosa. La sopracitata antitesi, apparentemente così ben definita, ha un’importanza fondamentale per quanto riguarda la distribuzione della luce sulle immagini in movimento. Il *dispositif* cinematografico prevede con chiarezza la sala buia per poter fruire della proiezione in tutti i suoi valori

30 *Idem*, p. 40.

31 Saba, “Extended Cinema. The Performative Power of Cinema in Installation Practices”, cit., p. 124. Cfr. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, cit.



luminosi. Allo stesso modo, anche quando non si è di fronte ad una proiezione, ma ad un monitor (e qui un'analisi tecnica delle differenti tipologie modificherebbe i valori in campo), la luce e i riflessi ambientali possono creare fastidio allo spettatore. Casi eclatanti sono l'utilizzo di ambienti pensati per forme d'arte diverse. Il padiglione olandese della Biennale di Venezia, nei Giardini, è stato progettato da Gerrit Rietveld nel 1954 e pensato per ospitare soprattutto esposizioni di pittura<sup>32</sup>.

Nel 2001, l'artista incaricata di rappresentare l'Olanda alla Biennale di Venezia, Liza May Post, si è trovata ad affrontare queste problematiche, considerando anche il fatto che la preparazione della mostra inizia alcuni mesi prima dell'esposizione vera e propria. I valori luminosi cambiano durante il tempo e di conseguenza l'ambiente è stato sottoposto ad una costante misurazione della luce, mentre alcune finestre sono state oscurate per rendere più visibili i lavori. Il risultato è una via di mezzo tra *white cube* e *black box*, affascinante per esecuzione ma frustrante per l'artista che ha dovuto concentrare la sua attenzione su un ambiente istituzionale e imm modificabile, inadatto ad un certo tipo di opere (lo stesso padiglione negli anni ha dato prova di grande duttilità quando si è trattato di portare "alla luce" opere che non richiedevano attenzioni specifiche da questo punto di vista). In altre situazioni si è preferito optare per creare una via di mezzo. Esempio lampante di questo nuovo uso della luce sulle immagini in movimento è la nuova struttura dell'EYE Film Institute di Amsterdam, che utilizza delle vetrate scure adatte a rendere l'ambiente sufficientemente oscurato per le proiezioni di film e video ma non isolato dal paesaggio esterno. Chi naviga nello spazio del museo ha la possibilità di concentrarsi sulle opere in esposizione con allo stesso tempo la coscienza di essere in quel preciso luogo, poiché la vista sull'esterno localizza la posizione dello spettatore in modo inequivocabile. Inoltre, l'architettura dello spazio interno di esposizione è mobile, adattabile alle diverse esigenze delle mostre e delle immagini, capace di chiudere in spazi semi-isolati come scrigni opere singole o il risultato delle interferenze di diversi lavori d'arte. Si tratta in questo caso di una struttura museale di nuova generazione, completata nel 2012 e pensata per accogliere anche immagini in movimento.

Il vero problema si trova piuttosto dal punto di vista curatoriale, quando non viene posta attenzione alla materia filmica. Le proiezioni vengono così sbiadite, gli schermi subiscono i riflessi e una sovrapposizione di valori luminosi confondono la percezione generale. All'interno dello ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) di Karlsruhe si utilizzano le più svariate superfici dell'edificio per proiettare ed esporre i lavori e in

<sup>32</sup> Le grandi vetrate erano, nell'idea di Rietveld, la fonte dalla quale far riversare la luce esterna nell'ambiente interno e sulle opere esposte. Chiaramente, data anche la maggiore attenzione che si ha oggi nel curare certi aspetti delle esposizioni, questo ambiente così luminoso crea dei problemi non indifferenti ad esporre la materia filmica, a causa dei valori luminosi intrinseci ad essa.

questo non si pone, generalmente, attenzione alla luce. Questa modalità non deriva per forza da una lacuna nella curatela (anche a se a volte può capitare), ma è figlia di quell'idea di *site specific* e di adattabilità propria dell'arte contemporanea. Nel caso dello ZKM il palazzo era una vecchia fabbrica di munizioni, oggi divisa in tre grandi spazi, la prima dedicata al Centro, la seconda alla Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe e la terza alla Staatliche Galerie. Mentre quest'ultima utilizza gli spazi più come un classico *white cube*, ospitando generalmente mostre che lo richiedono, le attività dello ZKM non si dedicano all'utilizzo storico dello spazio. Nel magnifico edificio industriale, uno dei più grandi in Germania, le opere di Zbigniew Rybczynski<sup>33</sup> sono state inserite senza un apparente riguardo al lavoro, mentre si è pensato alla sola necessità spaziale-espositiva. Lo spazio per *Tango* (1980) viene così ricavato in una parete esterna di una stanza semiaperta, in un corridoio, rendendo impossibile apprezzare con attenzione l'opera; per altri lavori invece sono state create delle sotto-architetture per dare l'impressione di una piccola sala. Chiaramente questa è stata anche una conseguenza del fatto che la mostra ha avuto la sua inaugurazione in un'altra sede tedesca<sup>34</sup>, ma questo semplice esempio pone alcune questioni, ancora irrisolte, sull'allestimento degli spazi dedicati alle immagini in movimento.

Dominique Païni a questo proposito, in un suo lavoro dell'inizio degli anni duemila, nota due questioni precise:

La première est relative à l'omniprésence de la boîte noire co-substantielle à la plupart de ces installations. Très souvent, tous ces travaux se présentent désormais au sein de petites salles obscures. Comme si c'était la salle de cinéma qui passait en entier dans le musée. Mais c'est étrangement à un autre retour que l'on assiste celui, romantique, de l'utopie muséographique d'un Caspar David Friedrich, qui en 1830, imaginait de présenter chacun de ses tableaux isolé dans une salle obscure tendue de noir, éclairée « directionnellement », perceptible depuis la source d'un seul point lumineux et accompagné musicalement<sup>35</sup>.

Uscendo dal pur affascinante racconto dell'utopia di Friedrich non si può evitare una riflessione sulle parole di Païni, considerando anche che dalle “petites salles obscures” si passa a “l'effet romantique du tableau unique qui émerge de l'obscurité”<sup>36</sup>. In sostanza le

33 Mi riferisco alla mostra *State of Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gábor Bódy*, 2012, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, a cura di Piotr Krajewski e Miklós Peternák. Cfr. Siegfried Zielinski, Peter Weibel, *State of Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gábor Bódy*, Verlag für moderne Kunst, Nuremberg 2012.

34 *State of Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gábor Bódy*, 2011-12, Akademie für Kunst, Berlin, a cura di Piotr Krajewski e Miklós Peternák.

35 Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, cit., p. 69.

36 *Ibidem*.



esposizioni di immagini in movimento vivono costantemente in questa infinita possibilità di declinazioni luminose che stanno tra l'arte contemporanea "classica" e la sala cinematografica. Legato ad esso quindi, come si vedrà poco avanti, l'uso del proiettore e quindi del dispositivo tecnologico come messa in scena. Si pensi all'uso monumentale del proiettore 70 mm di Philippe Parreno al Centre Pompidou o all'uso narrativo della proiezione nella performance installazione di *Intellettuale: Il Vangelo secondo Matteo di/ su Pier Paolo Pasolini* di Fabio Mauri, nel 1975 alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna. Tutto questo rimanda inevitabilmente all'idea di *dispositif* e alla complessità dei richiami delle opere stesse all'apparato cinematografico.

Un'altra questione riguarda un percorso puramente architettonico che fa riferimento alle più classiche disposizioni espositive dell'arte contemporanea. Si tratta di forme di *display* molto comuni e che, data soprattutto la grande quantità di offerta artistica globale, si ripetono continuamente. Ci sono però alcuni archetipi che offrono un quadro notevole per comprendere l'evoluzione contemporanea. Uno di questi è il padiglione. Nazionale per quanto riguarda mostre o esposizioni internazionali, tematico o progettuale in casi più avanzati.

La Biennale di Venezia è un esempio lampante di questa evoluzione:

The pavilion, itself a site of exhibition, in turn exhibited the culture of modernity, for it represented the very architecture of perceptual change the era brought about. Displaying in its structure the modern vision, the pavilion was ultimately a machine to see, and to see differently [...] Conceived as a social space that was public, the pavilion reinforced the very sense of the public and the kinetic sensation of space made for and used by a public<sup>37</sup>.

Se prendiamo queste parole di Giuliana Bruno viene alla luce che, quando il cinema entra nello spazio dell'arte contemporanea, uno spazio che non è il suo classico, le immagini in movimento acquisiscono significati ulteriori. Da quando il cinema si è fatto "arte contemporanea" e da quando utilizza questi spazi con disinvoltura, i livelli di significato si sono appiattiti, mescolati e sono analizzabili solamente guardando alle singole opere.

La Biennale italiana è un caso eccezionale per varietà evolutiva sia nella forma storicizzata dei Giardini, sia in quella successiva dell'Arsenale e delle sedi espositive disseminate ed improvvisate per la città:

Functioning as emblems (or at least relics) of national identity, the situation of the pavilions

37 Giuliana Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, MIT Press, Cambridge 2007, p. 56.

in the Giardini specifically foregrounds the relationship between landscape design, public spectacle and the material architecture of modernity. In a discussion of the work of Jane and Louise Wilson, Giuliana Bruno offers a short history of the pavilion as architectural form. She notes that the term refers to any structure 'built for the convenience of spectators' and described the pavilion as 'spectacular architecture that embraced the very spectacle of modern life'. She also proposes a direct parallel with cinema, understood as a 'quintessential public space: an inclusive place of social gathering and public transit as well as a site of spectacle'. Evidently, however, there are significant differences between pavilions and cinemas. Most of the structures in the Giardini di Castello were not devised to house projected images and some of the architectural interventions and adaptations [...] an obvious practical function. But it is also worth noting that even minor temporary adjustments to these buildings can be administratively complex, involving negotiations with national cultural agencies, and so are unlikely to be entered into lightly by artists or curators<sup>38</sup>.

Con la proliferazione delle immagini in movimento nell'arte contemporanea le grandi occasioni espositive si sono inevitabilmente prese la scena su questa pratica. E i padiglioni veneziani da alcuni anni offrono esperienze video-cinematografiche in tutte le declinazioni possibili<sup>39</sup>.

Si è già accennato al padiglione olandese e ai problemi di destinazione mediale che nel tempo vengono affrontati. Ma lo stesso padiglione è un esempio molto importante perché negli ultimi anni si sono succeduti artisti visivi concentrati sulle immagini in movimento. Nel 2007 Aernout Mik propone *Citizens and Subjects*, che rimodella l'architettura della visione prevista dallo spazio olandese<sup>40</sup>. Il suo intervento è piuttosto radicale e modifica la struttura storica con modelli prefabbricati. Nel 2009 Fiona Tan, altra videoartista sceglie una soluzione più simile a quella di Liza May Post e si deve scontrare con la luce filtrante dalle finestre. Parliamo in sostanza di scelte diverse ma che confermano la necessità che i padiglioni espositivi hanno avuto di confrontarsi con la materia filmica e video. Il padiglione non ha soltanto una funzione pubblica, di appartenenza e di transito. Ha al suo interno la possibilità di ricreare dispositivi più o meno simili a quello cinematografico.

Un caso particolarmente interessanti è quello del padiglione canadese dove Janet Cardiff e George Bures Miller creano una *black box* dentro alla sorta di *white cube* del

38 Maeve Connolly, *The Place of Artist Cinema. Site, Space and Screen*, Intellect, Bristol, UK/Chicago, USA 2009, p. 166-67. Cfr. Alex Coles, "Pavilions", in *Art Monthly*, n. 308, 2007.

39 Cfr. Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma, installations, expositions*, cit.

40 *Citizens and Subjects: Aernout Mik*, padiglione olandese, LII *Esposizione internazionale d'arte*, Venezia, 2007, a cura di Maria Hlavajova. Per un'analisi approfondita rimando a Connolly, *The Place of Artist Cinema. Site, Space and Screen*, cit., p. 192-98.

padiglione. Maeve Connolly riguardo a *The Paradise Institute* (2001)<sup>41</sup> parla di “immersive sonic experience”:

Staged in the Canadian pavilion at the Venice Biennale, the work constitutes an important precedent for many recent explorations of the architecture of the cinema, particularly in biennial exhibitions. While Cardiff’s signature sound works usually offer an experience of space and time that is characterized by isolation, the miniature cinema in *The Paradise Institute* seems to propose a form of collectivity<sup>42</sup>.

Esperienza estremamente particolare che segue il percorso dei due artisti ma che porta ad alcune riflessioni. Prima di tutto, in questo preciso caso, si affrontano più livelli di dispositivo architettonico-sociale. A partire dal più interno: il cinema in miniatura, il finto cinema dove gli spettatori possono sedersi, lo spazio adattato del padiglione e il sistema-biennale che lo accoglie. La forma di collettività proposta da *The Paradise Institute* è in realtà una forma di impossibilità di un’esperienza collettiva, proprio perché “spezzata” in diverse fasi sociali che vengono ribaltate. Si tratta della negazione dell’insieme pubblico della sala cinematografica per la solitudine spettatoriale dell’arte contemporanea. Come del resto le passeggiate sonore dei due artisti canadesi propongono, così la passeggiata verso la sala in miniatura e la successiva sedentarietà della non-azione spettatoriale porta lo spettatore ad essere concentrato sulla sua essenza di “punto di vista”. In questo senso l’opera del padiglione canadese è una profonda riflessione su come affrontare, da visitatori-spettatori, la materia filmica.

L’idea di padiglione viene poi traslata direttamente in alcune opere senza che queste abbiano a che fare direttamente con le conformazioni architettoniche nazionali. Doug Aitken si muove spesso nella dimensione della costruzione architettonica del padiglione per dare una forma alle sue creazioni video. *New Ocean* (2001) si fa notare per la sua disposizione circolare creata in un sottoambiente all’interno della galleria. Un livello di significato simile a quello che cercano Janet Cardiff e George Bures Miller escludendo naturalmente il riferimento esplicito alla sala cinematografica.

La stessa scelta viene riproposta per *The Source (evolving)* (2013) un progetto composto da una serie di interviste a creativi:

*The SOURCE* is the comprehensive public release of the artist Doug Aitken’s ongoing series of conversations with the creative individuals shaping contemporary culture. The focus is the starting point of creativity. Before anything is made, how are ideas

41 *The Paradise Institute. Janet Cardiff e George Bures Miller*, Padiglione canadese, XVIX Esposizione internazionale d’arte, Venezia, 2001, a cura di Wayne Baerwaldt.

42 *Idem*, p. 170.

and impulses generated? Where does the creative idea start? What is the journey to the finished creation?

The SOURCE creates a dialogue between mediums-visual art, architecture, film, new media and music-a space for individuals to talk candidly about their unique process. The SOURCE explores this path, from inception to realization<sup>43</sup>.

Nel 2014 è stato proposto nella sezione “New Frontier” del Sundance Film Festival a Park City, Utah<sup>44</sup>. Il lavoro è interessante per questa ricerca perché viene disposto come *New Ocean* in una struttura circolare che permette una visione completa ma confusionaria o parziale ma concentrata.

It just felt important, in the same way that the physical installation was designed, architecturally. You could walk in, and stand in the middle and see six screens, and hear this kind of polyphony of voices. Or you could walk over and just be with that one person, and sit through that one person’s world of ideas, hearing it, really, in their own voice. So I wanted that sense of empowerment for the viewer<sup>45</sup>.

In questo modo (e sono moltissime le declinazioni che l’arte contemporanea trova nelle forme del padiglione) l’ambiente chiuso, spesso circolare, permette un isolamento pressoché totale, un’immersione data solamente dalla forma architettonica ma spesso potenziata dalla struttura delle immagini in movimento [è il caso di *New Ocean* piuttosto che di *The Source (evolving)*].

L’idea di *dome* è stata anche sviluppata in progetti artistici meno recenti. Alla Biennale di Venezia del 2013 viene (ri)proposto un progetto utopistico di Stan VanDerBeek, il *Movie-Drome*. Si tratta di un lavoro diffuso, un tentativo di creare un’enciclopedia del visivo composta da diverse stazioni, i *Movie-Dromes* appunto, sparsi sul territorio e collegabili tra loro con satelliti, una sorta di rete telematica *ante-litteram* per portare al massimo le possibilità di visione delle immagini fisse e in movimento scelte dagli spettatori. Nell’allestimento veneziano dodici proiettori si intersecano su di uno schermo concavo per offrire questa visione plurale al visitatore. Il fulcro di questo esperimento è proprio la struttura sferica che doveva contenere la pluralità di immagini e che, sotto l’influenza delle strutture di Richard Buckminster Fuller, cominciò a costruire nel 1965.

Lo spazio interno può subire un’articolazione complessa in alcune conformazioni espositive dell’arte contemporanea. Apparentemente potrebbe trattarsi del normale

43 <http://dougaitkenthesource.com/fallback/desktop.html>.

44 *New Frontier*, Sundance Film Festival, Park City, Utah, 2014, a cura di Shari Frilot.

45 Alexandria Symonds, “Exclusive Preview and Interview: *The Source (Evolving)*, Doug Aitken”, in *Interview*, [http://www.interviewmagazine.com/art/exclusive-preview-and-interview-the-source-evolving-doug-aitken/#\\_](http://www.interviewmagazine.com/art/exclusive-preview-and-interview-the-source-evolving-doug-aitken/#_).

sviluppo che prendono tutte le mostre, biennali ed eventi simili, quando racchiudono una pluralità di elementi. E' anche una conformazione che può essere data dalla disposizione museale, da quel dispositivo che prima intendevamo come sovrolivello interno ma sottolivello esterno, il confine che determina la conformazione di quello che contiene e modifica lo spazio nel quale è contenuto.

Il Palais de Tokyo di Parigi è un ottimo esempio per una conformazione strutturale *in primis* e in seguito per una scelta di programmazione. Solitamente il museo parigino più dedito alle sperimentazioni dell'arte contemporanea offre una serie di mostre in contemporanea su tutta la superficie espositiva. Dal 21 giugno all'8 settembre 2013 sono state ospitate sotto al titolo collettivo di "Nouvelles Vagues"<sup>46</sup> cinquantatré esposizioni contemporaneamente sui quattro piani del museo. Non esiste definizione che possa raccogliere queste diversità racchiuse sotto all'unico tetto museale, lontane per tecnica, storia artistica, visione curatoriale, integrazione fra le stesse mostre. Però, allo stesso tempo, la grande articolazione museale ha permesso questa complessità che crea un vero percorso spettatoriale comune.

La questione delle esposizioni collettive pone infatti in primo luogo il problema della deambulazione del visitatore - problema affrontato anche dalle grandi esposizioni dove però la vastità del percorso si limita alla pressoché totale libertà di scelta di settori - e della sua capacità di attenzione. In sostanza, in manifestazioni espositive *monstre* non esiste la possibilità dell'attenzione. La concentrazione viene barattata con una visione d'insieme e con una, qui sì, partecipazione collettiva alla visione diversificata. Lo stesso luogo espositivo si può trasformare in un percorso ponderato quando avvolto sotto ad un'unità di intenti. *Phillipe Parreno, Anywhere, Anywhere Out of the World*<sup>47</sup> prende quasi tutto lo spazio museale per un lavoro concettualmente inverso, quello della mostra personale, sebbene composta anche da opere di altri artisti, e delimita il percorso spettatoriale secondo le intenzioni dell'artista. L'articolazione dello spazio non permette un percorso sempre obbligato ma l'unitarietà della materia rappresentata rifugge dalla impossibilità della comprensione collettiva e guida lo sguardo, e il corpo con esso, verso dei poli di attrazione decisi a priori.

Lo spazio perifilmico quindi si confronta prima di tutto con una dimensione architettonica e spesso con una dimensione espositiva che non comprende solo la materia cinematografica o video ma altre tecniche artistiche. Più in generale in tutta l'arte contemporanea, sebbene spesso questo venga sminuito dall'analisi della singola opera, ci troviamo di fronte ad un'inevitabile analisi dello spazio che avvolge lo sguardo e l'oggetto

46 *Nouvelles vagues. 53 expositions dans tout Paris et au Palais de Tokyo*, Palais de Tokyo, Paris, 2013.

47 *Philippe Parreno. Anywhere, Anywhere, Out Of The World*, Palais de Tokyo, Paris, 2013-14, a cura di Jean de Loisy e Mouna Mekouar.

dello sguardo.

Poiché spesso gli stessi lavori sono indifferentemente inseriti in contesti architettonici diversi (padiglioni, mostre temporanee, collezioni permanenti, etc.), queste modalità di presentazione stanno al limite fra il pensiero sull'architettura e un interessamento alla componente plastica, intesa nella sua idea di *dispositif*.

## 2.5 La componente plastica: gli elementi del *dispositif* contemporaneo

Se a partire dagli anni settanta, con Jean-Louis Baudry, il *dispositif* prende una configurazione ben precisa per quanto riguarda il campo cinematografico, le mille sfaccettature contemporanee non permettono un'analisi equivalente con la stessa precisione.

Come si è visto al momento di studiare lo spazio architettonico, l'involucro, ci sono casi in cui la filiazione dal cinema è totale. Sono i casi del cinema esposto *tout court*, dove si ritrovano la sala oscurata, il fascio di luce del proiettore, il proiettore stesso e, talvolta, un posto per sedersi. Si tratta del caso di quello che non possiamo non continuare a chiamare cinema, sebbene sia inserito in un contesto architettonico, culturale, sociale e istituzionale diverso.

A partire da questi elementi, che raramente troviamo tutti insieme nella stessa configurazione installativa, possiamo vedere i punti in comune che le forme cinematografiche contemporanee hanno, riguardo al *dispositif*. La sala oscura, *black box*, ha assunto guise molto diverse. Ma oltre alla forma del contenitore sono almeno tre gli elementi che rimandano con potenza alla questione sull'apparato cinematografico: il proiettore, la pellicola e lo schermo<sup>48</sup>.

### 2.5.1 Il proiettore

La questione del proiettore è una delle più evidenti. A volte "nascosto" o reso poco percepibile è sempre più frequentemente utilizzato come elemento plastico in dialogo con le immagini che proietta. Le diverse guise che hanno assunto i proiettori digitali non hanno fatto altro che aumentare la presenza di questo strumento necessario alle immagini, anche

<sup>48</sup> Chiaramente sono molti di più gli elementi che, di volta in volta, possono caratterizzare un'opera di questo tipo, ma i tre elementi scelti (che vanno ad aggiungersi all'elemento architettonico precedentemente analizzato) sono una sorta di minimo comun denominatore. Si è deciso di escludere volontariamente elementi come sedie, panchine, poltrone perché piuttosto riferite al dispositivo architettonico o talmente poco sviluppate da non risultare interessanti ai fini di questo discorso.

quando a volte si cerca un effetto contrario, come con l'utilizzo di moderni proiettori supportati di un sistema a specchio per non occupare una linea di proiezione classica<sup>49</sup>. Qui faremo riferimento soprattutto all'utilizzo di proiettori per pellicola, che hanno visto in questi ultimi anni un ritorno molto forte, grazie soprattutto all'utilizzo della pellicola 16 mm.

Senza dubbio questo è legato ad una venuta in superficie della questione della memoria e dell'elemento nostalgico<sup>50</sup>. Ma è legato anche ad una risposta alla (presunta) mancanza di materialità del video e in particolar modo del digitale: per una questione puramente artistica forse, fors'anche per avvicinarsi ad un'idea di unicità (o di serie) dell'opera richiesta dal mercato, molto più convincente se legata alla materialità tangibile e visibile della pellicola.

Esiste quindi un flusso di nostalgia verso sistemi tecnologici che, sebbene più costosi e di più difficile reperibilità, sembrano tutt'altro che sulla via di scomparire. Tacita Dean, artista che lavora in pellicola, non si "arrende" al digitale poiché questo:

just does not have the means to create poetry; it neither breathes nor wobbles, but tidies up our society, correcting it and then leaves no trace... It is too far from drawing, where photography and film have their roots: the imprint of light on emulsion, the alchemy of circumstance, marks upon their support... what we are losing is a vast immensity of treasure and yet we are choosing not to replace it properly<sup>51</sup>.

Da questo punto di vista è in atto una perdita che riguarda un patrimonio visivo (ma prima di esso culturale) che sembra impossibile da sostituire. Un famoso lavoro dell'artista, *Kodak* (2006), riflette sulla fine di un modo di fare cinema e arte, mettendo in scena una forma di resistenza della pellicola nel momento stesso della sua morte. Tacita Dean scrive:

I was trying to get hold of black and white film for my 16mm camera... and... I was told that Kodak had stopped producing it... I found five rolls in New York and I decided on a whim to think about using it to film the Kodak factory in Chalon-sur-Saône, at this point not knowing that they had just decided to stop all film production there. The idea of the film was to use its obsolete stock on itself. The point is that it's a medium that's just about

49 Si tratta di proiettori di ultima generazione non ancora utilizzati in gran numero per il costo e la non enorme diffusione, ma alcuni esempi si possono vedere in molte mostre. Ad esempio il Palais de Tokyo ha utilizzato questi proiettori per alcune opere nella mostra *Nouvelles Vagues*.

50 Cfr. *infra*, p. 215.

51 Theodora Vischer, Isabel Friedli, *Tacita Dean: Analogue: Films, Photographs, Drawings 1991–2006*, Schaulager, Basel 2006, p. 8.



to be exhausted<sup>52</sup>.

È solo attraverso questa sorta di metanarrazione che si può riflettere sull'essenza della scomparsa al momento della scomparsa stessa. Però, sebbene la pellicola sia investita da un processo di marginalizzazione da un punto di vista tecnico nel panorama culturale contemporaneo, all'interno dell'arte sembra assolutamente viva. Come se raccontarne il declino allo stesso tempo lo impedisse.

Il duo di artisti olandese, Lonnie Van Brummelen e Siebren de Haan utilizzano il proiettore in ogni opera che creano. Non sono gli unici, ma è interessante come l'iconografia del loro lavoro risenta in maniera preponderante di questa presenza fisica e plastica, al punto da lasciare in secondo piano, talvolta e soltanto dal punto di vista visivo, il contenuto della materia filmica. A questo elemento se ne aggiungono altri a seconda dell'opera: sculture di zucchero (*Monument of Sugar*, 2007), pubblicazioni (*Grossraum (Borders of Europe)* + *The Formal Trajectory*, 2005) o altro. Quasi tutte le sale che accolgono i loro lavori si dividono fra le immagini in movimento, il proiettore e dei pannelli appesi alle pareti. Questo pone questioni non indifferenti quando gli stessi artisti decidono di mostrare il loro lavoro in contesti non propriamente artistici ma all'interno di situazioni festivaliere. Dov'è lo spazio per il proiettore? L'elemento plastico viene annullato?

Tornando al proiettore, Lonnie Van Brummelen e Siebren de Haan lo vedono come componente necessaria. *Subi dura a rudibus* (2010) è un interessantissimo film di 26 minuti girato in 16 mm che propone al suo interno la questione plastica sia del proiettore che dello schermo. Si tratta infatti di un dittico visivamente potente commissionato dall'Auditorio de Galicia di Santiago de Compostela in Spagna. L'origine nonché il soggetto del film è un arazzo del XVI secolo che ha come soggetto la presa di Tunisi da parte di Carlo V, realizzato dal pittore olandese Jan Cornelis Vermeyen, artista al seguito delle truppe imperiali. Il film (i due film sincronizzati in realtà) sono una ricognizione visiva speculare (e del resto il titolo latino altro non è che un palindromo) dei particolari della battaglia sia dell'arazzo frontale, sia del suo retro, portando, dal punto di vista concettuale, una serie di rimandi molto interessanti sul punto di vista di vincitori e vinti (nell'arazzo sono presenti entrambi) e sulla conseguente specularità, vera e fittizia, della trasmissione storica degli eventi.

Se guardiamo l'opera dal punto di vista installativo, prendendo a riferimento la mostra curata al museo Boijmans van Beuningen di Rotterdam, salta agli occhi la bellissima presenza plastica dei due proiettori sostenuti da un piedistallo e la cura

<sup>52</sup> Melissa Gronlund, "Kultureflash Interview: Artworker of the Week: Tacita Dean", in *Kultureflash*, <http://www.kultureflash.net/archive/171/priview.html>



compositiva dell'immagine originale, quella dell'arazzo, e dell'immagine filmica, ben sostenuta dai lenti movimenti di camera decisi dai due artisti. Si tratta quindi di un dittico, dove l'immagine esce dal quadro classico ma viene respinta dall'opposizione alternativa della sua traccia gemella. Infine, sebbene il lavoro non abbia accompagnamento sonoro di alcun tipo, i proiettori si presentano fin da subito come oggetti rumorosi e fonte di suono passivo.

La coppia Van Brummelen-de Haan è uno dei casi in cui si vede l'uso plastico e consapevole del proiettore. Ma assieme all'ondata di artisti che si occupano di immagini in movimento, una volta assicurato al cinema un ruolo di memoria, si è passati a utilizzare forme obsolete per estetizzare questa memoria<sup>53</sup>. E poiché questo immenso patrimonio visivo non può non essere frammentario, ad un'estetica dell'obsoleto si aggiunge un'estetica del frammento.

In questo, l'analisi delle opere non può esimersi dal tentativo di dividere gli artisti che usano il dispositivo cinematografico come fulcro concettuale della loro opera e quelli che lo utilizzano come primo perno visivo per lo spettatore.

La recente mostra *Film as Sculpture* al WIELS Centre of Contemporary Art a Bruxelles è la testimonianza di questa doppia tendenza, sommata all'insistenza con cui le Biennali ci propongono lavori di questo tipo. Sono artisti che usano la pellicola come materia, il proiettore come scultura e la luce come *surplus* comunicativo. Perché l'utilizzo di anche un solo elemento del *dispositif* porta inevitabilmente all'uso di tutti gli altri. Un primo passaggio di questo si è visto con opere come quelle di Simon Starling. Il suo bellissimo lavoro presente alla Biennale di Venezia del 2009, *Wilhelm Noack oHG* (2007) ci fa capire come, in questo particolare caso, la materia filmica, il suo flusso narrativo e il suo *apparatus* siano imprescindibili. Il film è una spirale che racconta della produzione del proiettore con cui il film stesso viene proiettato, mentre il proiettore diventa elemento sculturale anche per la sua costruzione a spirale. In questo caso il proiettore, pur essendo in funzione e quindi necessario alla fruizione dell'opera, agisce come elemento, non solo come supporto meccanico. *Wilhelm Noack oHG* è un'opera chiave per il fatto che non esiste distanza tra proiettore, pellicola e proiezione. Quello che sta veramente sulla scena è la formidabile potenza scultorea formata dall'insieme del proiettore e della pellicola: l'immagine della spirale rappresenta il ritorno della (im)materialità verso la costruzione plastica che altro non è se non il perno visivo della visione spettatoriale. È un perfetto esempio di come la pellicola venga qui utilizzata come riflessione sul dispositivo e sul cambiamento del cinema stesso.

Rosa Barba, artista italiana di scuola tedesca si è occupata fin da subito di queste

53 Cfr. *infra*, p. 215.

dinamiche. Nel 2009, alla Biennale di Venezia, propone con *Coro Spezzato: The Future lasts one day* (2009) un'opera che, in quanto a potenza poetica rivaleggia con quella di Simon Starling. Quest'opera ha in più un'essenza veneziana, fattore che la rende ancora più forte nel contesto della Biennale. Qui i cinque proiettori sono funzionali all'idea di coro, che, nell'intenzione dell'artista vuole rifarsi allo stile policorale del Rinascimento e del Barocco dove gruppi di coristi divisi si alternavano nel canto, da qui *Coro Spezzato*. Risulta interessante considerare, per i fini del nostro discorso, come questa tecnica musicale sia stata spinta dalle caratteristiche architettoniche della Basilica di San Marco, che, data la sua grandezza, rendeva difficili sistemi di canto che non fossero antifonali. Rosa Barba è presente anche con due opere molto significative nella già citata mostra di Bruxelles. La mostra belga *Film as sculpture* fa vedere come si sia arrivati ad un uso ancora più estremo del cinema e della pellicola, portandola al livello di opera a se stante. Inoltre la dimensione della ricerca, dello studio giocoso della materia entra in campo. Si tratta di uno studio artistico e curatoriale delle relazioni fra due *media*: film e scultura appunto. Curata da Elena Filipovic mette in scena gli artisti Rosa Barba, Zbyněk Baladrán & Jiří Kovanda, Ulla von Brandenburg, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Rachel Harrison, Žilvinas Kempinas, Elad Lassry, Karthik Pandian and Bojan Šarčević.

Sono artisti che usano la pellicola come materia, il proiettore come scultura e la luce come *surplus* comunicativo. Perché l'utilizzo di anche un solo elemento del *dispositif* porta inevitabilmente all'uso di tutti gli altri. *Film as sculpture* fa vedere come si sia arrivati ad un uso ancora più estremo del cinema e della pellicola, portandola al livello di opera a se stante. Inoltre la dimensione della ricerca, dello studio giocoso della materia entra in campo. Si tratta di una ricerca artistica e curatoriale sulle relazioni fra due *media*: film e scultura appunto. Inevitabilmente con la parola *film* in questa mostra si intende sia la pellicola sia il complesso dispositivo e infatti le opere si dividono ad una primissima analisi in lavori con proiettore nei quali le immagini hanno importanza per completare l'opera, lavori dove è il proiettore, spesso con un utilizzo particolare della pellicola, il fulcro principale, e infine lavori composti solamente da pellicola.

Inevitabilmente con la parola *film* in questa mostra si intende sia la pellicola sia il complesso *apparatus* e infatti le opere si dividono grosso modo in lavori con proiettore nei quali le immagini hanno importanza per completare l'opera, lavori dove è il proiettore, magari con un utilizzo particolare della pellicola, il fulcro principale, e infine lavori composti solamente da pellicola. L'artista italiana è presente con un lavoro davvero significativo. *White Museum* (2013), è composto da un proiettore 35 mm e da pellicola trasparente 35 mm. La presenza scenica di questo grande proiettore rivolto verso l'esterno dello spazio museale è impressionante. Durante il giorno è pura scultura meccanica, senza che questa produca la minima immagine. Dalle dieci di sera fino a mezzanotte

la proiezione si fa visibile, producendo un fascio di luce bianca che allo stesso tempo dematerializza l'immagine e materializza concettualmente il *dispositif*. Si tratta inoltre un lavoro molto significativo nell'opera dell'artista considerando il titolo di una delle molte pubblicazioni che porta avanti dall'inizio della sua carriera: *White Is an Image*<sup>54</sup>.

*Boundaries of Consumption* (2002) è un'opera composta da “positive film strips, mylon thread, flax string, a duvet and a cactus”. Qui la pellicola non produce immagini, perlomeno non è la sua funzione principale, produce movimento fisico, innescando una catena di collegamenti che portano al suo utilizzo spaziale. La luce prodotta, i colori che escono non sono il fulcro dell'opera, ne sono un'appendice. Si tratta di una delle opere più giocose dell'artista. Sul muro di fronte al proiettore è stata inserita una seconda bobina di avvolgimento che allunga il percorso della pellicola mentre fra il proiettore e questa terza bobina sono state poste tre bobine metalliche fra le quali viene fatta passare la pellicola stessa. Il movimento fa a sua volta muovere due palle metalliche poste sulla pila di bobine. Scultura cinetica e cinematografica *Boundaries of Consumption* rientra in quella serie di opere dove proiettore e pellicola insieme producono immagini “inutili”.

### 2.5.2 La pellicola

Chiaramente nella maggior parte dei casi l'uso di un proiettore analogico prevede il contemporaneo utilizzo della pellicola. Quando questa viene utilizzata come supporto dell'immagine, il primo caso sopra elencato, l'analisi della pellicola in sé perde d'interesse. Al contrario, in opere come *Boundaries of Consumption* la pellicola è parte integrante concettuale dell'opera e assume importanza tanto quanto il proiettore o altri elementi. In questo caso il proiettore innesca il movimento mentre la resistenza fisica della pellicola determina la durata dell'opera e del gioco cinetico.

Rosa Barba lavora costantemente sull'idea di limite fisico che l'apparato cinematografico può sopportare. *Stating the Real Sublime* (2009), anch'esso presente nella mostra belga, consiste in un proiettore 16 mm sospeso e pendente dal soffitto, tenuto in equilibrio dalla pellicola stessa che attraversa la meccanica del proiettore. L'immagine è bianca, la pellicola, elemento fragile e di difficile conservazione, è capace di sostenere un elemento pesante e allo stesso essere portatrice di un'immagine, che, nel corso dell'azione, raccoglierà polvere, graffi ed altri elementi solitamente di disturbo, che qua, al contrario, vanno a formare un'immagine.

*Space-Length Thought* (2012) è una combinazione di una macchina da scrivere

<sup>54</sup> Rosa Barba, *White Is an Image*, Hatje Cantz, Ostfildern 2011.

che imprime incessantemente dei caratteri su di un rotolo di film bianco. Il testo viene poi proiettato sulla parete mentre lentamente lo spazio si riempie della pellicola impressa. *Color Clocks: Verticals Lean Occasionally Consistently Away from Viewpoints* (2012) sono dei “dipinti cinetici,” tre sculture di grandi dimensioni che si rifanno al meccanismo di un orologio, nel quale pellicole 35 mm riproducono un colore. Senza la funzione di un orologio (ma seguendo il meccanismo dello stesso) la pellicola si ritrova in un *loop* teoricamente infinito.

Nel 2011 al MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rosa Barba svolge una ricerca approfondita presso gli archivi storici dello stesso museo su materiale del periodo futurista, che porta ad una mostra personale. L'idea alla base “consiste nella presentazione, nella rappresentazione, in forma di ‘scultura-teatralità- astrazione,’ di sceneggiature, trattamenti cinematografici mai realizzati del periodo delle avanguardie storiche che riportano progetti rimasti incompiuti. Gli originali sono conservati negli Archivi Storici del MART. L'archivio è reinterpretato dall'artista che lo sottrae al territorio della pura conservazione e lo conduce in quello di una temporalità fluida, in movimento”<sup>55</sup>. Il vero fulcro di questa mostra è un'opera, che dà anche il titolo all'esibizione, *Stage Archive* (2011). Si tratta di una scultura cinetica di forma circolare, che fa riferimento al grande lampadario progettato da Adalberto Libera, architetto fra i maggiori esponenti del razionalismo, per il salone centrale del Palazzo della Regione Trentino-Alto Adige, nella città di Trento. All'interno di questa scultura scorre in *loop* una pellicola non impressionata che riproduce solamente il suono del suo stesso scorrere.

Nel complesso, questa carrellata di opere di Rosa Barba mostra come la pellicola, quando utilizzata come materia scultorea, crei incessantemente una sorta di ritorno concettuale di significato sullo spettatore.

Nella mostra di Bruxelles, oltre alle opere dell'artista italiana, sono due le opere che lavorano in questo senso. *O2* (2006) di Zilvinas Kempinas è un lavoro formato da un ventilatore e un nastro magnetico circolare che viene tenuto sospeso in aria dall'aria prodotta dallo strumento. Di questa opera esiste anche una versione più grande *Big O* (2008) con tre ventilatori opposti ad altri tre a sostenere un nastro molto più grande.

Infine l'opera più spettacolare e delicata allo stesso tempo è *The Nervous System* (2011) di Zbyněk Baladrán e Jiří Kovanda. Anche qui nessun proiettore ma solo strisce di pellicola, con sopra impresse delle parole, tenute sospese dal soffitto a formare un labirinto cinematografico fatto di fragili sovrapposizioni nel quale lo spettatore può muoversi a proprio piacimento. Le frasi sono spezzate nei diversi fotogrammi una dopo l'altra causandone l'impossibilità di fruizione se esperite secondo le modalità cinematografiche,

<sup>55</sup> Rosa Barba - *Stage Archive*, MART, Rovereto / Fondazione Galleria Civica, Trento, 2011, a cura di Chiara Parisi e Andrea Viliani.

24 fotogrammi al secondo. L'opera è il risultato di una serie di conversazioni fra i due artisti e Juan Pablo Macías e Kunstverein (Milano). Nelle parole di Baladrán:

It made us a little nervous to create the Nervous System – to describe the spongy cloud of our consciousness. We both wanted (so different are we in our work methodologies and yet understanding each other in what we wanted to say and how to say it) to probe the fragile entanglement of acts and experiences woven into the places where we as people spend most of our time. The places that we inhabit. It's an experiment, an experiment on the border of analytical comprehension and that, which is beyond an articulated understanding. We introduce anatomical cuts through nervous systems that penetrate our bodies and beings, the places that we inhabit. This chosen poetics corresponds to an approach that we share. This text is written in advance without specific knowledge of what will end up being at the exhibition. It is, however, clear to us that it will consist of a combination of a premeditated and sudden performative approach. (...) What interest us are the moments in which our natural actions meet with the accustomed system of everyday operation. The fragile nerve fibers inscribed in our minds. It may be that the lines and nodes that we chose will not work, will not be comprehensible and will become another fragile layer of threads of meaning covering our lives. But that doesn't matter to us. Next time we'll try it again, in a different way and better<sup>56</sup>.

In questo caso, rispetto ai lavori di Rosa Barba o Zilvinas Kempinas la pellicola è portatrice di un messaggio scritto (in realtà anche in *Space-Length Thought* ma con una modalità totalmente diversa) che risulta però incomprensibile allo spettatore nella sua completezza. Lo spazio perfilmico determinato dalla pellicola appare molto interessante per quanto riguarda una dimensione giocosa e dissacrante dello statuto cinematografico ma permette generalmente solo una modalità di sguardo distaccata da parte di chi guarda.

### 2.5.3 Lo schermo e le sue forme: alcuni modelli

Lo schermo è il terzo attore che gioca con grande completezza nel discorso sul *dispositif*. Si tratta di un elemento ovviamente fondamentale nel complesso sistema del cinema esposto ma soprattutto di una struttura che viene modificata con grande disinvoltura e che permette la vera spazializzazione dell'opera.

Chiaramente parlare dello schermo richiederebbe prima di tutto un percorso storico assai complesso, che, come abbiamo visto in altri casi, partirebbe da forme primitive

<sup>56</sup> <http://www.kunstverein.it/en/works/articoli/the-nervous>

di spettacolo per arrivare alla complessità contemporanea<sup>57</sup>. Allo stesso tempo viene in superficie come questa miriade di possibilità di trattare gli schermi che oggi possiamo vedere con facilità, derivi per lo più da forme già utilizzate nei molti tentativi di far uscire il cinema dai suoi confini. Se poi si allarga il campo alla vasta cultura dei media, ci troviamo di fronte a forme ancora più varie, ma anche qui assistiamo a ritorni storici.

Un punto fermo di questa riflessione deve però essere la consapevolezza che lo schermo è al centro della cultura visiva occidentale, senza di esso si perderebbe l'appoggio fondamentale delle immagini.

Erkki Huhtamo chiama *screenology* una “historical phenomenology of the screen”<sup>58</sup>, ovvero un percorso che si basa sulla consapevolezza che, nonostante la presenza strabordante degli schermi, questi abbiano una storia in qualche modo definibile. Questa idea di trovare delle basi storiche all'uso massiccio degli schermi va di pari passo con la sua idea di archeologia dei media, concetto affascinante supportato dalla facile obsolescenza delle tecnologie artistiche. Ciò che qui interessa è il passaggio che ci porta a considerare gli schermi non solo come superficie di proiezione bensì come spazio fisico e mentale con il quale lo spettatore si deve rapportare. Nei vari esempi di cinema esposto o di immagini in movimento spazializzate troviamo un'enorme quantità di modelli che portano lo spettatore ad interagire, se non fisicamente, almeno mentalmente con l'opera. Come se una conformazione classicamente cinematografica non bastasse più, come se lo spettatore fosse ormai assuefatto all'idea di posizionare il proprio corpo frontalmente ad una superficie piatta sulla quale osservare immagini in movimento. In una modalità di visione più scomoda di quella cinematografica, ma pur sempre una visione di questo tipo. Tutto questo sebbene oggi la maggior parte degli artisti lavori con le immagini in movimento o su schermi di derivazione televisiva o con proiezioni murali, spazialmente prive di interesse.

Quando invece troviamo artisti che lavorano sullo spazio dello schermo o sulla moltiplicazione degli schermi, la visione viene modificata non solo fisicamente ma narrativamente. Si crea una drammaturgia spaziale spesso di notevole interesse. Le forme più interessanti vengono proprio da questa idea di percorso (talvolta può essere persino statico dal punto di vista fisico) che si pone al centro della forma artistica. Il contenuto si plasma sul contenitore, l'analisi si fa sulla disposizione dell'oggetto narrativo all'interno di quello spaziale.

57 Cfr. Simone Venturini, *Technological Platforms*, in Julia Noordegraaf, Cosetta Saba, Barbara Le Maître, Vinzenz Hediger (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013, pp. 212-14.

58 Erkki Huhtamo, *Elements of Screenology*, [http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki\\_en.html](http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_en.html). Cfr. anche la definizione *Screen-Reliant Installation Art* di Kate Mondloch in Id., *Screen. Viewing Media Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2010.



Nell'analisi delle diverse forme dello schermo bisognerebbe distinguere prima di tutto laddove vengono utilizzati monitor o dove le immagini vengono proiettate. Si tratta di una distinzione fondamentale se consideriamo che da un punto di vista ontologico lo statuto delle immagini cambia totalmente, così come cambia ancor più drammaticamente quando parliamo di pellicola, di video analogico o di video digitale. L'arte contemporanea però si muove fra queste distinzioni con una libertà impressionante, a volte sconcertante per chi decide di studiarla. Allo stesso tempo è altrettanto vero che alcuni artisti decidono di limitare il loro campo d'azione molto precisamente ad una sola forma - come può essere la pellicola 16 mm - per questioni ideologiche, concettuali o semplicemente di convenienza. Altri, la maggior parte, si trovano a navigare in mezzo a queste forme e ad utilizzare i diversi media con grande facilità. Si pone allora la domanda se ha senso, oggi, dividere rigidamente opere, esposizioni ed artisti, quando sono gli stessi a rifiutare queste etichette. Questo problema, già accennato al momento di considerare la divisione fra *media* contemporanei torna in superficie quando si arriva a parlare proprio dello schermo, che può essere inteso come supporto di proiezione o più generalmente di visione.

Certamente la precisione del supporto viene in aiuto dello studioso al momento dell'analisi, ma quando è necessario delineare le forme comuni ci troviamo di fronte alla difficoltà di "definire". Può essere apparentemente semplice, a titolo di esempio, collocare Nam June Paik agli albori della videoarte e inserirlo in derivazioni di questa, come la videoscultura. Ma non possiamo limitare un artista come Tony Oursler in un solo campo: videoscultura, installazioni, performance e ancora progetti di arte pubblica e persino *videoclip*.

Proprio Tony Oursler, artista americano avvolto da un'aura *pop*, è fra i più apprezzati sperimentatori con le forme dello schermo. L'utilizzo di superfici sferiche, tagliate nelle forme più diverse è una delle sue caratteristiche principali. Il più delle volte queste forme servono da base per volti, occhi, bocche, parti del corpo di pupazzi che vengono aggiunti a formare una scultura complessa. La serie di lavori *Streetlight* (1997), diventati una sorta di marchio di fabbrica artistico, occhi proiettati su superfici sferiche con il riflesso di uno schermo televisivo all'interno di una pupilla. Liz Kotz in un suo saggio ricorda:

Several years ago, I overheard a prominent curator acclaim the recent work of Tony Oursler, which used newly available data projectors to project footage of obsessively talking beads onto small, puppet, like props, making the animated figures eerily appear to chant and rant. In effect, Oursler's flickering sculptures took the small puppet-show dramas of his earlier videotapes, and moved them out into the gallery, where viewers could walk among the figures and encounter them in three-dimensional space and nearly lifelike scale. For the curator, Oursler's new projections succeeded in getting "beyond the

box” - freeing video from its historical containment in the monitor or TV set<sup>59</sup>.

Con un’artista come Pipilotti Rist, invece, entriamo in un campo che prende forma dalla videoarte prodotta negli anni settanta e ottanta e che ne trasla alcune modalità. un decennio dopo. Una prima fase dell’opera di Pipilotti Rist si basa su di un utilizzo inusuale del monitor. Una videoinstallazione significativa a questo proposito è *Eindrücke verdauen* (1993)<sup>60</sup>. Si tratta, come si è visto, di uno schermo di forma rotonda, sospeso, inserito dentro un costume da bagno giallo. Le immagini rappresentate e parzialmente visibili dalla tuta-pelle sono prese da una camera endoscopica, mostrano il percorso di un tubo digerente. L’insistenza sulle possibilità non viste del corpo umano è un altro tratto del lavoro della Rist. In quest’opera, sebbene non ci sia proiezione ma solo un monitor, lo spazio della visione è nascosto dal costume da bagno ed è obbligato dall’intensità plastica. E’ interessante confrontarla con un’altra versione *Die Elektrobranche (Pipilampi violett)* [*The Current Industry (Pipilampi Purple)*] sempre del 1993. In questo caso non ci sono immagini, il monitor è sostituito da una lampada e la videoinstallazione diventa semplice oggetto, sola scultura. Si tratta di un lavoro che non entra direttamente nel campo delle immagini in movimento, ma ne è visibilmente collegata. A questo riguardo Pipilotti Rist dice: “For me, the works using monitors are also always a kind of magic lamps. I have always been interested in light sources”. Lo schermo del monitor assume quindi la valenza primaria di fonte di luce, non solo di contenitore di immagini.

Dallo schermo singolo si passa al multischermo. Si potrebbe riassumere così un percorso dell’arte contemporanea che in realtà comprende molteplici passaggi e una grande quantità di possibilità. La varietà delle forme contemporanee ha portato a raccogliere sotto il nome di “schermo” anche superfici che non sarebbero state pensate per questo fine. Molti artisti dedicano gli sforzi principali della loro pratica a questo aspetto, sottolineando ogni volta come lo schermo non sia altro che una superficie di proiezione variabile.

Philippe Dubois individua alcune forme che, dagli anni novanta in particolar modo, portano ad un “montage spatialisé” e sono relative ad una “question du multi-écran”. In particolar modo si sofferma su una prima divisione spazial-numerica dello schermo, che in questo, riprende le fogge dell’arte pittorica: *diptyque*, *triptyque* e *polyptyque*. In effetti questa classificazione rispecchia un primo fattore molto importante ovvero l’espansione dell’immagine nel cinema esposto nella galleria. Come si è potuto vedere artisti e registi

59 Lisa Kotz, *Video Projection: The Space Between Screens*, in Zoya Kocur, Simon Leung (a cura di), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing, Oxford 2005, p. 101 [anche in Tanya Leighton, *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, Tate, Afterall, London 2008. In questa edizione il testo ha subito delle leggere modifiche].

60 Cfr. *infra*, p. 79.



come Agnès Varda decidono di utilizzare questa modalità per spazializzare il loro lavoro.

La figura del dittico è molto utilizzata, essendo in effetti la prima logica e immediata evoluzione dello schermo singolo e della proiezione monocanale. Nella mostra *Found Footage: Cinema Exposed*<sup>61</sup> sono vari gli esempi di questa espansione degli schermi. Un lavoro già piuttosto famoso ne è l'esempio più concreto perché legato concettualmente alla sua esecuzione tecnica. Nel 1994-1995 Douglas Gordon, utilizzando sempre la tecnica del rallenti di *24 Hour Psycho* (1993) prende una versione cinematografica del romanzo di Robert Louis Stevenson *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) e mostra in positivo e in negativo su due schermi separati il momento della trasformazione del protagonista. *Confession of a Justified Sinner* diventa quindi una doppia visione, piuttosto didascalica nella sua ovvietà manichea, ma interessante ai fini della doppia richiesta di attenzione spettatoriale. Chi guarda si trova di fronte ad una installazione decisamente spettacolare (e di grandi dimensioni, come solitamente usa Gordon) composta dai due schermi posti ad angolo convesso a ribadire la vicinanza dei due esseri nella trasformazione.

Altro caso che si può portare ad esempio dalla mostra olandese è *The Eternal Lesson (Replica)* (2012) di Christoph Girardet, un lavoro molto interessante per la finezza preparatoria. Si tratta di un video di 6 minuti installato su due monitor, tratto da un documentario del 1940, non finito, che ritraeva all'opera studenti della Rijksakademie van Beeldende Kunsten. Il lavoro dell'artista è consistito nel mettere a confronto delle scene quasi identiche girate più volte creando delle piccolissime variazioni visive sul tema, in sostanza nell'assemblare i diversi tagli preparatori. Mentre gli studenti del film sono al lavoro nel confrontare le loro prove con i modelli che hanno di fronte, il lavoro analitico dell'artista prima e dello spettatore poi consiste nel confrontare le due scene che ha davanti agli occhi. In questo caso non parliamo di proiezione ma di video, di due monitor montati sopra un piedistallo. Ma la conformazione concettual-artistica è talmente interessante che si può inserire questo esempio fra le forme contemporanee di un dispositivo espanso.

Uscendo dal caso olandese sono comunque moltissimi gli artisti che hanno lavorato in questo senso. Pipilotti Rist ricerca in continuazione nuove soluzioni per le sue proiezioni installative. Si tratta spesso di lavori che si adattano a schermi sagomati con forma "strane", non classiche, tondeggianti oppure direttamente di proiezioni su supporti inusuali (mutande, letti, soffitti, ecc...). Due opere di una ventina di anni fa sono molto interessanti perché, ad un anno di distanza l'una dall'altra, marciano un cambiamento solido nell'uso della proiezione doppia: *Sip My Ocean* (1996) e *Ever Is Over All* (1997). La prima è una videoinstallazione sonora monocanale realizzata usando due proiettori, di

61 Per un'analisi completa della mostra cfr. *infra*, p. 248.

otto minuti. Il video è proiettato su due pareti che formano un angolo retto e viene riflesso mostrando la stessa immagine a specchio. Come molte opere della Rist il contenuto vede una visione caleidoscopica di luoghi calmi popolati da giovani ragazze delle quali si vedono dettagli di parti del corpo. A questo si aggiunge una colonna sonora formata dalla canzone *Wicked Game* di Chris Isaac.

*Ever Is Over All* consiste in due proiezioni, anche in questo caso su due muri posti ad angolo retto. La particolarità rispetto a *Sip My Ocean* sta nel fatto che qui le due proiezioni non sono speculari ma si sovrappongono parzialmente creando una struttura di proiezione non omogenea: il muro di sinistra, rispetto allo sguardo dello spettatore, è coinvolto maggiormente per estensione, mentre la parte destra è meno estesa. Anche in questo lavoro l'aspetto "femminile" dell'opera è molto sviluppato. Una ragazza cammina sul lato di una strada e, armata di un bastone, rompe i vetri di alcune macchine parcheggiate, mentre le persone che incontra, tra cui una poliziotta, le sorridono. Da un punto di vista formale si tratta di un'evoluzione molto marcata rispetto alla videoinstallazione dell'anno precedente. *Sip My Ocean*, grazie alla specularità della proiezione crea un ambiente semi immersivo piuttosto avvolgente per lo sguardo. *Ever Is Over All* al contrario non dà la stessa sensazione, sicuramente per una questione di contenuto data la violenza dell'immagine sebbene sdrammatizzata dal *ralenti* e dallo stile della Rist, ma soprattutto per una questione formale di divisione spaziale. La mancata simmetria dà una mancanza di riferimenti allo sguardo. Inoltre l'immagine proiettata sulla parte destra, che si va ad intersecare parzialmente con quella di sinistra, è composta da allegorie visive di elementi naturali e saturi da un punto di vista costruttivo e del colore. Nell'insieme si tratta di una visione che non avvolge. Ed è interessante considerare che lo spostamento dell'asse centrale verso sinistra porta alla mancata attenzione verso l'insieme dell'opera, come invece avviene in *Sip My Ocean*, dove lo sguardo è centrato sull'angolo retto dove si intersecano le due pareti.

La soluzione di *Ever Is Over All* sarà poco utilizzata da Pipilotti Rist in seguito, perché porta lo spettatore al di fuori della sua ricerca di shock visivo inserito in un ambiente calmo, che tende a rilassare. Quasi tutte le sue opere successive si baseranno su questo: visione stimolata da immagini sensuali, sessuali o comunque avvolgenti e il corpo dello spettatore sistemato in una posizione di attenzione rilassata grazie a cuscini, materassi fino al raggiungimento di una posizione distesa, ben diversa da quella eretta di questi due lavori.

La disposizione degli schermi come trittico è un'altra conformazione spaziale piuttosto utilizzata. Anche questa di chiara derivazione pittorica viene molto utilizzata da artisti con una ottima cultura storico-artistica, come ad esempio Bill Viola, o da chi più semplicemente vuole sfruttare la possibilità di tre superfici sulle quali proiettare.

Come già visto è una forma già pensata dalle avanguardie ed un esempio molto famoso è quello di *Napoléon* (1927) di Abel Gance e la sua *polyvision*. Nella mostra olandese non mancano esempi di questo modo di disporre gli schermi. Due in particolare suddivisi in due ambienti: *Three Screen Ray* (2006) di Bruce Conner e *White Suits and Black Hats* (2012) di Aernout Mik, opera concepita appositamente per l'esposizione.

Il lavoro dell'artista americano è basato sul suo secondo film *Cosmic Ray* (1961) lavoro misto di *found footage* e filmati girati dallo stesso Conner. Nel trittico *Three Screen Ray* il canale centrale è esattamente il film del 1961, i canali laterali sono invece versioni con un montaggio diverso. Chiamate dall'artista stesso "a cinematic slot machine of disparate images," sono pensate sopra una colonna sonora di Ray Charles (*What'd I Say*, 1959). Come ricorda Carol S. Eliel, curatore del LACMA (Los Angeles County Museum of Art) Conner diceva a questo proposito: "I felt that I was... presenting the eyes for Ray Charles... I was supplying his vision"<sup>62</sup>. Da un punto di vista formale si tratta di tre proiezioni disposte una accanto all'altra, ma in questo caso, a rendere interessante l'opera, è il sistema "drammaturgico" interno al lavoro stesso. Da un altro punto di vista invece "both *Cosmic Ray* and *Three Screen Ray* represent a critical link between early twentieth-century avant-garde cinema—particularly the black-and-white films of Hans Richter and Fernand Léger—and music videos, which came to the fore towards the end of the century"<sup>63</sup>. Una buona *liason* quindi tra le prime forme che hanno pensato, con le immagini in movimento, una disposizione "altra" e chi in seguito l'ha effettivamente realizzato con assiduità<sup>64</sup>.

Il lavoro di Aernout Mik *White Suits and Black Hats* (2012) è invece frutto del complesso passato coloniale olandese. Mik ha potuto lavorare sulla collezione della "Netherlands East Indies", contenente materiale ufficiale ma anche studi antropologici del Royal Tropical Institute e lavori di stampo più amatoriale. Ben settantacinque minuti di proiezione composta accolgono lo spettatore che viene portato in un sottoambiente della sala principale della mostra olandese. Come si è potuto vedere per quanto riguarda il suo intervento nel padiglione olandese alla Biennale di Venezia, Mik non è certo nuovo a queste disposizioni dello schermo. Nel 2010 realizza *Communitas*, un lavoro fortemente politico girato nel Palazzo della Cultura e delle Scienze di Varsavia e mostrato, fra le altre

62 Carol S. Eliel, *New Acquisition: Bruce Conner, Three Screen Ray*, <http://lacma.wordpress.com/2012/04/25/new-acquisition-bruce-conner-three-screen-ray>.

63 *Ibidem*.

64 A questo proposito sono interessanti le forme di ricreazione di apparati storici come il progetto messo a punto dal Whitney Museum di New York, dalla Tate Modern di Londra e dal Palais de Tokyo di Parigi per riproporre *Raumlichtkunst* (1926) di Oskar Fischinger.

occasioni, nell'omonima esposizione al Jeu de Paume a Parigi<sup>65</sup>. Anche qui tre schermi, poggiati a terra, come spesso usa l'artista e anche qui una drammaturgia "combinata," montaggio spazializzato visivamente, plasticamente e narrativamente.

Quasi tutti gli artisti analizzati, fra cui Aernout Mik, Pipilotti Rist, Doug Aitken hanno espanso, nella loro pratica, il numero degli schermi utilizzati. *Sleepwalkers* (2007), già citato in precedenza, si avvale di sette punti di proiezione, le complesse architetture che crea, come *Frontier* (2009), giocano su una costruzione multipla fino ad uno dei suoi lavori più spettacolari *Altered Earth* (2011)<sup>66</sup>, un dispositivo composto da dodici schermi. Il maggior numero di schermi permette soluzioni di montaggio visivo e spaziale molto diverse fra loro e spesso notevolmente raffinate.

Un ultimo esempio piuttosto interessante è relativo alla recente mostra, "Anywhere, Anywhere, Out Of The World," di Philippe Parreno. Lo spazio del Palais de Tokyo, nella sua totalità, permette di creare quella che l'artista stesso chiama una "timeline de l'espace", che trova il suo culmine nell'installazione *Zidane*, messa nello spazio dell'omonimo film del 2006, girato con Douglas Gordon (che in più aveva come sottotitolo *Un portrait du XXIe siècle*). Qui le diciassette macchine da presa usate per riprendere in contemporanea l'intera partita del giocatore francese vengono traslate su diciassette schermi disposti in uno spazio chiuso nel piano sotterraneo del museo e permettono una navigazione casuale sebbene parzialmente indicata dall'oscuramento di alcuni schermi. Una semplice indicazione su cosa non guardare piuttosto che un percorso disegnato per lo spettatore.

Percorsi come quello creato all'interno del Palais de Tokyo sono i più interessanti per portare avanti il ragionamento sul tempo e lo spazio nell'esposizione delle immagini in movimento.

65 *Aernout Mik - Communitas*, Jeu de Paume, Parigi, 2011, a cura di Leontine Coelewijn, Sabine Maria Schmidt e Marta Gili, prodotta da Jeu de Paume (Paris), il Museum Folkwang (Essen) e lo Stedelijk Museum (Amsterdam). In occasione della mostra è stato pubblicato Leontine Coelewijn, Sabine Maria Schmidt (a cura di), *Aernout Mik. Communitas*, Éditions du Jeu de Paume, Paris/Museum Folkwang, Essen/Stedelijk Museum, Amsterdam 2011.

66 *Altered Earth - Doug Aitken*, Grand Halle, Parc des Ateliers, Arles, 2011.

## Temporalità a confronto. La percezione indefinita

Analizzando i valori spaziali questa ricerca si è scontrata con naturalezza con la necessità di muoversi anche nel campo dei valori temporali.

Lo spazio è l'elemento primario e più immediato che s'incontra nell'analisi dell'esposizione delle forme cinematografico-artistiche contemporanee. È almeno l'elemento cardine che si offre allo spettatore quando entra all'interno della materia filmica installata, quando avviene un continuo *déplacement* fisico e mentale. La comprensione che questo spostamento sia legato allo spazio quanto al tempo non è un processo mentale immediato, ma è necessario per dare completezza all'insieme: il cinema, il video, le installazioni sono tanto arte dello spazio quanto arte del tempo. Al punto che per molti rientrano, in una prospettiva tassonomica (e solo come tale va considerata), sotto al termine *time-based media*.

Questo, oggi, è avallato dai dipartimenti di conservazione dei più grandi musei, sebbene sia una questione non ancora risolta, in un'epoca culturale nella quale la salvaguardia di quello che è già stato fatto e non più la produzione detta i (pur labili) paradigmi analitici. Per il Solomon R. Guggenheim Museum di New York tutti i lavori contemporanei che includano video, film, tecnologie digitali sono classificate sotto questa voce per la loro dimensione primaria che viene indicata come la durata: "Contemporary artworks that include video, film, slide, audio, or computer-based technologies are referred to as time-based media works because they have duration as a dimension and unfold to the viewer over time"<sup>1</sup>. Il tempo come dimensione e come svelamento verso lo spettatore quindi ma anche le difficoltà di conservazione e diffusione di questi lavori una volta acquisiti dalle istituzioni. L'obsolescenza tecnologica è un altro criterio per questi lavori che sono legati al tempo (si potrebbe anche dire fatti di tempo), con "un'identità

1 <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/conservation/time-based-media>.

fragile” poiché in continuo mutamento a seconda dell’unicità espositiva<sup>2</sup>. Stessa analisi da parte della Tate Gallery di Londra per la quale “time-based media refers to works of art which depend on technology and have duration as a dimension”<sup>3</sup>. La dimensione temporale, in particolare riferita alla durata e alla conseguente esperienza dello spettatore, è quindi accolta ad un livello di definizione istituzionale. Si crea così un paradosso significativo poiché la letteratura sulla concezione del tempo nell’arte contemporanea o sulla sua analisi in queste forme è ridotta, specialmente se paragonata a quella sui valori spaziali o quantomeno non è omogenea, al contrario degli studi cinematografici. Come se il passaggio verso un’arte fatta di tempo spazializzata non permettesse un’arte fatta di spazio avvolta in valori temporali. O come se la complessità contemporanea fosse più legata al tempo (e quindi sotto questo aspetto meno analizzabile poiché ancora confusa e *in fieri*) e un po’ meno allo spazio.

### 3.1 Il tempo nelle forme cinematografico-artistiche contemporanee

Molto spesso il tempo è affrontato quasi esclusivamente in relazione a determinate opere, soltanto laddove la temporalità è la chiave esplicita di comprensione del lavoro. Altrimenti il suo ruolo sarebbe quello di semplice complemento dell’analisi spaziale: lo spazio si modifica e di conseguenza il tempo.

Ad una lettura più attenta appare chiaro come non sia effettivamente così: è l’interazione fra tempo e spazio ad essere al centro, non uno, non l’altro. Sono elementi che non riescono a portare un significato allo spettatore se non quando combinati insieme. La spazializzazione stessa dei movimenti dello spettatore è dettata e confusa da più tempi: il tempo dell’opera, il tempo della visione obbligata, il tempo della visione scelta, il tempo del percorso e così via, in una rete che può estendersi moltissimo. Come per lo spazio, dove i dispositivi che sovrastano lo spettatore sono molti, così per il tempo.

Il falso punto di partenza nell’analisi è quindi una subordinazione del tempo rispetto allo spazio e all’immagine che la ospita di derivazione artistica (per il *site*, inteso nel suo complesso spaziale) e cinematografica, di stampo cinefilo (per l’immagine).

Dominique Païni intitola il suo libro dedicato alla migrazione del cinema, *Le*

2 “Collecting, preserving, and exhibiting these technology-based artworks pose complex technical and ethical challenges to conservators. Instability and change are inherent to these artworks, since artist-selected equipment and technologies fail and become obsolete. Moreover, many time-based media artworks are allographic by nature; rather than being composed of a unique original, they exist only when they are installed, so every iteration can be considered a different representation of the artwork. To preserve the fragile identity of time-based media artworks, conservators must proactively manage the degree of change that may be introduced to each”. *Ibidem*.

3 <http://www.tate.org.uk/about/our-work/conservation/time-based-media#art>

*Temps exposé*<sup>4</sup>, pesando accuratamente la parola *temps*. Si tratta, nel suo caso, di partire dalla considerazione del cinema come arte del tempo, titolo che, come si vedrà, sarà attribuito al video prima e alle forme installative poi: “Le cinéma est cet art don’t les récits et les images se constituent dans de temporalités conjuguées : celle objective de la durée du film, celle imaginaire de la fiction, celle illusoire que le spectateur intériorise”<sup>5</sup>. La materia del cinema è il tempo, una sorta di partigiano contro le immagini satellitari e digitali che sono diffuse oggi e che aboliscono il tempo nella sua complessità, tramite la diretta. La simultaneità televisiva e digitale in particolare viene vista in opposizione al tempo della creazione cinematografica, lento, cesellato, pensato. Notando che persino la diretta televisiva è inevitabilmente costruita in base ad un tempo, diverso da quello cinematografico, ma pur sempre manipolato. Manipolare il tempo quindi, nel momento stesso della creazione delle immagini e nel momento in cui, spiega Païni, le immagini subiscono un processo di migrazione che conseguentemente porta alla domanda: “Du temps exposé ?”<sup>6</sup>

Il cinema sarà d’ora in avanti un punto di riferimento legato al passato, non tanto artistico quanto come indice di durata, simulacro di momenti irregistrabili nel loro svolgimento percepito come normale, ma ricreati attraverso il montaggio creatore tanto di temporalità quanto di spazialità.

Nel campo dell’arte contemporanea il rinnovato valore spaziale è quello che risalta di più al momento dell’analisi e del resto la direzione complessiva di questo lavoro, per una precisa scelta di ricerca, è di dare maggior consistenza ad un percorso che si muova più nell’ambito di analisi dello spazio che del tempo (tenendo ben presente però le interazioni di quest’ultimo). Ciò che si reputa importante è capire perché, tranne alcuni casi ben delimitati che si vedranno in seguito, il tempo sia stato talvolta “dimenticato” o almeno messo da parte al momento di passare dagli studi cinematografici ai *visual studies*. Questo fenomeno è del resto piuttosto paradossale considerando come si tratti di un concetto fondamentale per la contemporaneità, non solo artistica: è, si può dire e confutando quanto suggerito prima, un’ossessione al pari della geografizzazione personalizzata dell’uomo contemporaneo.

Se per analizzare lo spazio si è cercato di definire una serie di categorie utili a comprendere l’interazione dello spettatore, un procedimento simile può essere utilizzato per la questione del tempo. Con la consapevolezza, è necessario ribadirlo, che quando si è parlato di spazio perifilmico<sup>7</sup> si sono intesi più livelli di sovrapposizioni spaziali

4 Païni, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, cit.

5 *Idem*, p. 12.

6 *Idem*, p. 71.

7 Cfr. *infra*, p. 131.



e temporali e allo stesso modo per analizzare il tempo sarà necessario avvalersi dello spazio.

Per cui, al quesito che chiede come si possa analizzare il tempo nelle forme cinematografico-artistiche contemporanee installate, l'unica risposta che si può trovare è quella che mette in risalto un percorso complesso, che parta dal vero punto di svolta di queste pratiche, gli anni sessanta, anni di utopie artistiche dove alla presunta liberazione dello spazio seguiva la presunta liberazione dal tempo. Sono la base di un sentiero che si snoda fra i concetti di temporalità e durata, che è proseguito senza arrestarsi per gli anni settanta, ottanta, novanta fino ad entrare nella contemporaneità museale che contempliamo oggi. Si è creato in quel tempo una base di pratiche dalle quali pochi artisti si discostano, poiché sono fondanti della percezione spaziale e temporale nell'attraversamento dei concetti di dispositivo, *medium* e *site*.

Serve analizzare quindi il momento di passaggio fra le pratiche composite degli anni sessanta verso la diffusione delle immagini in movimento con l'entrata in scena del *medium* video, che, si vedrà, sconvolge i sistemi temporali acquisiti grazie alle sue proprietà intrinseche. Infine è necessario affrontare alcuni dei concetti sopra elencati applicandoli al campo dell'arte contemporanea, non dimenticando la provenienza cinematografica ma allo stesso tempo ricordando *in primis* la forte ibridazione a cui sono sottoposti nella sala museale. Saranno analizzati appunto i concetti di durata, velocità e accelerazione, *ralenti* e presente fino all'idea di montaggio, che è cardine di quasi tutti i commentatori di queste pratiche. Da qui si aprono questioni pressoché infinite, dove le temporalità multiple incontrano il montaggio, ora spazio-temporale, e la pratica del *loop*, unica nell'arte per le conseguenze che ha sulla visione e le differenti linee di narrazione.

Prima di affacciarsi su questo percorso e tornando alla definizione di *time-based media* si può declinare l'invito a considerare queste opere come lavori che hanno la durata come dimensione e piuttosto ricordare ad ogni passo come la durata temporale sia il complemento della durata spaziale, e viceversa. Il suggerimento che può essere colto è però relativo al *climax* analitico che si può trovare nello studio di alcune opere chiave, che vede alcune *forme* del tempo come esemplificative.

Per vedere come il tempo offra nuovi spazi allo spettatore non vanno dimenticate le concezioni dello stesso che hanno attraversato la storia. In questo la letteratura è ricca, specialmente laddove proveniente dall'ambito filosofico e da questa possono essere presi alcuni concetti che serviranno da linee guida per tutto lo svolgimento di questa analisi. Tenendo presente che da esse si delineeranno linee temporali in tutto e per tutto *altre* rispetto allo studio cinematografico del tempo, che prevede piuttosto l'analisi di una temporalità insita nell'immagine.



### 3.1.1 Liberare lo spazio, liberare il tempo?

Tutto parte dal controllo. L'idea che muove molta arte degli anni sessanta e poi settanta vede una spasmodica ricerca di liberazione da più dispositivi di controllo, siano essi sociali, politici, industriali o artistici.

Forme d'arte come la *performance* o l'*happening* hanno nel loro nucleo primario una certa dose d'incontrollabilità e d'incompromettibilità con il mercato. Si muovono in contesti artistici, ma ancora più spesso trasformano luoghi e tempi non artistici in arte con quello che si è visto essere un movimento di controprofanazione, a partire dalla riflessione di Agamben. Tutto questo percorso, piuttosto complesso e vario, si è poi declinato in più modelli, sia nell'arte contemporanea che nel cinema di ricerca e ha fortemente coinvolto dei nuovi paradigmi di temporalità, passando per rinnovate forme di narrazione o di (almeno presunta) non narrazione.

Ad un livello culturale queste forme si sono scontrate con due delle forme, esistenti nell'arte, che sono offerte per controllare in qualche modo il tempo, "the immobilization of the image in the museum and the immobilization of the viewer in the cinema"<sup>8</sup>. L'apparente conseguenza sarebbe semplice: con l'immissione delle immagini in movimento nel museo entrambi i modelli cadrebbero e cadrebbe l'immobilità in entrambi i casi. All'inizio di questo secolo infatti tale sembrava a molti la grande novità delle immagini in movimento, in particolar modo cinematografiche, nei luoghi museali. La fine di questi due modelli è stata però in qualche modo decretata frettolosamente, sopravvalutando alcune caratteristiche delle videoinstallazioni: l'immagine è sì mobile, ma all'interno di un quadro definito e la mobilità dello spettatore è in definitiva una presunzione provocata dal movimento delle immagini. Intorno a questa questione posso essere presi in esame alcuni punti che fanno risaltare la sostanziale inefficienza di questa dicotomia.

La contrapposizione attivo/passivo è applicabile solo ad un livello estremamente superficiale: chi si muove, lo spettatore, lo fa seguendo traiettorie, spazi e, oltre a questi, tempi diversi, provocati o almeno indotti. Nel discorso che vede al centro questa antitesi, la passività spaziale della sala cinematografica porterebbe con sé una passività temporale, dettata da tutto l'insieme del dispositivo. Di conseguenza l'attività della sala museale comprenderebbe una decisione temporale da parte dello spettatore e completerebbe il quadro della sua liberazione: esperienza frammentaria nello spazio, esperienza frammentaria nel tempo. Come si è però visto in precedenza quello che lo spettatore vive

8 Boris Groys, *On the Aesthetics of Video Installations*, in Boris Groys, Terence Dick (a cura di), *Stan Douglas: Le Détroit*, Kunsthalle Basel, Basel 2001, p. 22.

non è spezzettato consapevolmente *in toto*, ma in qualche modo indotto dal dispositivo dell'esposizione. Così anche per il tempo. Oltre a questo non si può dimenticare come la sala cinematografica e quella museale siano due dispositivi diversi con regole differenti per "attivare" lo spettatore (possibilità attuabile solo in certe situazioni).

Il mettere allo stesso livello di analisi questi due dispositivi è il processo di una mistificazione e il risultato di una trasposizione di alcuni livelli di analisi ideologici nel campo dell'arte. In sostanza la costante critica al dispositivo cinematografico ha creato questa dicotomia: per cercare una forma nuova capace di liberare dalle catene della visione in sala si sono esaltate delle qualità di un'altra sala, che in realtà non è così ben attrezzata per soddisfare le richieste spettatoriali in opposizione a quelle cinefile. Il sistema dell'arte ha effettivamente dato asilo ad un certo numero di "cinefili" (che poi forse tali non risulteranno dato il livello di ibridazione raggiunto con le forme artistiche, se considerati secondo una certa ortodossia cinematografica), ma non può certo essere considerato un esclusivo prolungamento della cultura cinematografica degli anni sessanta e settanta. Sono in sostanza le analisi miste, che captano la possibilità di inserire insieme forme di due culture artistiche diverse, ad essere qui le uniche utilizzabili.

Scrivono Erika Balsom che all'interno del discorso sullo statuto dello spettatore delle immagini in movimento installate la nozione di spettatore come passivo opposto allo spettatore della galleria attivo resta "a spurious mapping of passive/active binaries onto this architectural difference, as if to conflate physical stasis with regressive mystification and physical ambulation with criticality – a claim that holds true on neither end. The obsessive return to the denigration of the movie theater emerges as a tellingly symptomatic repression"<sup>9</sup>.

Se, cogliendo la critica della Balsom, rimanessimo ad un livello di dispositivo architettonico il semplice movimento dello sguardo accanto al movimento del corpo dello spettatore basterebbero forse per limitarci all'antitesi di cui si è discusso fino ad ora. È il tempo a ribaltare la questione. Come si vedrà i tentativi di modifica del flusso temporale sono le prove più complete della liberazione dal tempo comune. Allo stesso modo però proprio questi modelli danno conto del fatto che al flusso temporale il visitatore non si può sottrarre, ma è possibile invece, quella sì, una navigazione fra le temporalità offerte. In questo e solo in questo la sala museale può dare più possibilità allo sguardo, che però non determina automaticamente una maggiore libertà.

9 Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, cit., p. 51. Si tratta però di un discorso difficile da accettare per molti critici e studiosi, poiché ancora troppo ideologicamente marcato: nel 2005 Daniel Birnbaum scrive: "Compared to commercial cinema, contemporary video projection, of course, establishes an active spectator. It doesn't lull the viewer into the position of a consumer of a ready-made visual politics", in Id., *Chronology*, cit. Per una critica radicale alla diffusione delle videoinstallazioni cfr. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004.

Accanto si muovono alcune intuizioni socio-politiche che saranno rese più chiare al momento di confrontarle con i passaggi storici del concetto di tempo nell'arte degli anni sessanta. La critica ideologica alla sala cinematografica di cui poco sopra è del resto una critica che trova le proprie radici nella riflessione sociologica e politica in atto fra gli anni sessanta e ottanta.

Può risultare utile fare riferimento al percorso offerto da Sven Lütticken nel suo saggio *Transforming Time*<sup>10</sup> per inquadrare i “wider changes in the political economy of time during the past decades, during which the West has seen a gradual demise of Fordist assembly-line production and a disintegration of the strict separation between work and ‘free time’”<sup>11</sup>. Per Lütticken, a partire da Guy Debord l'alternarsi di lavoro e tempo libero può essere chiamata una forma di tempo pseudo-ciclico, che è quindi una mistificazione del concetto di alternanza di lavoro e riposo, in una continuità che non viene di fatto spezzata, poiché opprressa in una ben delimitata libertà di azione da parte del lavoratore.

La critica all'uso del tempo del capitalismo si inserisce nel discorso artistico nel momento in cui il tempo “fordista” viene assimilato nell'istituzione artistica quando parte della pratica sociale e quindi immessa a sua volta nel tempo pseudociclico. Non si vuole qui fare analisi politica facendo analisi artistica, ma non si può ignorare come le forme d'arte degli anni sessanta e settanta abbiano (in gran parte) questa matrice e come da questa derivi una rianalisi del tempo. Sono il primo necessario cardine per comprendere il tentativo di liberazione del tempo, secondo Debord fallito a causa dell'incapacità di aggiornare le strutture economiche, così allo stesso modo fallite nell'arte confrontandole con questa prospettiva di liberazione, poiché, a livello istituzionale, riassorbite.

Può essere utile accettare questo tipo di riflessione, considerando la ciclicità temporale in cui l'opera d'arte è inserita. Soprattutto negli anni dello sviluppo della *performance* e dei primi lavori multimediali la disamina del tempo veniva portata spesso nell'accezione liberatoria di cui sopra. Non sempre politica nella sua origine forse, ma *politica* nella sua essenza. Liberarsi dal tempo voleva dire liberarsi del tempo imposto allo sguardo, mentre inserirsi in un'azione significava spezzare un *continuum* di pratiche sociali. Come appunto questo tentativo sia stato soffocato da un sistema dell'arte che ha saputo monumentalizzare le temporalità liberatorie di pratiche alternative ad un percorso istituzionale è un racconto politico che non cambia il fatto che, da un punto di vista

10 Sven Lütticken, “Transforming Time”, in *Grey Room*, n. 41, 2010, pp. 24-47.

11 *Idem*, p. 26. Il brano a cui fa riferimento e che cita direttamente è: “‘Il y a eu de l'histoire, mais il n'y en a plus’, parce que la classe des possesseurs de l'économie, qui ne peut rompre avec l'histoire économique, doit aussi refouler comme une menace immédiate tout autre emploi irréversible du temps. La classe dominante, faite de spécialistes de la possession des choses qui sont eux-mêmes, par là, une possession des choses, doit lier son sort au maintien de cette histoire réifiée, à la permanence d'une nouvelle immobilité dans l'histoire”, Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris 1996, p. 85. Altro riferimento per Lütticken è Toni Negri, *La costituzione del tempo: prolegomeni. Orologi del capitale e liberazione comunista*, ManifestoLibri, Roma 1997.

storico, queste pratiche siano esistite e abbiano influenzato e continuano a influenzare l'arte contemporanea.

L'arte come parte della società si è trovata in una gestione delle sue risorse obbligata ad una sorta di canonizzazione del proprio patrimonio, come è stato scritto poco sopra, monumentalizzato e di conseguenza accolto all'interno della gestione del tempo obbligata allo spettatore. È in questo senso che tutta l'arte è *politica* e l'arte del tempo, delle immagini porta intrinsecamente riflessioni su questa valenza sociale<sup>12</sup>.

Il rischio è però quello di inserire l'analisi del tempo in un circolo vizioso che non può portare ad un risultato sperato. Per uscire dalla critica fine a se stessa si possono cogliere alcuni spunti interessanti che legano alcune forme all'analisi sperata: il rapporto fra arte minimale e tempo, la lentezza come modo di liberazione e il collegamento con la memoria, fino alla spazializzazione del tempo, laddove allo spettatore rimangono momenti disgiunti, pezzi da assemblare, tessere di un mosaico in fin dei conti irripetibile, perché fatto di rovine e nostalgia<sup>13</sup>.

Così il tempo che oggi troviamo nelle immagini in movimento installate risente di questo continuo tentativo di liberazione, cerca, magari a volte inconsciamente, di trovare soluzioni altre, opposte alla staticità della riflessione comune. Talvolta elitiste nella concezione di fondo, molto interessanti e attuali quando invece impregnate di una volontà di ricerca, portata avanti in occasioni diverse. Artisti come Eija-Liisa Ahtila o Doug Aitken sono stati e sono in grado di sviluppare analisi raffinate, spaziali e temporali, togliendo peso politico a scelte artistiche aggiungendo però peso sociale ed estetico alla loro produzione. Sono non a caso artisti quasi sempre citati nei pochi testi fondamentali sull'argomento poiché su questi temi si sono ritagliati una loro forma di ricerca artistica.

Sorprendente è come il loro lavoro sia così vicino ai tentativi degli anni sessanta, ma in qualche modo più fortunato poiché privo della volontà di spezzare la subordinazione dello sguardo allo spazio ma piuttosto di inserirlo in una complessa rete di rimandi cinematografici, artistici, sociali. Con le forme da loro pensate l'arte delle immagini in movimento installate acquista una completezza che per forza di cose prima era ancora irraggiungibile.

12 Lütticken si chiede: "However, if the "mobilization" of the viewer in the gallery represents a "modernization," does this not take the form of an increasing subjugation of the viewer to the mobilization of the subject in post-Fordism, in which work increasingly becomes "creative," in which the sale of abstract labor-power is no longer enough, in which the worker is supposed to invest his or her individuality in the work and continue developing his or her skills after working hours?", Sven Lütticken, "Transforming Time", cit., pp. 34-35.

13 Cfr. *infra*, p. 215.

### 3.1.2 Cronofobie

Un preciso impulso cronofobico è riscontrabile in molta arte contemporanea ma per arrivare alla base di esso bisogna tornare allo snodo degli anni sessanta. Un'acuta osservatrice dell'arte di quegli anni, Pamela Lee, nota come fosse presente una sorta di ansia alla quale lei dà il nome di cronofobia: “[...] to survey the art and art criticism of the sixties is to encounter a pervasive anxiety that I describe as chronophobic: as registering an almost obsessional uneasiness with time and its measure”<sup>14</sup>. Una vera lotta con il tempo, “an insistent struggle with time” messa in atto da tutto il mondo artistico, sia nella pratica che nel commento, per cercare in qualche modo di possedere l'essenza del passaggio temporale.

Che ci sia stato un impulso cronofobico viene alla luce osservando alcuni paradigmi di molti lavori di quegli anni: è il periodo della formazione della coscienza spaziale e temporale nell'arte contemporanea e la fobia del tempo o, per meglio dire, delle strutture del tempo, è *la* paura di perdersi in sistemi che non potevano dare la libertà sperata. È forse in questi anni che possiamo registrare una certa facilità nel trovarsi a proprio agio con i valori spaziali, molto meno con quelli temporali. Sono infatti i momenti di maggior sperimentazione dentro e fuori lo spazio museale, laddove, attraverso la ricreazione insistita dei concetti spaziali della scultura, si vengono a creare nuovi modelli che non abbandoneranno più l'arte contemporanea. Si assiste ad una sorta di previsione dell'importanza delle nuove forme di analisi del tempo e contemporaneamente ad un'incapacità evidente a comprenderle nel loro farsi e nel renderle nei commenti.

Viene spontaneo chiedersi se questa fobia sia estendibile alla nostra contemporaneità, che sebbene vicina cronologicamente agli anni di cui parla Lee, ne è lontana per mutamenti artistici (sebbene ci siano linee di filiazione diretta). Come si vedrà nel prosieguo dell'analisi, una certa cronofobia è ritornata in auge nei discorsi artistici contemporanei, ma in forme completamente diverse.

Gli anni sessanta devono essere riconsiderati a proposito delle questioni portate in superficie con il minimalismo e la sua derivazione modernista e, ancora, nei commenti critici che intorno ad esso si sono alternati. Il nuovo modello spaziale è apparentemente meno adatto ad accogliere riflessioni sulla temporalità dell'opera, ma allo stesso tempo si cominciano ad affacciare le prime riflessioni sull'argomento: la temporalità dell'opera inizia ad essere analizzata, sentita ed esplicitata.

Nel saggio *Art and Objecthood*, Michael Fried parla di una qualità specifica di certe opere d'arte (il suo riferimento è Tony Smith e in particolare l'opera *Die* del 1958)

<sup>14</sup> Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, cit., pp. xiii-xiv.

definendole “inexhaustible”:

Like Judd’s Specific Objects and Morris’s gestalts or unitary forms, Smith’s cube is always of further interest; one never feels that one has come to the end of it; it is inexhaustible. It is inexhaustible, however, not because of any fullness - that is the inexhaustibility of art - but because there is nothing to exhaust. It is endless the way a road might be, if it were circular, for example<sup>15</sup>.

Inesauribile perché non c’è niente da esaurire, non per una pienezza dell’arte, come tiene a precisare Fried. Inesauribile e sprovvista di fine come il cubo di Tony Smith che nella sua “purezza” delle forme rimane in una sorta di limbo fra tempo e spazio. Non ci sono movimenti di entrate e tantomeno di uscita. Si tratta di giocare sopra un movimento senza soluzione di continuità, “endlessness, being able to go on and on, even having to go on and on, is central both to the concept of interest and to that of objecthood”<sup>16</sup>, poiché l’oggettivizzazione dei lavori, come cerca Judd, porta ad una ricerca di un modo per non arrivare alla fine, attraverso la ripetizione.

Nel 2011 João Onofre porta al Palais de Tokyo *Box sized Die featuring No Return* (2007-2011), opera che riprende in tutto e per tutto il lavoro di Smith a cui Fried fa riferimento, ma lo stravolge nel significato, in un qualche modo attivandolo. Trasforma l’opera in *performance* ponendo dentro al cubo una formazione musicale Death Metal, lasciandola suonare fino allo sfinimento fisico, acustico in particolare. L’opera viene aperta, sebbene venga percorsa solo dai *performers*, ad essi è lasciato il compito di violarne i valori temporali e spaziali minimalisti: nel momento in cui qualcuno “usa” il cubo per uno scopo, ad esso vengono attribuiti nuovi elementi e contemporaneamente si assiste alla perdita dei criteri originali.

Ivan Navarro propone invece *Die Again (Monument for Tony Smith)* (2006), di circa tre metri e mezzo per lato, anche in questo caso permettendo l’entrata, qui persino fisica, allo spettatore all’interno del cubo, chiedendogli di vivere un’esperienza sensoriale<sup>17</sup>. Se per Smith il suo cubo era stato pensato a misura d’uomo per stare fra il monumento e l’oggetto, per Navarro si supera la scala umana e si arriva alla dimensione monumentale. *Die* (2009) è una seconda versione del lavoro, più piccola, questa volta della dimensione di un oggetto. Vuoto, al suo interno, grazie ad un gioco di specchi, mostra uno spazio fittizio che si estende *ad infinitum*, grazie ad un neon posizionato fra due specchi.

15 Michael Fried, “Art and Objecthood”, in *Artforum*, 1967; reprinted in Id., *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago 1998, p. 144.

16 *Ibidem*.

17 Tatiana Flores, “Ivan Navarro. It Must Be Done”, in *Art Nexus*, n. 77, 2010, [http://www.artnexus.com/Notice\\_View.aspx?DocumentID=21750](http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=21750).

Entrambi i lavori, per quanto concentrati sul valore spaziale sono “luoghi temporali” e come tali perdono l’*endlessness* di cui parla Fried e delimitano la percezione spettatoriale in un senso mentale, ampliandola però da un punto di vista fisico, causando qui un nuovo possibile fraintendimento sulla libertà dello sguardo e dell’esperienza.

Per Pamela Lee “what the modernist work of art seeks to accomplish is an experience of time independent of the beholder’s presence that would ‘complete’ it”<sup>18</sup>. È anche uno degli obiettivi della scultura minimalista, che, come si è visto, non pone durata all’esperienza di chi osserva. Nel minimalismo si dà quindi un valore temporale intrinseco ad un tipo di lavoro che, secondo la tradizione artistica, non vive nella durata, ma piuttosto nella spazialità. Al contrario i lavori di Onofre e Navarro sono un’evidente rottura di questo criterio e seguono una tendenza che viene ripresa nelle immagini in movimento installate: rompere con l’*endlessness* minimalista per aprire con un’intricata sequenza di linee temporali.

A questo punto del percorso è necessario chiedersi se cronofobia sia il termine giusto, perché i criteri adottati potrebbero far pensare ad una possibile cronofilia, “an almost erotic absorption with time”<sup>19</sup>. La linea fra “l’ossessione fobica” e la “fascinazione perversa” è sottilissima, ma rimane più paura che fascino o forse, secondo termini freudiani, pauroso perché portatore di fascino. Alternanza fra timore del tempo e attrazione verso di esso, comunque sia ansia nei suoi confronti.

Spostando l’attenzione verso la *media installation art* di poco posteriore infatti, il tempo come soggetto diventa esplicito, diventa la necessità artistica, mediata dalle rinnovate qualità tecnologiche con cui gli artisti si trovano a confrontarsi.

Se l’arte degli anni sessanta è cronofobica, la parallela ricerca nel video e nelle installazioni multimediali, compresa la sua evoluzione nel decennio successivo, volge più verso la cronofilia. Il video diviene paradigma fondamentale nella ricerca di un valore per il tempo, poiché le sperimentazioni video sono rivolte alla materia del tempo e lo saranno per gran parte degli anni settanta, ottanta e novanta. Probabilmente è con il video che si ha la vera svolta tra cronofobia e cronofilia, considerando che, proprio da un punto di vista tecnologico, senza una riflessione sul tempo, il video non esisterebbe.

18 Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, cit., p. 46.

19 *Idem*, p. xiv.



### 3.1.3 Cronofilie

Sul legame fra video e tempo esistono alcuni punti di riferimento e alcune linee di analisi che possono essere seguite. Philippe Dubois suggerisce di partire dall'etimologia della parola "video", estraendo da essa alcuni concetti guida:

[...] *video*, ce n'est pas seulement, d'une façon général, "un verbe", fût-il en latine. C'est aussi un verbe conjugué, c'est la première personne du singulier de l'indicatif présent du verbe voir. En autre termes, *video*, c'est l'acte de regard en train de se faire, s'accomplissant *hic et nunc* sous l'action d'un sujet au travail. Cela implique à la fois une action en cours (un procès), un agent à l'œuvre (un sujet) et une adéquation temporelle au présent historique (*je vois*, c'est en direct, ce n'est ni *j'ai vu* - la photo, passéiste - ni *je crois voir* - le cinéma, illusionniste - ni *je pourrais voir* - l'image virtuelle, utopiste)<sup>20</sup>.

Se ne ricavano almeno due considerazioni. La prima situa il video nel presente e più precisamente nel momento di compiere l'azione, fortemente opposto ai caratteri cronologici di altre arti, ma in particolare opposto a quella materia del tempo di cui parla Païni. La seconda, conseguente, considera l'azione in corso, quindi un soggetto e una temporalità presente, ancora una volta sostanzialmente divisa dalla fotografia, *passéiste*, dal cinema, *illusionniste*, e dall'immagine virtuale, *utopiste*. La visione del mondo nel suo farsi è la particolarità esaltante di questo *medium*. Ed è in effetti la novità (almeno una delle novità) che alla sua comparsa gli artisti intuiscono immediatamente, cominciando una serie di sperimentazioni dedicate. La malleabilità è sì tecnica, ma soprattutto ne permette una malleabilità temporale. È ben evidente nelle ricerche, artistiche e teoriche, anteriori agli anni duemila, prima che il video si "normalizzasse" in un più complesso panorama delle immagini in movimento.

Verrebbe da chiedersi se oggi sia ancora presente questa peculiarità. Probabilmente ad un'analisi approfondita la risposta sarebbe negativa, poiché l'essere nel presente era una rivoluzione artistica legata agli anni della sua comparsa, ma soprattutto per quel panorama confuso contemporaneo su cui si è insistito precedentemente<sup>21</sup>. Il dato interessante che è ancora possibile cogliere è che, nonostante l'inserimento in una geografia di una complessità mai vista, sia da un punto di vista tecnico che culturale, il video porta questa eredità all'interno del paesaggio contemporaneo ed è a tutt'oggi percepibile in alcune forme artistiche.

Sandra Lischi spinge il discorso sul presente marcando una differenza fondamentale,

<sup>20</sup> Dubois, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, cit., p. 79.

<sup>21</sup> Cfr. *infra*, p. 57.



ancora una volta rispetto al cinema. Si tratta di vedere lo scarto fra riprodurre e produrre: “[Il tempo] non è solo riprodotto (come nel cinema) ma *prodotto*, mostrato nel suo trascorrere - così come i *pixel*, i puntini luminosi, trascorrono incessantemente sullo schermo mostrandoci l’immagine ripresa non com’era ma com’è mentre la vediamo”<sup>22</sup>, ma soprattutto “il tempo, per questo aspetto specifico, si fa *durata potenzialmente illimitata*”<sup>23</sup>.

Produrre nel momento stesso della riproduzione sovrappone due livelli temporali che normalmente non sarebbero intersecabili. Si comincia a percepire, con il video e la sua analisi, una necessità di costruire delle forme di rappresentazione del tempo più efficaci per la comprensione delle forme artistiche. Solamente sovrapponendo presa (in diretta) e ri-presa si crea un corto circuito fra linee temporali, laddove il presente catturato e il presente percepito non potrebbero stare sulla linearità del tempo come normalmente considerata.

En réalité, quand les artistes vidéo affirment que la vidéo « c’est le temps », il se réfèrent à une temporalité non chronologique. Les technologies de la vision nous libèrent de la perception naturelle, de ses illusions et de son anthropocentrisme, et nous font ainsi entrer dans d’autres temporalités. Elles nous libèrent de la subordination de temps au mouvement et elles nous ouvrent un accès à une expérience directe du temps<sup>24</sup>.

Vuol dire unirsi all’idea di tempo dell’evento che mescola i percorsi temporali così come normalmente percepiti. È un discorso legato alle tecnologie di produzione della visione ma s’incorrerebbe in un errore a pensare che sia un processo unicamente deterministico. Forse è possibile liberarsi dall’antropocentrismo della percezione, ma è un processo che va ben oltre lo sviluppo tecnologico, senza per questo dimenticarsi che il mutamento degli strumenti di produzione e fruizione hanno indotto possibilità di sguardo differenti.

Inoltre entra in gioco il concetto di durata quando considerata come illimitata: la questione della diretta quindi, dei dispositivi di sorveglianza e della circolarità del *loop*. Si tratta di elementi che saranno sviluppati enormemente nelle pratiche artistiche e che ancora oggi sono fondanti di forme espressive come le videoinstallazioni, che derivano dalla pratica, unicamente del video in questa forma così estesa, di “scolpire il tempo”<sup>25</sup>,

22 Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L’oltre del cinema e l’arte del video*, Biblioteca di Bianco&Nero, Roma 2001, p. 8.

23 *Ibidem*.

24 Maurizio Lazzarato, *Paik et Bergson : la vidéo, les flus et le temps réel*, in Patrick Javault, Georges Heck, *Vidéo topiques : tours et retours de l’art vidéo*, Paris-Musées/Les musées de Strasbourg, Paris/Strasbourg 2002, p. 32.

25 Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988.

considerandone le possibilità estetiche<sup>26</sup>.

Le qualità aptiche del video ad esempio comprendono anche la modellazione temporale che permette, così come, soprattutto all'inizio, comprende serie sperimentazioni sulla diretta, che danno il via all'attenzione verso il tempo. "Il video è il tempo" per Nam June Paik<sup>27</sup> e lo è pensando alla televisione e alla diretta. Si mettono le basi per quella che viene definita una "open-ended temporality"<sup>28</sup>, che poi vedrà una stabilità artistica nella forma del *loop*. Legata alle considerazioni di Nam June Paik, Françoise Parfait scrive:

La vidéo, c'est du temps, dans sa structure même, avant de l'être dans ce qu'elle représente. Parce que chaque point dont l'image est constituée est déterminé par une infime fraction de seconde durant laquelle le pinceau à électron l'"allume", avant de passer au suivant. L'ensemble de ces fractions de temps donne une trame, puis une autre<sup>29</sup>.

Video uguale tempo, materia stessa, trama fatta di frazioni di tempo, legame indissolubile che sta alla base della sua essenza. Così si va oltre l'essere presente o qualunque possibilità di durata.

Negli anni settanta quindi, affacciandosi sul video, molti artisti si affacciano sulle qualità temporali del mezzo e in molti casi queste diventano il perno della ricerca: diretta, istantaneità, *delay*, diffrazioni e così via, per arrivare a complessi sistemi spazio-temporali.

Nelle sperimentazioni video, il rapporto fra tempo e spazio oscilla fra livelli di compenetrazione e di allontanamento: se da una parte è chiara, anche nella diretta, la spazializzazione dell'esperienza, da un'altra<sup>30</sup> la temporalità dell'immagine elettronica esula dalle forme spaziali classiche, esce da limiti fisici e dall'esperienza sensoriale "normale".

Si è visto come il video abbia fatto da passante per le pratiche di esposizione del cinema e per le sperimentazioni su nuovi dispositivi<sup>31</sup>. È così anche un passante per le sperimentazioni sul tempo, lo permette la sua essenza tecnologica unita al clima culturale nel quale entra. Raccoglie la spinta delle installazioni di Joan Jonas e Dan Graham per i

26 Cfr. Sandra Lischi, *Il respiro del tempo. Cinema e video di Robert Cahen*, ETS, Pisa 2009.

27 "Là, je voudrais (sic!) dire quelque chose qui me paraît fondamental. La différence entre le film et la télévision réside dans le fait que le film c'est de l'image et de l'espace, tandis qu'à la télévision il n'y a pas d'espace, il n'y a pas d'image mais seulement des lignes, des lignes électroniques. Le concept essentiel à la télévision, c'est le temps", Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Cassagnac, Sylvie Van der Stegen (a cura di), "Entretien avec Nam June Paik", in *Cahiers du Cinéma*, n. 299, 1979, p. 10.

28 Mondloch, *Screens. Viewing Media Installation Art*, cit., p. 42.

29 Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain*, Regard, Paris 2001, p. 92.

30 Cfr. Peter Weibel e il concetto di "tecno-tempo" in Id., "L'estetica della sparizione nell'immagine elettronica", in *Cinema Nuovo*, nn. 4-5, 1988.

31 Cfr. *infra*, p. 70.

valori scultorei della materia esposta; prende linfa dalla cinematografia strutturalista con l'idea di Paul Sharits per cui il film può superare la condizione passiva dello spettatore non accettando la durata finita per definire una nuova spettatorialità inserita in un copione visivo e temporale fatto di ingressi ed uscite; prende infine il “vuoto” zen degli anni cinquanta di John Cage, Nam June Paik e del Fluxus per ricostituire una temporalità fatta di buchi<sup>32</sup>.

In questo il video è più interessante da analizzare della pellicola. Vive delle influenze di quest'ultima ma se ne discosta perché indipendente da strutture istituzionali già formate. Le sperimentazioni warholiane ad esempio, cercano anch'esse una durata infinita, ma lavorano con difficoltà sull'*ora*, che altro non è se non l'essenza della durata<sup>33</sup>.

Inoltre, allargando il campo alle pratiche installative i tempi si moltiplicano, come già si poteva intuire al momento di definire il video come produzione e riproduzione nello stesso istante poiché ai tempi video si aggiungono i tempi dello spettatore, che pone nello spazio dell'opera una scelta temporale, quando possibile: “La videoinstallazione si relaziona quindi con un tempo oggettivo, intorno all'opera, e con uno soggettivo, al quale talvolta è subordinata la sua stessa esistenza [...]”<sup>34</sup>.

Il tempo non è fondante solo del video ma si potenzia nelle videoinstallazioni e, considerando le sempre più accurate pratiche contemporanee, la divisione fra tempo oggettivo e tempo soggettivo può essere espansa in diverse maniere coinvolgendo una più ampia e complessa ricerca intorno al concetto stesso di temporalità e di successione temporale.

### 3.1.4 Cronologie

Uno dei contributi a questa caccia del tempo si può trovare nel piccolo volume *Chronology* di Daniel Birnbaum. Sebbene si tratti di un lavoro basato soprattutto sull'analisi di alcuni artisti specifici e non si discosti troppo da queste esperienze se ne possono trarre alcuni spunti interessanti. Nel portare avanti la sua analisi l'autore sceglie una forma precisa che prevede la presa in esame di un'opera o di un autore da confrontare con una equivalenza generalmente legata alla filosofia (e gli autori che prende in esame sono, tra gli altri, Derrida, Deleuze, Husserl, Merleau-Ponty), senza disdegnare, come spesso nell'arte contemporanea, incursioni nella letteratura (tra cui Borges e Nabokov).

32 Kaye, *Multi-Media. Video, Installation, Performance*, cit.

33 Gianfranco Bettetini, *Il tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Bompiani, Milano 1979; Lütticken, “Transforming Time”, cit.

34 Iolanda Ratti, *La specificità della videoinstallazione*, in Barbara Ferriani, Marina Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009, p. 147.

Molto interessante è il campo di analisi scelto, che lui definisce post-cinematografico, che rientra perfettamente nelle forme cinematografico-artistiche di questa analisi, come interessante è il tipo di sviluppo che detta al volume. Sceglie una serie di “valori” specifici quali, ad esempi, il concetto deleuziano di cristallo, lo sviluppo di alcuni tipi di cronologia, la simultaneità e i tagli temporali. Non tutte queste scelte sono utili allo sviluppo di un’analisi omogenea della temporalità, ma alcune possono essere spunto per approfondimenti, come i criteri per definire la cronologia, in sostanza la confessione di un’invenzione del tempo.

Base di partenza è la concezione fenomenologica del tempo di Edmund Husserl<sup>35</sup> costantemente confrontata con altre esperienze filosofiche e artistiche. In questa il cardine imprescindibile di tutta l’analisi è il discorso sulla soggettività, che porta a definire come le cronologie derivino da una percezione del soggetto osservante. Così come porta a considerare la temporalità come primo livello di soggettività sovrapponendo le concezioni di Deleuze a quella di Bergson e appunto Husserl.

Deleuze’s philosophical starting point is Bergson rather than Husserl, who [...] develop an even richer approach to the problems of time-consciousness. Like Bergson, Husserl considers temporality to be the most basic level of subjectivity. And like Bergson he distinguishes between different kinds of past time and the different capacities the subject has of relating to it<sup>36</sup>.

Se si fondasse l’analisi sulla soggettività e se si assumesse che la comprensione del tempo fosse legata ad essa si svilupperebbe una cosmologia temporale che necessariamente si distaccherebbe dalle linee temporali considerate “normali” e che porterebbe infine a ragionare sulla rappresentazione del tempo, dal “network of intentionalities” di Merleau-Ponty, alla famosa frase di Borges sul labirinto greco fatto di una singola linea eppur così complesso che molti filosofi si sono persi su quella linea<sup>37</sup>.

Mescolando filosofia e narrativa Birnbaum crea una rete, si deve ammettere produttiva, che dipinge un quadro interessante per varietà di modelli considerati. Si tratta di considerare differenti modi di analisi della temporalità. La teoria della costituzione del soggetto husserliano, definita dall’esperienza del soggetto stesso e l’uso del linguaggio metaforico come unica soluzione per parlare del flusso temporale (anch’esso per Husserl inevitabilmente metaforico) sono al centro della riflessione di Birnbaum. Oltre a questo

35 Edmund Husserl, *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*, Kluwer, Dordrecht/Boston/London 1991.

36 Birnbaum, *Chronology*, cit., p. 37.

37 Birnbaum, *Chronology*, cit., p. 43. Le citazioni dell’autore sono, prendendo i testi da lui direttamente utilizzati da Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, Routledge, London 1962, p. 479 e Jorge Luis Borges, *Labyrinths*, Penguin, London 1970, p. 117.

vengono prese in esame diverse forme di “visione” del tempo:

There are only more or less convincing analogies: the point and the line (Aristotle, Kant); the circle or spiral (Hegel, Nietzsche); the cone and the pyramid (Bergson); the network (Merleau-Ponty); the gift (Heidegger); the crystal and the fold (Deleuze); the labyrinth (Borges), the Chinese roof (François Julien)<sup>38</sup>.

Sono tutte forme di cronologia, tentativi di vedere qualcosa che si può solo esperire. Alcune di queste però sono particolarmente gradite agli artisti, come il labirinto di Borges o la rete di Merleau-Ponty. Al di là del tentativo di mettere in fila concezioni filosofiche, Birnbaum porta un contributo che non va perso di vista. Inserisce l'arte contemporanea in una cultura della non simultaneità, che, come si è potuto vedere in precedenza, è legata ad una cultura della liberazione. Non più politica come negli anni sessanta e settanta, ma sempre una liberazione da una concezione calcolata di linearità. Quelle che sono le forme non lineari del tempo sono raccolte dagli artisti che si occupano di spazio. Per non cadere nell'unica forma possibile di linearità, si “muove” lo sguardo muovendo fisicamente lo spettatore, raccogliendo l'invito alla soggettività esperienziale che Birnbaum, attraverso Husserl *in primis*, mette in luce.

Tutte le forme di cronologia citate vengono utilizzate e portate in scena dagli artisti contemporanei che lavorano con le immagini in movimento riflettendo su di esse. La meta-narrazione e la meta-analisi sono le forme che l'arte contemporanea sceglie per definire la temporalità in cui è avvolta. Al momento non può fare altro che ritornare su se stessa e confondere lo sguardo e il corpo per far intuire la confusione provocata dall'intersezione delle linee temporali in cui viviamo. Poiché viviamo in tempi differenti nello stesso momento<sup>39</sup>, ancora una volta l'arte, nella sua liberatoria confusione, apre la vista sulla contemporaneità.

Il passato visto nel presente non ne compensa il cambiamento e allo stesso tempo non ne è replica o immagine<sup>40</sup>. La soggettività a cui fa riferimento Birnbaum porta la mente ad abitare contemporaneamente più “luoghi” e tempi diversi e a costruire delle cronologie personali. Superamento della paura o dell'amore per il tempo, oltrepassamento delle forme degli anni sessanta, settanta e ottanta in cerca di una definizione del contemporaneo veramente legata al momento storico in cui l'opera d'arte viene (ri)prodotta. È questo la ragione per cui nell'arte contemporanea queste cronologie vengono applicate in modi differenti e in maniere assolutamente peculiare che diventano poetica d'artista prima

38 *Idem*, p. 47.

39 Birnbaum, *Chronology*, cit., p. 68.

40 *Idem*, p. 67.

ancora che tendenza collettiva.

### 3.2 L'esperienza della durata e la manipolazione del tempo

Esperire la durata significa essere immersi in un flusso in continua evoluzione. Si tratta di un paradosso per il quale si vive all'interno di questo flusso ma non si riesce ad afferrarne l'essenza. Per Lazzarato "la tecnologia video è la prima che imita le differenti funzioni e le differenti sintesi del tempo. Essa non è una tecnologia temporale soltanto perché modula la materia-tempo, ma anche perché funziona sempre su una durata"<sup>41</sup>. Riesce nell'utopia di mettere insieme ripresa e montaggio, per cui "l'aboutissement de la prise de vue et du montage dans un même processus permet de saisir le mouvement du temps (et de la pensée) dans le moment unique de son jaillissement"<sup>42</sup>.

La durata e la sua esperienza sono una delle caratteristiche portanti dell'immagine elettronica e poi delle installazioni: immergere lo sguardo in un tempo presente, in atto, è prerogativa di queste forme artistiche. La pellicola per arrivare ad un simile risultato deve esasperare la durata fino ad eliminarla metaforicamente. Andy Warhol, per tornare agli anni sessanta, ha lavorato in questo senso, de-temporalizzando l'immagine filmica, ma avvicinandosi solo a quanto detto prima, tramite la frustrazione dello spettatore. Uccide in qualche modo il tempo come ultimo risultato della sua replica continua<sup>43</sup>. In questo senso, prolungare o rallentare sono modi di distruzione del tempo "normalizzato", in confronto diretto con il modello dell'industria cinematografica ma anche con la normativa artistica degli anni sessanta che si stava sviluppando parallelamente<sup>44</sup>.

La Biennale di Lione del 2005 ha avuto significativamente come titolo *Expérience de la durée*<sup>45</sup>. Nicolas Bourriaud in un saggio<sup>46</sup> introduttivo al catalogo prende come riferimenti, per una concezione della durata che superi quella attuale, il pensiero di Bruno Latour e George Kubler. Del primo accoglie il commento al flusso temporale

41 Maurizio Lazzarato, *Videofilosofia. La percezione del tempo nel postfordismo*, Manifestolibri, Roma 1996, p. 106-107. Cfr. anche Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, cit., p. 11.

42 Lazzarato, *Paik et Bergson : la vidéo, les flus et le temps réel*, cit., p. 31.

43 Wayne Koestenbaum, *Andy Warhol*, Weidenfeld and Nicolson, London 2001; Lütticken, "Transforming Time", cit.

44 Si pensi anche agli *Screen Tests* realizzati fra il 1964 e 1966 a proposito dei quali: "Il est [le ralentissement] le déclenchement d'une suspension dans l'image tel un flottement qui permet de penser l'image par elle-même et pour elle-même", Benjamin Léon, *Migration de dispositifs et de visages chez Andy Warhol*, in Federici, Saba, *Cinéma : immersivité, surface, exposition*, cit., p. 109; Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests, The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Harry N. Abrams, New York 2006.

45 *Expérience de la durée*, Biennale de Lyon, Lyon 2005, a cura di Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans.

46 Nicolas Bourriaud, *Time specific. Art contemporain, exploration et développement durable*, in Nicolas Bourriaud, Jérôme Sans (a cura di), *Expérience de la durée, Biennale de Lyon 2005*, Paris muséé, Paris 2005, pp. 17-24.

modernista: “au lieu d’un beau flux laminaire, on obtiendra le plus souvent un flux turbulent de tourbillons et de rapides. D’irréversible, le temps devient réversible”<sup>47</sup>; dal secondo prende la sua negazione della successione temporale così come comunemente intesa<sup>48</sup>. Si tratta di punti di avvio per arrivare a inserire i valori di durata in un contesto che non è lineare, ma confuso e sovrapposto spazialmente. In questo modo l’attenzione viene rivolta all’incomprensione generalizzata del flusso temporale ma si apre ad una trattazione artistica più libera.

Bourriaud racconta di aver voluto prendere le distanze da “un’arte globale” per inserirsi nell’eredità dell’arte concettuale dove “le temps de production artistique était indissociable du temps veçu”<sup>49</sup> e di essersi invece avvicinato all’idea di *longue durée*<sup>50</sup>, intesa nella dimensione progettuale dell’opera d’arte. Sono parole che servono a delineare la pratica curatoriale sottintesa alla Biennale di Lione (e al Palais de Tokyo parigino al tempo della sua nascita), ma sono un sintomo da cogliere per affacciarsi su quello che la durata concettuale significa all’interno dell’arte contemporanea. Non più solamente legata all’apparato tecnologico dell’opera (del resto la Biennale del 2005 non comprendeva solo video), ma piuttosto legata alla visione esperienziale dello spettatore, quale che sia la tecnica utilizzata. Certamente legando il discorso alle immagini in movimento, campo d’interesse di questo lavoro, “l’esperienza della durata” va riconsiderata attraverso i valori tecnici, ma prima di essi è necessario cogliere la portata offerta dal percorso storico di tutta l’arte concettuale.

Grazie quindi alla riconsiderazione della durata in forme sovrapposte si legano le pratiche artistiche del video con quelle delle installazioni. Se prima l’attenzione era rivolta al presente e in questo modo la durata si sviluppava orizzontalmente in un *continuum* che terminava solo al momento dell’uscita dello spettatore dal flusso dell’opera, adesso la percezione è modificata da più valori che creano una compartecipazione di vettori temporali orizzontali e verticali. In un presente che si fa durata puntuale e allo stesso tempo continua.

Legata inevitabilmente alle molteplici e possibili concezioni del tempo, la durata può essere analizzata solo affiancandola ad un modello di temporalità. Ma alcuni suoi tratti sono comuni in diversi pensieri e si collegano alla simultaneità di più momenti

47 Bruno Latour, *Nous n’avons jamais été modernes. Essai d’anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1997, p. 100.

48 George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven 1962.

49 Nicolas Bourriaud, *Expérience de la durée (histoire d’une exposition)*, in Bourriaud, Sans (a cura di), *Expérience de la durée, Biennale de Lyon 2005*, cit., p.12.

50 Cfr. per un punto di vista storiografico Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l’époque de Philippe II*, Armand Colin, 1949, p. XIII; Id., “La longue durée”, in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 4, 1958 e il relativo dibattito con Michel Foucault e Claude Lévi-Strauss.



nonché, in particolar modo, alla definizione di una percezione. Se percepire comporta un'azione nel tempo, allo stesso modo percepire la durata comporta prima ancora una comprensione della percezione stessa, con il rischio di un corto circuito, che è del resto la forma di inattenzione delle immagini in movimento installate.

La perception (image ou sensation) est placée selon Bergson à la confluence entre conscience et matière et elle condense dans la durée, qui nous est propre et qui caractérise notre conscience, des périodes immenses que Bergson définit comme « durée des choses » elle-même. Nous condensons en un instant une « histoire » extrêmement longue qui se déroule dans le monde extérieur<sup>51</sup>.

Nell'analisi della durata secondo Bergson, Lazzarato prende l'esempio della luce rossa che noi percepiamo come diffusa sebbene sia una contrazione della durata reale secondo le nostre capacità percettive. Bergson ci viene in aiuto al momento di cercare un modello per la sovrapposizione di durate all'interno dell'opera e dei dispositivi che la contengono.

L'analisi del concetto di durata, nel campo di competenza di questa ricerca, oscilla quindi tra la consapevolezza (artistica) della non determinabilità del flusso temporale come normalmente vissuto - orizzontale quindi - e la necessità di trovare degli artifici tecnici per spezzare questo flusso, che sebbene non riconosciuto, ritorna dal punto di vista spettatoriale non appena si esce dalla temporalità dell'opera.

Accelerazione, ralenti, montaggio, sono tutti modi per combattere la durata *reale*, nel tentativo di liberarsi dalla fluidità ossessiva contemporanea ed opporsi alla generale propensione dell'immagine in movimento di far saltare lo sguardo in un magma di tempi e spazi senza farlo uscire da essi. Si potrebbe dire che il tentativo di liberare lo spettatore dal tempo finisca nell'essere un tentativo di imprigionarlo in un flusso semplicemente diverso, ma dal quale non è possibile trovare una liberazione perpetua. Spazializzando il tempo con vari effetti di durata quello che si ottiene è una sovrapposizione di linee percettive.

51 Lazzarato, *Paik et Bergson : la vidéo, les flus et le temps réel*, cit., p. 25.



### 3.2.1 L'esplorazione del presente

È di Robert Morris un concetto particolarmente interessante per questa disamina, quello di “presentness”. In *The Present Tense of Space*<sup>52</sup> fa riferimento ad una serie di lavori che hanno portato nuove qualità nel campo dell'arte contemporanea, partendo da alcuni valori degli anni sessanta spostandosi poi nei settanta. Iniziando con l'osservazione di come molte opere enfatizzino lo spazio porta all'attenzione tre modelli:

one, an adequate description of a state of being I will call “presentness”; two, a kind of Kublerian historical development citing precedents, some of them widely separated in time and space; and three, the formal characteristics of the paradigm underlying the kind of work that now seizes presentness as its domain. These three models triangulate a kind of sculpture made today whose implication, if not always its conscious intentions, are qualitatively different from sculpture produced in the earlier twentieth century. Now images, the past tense of reality, begin to give way to duration, the present tense of immediate spatial experience. Time is in this newer work in a way it never was in past sculpture<sup>53</sup>.

Oltre alla novità del concetto stesso, Morris porta alla luce due questioni. La prima è relativa all'immagine, da lui intesa come “la forma passata della realtà”; la seconda riguarda l'immediata esperienza della spazialità che dà spazio alla durata. Il legame tra spazio e tempo viene rinforzato attraverso la scultura, un certo tipo di scultura che decide di dare esperienza allo spettatore. Per Morris questo processo apre a vivere l'esperienza in un modo sorprendentemente diretto, fino ad arrivare a dire: “This experience is embedded in the very nature of spatial perception”<sup>54</sup>.

Non deve sorprendere come il riferimento agli anni sessanta e settanta sia costante e oggetto di ritorni insistiti. Si è trattato di un periodo, dal punto di vista artistico, ricco di novità e soprattutto di riflessioni che hanno portato verso le forme delle immagini in movimento attuali, non solo per una normale evoluzione artistica, ma per una sentita necessità. L'analisi del tempo entra in gioco in maniera cosciente quando si vogliono dare ad esso valori politici nella conformazione artistica del contemporaneo e, in vari modi, questo si è mantenuto oggi, sebbene la valenza politica sia spesso snaturata in accordo con la società che avvolge l'arte. L'introduzione del video, è bene ripeterlo, ha svolto la funzione di tramite, tecnologico e, ancora, politico. Con esso, come si è visto,

52 Robert Morris, *The Present Tense of Space* in Id., *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge/London 1995, p. 175.

53 *Idem*, p. 175-76.

54 *Ibidem*.

l'idea di durata si fa potente grazie alla costruzione della materia del video e i tentativi di sviluppare questo valore (se così si può chiamare) sono, nuovamente, politici.

L'idea di durata, quando passa nel campo delle immagini in movimento, mette in campo più discorsi sull'immagine e sulla sua temporalità o, per dirlo con parole migliori, sull'estensione della temporalità dell'immagine. La domanda rimane su come raggiungere una comprensione di questo sviluppo esteso (rimane aperta l'altra questione fondamentale, ovvero se questo sviluppo possa essere considerato di tipo orizzontale o verticale oppure ancora misto). In se stessa la durata, da un punto di vista concettuale, può essere slegata dallo sviluppo dell'immagine, nel senso che è la durata, in un certo senso, a contenere l'immagine, poiché ne delimita l'estensione. Si arriva a comprendere come *l'esperienza della durata* possa svilupparsi al livello di presente o muoversi in direzioni che sfruttano le diverse sfaccettature temporali possibili.

Da un punto di vista tecnologico il video ha come forma primaria il presente, il vissuto nell'istante della sua produzione stessa, ottenuto con la diretta. Oggi comune, eccezionale invece nel momento della sua introduzione sia nel campo della comunicazione che in quello dell'arte, che ne farà uso massiccio. La tecnologia video esiste *solo* nella diretta, nell'evento, mentre al cinema il tempo è in differita. “*Si on se limite à faire fonctionner le dispositif de la caméra, on est dans le « présent », c'est-à-dire dans la simple contraction-détente de la matière-temps et de la matière-perception*”<sup>55</sup>. Ancora diversa la diretta televisiva, che, in quanto inserita in un dispositivo di potere<sup>56</sup>, non può essere associata al video, che ha in sé la scelta artistica e creativa del *momento*. Se il tempo è la materia del video, allo stesso modo il video può intervenire sul presente, nel momento stesso del suo farsi. E lo può modificare, manipolandolo.

È chiaro come il “presente” vissuto attraverso il video rappresenti concettualmente una risorsa, nella pratica artistica una possibilità che non risulta pienamente espressa. L'esplorazione del presente è un movimento entusiasmante se confrontato all'impossibilità per il cinema di fare la stessa cosa, e viene presto alla luce come il grande interesse per l'arte del video e delle videoinstallazioni sia quello di simulare tutto quello che avviene nel presente, sia esso la memoria, l'esperienza delle contrazioni temporali, in accelerazione o in *ralenti* e ancor più la circolarità. Il presente è un mero punto di partenza, per quanto eccezionale nella sua riuscita tecnologica. Da esso si sviluppano strategie dell'esperienza che vengono esplorate con attenzione da tutti gli artisti che hanno l'idea di mescolare, coscientemente, spazio e tempo.

Prima di affrontare alcune delle pratiche di manipolazione dell'immagine e del

55 Lazzarato, *Paik et Bergson : la vidéo, les flus et le temps réel*, cit., p. 29.

56 *Idem*, p. 30.

tempo che sono utilizzate dagli artisti, rimane da capire se questa (la manipolazione) sia una possibilità reale ed effettiva. Chiaramente non da un punto di vista tecnologico, bensì da un punto di vista sociale. Se prendiamo le parole di Lazzarato sul “tempo reale” (che infatti lui chiama anche “raddoppiamento del tempo”) seguiamo un’analisi che si contrappone al pensiero di Paul Virilio, dove, il concetto di “temps réel” si riferisce alla simultaneità e all’istantaneità del passaggio dell’informazione<sup>57</sup>. Per il primo si tratta di una mistificazione causata dal confondere il tempo di trasporto e di comunicazione con il tempo del trattamento dell’immagine. I dispositivi tecnologici vengono messi sullo stesso piano del dispositivo di creazione, che, nella visione di Lazzarato (nelle sue parole “le pouvoir de création”), è sottratto alla pratica sociale, codificato e controllato da gruppi di potere. A questa analisi si potrebbero opporre argomentazioni sulla (presunta) liberazione data dalle pratiche visive contemporanee, ma di sicuro la manipolazione dell’immagine è uniformata, se non da gruppi di potere, dalla pratica sociale e cosiddetta creativa<sup>58</sup>. Da qui il più grosso fraintendimento sui valori temporali, che rimane una questione ancora aperta: chiaramente il tempo di cui è fatto il video non fa riferimento ad un tempo cronologicamente inteso, ma ogni analisi del tempo si deve confrontare con strumenti inadeguati che hanno come lessico proprio quello necessario allo svolgimento cronologico di esso. Le tecnologie delle immagini in movimento (a partire dal cinema) ci donano la possibilità di esperire il tempo diversamente dalle convenzioni a cui siamo abituati e in questo modo permettono una struttura funzionale alla manipolazione dell’io spettatore. Seguendo alcuni modelli ovviamente, ma allo stesso tempo apprendone altri e seguendo traiettorie di visione che si confondono sui piani delle cronologie, che Birnbaum per esempio ha cercato di raggruppare, arrivando alla conclusione che il tempo può essere solo vissuto, solo esperito, non può essere raccontato né, in nessun modo, visto.

### 3.2.2 *Delay*

Costringere lo spettatore ad un’esperienza temporale forzata per “liberarlo” dall’esperienza comune del tempo: siamo in un campo ben lontano da quello della libertà spettatoriale eppure ancora all’interno di un paradigma artistico che non ha smesso di funzionare fin dalla fine degli anni sessanta. Da allora, grazie in particolare al circuito chiuso (portatore esso stesso di significati politici e metaforici ben chiari) lo sguardo

<sup>57</sup> *Idem*, p. 31-33.

<sup>58</sup> Se poi questa pratica sociale vada intesa nello stesso senso dei gruppi di potere di Lazzarato è una possibile discussione, ma aprire un percorso che esula da questa analisi. Sembra però importante prendere visione di questo pensiero perché in linea con lo sviluppo politico dell’arte dagli anni sessanta in poi.

viene imprigionato nella percezione temporale. Sebbene oggi la dicotomia passività/attività, come si è visto, sia il frutto di una mistificazione, l'uso del tempo negli anni in cui iniziano ad affacciarsi le pratiche che sono al centro di questo lavoro vive di una ricerca di libertà.

Artists such as Graham, Bruce Nauman, and Joan Jonas all produced works containing feed-back loops of live cameras and monitors, installations into which viewers are invited to enter. Drawn into the visual machinery they are not only viewers but instantly also part of that which could be seen, i.e., not only perceiving subjects but also bodies forced into the passive role of the perceived object<sup>59</sup>.

Il corpo, che è l'altro grande oggetto di studio possibile per quanto riguarda le pratiche delle immagini in movimento installate permette la percezione fisica, talvolta aptica e diventa esso stesso oggetto di percezione, in uno dei molteplici corto circuiti che, si è visto, caratterizzano l'arte contemporanea. Troppo lontano spazialmente per essere *nello* schermo, il corpo ci porto *dentro* il tempo prodotto dalle immagini. Si tratta in ogni caso di un movimento d'entrata, con la sola differenza, forte, che quando trattiamo la materia temporale, ad una facile entrata si somma una facile uscita, dovuta a fattori molteplici, quali concentrazione, ambiente, svolgimento narrativo non relativi al lavoro nel quale si "entra". Per quanto riguarda le pratiche sopracitate, in un momento storico in cui l'evoluzione delle forme visive di controllo si faceva pressante, è parso logico concentrare l'attenzione artistica sulla riflessione verso l'imprigionamento fisico e mentale dello sguardo.

Bruce Nauman nel lavorare sullo «space-in-between» di cui parla Margaret Morse<sup>60</sup> lavora anche su una temporalità che ritorna. In un modo simile agisce Dan Graham, che per Birnbaum è un esempio fondamentale di quello che è la maniera per dividere "the Present Tense of Space"<sup>61</sup>. La "presentness" di cui parla Robert Morris viene vissuta dallo spettatore in maniera alterata e soprattutto spezzettata in diversi piani di montaggio spaziale prima e temporale poi. L'essere presenti collide con una serie di modi di svolgimento del proprio essere temporale.

Nei differenti *Corridor* di Bruce Nauman che vanno dal 1969 al 1974 il ritorno del tempo dell'esperienza scarnifica l'essenza presente del visitatore. Si tratta di partire

59 Birnbaum, *Chronology*, cit., p. 154.

60 Margaret Morse, *Video Installation Art: the Body, the Image and the Space-in-Between* in Doug Hall, Sally Jo Fifer (a cura di), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture/BAVC, New York/San Francisco 1990.

61 Morris, *The Present Tense of Space*, cit.

dall'idea che lo spazio reale può essere esperito solo in tempo reale<sup>62</sup>, considerando che pratiche che possono essere accumulate al post-minimalismo<sup>63</sup> vengono complicate enormemente dallo spezzarsi della *present tense*. L'esperienza dell'esperienza stessa, provocata nel *Corridor* comprime, prafrasando Kraynak, la traccia passata della *performance* originale di Nauman, la riproposizione in video della stessa e il presente e il futuro vissuto dalla spettatore in azione<sup>64</sup>.

Allo stesso modo Dan Graham mette in fila una serie di lavori legati esplicitamente al tempo e alla sua frammentazione: *Past Future Split Attention* (1972) e, tutti nel 1974, *Present Continuous Past(s)*, *Two Rooms/Reverse Video Delay*, *Time Delay Room* e *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay*. Come scrive Nick Kaye è in scena un gioco fra il "Video Time" e il "Performance Time"<sup>65</sup> ed entrambi vengono rivisitati dallo spettatore e dallo sguardo in un gioco che si fa appositamente labirintico. L'artista critica la *presentness* di Morris: vuole rendere esplicito il processo percettivo spettatoriale e al contempo mostra l'impossibilità di "locating a pure present tense".

Quando spazializzate, le forme del video mostrano la fragilità tecnologica della diretta inserendo delle semplici manipolazioni. Il *delay* è una delle più comuni ed efficaci, descrive la traiettoria del percorso riproponendo in sequenza la traiettoria stessa in un processo che può essere idealmente fermato solo con la staticità dello spettatore. Si tratta di pratiche che verranno presto abbandonate poiché, in un certo senso, sfruttate al massimo dalla scena artistica, ma anche perché, superato un certo periodo, non più rappresentative delle esigenze sociali e culturali. Collegata al circuito chiuso, la manipolazione attraverso il *delay* rimane una delle forme più interessanti di analisi del tempo, mostrando immediatamente come anche il video, sebbene costituito dal tempo, non possa servire all'analisi dello stesso, se non attraverso manipolazioni per simulare le sovrapposizioni della percezione umana. La quasi totale scomparsa di pratiche relative alla diretta e al *delay* mostra come la *presentness*, in quanto qualità di visione esperienziale, vada cercata in altre forme più vicine alla contemporaneità.

62 "Real space is not experienced except in real time". *Idem*, p. 177. Qui si può trovare un'altra concezione di tempo reale, diversa da quelle viste precedentemente, legata alla spazialità.

63 Kaye, *Multi-Media. Video, Installation, Performance*, cit., p. 66.

64 Janet Kraynak, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, MIT Press, Cambridge 2003, p. 30.

65 Kaye, *Multi-Media. Video, Installation, Performance*, cit.

### 3.2.3 *Ralenti*

Esattamente dieci anni prima della citata Biennale di Lione, la terza edizione della stessa manifestazione<sup>66</sup> ha avuto come uno dei cardini principali un lavoro di Douglas Gordon, il rallentamento di *The Searchers* (John Ford, 1956) esasperato fino ad una durata di cinque anni. *5 years drive-by* (1995) permette allo spettatore di vedere solo un secondo al giorno del film di Ford. Si tratta di uno dei vari esperimenti gordoniani sulla durata cinematografico-artistica sui quali sono state scritte pagine e pagine di critica e analisi.

In questa sede può essere comunque opportuno rilevare l'attenzione alla lentezza, al ralenti, inserendola nel discorso fin qui svolto sulla cronologia. È inoltre curioso pensare a come la stessa manifestazione artistica, la Biennale di Lione, abbia preso a distanza di dieci anni opere che riflettono su questo: lentezza, velocità, durata. Si potrebbe constatare, facendo riferimento a quanto scritto in precedenza, come questo tipo di attenzione al valore temporale sia intrinseca all'arte contemporanea e alle immagini in movimento installate in particolar modo.

È ugualmente vero che le sperimentazioni nel campo del video e delle videoinstallazioni hanno chiuso la loro ondata primaria con la metà degli anni novanta per passare a forme più complesse dagli anni duemila. Françoise Parfait, che cita il lavoro di Gordon, si affida al pensiero di Paul Virilio e alla sua idea di "espace-vitesse" e di "esthétique de la disparition", laddove le immagini in movimento vengono percepite solamente al momento della loro sparizione<sup>67</sup>. Se quindi l'accelerazione del tempo umano cambia il nostro rapporto con la realtà, all'interno del tempo del museo, l'esperto rallentamento della proiezione cambia il nostro rapporto con la realtà artistica. Gordon in questo è ripetitivo maestro: la formula di *24 Hour Psycho* resta contemporanea e può essere espansa in più modi, come viene fatto con *5 years drive-by*. Si tratta di negare la percezione abituale e muoversi in un modello temporale poco invitante e, per lo spettatore, inutilmente analitico (ma non per questo inutile).

Si tratta anche di legarsi ad una contrapposizione alla velocità. Non che l'opera di Gordon risenta forzatamente dello sviluppo di movimenti politico-sociali atti a far

66 *Interactivité, image mobile, vidéo*, Biennale de Lyon, 1995, a cura di Thierry Prat, Thierry Raspail, Georges Rey.

67 Paul Virilio, "Le regard et la mort", intervista con Cathrine Francblin, in *Art Press*, n. 82, 1984; Id., *Esthétique de la disparition : essai sur le cinématisme*, éd. Balland, Paris 1980; Id., *La Machine de vision : essai sur les nouvelles techniques de représentation*, éd Galilée, Paris 1988; Id., *La Vitesse de la libération*, éd Galilée, Paris 1995. "Pour moi la vitesse est l'analyseur numéro un. Dans une société où la vitesse n'était pas mise en œuvre techniquement, industriellement, on pouvait encore se poser la question. A partir du moment où on invente la machine à vapeur et le télégraphe, c'est fini". Paul Virilio, *Les Révolutions de la vitesse. Conversation avec Paul Virilio*, in Id., *La pensée exposée, Textes et entretiens pour la Fondation Cartier pour l'art contemporain*, Actes Sud/Fondation Cartier pour l'art contemporain, Arles/Paris 2012, p. 258.

muovere la vita ad una velocità cosiddetta “normale”, oggi percepita come arcaica nelle sue forme. Però l’arte si affaccia sulla sua contemporaneità e da questa prende linfa. Al punto che Bill Viola, altra *star* contemporanea, ha fatto della lentezza e dell’esasperazione visiva il suo tratto distintivo, fino a costringere lo sguardo dello spettatore alla percezione del rallentamento dell’immagine.

La mostra a lui dedicata al Grand Palais di Parigi<sup>68</sup>, non può essere fruita se non rispettando i tempi dei lavori, esasperando un percorso visivo lontano dalla tendenza contemporanea alla visione dell’opera nello spazio museale<sup>69</sup>. Come per gli spazi diversi movimentati dalle interferenze prodotte da ognuno di essi, così le temporalità di Bill Viola colpiscono lo sguardo nel loro inevitabile insieme, raramente nelle loro singolarità. Ed è un risultato paradossale, poiché l’uso del ralenti così esasperato assieme all’uso di macchine da presa ad altissima precisione porterebbe all’attenzione al dettaglio, non all’insieme. Si crea invece un contrasto stridente: la temporalità insopportabile di Viola viene resa visibile dai salti spaziali ai quali costringe lo sguardo, laddove più opere sono esposte insieme oppure dove l’idea di polittico (altamente sviluppata nella cultura medievale e rinascimentale dell’artista californiano) si piega al tempo narrato. Se pensiamo alla quinta stanza, dove sono contenute tre opere, *Catherine’s Room* (2001), *Four Hands* (2001) e *Surrender* (2001), questo appare evidente. Di tre opere vengono creati undici quadri, ognuno di essi pressoché privo di azione e tutti rallentati fino all’esasperazione visiva. Ma la caratteristica precisione delle immagini prodotte dall’artista viene alla luce più nell’insieme che nel particolare. Gli sguardi degli spettatori saltano, raramente si permettono la contemplazione e nonostante questo la percezione della lentezza è chiara nei loro occhi.

In un’intervista meno recente dedicata alla questione del tempo nella sua opere Bill Viola spiega:

Devi considerare due tipi diversi di tempo. Il tempo individuale - il ciclo vitale - e il tempo che associamo alla natura e al mondo, eterno e infinito. Noi possiamo conoscere soltanto il primo, eppure aspiriamo a comprendere il secondo. Quando si guarda alla vita umana in termini individuali si vede una linea, una forma finita che ha un inizio e una fine, come un film. Ma se si considera la vita umana dal punto di vista sociale [...] allora si vede un ciclo che si ripete sempre ed è eterno<sup>70</sup>.

68 *Bill Viola*, Grand Palais, Paris, 2004, a cura di Jérôme Neutres, Kira Perov.

69 Questo non significa che l’effettiva fruizione sia quella indicata dall’opera. Al contrario si tratta di una mostra che per carattere, collocazione e più in generale per la scarsa abitudine contemporanea alla contemplazione, viene fruita per morsi, raramente nella sua interezza.

70 Stuart Koop, Charlotte Day, *Video, essenza e tempo*, intervista a Bill Viola, in Valentina Valentini (a cura di), *Il video a venire*, Rubettino, Catanzaro 1999, p. 72.



Da qui la sua attrazione per le forme temporali orientali, cicliche, non lineari, capaci di espandere le considerazioni dello sguardo oltre il fraintendimento lineare del tempo. Allo stesso modo è da questo pensiero che deriva la sua necessità a muoversi in una temporalità manipolata. Allo stesso modo di Gordon, che in questo è esplicito, Viola si rende conto che il suo lavoro è impercettibile, nel senso di non percepibile secondo le possibilità contemporanee. Lo pone come una sorta di alternativa temporale al tempo comune, come modello di resistenza alla fruizione collettiva.

In queste occasioni espositive è piuttosto eclatante come le temporalità che si sovrappongono non possano essere analizzate con i criteri “comuni”: non si può confrontare il tempo di fruizione dell’opera con il tempo manipolato dell’opera stessa e a questi infine aggiungere il tempo del percorso espositivo (solo per prendere tre dei tempi possibili). Rimane però la convinzione che la manipolazione della temporalità dell’immagine sia la forma più appropriata, nell’arte, per *misurare* la memoria e l’esperienza: si fanno collidere temporalità inesistenti (alla nostra percezione) con modelli riconosciuti nel tentativo di creare sensibilità nell’esperienza dello sguardo.

### 3.2.4 Velocità

Per Michel Maffesoli l’istante eterno “signifie que ce n’est plus le futur qui prévaut mais bien ce que je vis avec d’autres, ici et maintenant. [...] Sans que l’on en soit conscient, il y a dans l’air du temps cette idée de présentéisme”<sup>71</sup>. La società moderna vive in una sorta di perpetua accelerazione che tende parallelamente a ridurre la durata (per percepirla), ottenendo al contrario la sua distensione nel tempo. Si assiste ad uno scontro fra la volontà contemporanea di muoversi in velocità e l’impossibilità di percepirla pienamente.

Alors si l’on assiste effectivement à un processus d’accélération, ce processus s’est tellement accéléré qu’il en devient immobile. L’accentuation sur la notion de durée est un temps à la fois qui tourne très vite mais qui est un succession de séquences présentéistes, l’instant éternel. Aujourd’hui tout va très vite, et curieusement l’accent est mis sur ce moment où l’on arrête. Des moments de suspension<sup>72</sup>.

Come in effetti le immagini in movimento che possono essere percepite solo a certe

71 Jérôme Sans, *Vivre sa mort tout les jours. Interview de Michel Maffesoli par Jérôme Sans*, in Bourriaud, Sans (a cura di), *Expérience de la durée, Biennale de Lyon 2005*, cit., p. 28.

72 *Ibidem*.



condizioni. La velocità implica un'accelerazione e questa è irrimediabilmente collegata ad uno sguardo soggettivo. È però anche un processo mostrato dalla nostra mente ma realizzato attraverso manipolazioni tecniche, così per il cinema, così per il video, così per altre forme d'arte. La velocità, l'accelerazione sono unite ad un'idea dell'immediatezza o della resa immediata, se si vuole, che legano il processo di realizzazione al mostrare il suo risultato quasi in presa diretta e mediatizzata: “Je crains, pour ma part, que nous ne soyons en face d'une sorte de pathologie de la perception immédiate qui doit tout, ou presque, à l'essor récent des *machines à voir*, photo-cinématographiques et vidéo-infographiques. Machines qui à force de médiatiser les représentations habituelles, finissent par en ruiner le crédit<sup>73</sup>. Nelle parole di Paul Virilio, che ha fatto dello studio della velocità uno dei suoi principali cardini di pensiero, troviamo questa idea di immediatezza che viene vista come necessaria alla percezione contemporanea. Ad essa come si è detto si lega l'idea di accelerazione e di velocità e si lega anche la necessità di riconsiderare un'etica della percezione<sup>74</sup>, per Virilio all'interno della società in senso lato, ma forse da pensare anche all'interno delle immagini in movimento esposte nell'arte contemporanea.

È interessante il parallelo con il suo opposto: ancora più del rallentamento, la velocizzazione cambia l'esperienza rendendola solo parzialmente percepibile. Anche qui si è di fronte ad un fenomeno paradossale. Diminuire il tempo di fruizione, come succede al momento di velocizzare, accorcia l'estensione temporale dell'oggetto, rendendo più facilmente percepibile la fine. Contemporaneamente ne rende più difficile la fruizione e frustrante, anche se in un modo diverso dall'esperienza del rallentamento. A questo proposito è interessante quello che scrive Joël Vacheron: “*l'accélération se présente comme un ensemble de dispositifs, aussi bien techniques, théoriques, utopiques qu'organisationnels, qui troublent nos perspectives et désorientent notre perception des phénomènes. La netteté des modèles s'estompe et les choses matérielles se dérobent subitement au regard*”<sup>75</sup>.

Come tutte le forme di manipolazione dell'immagine l'accelerazione mette in evidenza diversi livelli temporali. Non basta infatti pensare alla contrazione del tempo come risultato della velocizzazione dell'immagine, ma si deve pensare ad una nuova considerazione dei flussi, sulla scia di quanto detto in precedenza. Come nel pensiero di Nam June Paik e di altri pionieri, le manipolazioni sono l'unico modo per raggiungere una metafora della nostra mente e di conseguenza della nostra produzione temporale. Siamo immersi in un'estetica visiva contemporanea largamente influenzata dagli effetti di

73 Virilio, *La Vitesse de libération*, cit., p. 112.

74 *Idem*, p. 113.

75 Joël Vacheron, *La Photographie à l'épreuve de l'accélération sociale*, in Gabriel Huber, Arthur de Pury (a cura di), *Acceleration*, jrp ringier, Zürich 2007, p. 5.

manipolazione, al punto che l'immagine non è mai il risultato della semplice ripresa e dei valori scelti in quel momento: l'immagine è *sempre* alterata, come se fosse paradossalmente la sua condizione naturale. L'accelerazione (ma allo stesso modo il *ralenti*) sono due degli effetti di manipolazione più evidenti perché, al contrario della colorazione dell'immagine, per esempio, muovono i valori temporali e quindi primariamente percettivi nello spettatore. L'accelerazione in particolar modo contrae l'immagine rendendola impercettibile, all'opposto del *ralenti* che in apparenza fa la stessa cosa, cristallizzando l'immagine, ma la estende. In entrambi i casi la percezione "normale" si perde.

Ciò che qui si può considerare interessante è che il rallentamento, estendendo l'immagine, non lascia spazio ad altra percezione che a quella dell'immagine stessa. Chiaramente quando portato all'eccesso come nei lavori di Nauman anche questi valori percettivi si perdono definitivamente nello spettatore, ma in altri casi si tratta di un piano di visione dedicato al movimento. Quando accelerata l'immagine produce invece dei buchi, dei vuoti nei quali lo spettatore deve ricostruire la visione. È forse una delle manipolazioni più "fedeli" alla percezione della memoria in quanto lascia inevitabilmente lo spazio per la ricostruzione dovuta all'impossibilità della percezione complessiva.

### 3.2.5 *Loop*

La forma del *loop* è una delle essenze delle immagini in movimento nell'arte contemporanea, una delle vere forme particolari e uniche che si oppongono alla finitezza del film presentato nella sala cinematografica ma anche alla produzione video quando lasciata allo scorrere evolutivo del tempo. L'essenza temporale contemporanea ritorna verso se stessa, come se l'impossibilità di una comprensione secondo canoni ormai perduti potesse essere ovviata da un ossessivo ritorno in un labirinto temporale confuso.

Il *loop* ha una funzione pratica e una concettuale nell'arte contemporanea. La prima è relativa alla fruizione dell'opera: quando ci troviamo di fronte a lavori che sono frutto di una "open-ended temporality"<sup>76</sup> l'unico modo per inserirsi in un discorso visivo è quello della ripetizione. Questo permette di riprendere quello che si è perso entrando in un momento casuale dello sviluppo e permette la spazializzazione del lavoro. Lasciando il flusso dell'immagine in continuo sviluppo, il rapporto con il *site* diviene cruciale, poiché in relazione *ad infinitum*.

La seconda è invece legata alla necessità, se così si può dire, cronologica dell'arte contemporanea. Le manipolazioni come il *delay*, il *ralenti* e l'accelerazione sono cifre

<sup>76</sup> Mondloch, *Screens. Viewing Media Installation Art*, cit., p. 43.

visive importanti per molti artisti e hanno determinato un complesso di pratiche comuni di cifre stilistiche di indubbio valore e diffusione. Il *loop* però marca la contemporaneità attorno all'idea di ripetizione, che è in fondo l'unico sviluppo cronologico accettabile nella confusione di linee temporali proposte. È motivo di chiarimento per lo sguardo e lo è per la cifra concettuale del lavoro. Il ritorno è una sorta di proposizione sistematica della nostra contemporaneità. "Loops, circularity, and rotation are modes of visualization, modes of (in)stalling time. What they have in common is their ability to make moving images and entire sequences return"<sup>77</sup> dice Birnbaum, riferendosi soprattutto al lavoro di Tacita Dean *Fernsehturm* (2000). E il *loop* è una cifra del tempo contemporaneo, almeno di quello artistico, dove lo spettatore è immerso in un ritorno perpetuo (all'interno di un tempo istituzionale, beninteso).

Fra gli artisti che lavorano con questa forma di temporalità si può prendere come esempio la brasiliana Katia Maciel, che all'attività artistica unisce quella di ricerca e che di conseguenza ha prodotto una serie di interessanti testi sull'argomento in relazione alla sua opera. Interessante a questo proposito la mostra parigina "Répétition(s)", presso la Maison Européenne de la Photographie<sup>78</sup> dedicata appunto alla ripetizioni nelle immagini in movimento. Per l'artista si tratta di mettere in relazione il tempo dello sguardo con il tempo dell'opera in una maniera molto particolare, utilizzando brevi sequenze video da mostrare in ripetizione continua, in *loop* appunto, inserendo questi ritorni in un preciso momento dello svolgimento dell'azione, in modo tale da farla ripetere all'infinito. Il tutto è ottenuto attraverso micro-azioni.

On pourrait affirmer que le temps est, à certains égards, une invention issue de notre rapport existentiel à la répétition. "Nous sommes ce que nous répétons sans cesse", affirmait Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*. L'idée de répétition se manifeste à travers la plupart de mes travaux dans lesquels le temps semble résister au temps. L'utilisation récurrente de la mise en boucle de séquences vidéo n'est pas seulement une figure de style, elle est, avant tout, l'essence même de la poétique qui opère dans les images que je façonne<sup>79</sup>.

Il tempo resiste al tempo attraverso la sua ripetizione senza soluzione di continuità. Si tratta di video che determinano l'incomprensione immediata dell'azione una volta di fronte all'immagine: in *Meio cheio, meio vazio (À moitié plein, à moitié vide)* (2009) il semplice atto di versare dell'acqua di una caraffa in un bicchiere si scontra con il

<sup>77</sup> Birnbaum, *Chronology*, cit., p. 68.

<sup>78</sup> Katia Maciel, *Répétition(s)*, Maison Européenne de la Photographie, Paris 2014.

<sup>79</sup> Katia Maciel, <http://www.mep-fr.org/evenement/katia-maciel/>

fatto che questo rimane sempre mezzo pieno, non si riempie mai. Il *loop* permette di rompere lo svolgimento cronologico dell'azione e farlo visivamente crea un impatto con la percezione spettatoriale: "l'instant est perçu comme une durée grâce à l'utilisation de la mise en boucle de l'image. Il est alors l'expression de ce qui passe et, dans le même temps, de ce qui demeure. L'instant est perçu comme un flux continu et non comme une unité statique"<sup>80</sup>. Simile il procedimento in *Timeless (Sans durée)* (2009) dove si è di fronte ad una clessidra nella quale la sabbia scende e sale, si muove in entrambi i sensi. Instante raddoppiato e ancora una volta senza fine, una sorta di meccanismo per "creare l'illusione di un presente infinito". *Uma Árvore (Un arbre)* (2009), è un video "dans laquelle le rythme binaire de la contraction puis du relâchement des branches d'un arbre évoque le rythme hypnotique d'une lente respiration"<sup>81</sup>. È una delle installazioni più potenti della mostra parigina poiché installata all'interno di una sala unica (si tratta in totale di quattro spazi di esposizione) dove allo spettatore è lasciata una sala paragonabile ad un largo corridoio percorribile, con alla fine l'immagine dell'albero che si distende e si ritrae. Si è tentati di muovere il proprio corpo in avanti e subito dopo di tornare indietro, quando l'estensione dei rami si fa presenza incisiva nell'ambiente.

*Ondas (Vagues)* (2006) è l'unico lavoro interattivo presentato nella mostra. Si tratta di una proiezione di onde del mare e di un "tappeto sensibile" dove, attraverso il peso dello spettatore si vengono a creare delle altre onde sotto ai piedi dello stesso. Onda nel senso marino ma allo stesso tempo energetico, qui mescola il flusso incessante dell'acqua, sorta di *loop* naturale, con un flusso creato dal corpo del visitatore.

Per Maciel "il ne s'agit pas de dénaturer ou de défigurer ce qui est représenté mais bien plutôt de créer, grâce aux multiples rebonds de la répétition, un écho visuel et temporel dans lequel l'imaginaire puisse trouver le support d'une échappée-belle"<sup>82</sup>. Il caso dell'artista brasiliana è interessante poiché fa collidere l'esperienza della visione di un oggetto molto chiaro (una brocca e un bicchiere, la spiaggia, una clessidra, l'artista stessa e così via) con la sorpresa quasi immediata di un'azione impossibile da un punto di vista temporale. Gioco concettuale sì, ma di un tipo utile alla percezione dell'immagine nel flusso temporale quotidiano. È una mostra nel suo complesso che non richiederebbe altro che pochi minuti totale di visione se si dovesse seguire lo svolgimento cronologico dei video nella loro interezza. Il *loop* fa perdere completamente di significato questo discorso, perché entrano in gioco una serie di interferenze che si movimentano ad ogni ritorno dell'azione. La scelta di usare intervalli così brevi, nella maggior parte dei video, complica l'effetto percettivo globale.

80 *Ibidem*.

81 *Ibidem*.

82 *Ibidem*.

Katia Maciel e la sua mostra a la Maison Européenne de la Photographie sono un esempio molto interessante per comprendere l'insistenza dell'arte contemporanea sulle linee temporali spezzate ed è da notare come i lavori dell'artista ricordino gli sviluppi strutturalisti e molta di quell'arte degli anni sessanta e settanta su cui si è scelto di insistere al momento di analizzare il tempo. Tutto, in qualche modo, parte dal pensiero di quegli anni e sebbene attraverso trasformazioni culturali importanti raggiunge la contemporaneità senza perdere la traccia del suo passato storico. Con i lavori qui analizzati il video si trova ad incontrare la struttura del primo pensiero artistico (in ambito contemporaneo e in ambito transmediale) che ha ragionato con completezza sul tempo, attraverso sì una cronofobia insistita, ma soprattutto grazie alla trasformazione di questa in una decisa cronofilia.

### 3.3 Linee temporali

Mostre come quella di Katia Maciel fanno comprendere come, oltre alla durata intrinseca all'opera, nell'analisi delle immagini in movimento installate, sia necessario considerare la durata di visione lasciata allo spettatore. La presunzione artistica che qualunque lavoro, di qualunque lunghezza, vada esperito nella sua integrità risulta frustrata dall'effettiva consuetudine spettatoriale che annulla la durata della visione sovrapponendone una propria, in un certo senso "inventata".

Esiste indubbiamente una "durata esplorativa", la "exploratory duration" che Anne-Marie Duguet usa in relazione al lavoro di Jeffrey Shaw. Esiste anche un "window shopping approach" da parte dello spettatore che spesso viene guardato con sospetto nelle analisi delle opere d'arte sulla base di un malcelato elitarismo della resistenza della visione, basato sulla convinzione che l'analisi delle immagini passi unicamente dalla fruizione della loro interezza (ma spesso si vede come questo non sia possibile).

Kate Mondloch, portando in superficie queste questioni, si chiede:

Could there be something structural to the work itself that incites or compels the spectator's perceived temporal self-sufficiency? If not, who or what is in charge and to what effect? And finally, does the institutional framework of the art gallery oblige viewers to stay to see all of the film and video footage or, in a seeming paradox, might it invite them to keep on strolling at their own pace?<sup>83</sup>

83 Mondloch, *Screens. Viewing Media Installation Art*, cit., p. 41.

È probabilmente inutile cercare di non affacciarsi verso questi problemi poiché sono intrinseci all'analisi delle opere esposte talvolta ancor più dell'opera stessa. Si lega sicuramente a questioni politiche a loro volta collegate con l'idea di controllo e di dispositivo. Potrebbe legarsi però anche ad una semplice constatazione: l'opera d'arte è, nella contemporaneità, frutto di un tentato percorso di liberazione dello spettatore e, quand'anche questa non sia stata raggiunta, lascia come conseguenza la possibilità di muoversi con maggiore disinvoltura nella sala di esposizione museale, sebbene non in libertà.

Nel terzo capitolo di questa tesi è stato accennato il lavoro di Anri Sala presentato alla Biennale di Venezia 2013 per il Padiglione francese (ma in realtà installato in quello tedesco, poiché i due paesi hanno deciso di scambiare le strutture per l'edizione 2013), *Ravel, Ravel, Unravel*<sup>84</sup>. Si è deciso di parlarne per spiegare come la struttura complessa del lavoro rendesse l'opera un'intersezione di dispositivi. Basata sul *Concerto in Re per la mano sinistra* (1930) di Maurice Ravel fa vivere allo spettatore un'esperienza di fruizione particolare e di conseguente complicata analisi.

Il primo livello, architettonico è importante anche per l'analisi temporale. Scrive Christopher Mooney:

The French building is an innocuous enough space. Built in 1912, designed by an Italian and owned by the citizens of Venice, it presents exhibiting artists with only one problem: how to fill its standard-issue neoclassical shell. The German-designed and owned pavilion, however, with its temple-like apse and towering Teutonic pillars, presents a surfeit of ticklish issues: architectural, aesthetic, political, you name it. Built in 1909, Nazified in 1938, de-Nazified in 1947 and almost razed a couple of times since, it is overdetermined by history and overloaded with ghosts. Included among the latter is the spirit of the last artist to show there, Christoph Schlingensiefel, who died in August 2010, a year before his Venice installation opened. Schlingensiefel's curator and widow turned the building into a Schlingensiefel mausoleum of sorts, and it worked – the Biennale jury awarded the pavilion its top prize<sup>85</sup>.

È il padiglione che ha assistito al famoso lavoro di Hans Haacke, che nel 1993 ne distrusse il pavimento in marmo, laddove Mussolini e Hitler si strinsero la mano. Con un carico emotivo di tale portata Anri Sala decide per un ripensamento dello spazio e del tempo: obbliga lo spettatore a passare per un'entrata laterale, lo porta dapprima in una

84 In una variante l'installazione è stata presentata alla 8th Berlin Biennale for Contemporary Art 29.5–3.8.2014, Berlino

85 Christopher Mooney, *Anri Sala*, Art Review, Summer 2013, [http://artreview.com/features/feature\\_anri\\_sala](http://artreview.com/features/feature_anri_sala).

stanza dove può assistere ad un film muto nel quale è raffigurata la DJ Chloé Thévenin, *Unravel* (2013). Accanto, la stanza centrale serve da nucleo principale dell'opera: rivestita di materiale insonorizzante è composta da due schermi, uno in alto, uno più in basso e leggermente spostato a sinistra contiene due riprese video di due esecuzioni del *Concerto in Re per la mano sinistra* di Ravel da parte dei virtuosi Louis Lortie e Jean-Efflam Bavouze, ovvero il lavoro *Ravel Ravel* (2013). Da lì si accede alla terza sala con la seconda proiezione di *Unravel*, che rappresenta Chloé Thévenin mentre cerca di far concatenare le due interpretazioni del *Concerto*. Infine l'uscita.

Le projet d'Anri Sala ne réalise pas un véritable réarrangement de l'œuvre originale, mais des modifications de tempos, afin de créer une sensation d'espace variable, c'est-à-dire d'extension voire d'étirement de l'espace. Il recherche « la perception d'une chasse », selon ses propres termes, comme si deux voix se répondaient mimétiquement<sup>86</sup>.

I concerti iniziano le due tracce sono simultanee. Ad un certo momento si dividono seguendo la tecnica del *phasing*, basata sulla desincronizzazione di due fasi musicali. Gioco di tempo e spazio dunque, all'interno di una struttura già complessa dal punto di vista storico.

When you work with a time-based medium you are aware of the use of time and how it is experienced. Making a film is like simultaneously crafting an object and the duration of the public's encounter with it. The duration becomes the object. The efficiency of the object will depend on the efficiency of its duration. But the objective time and the subjective experiencing of it do not always have the same duration. Sometimes the experience of time feels longer or shorter than the real duration, the time-code time<sup>87</sup>.

Ecco che per Sala il rapporto fra la durata e l'oggetto della visione diviene cruciale, al punto che questa relazione dipende dalla durata della seconda, in un circuito fra tempo oggettivo e tempo soggettivo. Il padiglione francese è un modello per questo: include l'arte del tempo (il video) nell'estensione del tempo (la musica e l'installazione sonora) e modifica i valori di entrambi seguendo il rapporto con lo spettatore, obbligato a seguire un percorso preciso, ma nonostante questo nella facoltà di scegliere il suo tempo di visione.

*Ravel, Ravel, Unravel* è un esempio chiave per mostrare la compenetrazione di spazi e tempi di visione e per far vedere come la soggettività spettatoriale sia la linea di percezione ultima che va a sovrapporsi a quelle temporali e spaziali.

86 Christine Macel, *Faux Jumeaux*, in Christine Macel, Anri Sala (a cura di), *Anri Sala, "Ravel Ravel", "Unravel"*, Manuella Éditions, Institut Français, Centre National des Arts Plastiques, Paris 2013, p. 15.

87 Mark Godfrey, Hans Ulrich Obrist, Liam Gillick (a cura di), *Anri Sala*, Phaidon, London 2006, p. 27.





PARTE III  
LA FORMA ARCHIVIO



Il mio libro si chiamava *Sudafrica* e aveva un'unica didascalia sotto la prima fotografia che le ho descritto, l'ingrandimento. La didascalia diceva: "*Méfiez-vous des morceaux choisis*".

Antonio Tabucchi, *Notturmo indiano*, Sellerio, Palermo 1984, p. 102.



L'archivio nell'arte gode di uno statuto di analisi particolare. È divenuto centrale al momento di gestire la complessità contemporanea, sotto un punto di vista concettuale. Allo stesso tempo l'archivio assume un ruolo imprescindibile negli studi cinematografici, poiché fornisce la base materiale e filologica di ricerca, nonché la struttura fisica, il luogo nel quale conservare. Con il procedere della deriva concettuale, anche il complesso istituzionale dell'arte ha sentito la necessità di gestire un proprio archivio, che, sebbene nato per la conservazione, fornisce in continuazione materiale per la pratica artistica e curatoriale.

L'archivio, come lo si intende in questa sede, si trova a basculare prima di tutto tra due mondi, quello fisico, struttura conservativa istituzionale e quello concettuale, base primaria delle riflessioni. Sebbene i due livelli potrebbero sembrare uniti - e in partenza lo erano - oggi la massa di riflessioni sull'archivio e il loro legame con l'arte contemporanea ha fatto sì che non ci sia più un legame diretto, sulla scorta di quanto avviene nella ricerca artistica. Gestire l'archivio da un punto di vista analitico, quindi, presuppone una scissione tra due piani che all'origine erano uniti.

Il concetto d'archivio assume un'importanza capitale al momento di unire queste riflessioni alle immagini in movimento e in particolare alla loro messa in mostra. Gli archivi cinematografici sono un buon esempio per capire il doppio modello di gestione che si viene a creare con l'immissione delle immagini in movimento (qui quasi sempre cinematografiche) in un contesto istituzionale adatto alla conservazione.

La domanda che si può porre, dopo aver attraversato il percorso che analizza "il movimento delle immagini" nella sala museale e i suoi parametri di visione, riguarda il motivo della scelta dell'archivio come complemento di questo percorso. L'arte contemporanea lavora per metafore e questa ne è solo una delle molte. Ma l'archivio è la metafora contemporanea più significativa. Si presta meglio di altre a comprendere le complessità istituzionali e politiche nonché le implicazioni espositive. Il passaggio ulteriore di questa terza parte è quello di superare l'analisi dell'archivio in sé, per accompagnarlo in un percorso che dalla struttura fisica della conservazione lo porta fino all'esposizione nei contesti museali.

Il punto di partenza, in parte si è visto, è la considerazione dell'archivio negli studi cinematografici. Come scrive Christa Blümlinger:

Ce sont les archives elles-même qui retiennent l'attention, sans que celle-ci soit toujours circonscrite de manière très claire : c'est souvent de l'"archive" en général qu'il est question, ou encore, en termes institutionnels du "patrimoine" Les archives ne sont plus réservées aux études génétiques, historiques ou économiques, mais gagnent aussi le

domaine de l'esthétique du cinéma<sup>1</sup>.

In questo, molto più che nei casi precedenti, gli studi cinematografici ci possono offrire una base di analisi ben più importante di quella artistica. Il motivo risiede nel fatto che l'archivio cinematografico, come istituzione, è profondamente radicato nella costruzione della memoria del patrimonio contemporaneo, ben più dell'archivio dell'arte, dove ovviamente in questo si esula dal museo, qui segnalato come luogo espositivo. L'unione fra il patrimonio cinematografico e la pratica artistica fa deflagrare i termini della conservazione in una nuova gestione del ricordo, che si vedrà essere frammentario, simulacro di un passato mitizzato, ma materiale di costruzione di un presente attivo.

Il primo capitolo di questa parte sarà quindi un percorso attraverso alcune forme d'archivio, cinematografico, artistico, espositivo, e alcune forme metaforiche che questo provoca: il frammento, il pezzo, il non finito. Si è deciso di muoversi su entrambi i livelli, quello dell'analisi istituzionale e quello dell'analisi immateriale, perché entrambi e solo entrambi, insieme, danno luogo ai risultati espositivi che si vogliono prendere ad esempio.

Il secondo capitolo sarà l'analisi di una mostra fondatrice di questo uso dell'archivio: *Found Footage: Cinema Exposed*, che ha avuto luogo presso l'EYE Film Institute di Amsterdam e che, con grande potenza metaforica, ne ha suggellato la nuova apertura.

Le coordinate che ne verranno fuori servono a chiudere il percorso di analisi e di ricerca sull'esposizione delle forme cinematografico-artistiche contemporanee. In questo panorama complesso, in queste linee di orizzonte che si muovono in continuazione, l'archivio assume un ruolo capitale: fa da vettore per indicare una delle strade (forse la più sfruttata) dell'arte contemporanea.

1 Christa Blümlinger, "Présentation", in Id. (a cura di), *Attrait de l'archive*, *CiNéMAS*, nn. 2-3, 2014, p. 7.

## La forma archivio

La museografia e la museologia contemporanea sta rivolgendo sempre più attenzione al fenomeno delle esposizioni di detriti<sup>1</sup> filmici, con un uso sempre maggiore di film di *found footage* e la ricreazione di apparati storici.

Tali fenomeni sono originati dall'assunto che il detrito filmico, la parzialità e a volte lo scarto possano essere riutilizzati come unità artistica modificabile e mostrabile al pubblico<sup>2</sup>. Il cosiddetto *found footage* è un termine che accoglie, nella sua complessità strutturale, una moltitudine di forme che partono da questi presupposti, per raggiungere strutture assimilabili alla canonica produzione cinematografica e artistica. Intorno a questo termine si sono sviluppati una serie di concetti atti a definire le differenze, spesso minime, tra i re-impieghi delle immagini, tra cui, al momento in cui consideriamo il collegamento diretto con l'idea di archivio, l'efficace concetto di "film artistique d'archive"<sup>3</sup>, che sposta verso alcune delle forme istituzionali dell'arte le forme prodotte secondo sistemi variabili da un punto di vista produttivo.

Come in ogni manifestazione che in qualche modo comprende l'arte, anche per quanto riguarda il riutilizzo delle immagini di archivio ci si chiede spesso quale sia il loro ruolo nella contemporaneità e verso quale direzione volgano da un punto di vista più ampiamente culturale. Naturalmente sono domande a cui è difficile dare una risposta compiuta a causa dell'enorme complessità e varietà di situazioni espositive, artistiche, curatoriali e istituzionali attualmente in essere. Sono del resto immagini in movimento che rientrano a pieno titolo in quel paesaggio cinematografico-artistico di cui si è parlato in

1 Cfr. Carolyn Steedman, *Dust: The Archive and Cultural History*, Rutgers University Press, New Brunswick 2002.

2 Si ricordi l'idea di "de-archeologizzazione del frammento" in Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.

3 Forgiato da Sharon Sandusky, "The Archaeology of Redemption: Towards Archival Film," in *Millenium Film Journal*, n. 26, 1992 e citato da Crista Blümlinger in Id., *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris 2013, p. 51.

precedenza ed è per questo che vengono trattate in questa tesi come logica continuazione del percorso precedente. Se queste immagini possono avere un ruolo particolare in questa ricerca è perché il pubblico, che ne è il primo fruitore e che deve essere considerato come l'ultimo e definitivo destinatario dell'arte, ha raggiunto una maturità di sguardo sufficiente a comprendere la complessità di questa produzione, confermata dalle molte occasioni espositive proposte da istituzioni museali e archivistiche, spesso in proficua sinergia e con una comune volontà d'intenti e nonostante la deriva post-concettualista che le istituzioni artistiche più *branchées* portano avanti.

Si vogliono qui offrire alcuni spunti di riflessione sul percorso che conduce all'esposizione del materiale filmico riusato e sul rapporto processuale che intercorre fra il mondo archivistico e quello espositivo, facendo poggiare questo sentiero all'interno dell'analisi delle immagini in movimento installate e sui paradigmi metodologici stabiliti in precedenza. Si vuole infatti indagare una tendenza, che ovviamente affonda le sue radici all'interno dell'ampio dibattito sul concetto d'archivio, che vuole però terminare nel preciso campo della sua finalizzazione in esposizioni all'interno di contesti legati all'arte contemporanea.

Certi che nell'arte il concetto di opera abbia subito un cambiamento epistemologico e che di conseguenza il termine "lavoro"<sup>4</sup> possa comprendere diverse declinazioni che in qualche modo, anche marginalmente, vanno considerate, si è deciso di rimanere nell'ambito delle immagini in movimento, grazie al ri-uso spesso ancora più legate alla materialità cinematografica, concedendosi alcune incursioni laddove l'archivio accoglie altre formalizzazioni artistiche. Questa materialità è oggi oggetto di un cambiamento di statuto dovuto alla svolta digitale nelle sue diverse peculiarità. Al cambiamento della struttura concettuale dell'archivio cambia la struttura fisica, nello spazio e nel tempo. Da archivio statico ad archivio in movimento, dinamico.

Alla luce del percorso che sarà qui svolto si potranno delineare più linee della contemporaneità artistica legata all'archivio, laddove questo si interseca con le immagini in movimento e con l'apparato delle stesse. Si tratta di gestire *in primis* le interferenze fra i concetti di digitale e analogico e in seguito di applicarli alla pratica artistica, che oggi giorno vede nell'archivio uno spazio di azione talmente interessante da rappresentare una parte consistente della cultura sulla quale ci affacciamo. Per arrivare al *found footage* è importante ripercorre alcuni passaggi che hanno portato alla considerazione attuale dell'archivio, sia come istituzione sia come processo di pensiero che va da un ampliamento della percezione della memoria ad un'attenzione verso il frammento lasciato - involontariamente la maggior parte delle volte - all'eventuale considerazione futura.

4 Cfr. *infra*, p. 109.



Il discorso sull'archivio è infatti spesso giocato su eventualità: di memoria, di ricostruzione, di complessa gestione della trasmissione. Le basi si delineano intorno ad una serie di concetti che si situano al confine fra la filosofia, la storia dell'arte e l'analisi contemporanea. È fondamentale, a questo proposito, considerare l'archivio come una situazione in movimento continuo, per una questione tecnica, come già visto, ma soprattutto per una questione concettuale, ma non per questo priva di implicazioni reali e materiali. L'archivio è sì una costruzione del pensiero, ma questo stesso pensiero trova le sue fondamenta in una pratica precisa e legata ad una sua personale storia, che ha a sua volta le radici nell'arte come in una serie di dispositivi della memoria.

### 1.1 L'archivio nell'arte: linee di pensiero

Qualunque ricerca che voglia indagare anche solo una piccola parte della complessa costellazione che forma l'idea di *archivio* dovrebbe fermarsi prima di tutto a ragionare su cosa possa essere definito tale. L'etimologia della parola, che parte dal greco *ἀρχεῖον* e prosegue nel latino *archīvum* e *archūm* porta con sé un significato legato al potere e al luogo nel quale venivano conservati documenti legati all'esercizio del governo. Tutt'oggi alcuni archivi mantengono nella loro struttura un livello di dispositivo di protezione documentaria del potere, ma nell'arte sono più legati alla memoria. Ad un livello fisico sono strutture preparate a poter scegliere, acquisire, conservare e rendere accessibile il risultato di questo processo:

An archive is a place replete with three things: objects from the past, the mission to preserve these from disappearance, and the categorizations that make them accessible. The first engage the question of materiality, in the face of the fugitive nature of current screen culture. The second is sometimes articulated in terms of cultural memory, an urgently felt preoccupation of our time. The third concerns the discursivity of even the most rudimentary of classifications. I contend that the connection between these three strands underlies the current fascination with “the archive”<sup>5</sup>.

L'archivio è però nell'arte qualcosa che va oltre un luogo fisico. Si situa spesso in un contesto materiale, naturalmente in esso trova un luogo, una sorta di base, ma si declina in un gruppo di pratiche che sono rappresentative della contemporaneità artistica. Non solo opere, ma lavori e accanto ad essi un panorama critico e di ricerca.

5 Nanna Verhoeff, *Archival Poetics*, in Mieke Bal (a cura di), *Narrative Theory. Critical Concepts In Literary And Cultural Studies*, Routledge, New York 2004, p. 388.

Se l'arte in questo momento si occupa veramente di oggetti che provengono dal passato e si preoccupa di preservarne la memoria o di usarli per crearne di nuova, allora l'archivio è una *forma* più che un luogo o un tempo. La fascinazione odierna per l'archivio può derivare da una combinazione di fattori, ma più verosimilmente parte, almeno quando legata al *found footage*, da un interesse per la perdita della memoria. Sembra quasi che l'accumulo incontrastato di documenti, frammenti, pezzi o ricordi, che caratterizza una certa tendenza della società come strategia di autoconservazione, sia legata alla mancanza di contenuto che spesso questi stessi frammenti hanno, sopperita quindi da una *forma*, che altro non diventa se non l'archivio.

L'*archivio* è a sua volta legato a diverse metafore, quella della memoria, della rovina, del frammento, dello spazio e del tempo e infine dell'inconscio. In qualche modo sono tutte inserite in una rete di collegamenti che ritornano: la memoria come rovina, i loro frammenti e come questi creino reti ancestrali da ripercorrere più o meno liberamente. Cinema, memoria e inconscio hanno un legame indissolubile sebbene si possano sovrapporre e annullare a vicenda<sup>6</sup>. L'archivio in questo rientra nell'ambito delle possibilità di classificazione, conservazione e accesso. Prima di tutto ad un livello astratto, concettuale, solo in seguito in forme effettive che possono essere prese in esame come singoli casi.

La letteratura intorno all'archivio è storicamente molto ricca, almeno dal momento in cui ci si è resi conto della potenza metaforica che porta con sé. Sono quindi diversi i testi di natura filosofica che riflettono a livello di pensiero il rapporto con l'arte. Hal Foster è autore di un saggio - che sarà poi sviluppato in seguito in altre riflessioni - di efficace puntualità su quello che lui chiama felicemente l'impulso archivistico nell'arte contemporanea, "an archival impulse with a distinctive character of its own is again pervasive - enough so to be considered a tendency in its own right"<sup>7</sup>. Il testo di Foster, che ad oggi data un decennio, è diventato un riferimento imprescindibile per la definizione di un tipo di arte, di più modalità di fare arte per essere precisi, che lui trova esemplificato in tre artisti in particolare: Thomas Hirschhorn, Sam Durant e Tacita Dean, precisando comunque che questo impulso è riscontrabile anche in molti altri (un altro artista citato, d'interesse per questa tesi, è Douglas Gordon), tanto da renderlo una tendenza. Il tentativo è quello di trovare alcune forme che possano essere comuni e determinare questa tendenza:

In the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and

6 Cfr. Mary Ann Doane, *The Emergency of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press, Cambridge-London 2002, p. 67.

7 Hal Foster, "An Archival Impulse", in *October*, n. 110, 2004, p. 3.

text, and favor the installation format as they do so.

[...] Some practitioners, such as Douglas Gordon, gravitate toward “time readymades,” that is, visual narratives that are sampled in imageprojections [...]. These sources are familiar, drawn from the archives of mass culture, to ensure a legibility that can then be disturbed or *detourné*; but they can also be obscure, retrieved in a gesture of alternative knowledge or counter memory<sup>8</sup>.

I primi caratteri sono il lavoro sulle informazioni storiche e la loro resa fisica attraverso il medium dell'installazione. Inoltre il lavoro per alcuni, e qui si situa Gordon, è sui *time readymades*, che provengono dalle forme visive della cultura di massa. La conseguenza è un'analisi concettuale sull'idea di autorialità che prosegue la tendenza postmoderna al riguardo. Si tratta di un primo accenno alla complessità autoriale dell'archivio, che non si muove nell'originalità dell'opera, non tenta nemmeno di proporle una versione carnevalesca. L'archivio è forma, in quanto contenitore di diverse istanze, siano esse originali o riciclate: una volta all'interno dell'insieme comune perdono specificità e il loro statuto primario, diventano flusso.

In questo saggio Foster si lega all'idea di Bourriaud<sup>9</sup> di *postproduction* ma, al contrario del critico francese, ne intuisce un'espansione ulteriore e più interessante della proposta per certi versi semplicistica di questa idea. Foster pone prima di tutto una distinzione chiave, escludendo le forme di *database* dal campo dell'*archival art*, poiché “the archives at issue here are not databases in this sense; they are recalcitrantly material, fragmentary rather than fungible, and as such they callout for human interpretation, not machinic reprocessing”<sup>10</sup>. Si preoccupa anche di distinguerla dall'arte incentrata sul museo. Non classificazione pura, non catalogo, né compendio.

In this regard archival art is as much preproduction as it is postproduction: concerned less with absolute origins than with obscure traces (perhaps ‘anarchival impulse’ is the more appropriate phrase), these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects - in art and in history alike - that might offer points of departure again<sup>11</sup>.

Quella che è arte *dell'*archivio, nelle forme contemporanee non tende verso la completezza (ben poca arte lo fa oggi), ma è attratta dalla ricerca nel suo compiersi.

L'archivio è una figura retorica potente nella contemporaneità perché si autoproduce

8 *Idem*, p. 4.

9 Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York 2002.

10 Foster, “An Archival Impulse”, cit., p. 5.

11 *Ibidem*.

e in questo mostra la sua pericolosità nell'affrontare riflessioni sulle arti. Anche gli artisti che Hal Foster utilizza come dimostrazioni del suo pensiero si muovono ad un livello che mescola privato e pubblico, finzione e visione "reale". Lo stesso riferimento che Foster fa al rizoma deleziano rischia di portare una riflessione lineare nelle maglie di una rete che non darebbe comprensibilità a qualsivoglia ricerca. Non bisogna confondere la retorica del linguaggio istituzionale dell'arte contemporanea con l'intenzione del gesto artistico: *collection, combination, ramification* come termini usati da Tacita Dean, Sam Durant e Thomas Hirschhorn; *platform, stations* come modelli di produzione e presentazione dell'arte. È necessario dividere prima di tutto le *tensioni* dalle *tendenze*, poiché le prime sono il vero impulso fosteriano, le seconde sono la retorica che regge l'elitarismo delle istituzioni dell'arte.

La volontà di connettere quello che non può essere connesso, per usare una frase che Foster prende da Hirschhorn e Obrist, porta ad una ricerca vera quando si pone all'interno di questioni ontologiche che riguardano l'archivio, non quando lo utilizzano come "figura di giustificazione". Per lo studioso americano "this is not a will to totalize so much as a will to relate - to probe a misplaced past, to collate its different signs (sometimes pragmatically, sometimes parodistically), to ascertain what might remain for the present"<sup>12</sup>. Si distingue da un impulso allegorico ma funziona comunque solo quando si fonda su solide basi di gestione del pensiero.

Accettando che i lavori proposti da Foster non siano privi di logica, lui stesso riconosce che:

Indeed its will to connect can betray a hint of paranoia - for what is paranoia if not a practice of forced connections and bad combinations, of my own private archive, of my own notes from the underground, put on display? On the one hand, these private archives do question public ones: they can be seen as perverse orders that aim to disturb the symbolic order at large. On the other hand, they might also point to a general crisis in this social law - or to an important change in its workings whereby the symbolic order no longer operates through apparent totalities<sup>13</sup>.

Il privato dell'archivio mette in discussione la sua dimensione pubblica attraverso una gestione della paranoia, che altro non è, dice Foster, che una pratica di connessioni forzate. Il pensiero sull'archivio porta alla consapevolezza che la gestione del tempo e dello spazio nell'arte si delinea secondo traiettorie che si legano alla Storia o almeno alla dimensione storica. L'archivio è legato all'utopia, a partire dalla paranoia fosteriana

<sup>12</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

del collegamento e l'utopia è inevitabilmente legata alla storia, laddove inserita in una dimensione temporale complessa, ma almeno districabile. Alla fine dell'analisi di Foster sta l'idea del raggiungimento di una svolta che esce dalla cultura melanconica<sup>14</sup> che si lega alla Storia e alle storie attraverso la percezione della perdita: un archivio che genera strutture in movimento e quindi indefinite, modellate da percezioni statiche quali quelle di derivazione culturale e storica. A partire da questa "archival art" si vede chiaramente come l'archivio e il pensiero su di esso siano complessi e complicati da fattori di diversa provenienza. Foster è incisivo nel delineare linee di utilizzo dell'archivio e ancor più nel porre limiti a cosa intende per questo tipo di arte.

Le ricerche artistiche sono però giocate a più livelli: come scrive Cosetta Saba gli interventi si possono delineare a livello discorsivo, di apparato tecnico e infine in una dimensione testuale:

artists' operations are orientated toward research aimed at the analysis of the complexity of the "archive" in both its dimension of discursive system (according to Foucault's definition), and its qualities of specific technical apparatus (library, museum, software, film and media collections), and also in its "textual" dimension of registration in documentary terms<sup>15</sup>.

L'autosufficienza testuale dell'archivio e la sua continua costruzione di documenti lo porta ad essere un sistema di base autoreferenziale. Dal momento in cui il materiale con il quale è costruito perde la sua struttura costruttiva per incanalarsi in una struttura nuova, la totalità della pratica, l'archivio, diventa un sistema di auto-costruzione continua. In questa dimensione l'archivio si lega alla questione delle tracce, della rovina e della memoria. In questo senso è di fatto una forma di gestione temporale di strutture culturali.

È altresì interessante notare come l'archivio sia una pratica cumulativa. In qualunque forma si sviluppi ha alla base una tensione verso l'accumulo di testi, ricerche, opere, che ne fanno in primo luogo un contenitore. La sua continua ri-creazione è data dalla perdita o dall'accumulo, che ad ogni modo sono gestiti dalla forma generale che, ad un livello concettuale, rimane immutata. L'archivio vive all'interno di questa contraddizione: gestisce un contenuto mutevole in una forma che lo è inevitabilmente, ma

14 "Perhaps the paranoid dimension of archival art is the other side of its utopian ambition - its desire to turn belatedness into becomingness, to recoup failed visions in art, literature, philosophy, and everyday life into possible scenarios of alternative kinds of social relations, to transform the no-place of the archive into the no-place of a utopia. This partial recovery of the utopian demand is unexpected: not so long ago this was the most despised aspect of the modern(ist) project, condemned as totalitarian gulag on the Right and capitalist *tabula rasa* on the Left. This move to turn "excavation sites" into "construction sites" is welcome in another way too: it suggests a shift away from a melancholic culture that views the historical as little more than the traumatic", *Idem*, p. 22.

15 Cosetta G. Saba, *Archive, Cinema, Art* in Francesco Federici, Cosetta G. Saba, *Cinema and Art as Archive. Form, Medium, Memory*, Mimesis, Milano 2014, pp. 36-37.

solo ad un livello di struttura fisica, presente nello spazio e nel tempo. Quando l'archivio viene considerato presente *nei* tempi, non ha mutamento di forma.

In questo senso è decisivo considerare l'archivio prima di tutto come un dispositivo culturale. A questo segue la consapevolezza che il dispositivo-archivio è una forma oppressiva di gestione della memoria in molte delle sue formalizzazioni. Lo è prima di tutto ad un livello istituzionale, ma non ne sfuggono le forme artistiche che si legano ad esso. Si tratta della forma più forte, al livello ampio della società della conservazione e dell'accumulo, per controllare le forme del ricordo e sublimare le rovine che vengono lasciate alle spalle. È istituzionalmente adatto poiché metaforicamente perfetto per comprendere l'accumulo che è cifra della contemporaneità: bulimicamente inadatta a sopperire ai propri vuoti si affida a forme-contenitore per gestire l'istituzionalizzazione del ricordo e del pensiero sul passato. Si lega ad un'industria della memoria contemporanea che viene declinata in forme infinite, grazie a sistemi di produzione che sono veloci ed efficaci, ma con una derivazione secolare, che mai è stata scalfita anche solo in piccola parte. Forse l'arte dell'archivio “suggests that this industry is amnesiac in its own way (‘and the last remnants memory destroys’), and so calls out for a practice of counter-memory”<sup>16</sup>, forse, più semplicemente, ad ogni pratica della memoria è legata una pratica dell'oblio, non esisterebbe l'una senza l'altra. Di sicuro l'archivio pone un calmiera alla società della memoria poiché istituzionalizza la conservazione della stessa, lasciandone il compito a dispositivi di controllo, che sono di base autoconservativi e autosufficienti (basti pensare alla complessità burocratica delle strutture bibliotecarie e archivistiche in genere)<sup>17</sup>.

Il ritratto dell'archivio che ne viene fuori è di una complessità preoccupante. Non perché sia impossibile districarsi all'interno di queste forme e discorsi, quanto per il significato che questa complessità porta con sé: l'archivio non è solo una forma dell'arte contemporanea e dell'arte in relazione al cinema, come viene analizzato in questa sede; l'archivio è una costruzione sociale che si delinea in così tante forme per non far sorgere il dubbio di un'incomprensione a livello culturale.

16 Foster, “An Archival Impulse”, cit., p. 22.

17 Le riflessioni sull'archivio hanno portato a sottolineare alcuni di questi punti. Deleuze, nella sua dissertazione sul dispositivo, fa entrare la storia nell'archivio; Foucault vede l'archivio come un sistema complesso di enunciati mentre Derrida si concentra, fra le molte cose, anche sull'istituzionalizzazione. Cfr. Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que un dispositif?*, in *Michel Foucault philosophe*, Rencontre Internationale (Paris, 9, 10, 11 janvier 1988), Éditions du Seuil, Paris 1989; Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris 1995. In questa ricerca non si svilupperà un percorso intorno a questi tre autori pur importanti per quanto riguarda l'archivio, già ampiamente svolto in altri contesti, ma si delineeranno alcuni percorsi precise che inevitabilmente li toccano senza per questo avere l'esigenza di un approfondimento. Per un discorso completo su questi tre autori in relazione all'archivio si rimanda a Cosetta G. Saba, *Archivio Cinema Arte*, Mimesis, Milano 2013 e Id., *Archive, Cinema, Art* in Federici, Saba, *Cinema and Art as Archive. Form, Medium, Memory*, cit.

Questa ricerca si delinea fra i luoghi fisici dell'archivio e il loro significato poiché entrambi devono essere presi in considerazione. L'archivio è metafora, come si è detto, ma è anche struttura reale da prendere in analisi senza forzatamente usare gli strumenti della filosofia, eppur si utili al momento di delinearne l'aspetto concettuale e astratto.

Per questo archivi del cinema, archivi dell'arte, lavori artistici come archivio sono ugualmente soggetti e hanno diritto ad essere analizzati come oggetti degni di riflessione allo stesso livello, poiché essi stessi funzioni di un archivio più complesso che tocca prima di tutto la questione della memoria.

## 1.2 Rovina e memoria

### 1.2.1 La memoria frammentaria delle immagini

Quando si rivolge lo sguardo al patrimonio cinematografico, di là di ogni considerazione possibile sull'archivio, questo può essere percepito come insieme, ma al contempo questo stesso insieme è il risultato di una frammentarietà diffusa, alla quale viene anche associato un senso di nostalgia insito nelle immagini-frammenti. Chi guarda l'insieme archivistico si trova quindi in un percorso che porta il frammento ad essere percepito come rovina e la rovina a diventare memoria, collettiva e immaginifica. Come i capricci pittorici settecenteschi portavano l'occhio dello spettatore su paesaggi di una memoria spesso immaginaria e visibilmente segnata dal tempo, così il materiale archivistico frammentario, laddove riutilizzato, porta chi guarda in un immaginario cinematografico diffuso. In questo contesto è necessario porre particolare attenzione su un punto: l'insieme delle immagini in movimento nell'arte contemporanea è per la maggior parte dei casi legato al cinema (da esso può derivare o essere declinato) ed è quindi soggetto a delle incursioni storiche complesse. A questo proposito diviene cruciale vedere come alcune istituzioni museali si sono confrontate con l'argomento trovando degli espedienti per "raccontare" o delineare questa complessità<sup>18</sup>.

Nel contesto di una storia del cinema vista attraverso la lente dell'archeologia dei media "the past is recognised as at once irrecoverably "other" and separate from us, and it can be seized only by a hermeneutics of the fragment, a discourse of metonymies, and an 'allegorical' view of (always already lost) totalities"<sup>19</sup>. Il frammento riporta lo sguardo al passato e ad esso rivolge la sua interrogazione visiva, non si muove verso una complessità

<sup>18</sup> Nel capitolo successivo si vedrà l'esempio dell'EYE Film Institute.

<sup>19</sup> Elsaesser, "The New Film History as Media Archaeology", cit., p. 99.



omogenea ma piuttosto verso una frammentarietà semplificata da un processo di memoria comune. Questa semplificazione è però impossibile da rendere nella sua interezza nei contesti museali che preferiscono quindi basarsi su una dichiarazione aprioristica della frammentarietà del lavoro, sia artistico sia di conservazione, a partire in ogni caso da una visione archivistica.

Art itself, such as film, is “archive,” or more precisely, it is one of its concrete dispositifs. In such a perspective, in the disciplinary field of art, that peculiar discursive formation, “archive” is a function that defines a certain field of “objects,” and relates to them, outlining the device for historiographic registration-recording. The latter contributes to the construction of “memory heritage,” transforms the memory and the works into “artistic and cultural goods,” whose technical dispositif is the “museum” (an institution which qualifies and makes the social experience of art possible) and the related knowledge (kinds of disciplinary formulations used according to given institutional routines for collecting, exhibiting and representing)<sup>20</sup>.

Il travaso della memoria nel contesto museale pone una serie di questioni sulle strategie istituzionali in relazione all'accettazione delle immagini e alla loro disposizione curatoriale. Sebbene legate alla macroquestione dell'archivio, quando considerato nell'ambito delle immagini in movimento, si delineano genealogie di trasformazione del frammento in un complesso archivistico prima e museale poi. Il collegamento fra le due modalità di conservazione e visione è il centro di questa parte del lavoro per arrivare a comprendere come il frammento in sé e la sua associazione con altri pezzi formi una complessità d'insieme autosufficiente da un punto di vista museale e di piena importanza in ambito culturale. La trasformazione della memoria in beni artistico-culturali è uno dei passaggi di questo processo. Esso però non è l'unico, per lo meno quando si basa sul patrimonio cinematografico e non solo sulla complessità artistica contemporanea, che, come si è potuto vedere in più occasioni, è di difficilissima resa.

Da un punto di vista concettuale il frammento, l'idea di frammento almeno, rappresenta una metafora di piena potenza per rappresentare la contemporaneità nella quale ci troviamo. Le tracce di ciò possono essere ritrovate sicuramente sia nella convergenza mediale (e culturale) che stiamo affrontando, sia nell'arte contemporanea, dove, non ci si può stancare nel ripeterlo, lo sbriciolamento dello statuto ontologico dell'opera porta in molti casi ad un insieme di pezzi più che ad un'unità. Il processo di comunicazione tra contesti cinematografici e artistici ha accentuato questa divisione in parti dell'oggetto artistico al punto che una rinnovata questione ontologica si è fatta sempre più necessaria

20 Saba, *Archive, Cinema, Art*, cit., pp. 44-45.



in entrambi<sup>21</sup>. Quindi il frammento assume potere immaginifico in quanto parte esso stesso dell'immaginario della nostra società, all'interno della quale è stata rilevata una chiara tendenza alla visione superficiale<sup>22</sup>. Che sia questo il motivo della sua fortuna e attualità oppure il cedimento della completezza dell'opera (processo però in corso, in maniera determinante, almeno da decenni) è comunque certo il legame fra frammento e archivio e fra questo e la memoria, privata ma soprattutto collettiva.

Fra le molte tendenze dell'uso dell'archivio nell'arte due sono quelle principali<sup>23</sup> o almeno più interessanti per questo punto di vista: una prima relativa alla creazione di archivi immaginari, una seconda legata alla ricreazione di entità formate da frammenti "reali", come avviene nella maggior parte delle opere filmiche o video in *found footage*.

Modern memory is, above all, archival. It relies entirely on the materiality of the trace, the immediacy of the recording, the visibility of the image. What began as writing ends as high fidelity and tape recording. The less memory is experienced from the inside the more it exists only through its exterior scaffolding and outwarding signs - hence the obsession with the archive that marks our age, attempting at once to complete conservation of the present as well as the total preservation of the past<sup>24</sup>.

Conservare il presente preservando il passato e allo stesso tempo conservare il passato ricreando un presente, nell'arte contemporanea. Se gli archivi possono essere usati e ripensati, i loro utilizzatori nell'arte possono risultare "*archive maker*", "*archive users*" e "*archive thinkers*"<sup>25</sup>. La seconda categoria, che vede l'uso di fonti documentali per parlare della storia, commentarla e magari criticarne una prospettiva, è molto sviluppata ed è interessante per la sua relazione con la realtà filmica. Il suo interesse è anche legato al fatto che in questo modo si tende a sviluppare un percorso basato sui buchi della memoria, che a sua volta poggia su un'arte fatta di vuoti come quella cinematografica.

The re-emerging of "testimony" (that here must be understood in the meaning given by Marc Bloch as "trace of the past in the present," indirect knowledge that reveals

21 Cfr. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, cit.; Mary Ann Doane, "The Indexical and the Concept of Medium Specificity", in *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, n. 1, 2007; Thomas Elsaesser, "The New Film History", in *Sight & Sound*, n. 4, 1986; Tom Gunning, *Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology, from the Previous Turn-of-the-Century*, in Thorburn, Jenkins (a cura di), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, cit.

22 Cfr. Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, cit.

23 Uriel Orlow, *Latent Archives, Roving Lens*, in Jane Connarty, Josephine Lanyon (a cura di), *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*, Picture This Moving Image, Bristol 2006, pp. 34-35.

24 Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", in *Representations*, n. 26, 1989, p. 13.

25 Orlow, *Latent Archives, Roving Lens*, cit., p. 35. Cfr. anche l'analisi fatta da Cosetta G. Saba in Id., *Archive, Cinema, Art*, cit.

possibilities of historical-critical observation) keeps the dialogue of time and history open, by “understanding the present through the past,” and correspondingly by “understanding the past through the present,” in the “movement of understanding of the first through the second one”<sup>26</sup>.

La pratica artistica che va in questo senso è in realtà più complessa di quanto Orlow dica, poiché spesso i lavori che vogliono parlare di storia creano delle pseudomemorie, ribaltando la ricerca di un reale, ontologicamente impossibile da raggiungere con le immagini in movimento<sup>27</sup>. Nonostante questo, la creazione, l’uso e la riflessione intorno agli archivi restano degli ottimi paradigmi per cominciare un percorso sul tema, sebbene ogni pratica di questo genere sia immersa in una complessità di più difficile analisi. Gli archivi nell’arte contemporanea e gli archivi del cinema rimangono comunque legati al sentiero delineato, che dal frammento arriva ad senso diffuso della rovina passando per la gestione delle memorie.

### 1.2.2 Paesaggi di rovine

Questo è, fra le altre cose, la conseguenza di una evoluzione culturale che ha attraversato il ventesimo e l’inizio del ventunesimo secolo nel percepire il frammento. “La *résurgence du fragment*”<sup>28</sup>, è il risultato di un percorso che ha dato statuto museale al pezzo, al “*morceau*” filmico, rendendo visivamente potente il “non finito”, altrimenti escluso dalle possibilità visive spettatoriali:

Si l’accomodement muséographico-musical des ruines de films a son équivalent dans les scénographies muséales, élégantes et sophistiquées qui magnifient le tesson de verre étrusque ou le buste mutilé d’une Aphrodite athénienne, il s’agit néanmoins d’une évolution considérable à l’échelle de la responsabilité des cinémathécaires chargés de conserver et de montrer<sup>29</sup>.

Il processo che ha portato l’arte contemporanea a confrontarsi con una svolta archeologica e storiografica passa, per quanto riguarda le immagini movimento,

26 Saba, *Archive, Cinema, Art*, cit., p. 66.

27 La dimostrazione di questo si può facilmente riscontrare nelle pratiche del documentario, spesso fraintese nella loro ricerca e vittime di confusione fra soggettività e presunta oggettività. La svolta documentaria nell’arte è un’evoluzione di questo processo che si mescola con l’instabilità concettuale delle pratiche contemporanee, fino ad arrivare a risultati di dubbio statuto ma di certo interesse.

28 Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne*, Cahiers du cinéma, Paris 1997.

29 *Idem*, p. 145.

attraverso il lavoro delle cineteche. In diverse forme e attraverso diversi modelli esse si sono preoccupate sempre più di gestire l'enorme materiale disponibile in modo tale da metterlo parzialmente in vista, talvolta inserendolo in un contesto museografico, talvolta potandolo alla superficie attraverso differenti strategie di diffusione.

L'arte contemporanea testimonia certamente un processo di archeologizzazione delle pratiche nel suo insieme (il *lavoro* nel suo complesso), ma allo stesso tempo ha risentito di questo disvelamento del materiale cinematografico in rovina. Non si deve mai dimenticare come le immagini in movimento dell'arte contemporanea siano influenzate dalla cinematografia e dalle sue declinazioni, non solo da un poco definibile complesso di influenze dai più diversi campi del sapere. Le cineteche quindi, oltre che lavorare ad una esternalizzazione del patrimonio, cercano una rivalorizzazione del frammento, che assume significato nella sua completa parzialità. Nel passaggio verso il museo, l'archivio si declina finalmente nello spazio, proprio laddove il frammento, portatore di un significato inevitabilmente parziale, può essere utilizzato per creare un significato finale diverso. Si potrebbe dire che l'archivio entra nel museo *attraverso* il frammento. Il primo livello è quindi quello che coinvolge le cineteche e la loro disposizione museale, il secondo vede la contemporaneità artistica entrare in gioco.

Le due conformazioni culturali, quella archivistica e museale, si sono sovrapposte al momento di affrontare una simile questione di destinazione passando per il problema comune del montaggio visivo.

Moderne art des ruines, « fouille » inédite, « tombeau pour l'œil », le report et le montage vidéo constituent un « montage-attraction » d'un type nouveau qui extrait les films hors d'une histoire linéaire et téléologique, pour les remonter selon une autre logique. Les fragments des films sont arrachés à leur « site » initial - celui du visible - pour être reversés dans celui du mémorable, comme c'est le cas des fragments antique montrés dans un musée<sup>30</sup>.

Il montaggio museografico delle rovine ha delle somiglianze con quello video e cinematografico (anche se per alcune ragioni di temporalità forse più con il primo piuttosto che con il secondo).

Da un punto di vista museale, le istituzioni hanno dato sfogo nell'ultimo decennio ad una serie di iniziative e di allestimenti pensati su questa onda emotiva della memoria di cui i frammenti filmici hanno goduto, portando a riflettere anche sulla fragilità intrinseca

30 *Idem*, p. 147.

alla pellicola e quindi su uno statuto, alla nascita, di rovina<sup>31</sup>. Il percorso qui proposto prende questo momento storico (di acquisizione di una coscienza del frammento) come base per quella che è stata poi una delle possibili evoluzioni (e che è tutt'ora in corso), ovvero il ri-uso nell'arte contemporanea, con particolare attenzione ai luoghi e ai modi dove spesso il collegamento con l'istituzione archivistica rimane (come si vedrà nel caso dell'EYE Film Institute).

Il “montage-attraction” si divide nelle due strade che sono quelle del film di *found footage* e del cinema esposto e si riunisce quando nello spazio del secondo si pone il primo. Tutto il processo contribuisce alla coscienza della frammentarietà del patrimonio e al ri-uso dello stesso per fini artistico-museali. All'interno di questa modalità delle attrazioni si fonda quindi uno dei passaggi dalla sala cinematografica alla sala del museo, “le cinéma s'en va au musée (et l'attraction le suit)”<sup>32</sup> e, in questa configurazione, i frammenti della memoria si aprono a nuovi orizzonti.

Questo tipo di montaggio visivo si stratifica sull'immaginario della rovina. Come per quanto riguarda il frammento, la rovina possiede uno statuto immaginifico di vasta portata nella cultura contemporanea. L'arte ha ben attinto a questo patrimonio mescolandolo in differenti modalità di presa emotiva, ovviamente legate all'archivio, spesso visto come un insieme di materialità *in* rovina.

Si tratta nel complesso di “un imaginaire de la ruine que l'on retrouve chez des cinéastes, des archivistes, des historien, qui on révélé un intérêt inégalé jusque-là pour les débuts du cinéma, y compris – ce qui est neuf – pour les éléments anonymes, incomplets, les incunables indéchiffrables, le nitrate décomposé”<sup>33</sup>, che secondo André Habib fiancheggia il gusto per l'archivio soprattutto a partire dagli anni ottanta. La data non è casuale: precede di poco il cinema esposto *tout court* e in qualche modo ne prepara il terreno, perché sempre di archivio, rovina e frammenti si tratterà.

Frammento, rovina, ricerca della memoria come strumento di riparazione per l'amnesia contemporanea. È un processo legato alla necessità di riflessione sulla storia che si muove però trasversalmente ai singoli momenti di crisi del pensiero. È come se l'arte contemporanea e il cinema continuassero a muoversi su due linee di sviluppo parallele:

31 Claudine Kaufman, *E no Princípio Era... a Ruína?* in Dominique Païni, *Ruínas*, Cinemateca Portuguesa - Museo do Cinema, Lisboa 2001.

32 Viva Paci, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2012. La citazione è il titolo del capitolo dedicato al passaggio nel museo, pp. 221-249. Cfr. Noordegraaf, Saba, Le Maître, Hediger (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013; Alessandro Bordina, Sonia Campanini, Andrea Mariani (a cura di), *L'archivio/The Archive*, Forum, Udine 2012; Marco Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012, in particolare il capitolo *Il circuito dell'arte*; Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, cit.

33 André Habib, *L'attrait de la ruine*, Yellow Now, Crisnée 2010, p. 75.

quando la crisi di una delle due si fa evidente, l'altra guadagna uno spazio di pensiero nel sistema delle arti. Se dagli anni novanta è venuto alla luce con chiarezza l'interesse per il cinema, nel decennio successivo l'interesse per l'archivio gli si è nuovamente sovrapposto inserendosi nella linea concettuale che dal frammento arriva alla memoria, passando per la rovina. La quale, del resto, è la perfetta metafora di un'arte, quella contemporanea, che sembra incapace di gestire la chiusura del processo artistico.

Marc Augé dà il suo personale punto di vista sulla contemporaneità delle rovine e della conseguente percezione sociale:

Non penso che la storia futura produrrà nuove rovine. Non ne avrà più il tempo. Gli edifici costruiti oggi non sono concepiti per durare. Non appena invecchiano, vengono demoliti e sostituiti da nuove costruzioni. Il ritmo delle ricostruzioni è ormai diventato troppo veloce perché un edificio abbia il tempo di trasformarsi in rovina<sup>34</sup>.

Eppure quando posiamo gli occhi sulle periferie sovietiche o anche semplicemente sulle cinture che avvolgono le città di ogni latitudine vediamo rovine. Rovine abitate però, laddove la percezione di quello che è *in decadenza* cambia a seconda della provenienza. La demolizione è parte della struttura mentale contemporanea, ma accanto ad essa, sicura, netta, decisa, stanno una miriade di edifici capricciosi che ondeggiando alla ricerca della gravità definitiva.

La rovina è quindi parte integrante del nostro paesaggio visivo. Poiché la rovina è il segno del tempo, un lascito che viene tramandato di epoca in epoca, una sorta di monito forse, ma anche di speranza di una memoria. Il suo vero potere sta nel fatto che come tale viene percepita dalla collettività personalizzata che ognuno porta con sé: rimanda ad un complesso di vite che è una rete sociale perduta o dimenticata o persino immaginata.

La vue des ruines nous fait fugitivement pressentir l'existence d'un temps qui n'est pas celui don't parlent les manuels d'histoire ou que les restaurations cherchent à ressusciter. C'est un temps *pur*, non datable, absent de notre monde d'images, de simulacres et de reconstitutions, de notre monde violent don't les décombres n'ont plus le temps de devenir des ruines. Un temps perdu qu'il arrive à l'art de retrouver<sup>35</sup>.

Il tempo puro di cui parla Marc Augé è una delle cronologie possibili che sono state esplorate in precedenza, con la differenza che per donare la *sensazione* del passato,

34 Marc Augé in Fabio Gambaro, "Intervista con Marc Augé. Il passato messo in scena", in *Repubblica*, 11 novembre 2010, p. 45.

35 Marc Augé, *Le Temps en ruines*, Éditions Galilée, Paris 2003, p. 9.

questo deve essere collegato all'idea di tempo perduto e di conseguenza malinconicamente irraggiungibile. Il romanticismo e l'epoca del *Grand Tour* sono stati maestri nel trovare quel senso di distaccato avvicinamento di fronte alle vestigia del passato. Scrive Henry James in *Roman Rides*, capitolo romano del suo taccuino di viaggio: "To delight in the aspects of *sentient* ruins might appear a heartless pastime, and the pleasure, I confess, shows the note of perversity"<sup>36</sup>, perché la contemplazione dei resti del passato porta in un viaggio mentale che ci lascia nel presente e lo confronta con qualcosa che sappiamo perduto, scomparso o sconfitto. Del resto lo stesso James era "affetto" da mal d'Italia, malattia endemica soprattutto nell'Europa settentrionale, che affliggeva scrittori e artisti, ben alimentata dalle vestigia del Paese. Le rovine però, pur essendo tali e anzi proprio per la loro essenza, rimangono aggrappate alla superficie. Così Chateaubriand nel visitare la villa di Adriano a Tivoli racconta dei nomi scritti dai viaggiatori sui marmi del luogo, in cerca di un modo per sopravvivere all'oblio. Questi nomi però sono destinati a scomparire, nel suo racconto a causa di un semplice uccello che volando fa cadere alcune gocce d'acqua che a loro volta cancellano le tracce di un passaggio moderno su ciò che resta del passato<sup>37</sup>.

L'impossibilità di lasciare una traccia di sé sul passato si riflette in quella che è la malinconica bellezza delle rovine, che non è solo visivamente percepibile, ma si delinea anche nella perdita degli strumenti di comprensione di un'epoca:

L'oeuvre dit son temps, mais elle ne le dit plus complètement. Quelle que soit l'érudition de ceux qui la contemplent aujourd'hui, ils n'auront jamais le regard de celui qui l'a vue pour la première fois. C'est ce manque, ce vide, cet écart entre la perception disparue et la perception actuelle qu'exprime aujourd'hui l'oeuvre originale<sup>38</sup>.

Le diverse percezioni sono il fondamento della comprensione delle rovine. La differenza sta nell'impossibilità di ricevere tutte le informazioni e i significati compresi in un'opera del passato, è in sostanza l'oblio di una parte del sapere, almeno del saper vedere, che è del resto la sola maniera per ricominciare attraverso una percezione *pulita*. Bisogna dimenticare, perdere il passato, per poter costruire nel presente. Di quello che resta rimangono solo tracce.

36 Henry James, *Roman Rides*, in Id., *Italian Hours*, Penguin, London 1993, p. 35.

37 François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Flammarion, Paris, 1966, t. 1, p.79.

38 Augé, *Le Temps en ruines*, cit., p. 27.

### 1.2.3 Rovine filmiche

Le rovine filmiche sono qualcosa che si è sovrapposto alla rovina strutturale, sempre per il fatto che il cinema, percepito nella sua complessità immaginifica, è il vero innesto di memoria nella società. Mostrare pezzi di vita ci porta in un'immaginazione di potenza fortissima. Forse è questo il motivo per cui i film di famiglia ci proiettano in un tempo che non abbiamo vissuto ma che in qualche modo percepiamo come vissuto in parallelo. Per lo stesso motivo i video di famiglia ci lasciano di fronte ad un mondo che non è definitivamente in rovina, ma che sta vivendo quel processo.

Se la memoria, la rovina, il frammento, sono modelli concettuali nonché materiale da gestire in sistemi istituzionali complessi (archivio, cineteca, museo), il risultato artistico del loro riuso è il *found footage*, un insieme di pratiche più che un genere, che pone alcune questioni ontologiche su se stesso e ne apre altre sul film e sull'arte, nonché sull'archivio. Probabilmente non esiste una definizione esatta di cosa sia il *found footage*, anzi si può dire con un discreto margine di esattezza che le uniche definizioni proposte sono state fatte per difetto, cercando di accumunare pratiche che sono molto diverse, dalla ricerca del materiale alla destinazione dello stesso. Il *found footage* è appunto un insieme di pratiche e in questa sua complessità si avvicina all'arte contemporanea più che alla normale cronologia storica cinematografica. Si è sempre trovato in una posizione ibrida, senza uno statuto di appartenenza, sebbene sia un tipo di pratica che si trovi fin dai primordi del cinema. Se si prendesse come guida la cartografia concettuale creata da Nicole Brenez per le “formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental”<sup>39</sup> si troverebbe il *found footage* fra le forme di riciclo delle immagini - “remploi *in se* (remploi de la chose même)”<sup>40</sup> - e con più precisione fra quelle di riciclo esogeno:

*le found footage*, ou cinéma recyclé, [...] possède au moins trois caractéristiques distinctives : il autonomise les images, privilégie l'intervention sur la pellicule considérée comme matériau et s'attache à de nouveaux sites (par exemple, les couches de l'émulsion) ou à de nouvelles formes de montage. Parmi les sources artistiques des pratiques du *found footage*, on trouvera notamment le photocollage et le photomontage des années 1920 ; les formes modernes de l'intertextualité littéraire [...]; le collage cubiste; [...] et surtout le détournement dadaïste<sup>41</sup>.

A questa definizione segue la proposta di cinque principali usi: “*élégiaque*;

39 Nicole Brenez, “Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental”, in *Limite(s) du montage*, *CiNéMAS*, nn. 1-2, 2002.

40 *Idem*, p. 50.

41 *Idem*, p. 53.



critique; structurel; matériologique; analytique<sup>742</sup>.

Un punto di interesse è vedere come nelle analisi critiche il *found footage* sia quasi sempre legato all'idea di riciclo: *cinéma recyclé*, *recycled cinema*<sup>43</sup>, *recycled images*<sup>44</sup>. William Wees divide la sua classificazione in *compilation*, *collage/montage* e *appropriation*, dove queste forme possono assumere un potere di visione anche grazie alla semplice giustapposizione delle immagini. Ma queste pratiche sono fortemente rappresentative della contemporaneità artistica e utili per questa ricerca poiché si muovono nel campo della materialità. In questo, la pratica digitale confrontata con quella analogica non pone differenze di ricezione una volta che questi modelli vengono travasati nell'arte contemporanea, poiché la materialità viene intesa nel suo statuto di "pezzo della memoria" piuttosto che come frammento di pellicola fisicamente presente. La materia modificata e stravolta dal gesto artistico (ma non va dimenticato il gesto curatoriale e museografico) è il risultato del gioco del riciclo ma ancora di più del gioco della memoria, personale, collettiva, inventata o acquisita al momento della visione.

Nel *found footage film* il gesto investe la materia, e questo può far male: al film originale, ai nuovi spettatori, a coloro che esigono una visione il più possibile vicina all'originale. Una modalità spesso invasiva, un'attitudine diversa da quella dello studioso alla ricerca di tracce sul/intorno all'opera. Se il riuso d'artista non dota le immagini perdute di paratesti esplicativi, l'intenzionalità filologica può costituire comunque un orizzonte d'intervento sul film<sup>45</sup>.

Il cinema del riciclo è una pratica che può incanalarsi nelle sperimentazioni cinematografiche e nei luoghi dell'arte, esattamente all'interno di quel panorama delle forme cinematografico-artistiche contemporanee e si lega alle pratiche di restauro, per Bertozzi due mondi con passioni comuni.

Il *found footage* porta con sé una proposta di memoria, insita nella sua struttura più profonda. È prima di tutto la memoria che i frammenti delle immagini portano al loro interno, è il ricordo di un atto di registrazione del passato che crea curiosità ed è infine la costruzione di una memoria nuova, basata su una temporalità presente solo in rovina. Probabilmente, a causa di questa complessità di memoria che si porta dietro, il *found*

42 *Ibidem*.

43 Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, cit., nel quale, nelle pagine iniziali ci si chiede: "Cosa significa *found footage film*? È davvero possibile creare nuovo cinema partendo dai resti del suo passato? Quali legami ci sono con le teorie del cinema contemporaneo? E chi sono i protagonisti di un'onda che si sta espandendo all'intero sistema mediale, capace di incidere profondamente sulla cultura visuale del nostro tempo?", p. 12.

44 William C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Film*, Anthology Film Archives, New York 1993.

45 Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, cit., p. 15.



*footage* è soggetto ad una continua rivisitazione e ridenominazione:

The found footage film is a specific subgenre of experimental (or avant-garde) cinema that integrates previously shot film material into new productions. The etymology of the phrase suggests its devotion to uncovering “hidden meanings” in film material. “Footage” is an already archaic British imperial (and now American imperial) measure of film length, evoking a bulk of industrial product - waste, junk - within which treasures can be “found.” Found footage is different from archival footage: the archive is an official institution that separates historical record from the outtake; much of the material used in experimental found footage films is not archived but from private collections, commercial stock shot agencies, junk stores, and garbage bins, or has literally been found in the street<sup>46</sup>.

Dividere fra *founde* e *archival* vuol dire fare una marcata differenza sulla provenienza del materiale, ma anche non riconoscere come, dal punto di vista della memoria questa precisazione non abbia significato<sup>47</sup>. L'archivio è un archivio della memoria e chi attinge da esso ne prende la frammentarietà per trovarne una destinazione, indipendentemente dal fatto che possa provenire da archivi pubblici, privati o da materiale “casualmente” ritrovato nei luoghi più disparati. Più che un tesoro da portare alla luce è un pezzetto di nostalgia indotta allo sguardo, che unita ad altri oggetti simili forma una linea della memoria che viene rinnovata ad ogni spettatore.

### 1.3 Archiviare i frammenti

Non c'è la necessità di ripercorrere in questa sede una storia degli archivi del cinema né di arrivare ad un'analisi dello stato dell'arte di queste istituzioni che oggi si trovano ad affrontare cambiamenti tecnologici fondamentali per la salvaguardia del patrimonio cinematografico. Gli archivi e le transizioni tecnologiche che li riguardano sono però un punto di partenza imprescindibile per comprendere come la frammentarietà delle immagini in movimento sia consequenziale alla frammentarietà della conservazione del filmico, in tutte le sue forme. I musei del cinema, anche quando mostrano solamente una collezione di *memorabilia* poco interessante per la ricerca, si fanno carico di questa frammentarietà rendendola evidente.

L'archivio, a partire da una funzione conservativa e attraverso operazioni che

46 Michael Zryd, “Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin’s Tribulation 99”, in *The Moving Image*, n. 2, 2003, pp. 40-61

47 L'autore riconosce però che questa differenza non è sempre considerata: “the separation is maintained neither by critics writing on the films nor by filmmakers themselves, who use footage from all sources, including the archive”. *Idem*, p. 56.

ricadono sotto l'etichetta del restauro, giunge a mostrare al pubblico le opere e a rendere disponibili i documenti conservati nella migliore forma e disposizione possibili. A tale fine, segue un processo di ri-creazione funzionale alla stabilizzazione degli elementi di archivio in una forma adatta all'accesso. Un processo che parte dall'acquisizione del materiale, passa per il suo riconoscimento e la sua catalogazione, subisce un processo di restauro, ove necessario, e solo in seguito viene destinato a possibilità espositive. La linearità di questo percorso, acquisizione - conservazione - restauro - accesso<sup>48</sup>, viene messa in crisi da alcuni fattori intrinseci all'attività di conservazione. I motivi sono molteplici e vengono qui affrontati dal punto di vista di una prospettiva artistica piuttosto che da quella della conservazione e del restauro. Ma come si è potuto vedere poco sopra, le due prospettive sono interconnesse ed è necessario prendere in considerazione le intersezioni che si sono create fra modelli di lavoro, istituzioni e soggetti artistici.

### 1.3.1 La frammentarietà del patrimonio filmico

Il primo fattore capace di mettere in crisi il processo apparentemente lineare che va dall'accesso da parte delle istituzioni (acquisizione) e arriva all'accesso per mano di un pubblico più o meno ampio (distribuzione e visione) deriva dalla frammentarietà del patrimonio filmico. Poco sopra si è visto come le immagini stesse siano portatrici di una memoria frammentaria che crea una riflessione intorno ai vuoti piuttosto che intorno alla poca materialità che li riempie parzialmente. La combinazione di questi due livelli di frammentarietà in qualche modo fa esplodere i tempi della memoria e della visione all'interno delle esposizioni.

Quello che è il secondo livello, la frammentarietà del patrimonio, è evidente nei luoghi della conservazione dello stesso, ovvero in tutte quelle istituzioni che restaurano, mostrano oppure si occupano di entrambi i processi. I musei del cinema in particolare fanno vedere chiaramente questo fatto nelle loro collezioni permanenti. Basti pensare al Museo Nazionale del Cinema di Torino o alla Cinémathèque Française di Parigi, dove i luoghi di esposizione sono pieni di *memorabilia*, oggetti e frammenti ancora una volta sistemati per raccontare l'evoluzione, il passato, la contemporaneità del cinema, una storia che narra solamente la parte più percepibile e riconoscibile da un pubblico ampio. Non che le sceneggiature e gli oggetti di scena conservati a Roma e Parigi (così come a Oslo, Berlino e in molti altri luoghi) non possano avere un valore espositivo. Lo

<sup>48</sup> Giovanna Fossati, *Found Footage. Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms*, in Marente Bloemheugel, Giovanna Fossati, Jaap Guldemond (a cura di), *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam University Press/EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam 2011, p. 178.

hanno, raccontano una storia che in qualche modo appartiene alla cultura di un secolo, il Novecento, e di quello successivo. L'arte, nelle sue sfaccettature contemporanee, ha però la capacità di muoversi in senso contrario, proprio grazie alla potenza metaforica della figura dell'archivio. Il frammento che interessa all'arte è quasi sempre un frammento poco noto, che racconta una storia parallela mai uscita fuori dalle pieghe della memoria. E come si è accennato poco sopra racconta i vuoti, che non si preoccupa di riempire, ma di conservare ed evidenziare. Sono questi il materiale necessario all'arte per sopravvivere ad una storia, quella del cinema, di potere strabordante nella percezione culturale comune.

Joachim Koester usa poche immagini per raccontare esattamente il vuoto lasciato dai protagonisti di queste storie. Poche immagini per giunta non sempre percepibili, come accade in *Message from Andrée* (2005) in cui l'unica intenzione è muoversi, girare, costeggiare, toccare marginalmente un *evento* senza per questo perdere la totalità di visione dello stesso. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi fanno lo stesso con *Frammenti Elettrici* (2001-2009) e da questo non traggono storie ma si preoccupano di generare proposte visive.

Il lavoro artistico di riuso trae origine appunto dal riconoscimento progettuale in chiave estetica del patrimonio cinematografico, non come una totalità di interi, bensì come un complesso di parzialità frammentarie, che divengono naturalmente parzialità di visione, perfettamente adatte al modo di visione contemporaneo. Per arrivare a comprendere come il lavoro artistico possa riutilizzare il patrimonio cinematografico bisogna quindi prima di tutto riconoscere la frammentarietà di questo patrimonio e come di conseguenza il lavoro di riuso avvenga quasi sempre non su una totalità, ma su una parzialità, spesso l'unica a noi rimasta.

La questione della frammentarietà riguarda un primo livello di dispersione, che è di fatto incontrollabile, ed un secondo di conservazione, che lo è solo parzialmente. Del primo si è già parlato: riguarda un piano culturale e si muove intorno all'irraggiungibilità di una comprensione catalogatoria del patrimonio, data la sua vastità e il suo livello di perdita. Il secondo assume una forma nel momento in cui ad esso si associano riflessioni sulla conservazione del patrimonio. È anch'esso di fatto indefinibile, poiché le cineteche sono monumenti alla conservazione non solo da un punto di vista patrimoniale bensì in un'accezione politico-culturale. La reticenza ad aprirsi alla diffusione, a parte di alcune di queste istituzioni, ne è la prova. Per questo motivo una catalogazione totale del patrimonio è impossibile e di conseguenza amplifica la dispersione del materiale. La capacità degli artisti di aprirne al riuso una piccola parte è uno dei punti di forza dell'arte in relazione agli archivi e al cinema. Ma è una vittoria assolutamente parziale, che viene alla luce solo attraverso la legittimazione del frammento sconosciuto o nascosto attraverso il dispositivo istituzionale dell'arte. Quando l'arte posa la sua aura all'interno dell'archivio,

allora l'archivio si apre in un incontro di istituzioni proficuo, ma giocoforza incompleto.

Il secondo fattore è il superamento della linearità processuale del trattamento dei materiali d'archivio e l'apertura al materiale orfano e a tutti quei vuoti che il patrimonio cinematografico si porta dietro. Elemento che ha come corollari le questioni legislative, etiche e formali che riguardano il trattamento del materiale, la sua possibile diffusione (e sotto quale forma questa possa avvenire), sottolineando il fondamentale cambiamento di prospettiva verso la vita dell'opera conservata, che oggi sposta l'attenzione dal prodotto finito alla processualità che lo determina (ne sono sintomi l'attenzione filologica e le accurate edizioni critiche). Tutto questo porta ad una messa in movimento degli archivi e fa tendere verso una messa nello spazio del materiale conservato. Sposta l'attenzione dalla patrimonializzazione alla riflessione attorno ai vuoti della memoria filmica.

La questione dei frammenti orfani è particolarmente interessante per quanto riguarda il versante artistico poiché combinano memoria, rovina e anonimità. Secondo il *The Orphan Film Symposium* un film orfano è:

a motion picture abandoned by its owner or caretaker. More generally, the term refers to all manner of films outside of the commercial mainstream: public domain materials, home movies, outtakes, unreleased films, industrial and educational movies, independent documentaries, ethnographic films, newsreels, censored material, underground works, experimental pieces, silent-era productions, stock footage, found footage, medical films, kinescopes, small- and unusual-gauge films, amateur productions, surveillance footage, test reels, government films, advertisements, sponsored films, student works, and sundry other ephemeral pieces of celluloid (or paper or glass or tape or ...) <sup>49</sup>.

Sono in realtà varie le definizioni <sup>50</sup> che possono essere applicate e varie sono le possibilità che il cinema e l'arte combinano intorno a questi particolari pezzi di cinema e il termine può essere esteso provocatoriamente e per eccesso a tutti i lavori analogici, in considerazione con il nuovo patrimonio digitale <sup>51</sup>. Del resto l'arte contemporanea cerca di riempire un vuoto, fors'anche autocreando la sua stessa necessità, insistendo a sua volta su buchi che non è capace di riempire. I film orfani sono materiale "puro" da utilizzare da

49 <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>.

50 Cfr. Paolo Cherchi Usai, "What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy", intervento tenuto all'interno del Film Preservation Symposium, University of South Carolina, 23-25 Settembre 1999. Cfr. anche Ludovica Fales, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (a cura di), *Whose Right? Media: Intellectual Property and Authorship in the Digital Era*, Forum, Udine 2014.

51 Paolo Cherchi Usai, "Are All (Analog) Films 'Orphans'? A Pre-digital Appraisal", in *The Moving Image*, n. 9, 2009.

parte di artisti<sup>52</sup>, ma allo stesso tempo una metafora di quello che l'arte d'archivio cerca e crea.

### 1.3.2 Passaggio al digitale

L'ultimo fattore è il passaggio tecnologico al digitale, nodo fondamentale che archivisti, studiosi, curatori e artisti si trovano ad affrontare. È legato ovviamente alla convergenza mediale di cui si è abbondantemente parlato in precedenza ma, quando legato all'istituzione dell'archivio e alle possibilità che vengono aperte, assume un'importanza tale da meritare un'ulteriore analisi, questa volta specifica. All'interno della più ampia questione dell'archivio, la convergenza fra analogico e digitale apre un interessante campo di riflessione:

The greatest challenge for thinking about the archive today is to understand in what ways the analog and the digital are related. This seems to be an especially difficult task in the case of moving images, as the analog and the digital are seen often as so similar that they are perceived as one and the same. This is a conflation of media resulting from the fact that many so-called users - a term emphasizing individual choice and agency in browsing digital databases - only meet the digital aspect of images<sup>53</sup>.

La percezione contemporanea fa riferimento soprattutto alla cultura digitale e considera questa come una totalità che comprende anche l'analogico. Come visto in precedenza però, la materialità viene in superficie soprattutto con quest'ultima forma, che dona al lavoro artistico un'aura ben più forte del digitale, solitamente associato alla cultura di massa e in particolare del web. I lavori che trattano l'archivio sono riferiti ad entrambe le forme e spesso le combinano insieme: il restauro funziona in gran parte con tecnologie digitali e in digitale vengono spesso svolti molti passaggi da parte dell'artista, come l'acquisizione, il montaggio, fino all'esposizione.

Il *digital turn* apre l'archivio, sviluppa la memoria e inevitabilmente la espande. Ad esso sono associati lavori e ricerche che possono così gestire i problemi della conservazione, della ricerca e della creazione. Il digitale stesso pone questioni ancora irrisolte e probabilmente inesprese riguardo alla sua conservazione. Ma, uscendo da questo

52 Caroline Martel, *'It's not gone, it's just hiding'. Quelques notes de recherche-création avec les films orphelins*, in Andr  Habib, Michel Marie (a cura di), *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinematographiques*, Presses Universitaires de septentrion, Lille 2013.

53 Trond Lundemo, *Conversion, Convergence, Conflation; Archival Networks in the Digital Turn*, in Bordina, Campanini, Mariani (a cura di), *L'archivio/The Archive*, cit., p. 177.

percorso, che aprirebbe ambiti di discussione amplissimi che meritano un'attenzione diversa dello spazio che qui può essere dedicato, con il digitale si portano all'attenzione questioni prima di tutto riferite all'ontologia filmica e video, ma in realtà di tutta l'arte contemporanea.

The digital transition lends new pertinence to observations concerning the status of the document and the trace, prompt us to reconsider the identity of the (film) archive and its genealogical and social construction, invites us to read the discourses and the object stored therein a reservoirs of moving images on which to build, and reassembles the threads of narratives, memories, communities, and traditions<sup>54</sup>.

Se la svolta digitale richiede la necessità di un ragionamento approfondito sull'ontologia del film, sia da un punto di vista materiale che da un punto di vista concettuale, al momento di trattare il materiale d'archivio questa necessità diviene ancora più pressante. Il motivo è facilmente intuibile: tutti i processi dall'acquisizione alla distribuzione, per non parlare dei passaggi che coinvolgono restauro e conservazione, acquistano una nuova valenza e una nuova complessità dettata innanzi tutto da questioni tecnologiche. L'istituzione si confronta con una nuova struttura materiale e temporale, quella binaria del digitale, e con i problemi della conservazione dell'immaterialità in strutture materiali e quindi sulla loro obsolescenza<sup>55</sup>. La stessa idea di memoria conservata cambia struttura e i modi di accesso diventano immateriali. Alla riflessione su cosa sia il film oggi si associa quindi la parallela riflessione su quale struttura abbiano gli archivi nella contemporaneità.

L'enorme quantità di materiale, fino a poco tempo fa "anonima", conservata negli archivi<sup>56</sup> viene indirizzata verso una nuova forma e una nuova conformazione mediale, con l'incognita di un suo effettivo ulteriore utilizzo, spesso scambiato superficialmente per una possibilità di semplificazione totale del processo di riuso ed esposizione. La transizione verso il digitale porta con sé evidenti e inedite opportunità di fruizione pubblica, ma anche differenti problemi di ricerca e uso dei materiali che ne formano l'apparato.

Il digitale ad un livello concettuale mette in discussione il rapporto storico tra archivio e *medium*: "Le médium est considéré le lieu de la communication vivante, alors que l'archive est considérée le lieu de l'enregistrement, c'est-à-dire de la communication

54 Simone Venturini, "Introduction" a Id. (a cura di), *Revisiting the archive / Revisiter l'archive*, *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, n. 16-17, 2011, p. 9.

55 Sul vasto tema si rimanda a Marie-Hélène Breuil, Cécile Dazord (a cura di), *Conserver l'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique*, *Technè*, n. 37, 2013.

56 Cfr. Gabrielle Claes, *Managing a Collection – Issues of Selection and Transmission* in Dan Niseen, Lisbeth Richter Larsen, Thomas C. Christensen, Jesper Stub Johnsen (a cura di), *Preserve then Show*, Danish Film Institute, Copenhagen 2002.

‘morte’ (ou du moins en veille prolongée)<sup>57</sup>. Con i *media* tradizionali l’archivio si pone in una condizione di stasi, di pura registrazione e catalogazione di elementi non immediatamente comunicabili. In questo modo l’accesso finale ha alcune caratteristiche che lo rendono difficile e per pochi addetti ai lavori. Molti archivi del resto hanno in qualche modo costruito la loro peculiarità sulla difficoltà di accesso ad alcuni materiali che, come conseguenza, ha la messa in valore dell’archivio stesso, unico luogo (in questo caso fisico) nel quale è possibile fruire di uno specifico materiale. Il digitale apre (apparentemente) gli archivi, soprattutto alla facilità di accesso e di manipolazione del materiale, poiché le conoscenze legate al digitale sono meno specialistiche e più diffuse di quelle necessarie a comprendere e utilizzare la tecnologia analogica.

So what does *digital archive* mean when the most rudimentary components of classical (state) archives since ancient times have been tied to written texts - that is, to the letters of the vocal alphabet in discrete symbol groups? It is not the digitality of the so-called digital archive that is new but the fact that what is involved is the binary code, the smallest information unit of which is the bit, through whose duality words, images, sounds, and times are archivally encodable<sup>58</sup>.

La vera novità dell’archivio digitale è quindi il suo legame con il codice binario digitale, la struttura (im)materiale<sup>59</sup> che lo distingue e che ne detta l’unicità. Da un punto di vista astratto quindi, con il digitale, che ha al suo interno esso stesso una struttura d’archivio<sup>60</sup> ci si ritrova immersi in una spirale:

Le médium est la condition de la communication, puisqu’on communique à travers le médium; la communication est la condition de l’enregistrement, puisqu’on enregistre ce qui a été communiqué ; l’enregistrement est la condition de l’archive, puisque ce qu’on met dans l’archive ce sont des enregistrements ; l’archive est la condition du médium, puisque dans le numérique le médium est constitué par des bases de données, c’est-à-dire des archives. Donc le médium est la condition de l’archive et, au même temps, l’archive est la condition du médium<sup>61</sup>.

Diventa complesso a questo punto scindere fra le due entità. Per non farsi trarre

57 Enrico Terrone, “Le médium est l’archive” in Venturini (a cura di), *Revisiting the archive / Revisiter l’archive, Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, cit., p. 44.

58 Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2013, p. 82-83.

59 *Idem*, p. 87-89.

60 Terrone, “Le médium est l’archive”, cit., p. 44.

61 *Ibidem*.



in inganno da questa prospettiva, che male si applica alla pratica archivistica (ma meno a quella artistica che lavora a un livello concettuale), bisogna riconoscere il *medium* e l'archivio non come due entità separate bensì come un'intersezione inscindibile: “Le médium est la surface de l'archive, l'archive est la profondeur du médium”<sup>62</sup>. La struttura del digitale porta con sé una intrinseca schizofrenia e manda in corto circuito l'archivio poiché archivio di dati esso stesso.

### 1.3.3 La forma temporale dell'archivio

La linea che parte e torna all'accesso, sebbene interrotta e modificata da diverse peculiarità dell'archivio, si situa in una temporalità oltre che in una spazialità. La fisicità dell'immagine così come il suo spazio interno (che interessa di più il suo riuso) può essere affrontata solo confrontandola e inserendola all'interno di una temporalità o, per meglio dire, in una serie di temporalità percepite: “On peut observer trois niveaux temporels dans la constitution des archives : celui de l'individu, celui de l'institution et celui de la collectivité”<sup>63</sup>. Ad un primo livello questa divisione viene fatta da un punto di vista istituzionale. Sia l'individuo che l'archivio, sia la collettività sono temporalità istituzionali: l'individuo ha il compito di scegliere cosa conservare sulla base di una precedente decisione o indicazione della collettività con la messa in atto tramite le possibilità dell'istituzione. Uscendo da questa prospettiva ad una temporalità storica ne viene associata una personale, di ricerca e fruizione e infine di riuso. Ma, dal punto di vista della temporalità, è la transizione al digitale a definire alcune questioni peculiari. In sostanza, nella conformazione contemporanea legata alla convergenza mediale, l'archivio si fonda quasi totalmente su una dimensione temporale e non più solamente su quella spaziale. Questo non vuol dire annullare la spazialità fisica dell'istituzione, ma piuttosto considerare il digitale nella sua sequenza temporale e immateriale:

From a media-archaeological point of view, the traditional archive [...] becomes deconstructed by the implications of digital techniques. Since antiquity and the Renaissance, mnemotechnical storage has linked memory to space. But nowadays the static residential archive as permanent storage is being replaced by dynamic temporal

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Marie-Anne Chabin, “Qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle ?”, in *E-Dossier de l'audiovisuel : L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle*, juin 2014, <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/qu-est-ce-qu-une-archi-ve-audiovisuelle.html>



storage, the time-based archive as a topological place of permanent data transfer<sup>64</sup>.

È soprattutto la struttura binaria del digitale che permette un trasferimento di dati in continuo. In questo modo lo spostamento nello spazio del materiale fisico viene superato dalla considerazione di questo come “dato” trasferibile a livello immateriale. Il risultato è, ad un primo livello, un passaggio verso un tempo di conservazione piuttosto che uno spazio.

Critically the archive transforms from storage space to storage time; it can deal with streaming data in electronic systems only in a transitory way. The archival data lose their spatial immobility the moment they are provided with a purely temporal index (‘data’, literally)<sup>65</sup>.

Oltre al livello di conservazione quindi la temporalità dell’archivio permette una mobilitazione, un movimento dell’archivio stesso, che ora, temporale, può spostarsi con estrema facilità, almeno confrontandolo con l’archivio fisico e senza considerare i vincoli legislativi.

Il continuo spostamento del flusso dei dati fa sì che il “memorial space is being replaced by a limited series of temporal entities. Space becomes temporalized, with the archival paradigm being replaced by permanent transfer, recycling memory”<sup>66</sup>. La “memoria riciclata” di cui parla Wolfgang Ernst è esattamente ciò che molti artisti cercano negli archivi del film. Le potenzialità dell’archivio vengono sviluppate esponenzialmente, si attiva un processo di messa in movimento dell’intera forma archivio, che entra così in una dimensione dinamica. Il dinamismo e la temporalizzazione degli archivi ridefinisce le forme e i cicli di esistenza (di morte e di vita) del film.

“The archival life of film”, per usare la felice espressione che Giovanna Fossati ha coniato per indicare “the life of film once it has entered the archive, from selection to preservation, from restoration to exhibition and digitization”<sup>67</sup> è quindi il punto di partenza di un possibile cammino che alcune opere filmiche compiono per arrivare ad una forma nuova, o, per meglio dire, ad un’estensione della forma, capace di farle ritornare nello spazio di una sala, questa volta museale.

Se la linea progressiva dell’accesso verso l’accesso (in forma rinnovata) viene interrotta in moltissimi casi da diverse pratiche effettive, la temporalità nuova propone, da

64 Wolfgang Ernst, “The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time”, in *Open*, n. 7, 2004, pp. 49-50.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*.

67 Fossati, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, cit., p. 23.

una parte una possibilità di raggiungimento dell'accesso finale con più facilità, dall'altra, paradossalmente e ribaltando i paradigmi spaziali dell'archivio, ne riformula la definizione. Cosa che porta delle conseguenze pratiche, come la necessità di nuove tecnologie adatte a muoversi in questo nuovo panorama. La convergenza nell'archivio rispecchia quella mediale nell'arte, ma si avvicina di più al campo cinematografico, nel quale la necessità dell'archeologia è evidente per una resa filologica dell'immagine. Questo processo è in un certo senso più complesso nell'arte contemporanea laddove la varietà di formati, il collegamento al cinema (laddove presente) e l'attuale difficoltà nello stabilire paradigmi universali nella preservazione creano condizioni ancora di più difficile gestione.

In ultima analisi, non più solo una polarità tra vita (*medium*) e morte (archivio) dei materiali, ma l'emersione di una terza forma di esistenza evidenziata dai frammenti d'archivio, un luogo limbo, sospeso, di transizione continua, dove la morte e la vita degli oggetti sono permanentemente procrastinate dalla migrazione e dal riciclo. Parafrasando la formula della Fossati, si potrebbe parlare di "artificial life of film", trascorsa in un luogo estetico e archeologico al contempo, vissuta in una *forma archivio*.

#### 1.4 Archivio, processo, museo: la forma archivio

Queste riflessioni ci portano a postulare l'esistenza di un sistema che potremmo chiamare la *forma archivio*: un insieme di frammenti risultante da un complesso processo di selezione, analisi, ri-messa in forma (o in uso) ed eventuale messa nello spazio. La *forma archivio* porta quindi a considerare prima di tutto un processo di modifica che sposta l'attenzione dal prodotto finale alle trasformazioni che lo hanno interessato e al potere performativo che lo attraversa:

In the case of archives this processual approach is based on the idea that the meaning of archival records is located in their use, including their use at the various stages of the archival process itself. As archival scholar Eric Ketelaar explains, archival records have performative power, in that they incite actions: 'Records are not only evidence, they communicate, and through communication they can have performative power, they can accomplish something, make a difference in status before and after.' These activations or performances of archival records add meaning to them: 'Each activation adds a branch to [...] the semantic genealogy of the record and the archive.' As such, these activations

influence the evidentiary status of archival records<sup>68</sup>.

Il lavoro archivistico relativo al cinema è una parte di questa *forma*, intesa come complesso di relazioni e sovrapposizione di dispositivi, ed è fondamentale ai fini di questo discorso ma è una parte della complessità sia istituzionale sia concettuale.

Si è parlato anche del museo e della sua forma. È evidente come le due conformazioni, quella dell'archivio e quella del museo, siano collegate, siano dei vasi comunicanti. Sono due dispositivi (ed entrambi in realtà formati da più livelli) e si intersecano in diverse forme che sono quelle del documento, della traccia storica, della memoria e del "contenitore". Proprio a questo livello d'intercomunicabilità esiste una prima reciproca influenza: entrambi si contengono vicendevolmente, poiché l'archivio è il museo e il museo è l'archivio. Sebbene nella pratica reale essi vengano divisi a livello istituzionale, la sovrapposizione appare chiara e imprescindibile. Ne discenderebbe di conseguenza un terzo livello di dispositivo che li contiene entrambi, una *forma museo* risultante da una combinazione di museo e archivio.

Se si comprende come sia stata prima di tutto la *forma museo* ad entrare prepotentemente nell'immaginario culturale contemporaneo come la più potente forma di fruizione "alta" e istituzionalizzata delle immagini e delle opere d'arte, si può anche comprendere come ci sia una linea che unisca la *forma archivio* alla *forma museo* o che addirittura inserisca la storia museale all'interno di quella archivistica, specialmente laddove gli archivi sono avvolti in una modalità performativa. La compenetrazione di queste due forme (l'istanza archivistica e quella museale, l'accesso attivo, la *library* e l'accesso passivo, la curatela) mette di volta in volta in mostra l'una o l'altra istanza e funzione.

L'istituzione museale ha solitamente una funzione conservativa, canonizza la memoria collettiva racchiudendola in uno scrigno e proponendole un'accessibilità controllata, mentre l'opera di *found footage*, se rapportata alla più ampia questione sull'archivio, esalta la performatività di questa stessa memoria conservata e nel contempo la dimensione estetica inesplosa intrinseca<sup>69</sup>. Per esempio, il materiale residuale degli archivi è una delle possibili trame della memoria collettiva: "Depuis 1990, après avoir

68 Julia Noordegraaf, "Remembering the Past in the Dynarchive: The State of Knowledge in Digital Archives". Paper submitted for the conference "Media in Transition 7, Unstable Platforms: The Promise and Peril of Transition", Boston, MIT, May 13-15, 2011. Le considerazioni di Eric Ketelaar citate nel testo provengono da Eric Ketelaar, "The Performative Power of Records", Unpublished paper, presented in Japan, 2009.

69 Lorenzo Lorusso, Federico Vanone, Simone Venturini, "L'arrivo e le sue tracce: la collezione Vincenzo Neri", in *Immagine. Note di Storia del Cinema*, n. 6, 2012: "le attestazioni visive residuali rinviano a un anacronismo delle immagini e a un'intera dimensione estetica inesplosa", con riferimento a: Jurij Michajlovi Lotman, *Culture and Explosion (Semiotics, Communication and Cognition)*, De Gruyter, Berlin 2009.

été la curiosité du siècle, le loisir du siècle, la culture du siècle, le cinéma devient le patrimoine du siècle. Tout film est aussi document, témoignage, trace, mémoire<sup>70</sup>. Il cinema è considerato oggi nel suo insieme culturale, comprendendo tutte le funzioni che oggi ritroviamo espresse negli spazi museali. Lo slittamento in corso fra il dispositivo della sala e il dispositivo museale è responsabile del trasferimento del ruolo e del luogo simbolico della memoria da un luogo fisico ad un altro. L'attuale convivenza delle due forme è sintomo della diversa funzione che hanno assunto nella società contemporanea e della necessità che quest'ultima ha di entrambi.

A questo livello viene da chiedersi come poter districare questa matassa di concetti e forme istituzionali. La *forma archivio* è un sistema che comprende l'archivio in maniera completa e quindi lo delinea su più livelli, compreso quello museale. Il livello più ovvio, ma non per questo meno importante, è quello istituzionale. Sebbene sia il più chiaro da definire, si tratta del vero *luogo* dell'archivio, non perché fisicamente riscontrabile, ma per la sua capacità di assumere una serie di formalizzazioni all'interno della società. Inoltre, è evidente come la disposizione fisica del materiale d'archivio sposti l'attenzione verso la gestione concettuale di cosa sia archivio e cosa no, di cosa possa esservi collocato e, al contrario, di cosa non venga riconosciuto come importante per la società della memoria. I sistemi di classificazione e conservazione sono prima di tutto sistemi di esclusione, all'interno di istituzioni per la maggior parte conservatrici nella loro missione: preservare.

Il livello dell'archivio digitale, che come si è visto pone in campo altre questioni ontologiche, è una sovrapposizione che non riesce a scalfire la forma conservatrice dell'istituzione. L'opera d'arte d'archivio, fatta con materiali d'archivio o archivio essa stessa nella sua conformazione, quando toccata dalla svolta digitale, si libera da questioni ideologiche ma non dall'impossibile gestione del divenire temporale della memoria. Ovvero, il lavoro artistico non è capace di uscire dalla istituzionalizzazione, ma anzi ne è uno dei principali mezzi nella società contemporanea. Se l'arte riflette esigenze culturali (a partire dal fatto di esserne una essa stessa) non si può liberare da una struttura incatenante come quella dell'archivio, anche quando questo si muove in prospettive di uscita dalla spazialità dell'istituzione.

Entra così in gioco il livello dell'archivio temporale, non più luogo appunto, ma movimento nelle cronologie contemporanee. Si tratta di un cambiamento epocale e decisivo e può portare a riflessioni sui dati digitali in quanto "luoghi temporali" e quindi liberi di muoversi con facilità e portatori di immaterialità. L'archivio temporale non differisce troppo dalle forme "classiche", poiché si fonda ancora una volta su tracce e le tracce non portano in superficie il disegno completo, siano esse di memoria o di presente marmorizzato. Sono in tutto e per tutto frammenti, avvolti da una maggiore

70 Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, cit., p. 26.

complessità forse, ma pur sempre pezzi che raccontano un'incompletezza. La stessa che l'arte in alcune delle sue forme cerca di riempire e portare a compimento, generalmente senza riuscirci, poiché la gestione della complessità non è coerente con la gestione delle tracce frammentarie. La *forma archivio* è quindi un tentativo di controllo attraverso l'impossibilità del controllo della memoria. Si è attribuita all'arte contemporanea una funzione riparatrice a questa esperienza, ma è più probabile che anch'essa sia imbrigliata in una rete di relazioni di pensiero che non le permettono la libertà della gestione della propria stessa memoria. Guardando alla *forma archivio* si può comprendere come la conformazione della società culturale nell'arte proietti più vuoti che percorsi omogenei e regolari e come la ricerca (nell'arte), quando si parla di archivio, tenda a riempire questi vuoti sovrapponendovi dei livelli che non soddisfano il suo intento iniziale, poiché le poche tracce rimaste non permettono di ricostruire la totalità che è conservata nell'archivio.



## Dalla forma archivio all'esposizione come archivio

Quando il materiale frammentario diviene materiale di ri-uso la nuova conformazione che acquisisce influisce sulla nuova comprensione di un immaginario culturale fortemente segnato dalla percezione della memoria più che dalla memoria stessa. Il riciclo delle immagini e la frammentarietà dell'opera come modello estetico sono parte integrante della storia del cinema, mentre la disposizione nello spazio di queste pratiche e modelli rimandano alla storia museale ed espositiva. Quello che in sostanza troviamo oggi è la fascinazione per la complessità, per un sistema così ampio da essere mostrabile solo per frammenti. E' così che la *forma archivio* si lega alla forme del museo e si espande nell'esposizione mobile dell'arte contemporanea. Qui troviamo con decisione le pratiche artistiche che hanno l'inevitabile sbocco nell'installazione spaziale delle opere.

Arrivati a postulare l'esistenza di una *forma archivio* si può sviluppare una riflessione intorno a quelle che sono le conseguenze, in combinazione con mostre temporanee. È necessario delineare una differenza fra museo e mostra temporanea perché, al di là delle evidenti differenze tra le due configurazioni, la seconda si situa ad un livello di contenitore-contenuto, si snoda all'interno di quella stratificazione di livelli di dispositivo, che sono stati il punto di partenza dell'analisi dello spazio che accoglie le immagini in movimento.

Le mostre temporanee sono delle conformazioni plastiche e temporali particolari all'interno dell'arte contemporanea, nonché la modalità di esposizione più utilizzata in assoluto. Sono accolte in diversi sistemi espositivi quali musei, gallerie, spazi secondari o semplicemente marginali, atelier d'artista, fiere e così via. Nell'interesse di questa tesi rientrano mostre temporanee che si intersecano con luoghi espositivi complessi quali, ad esempio, il più volte citato EYE Film Institute di Amsterdam. In questi casi le mostre temporanee sono scandite da una sorta di ritualità precisa che le colloca all'interno dell'istituzione museale e le normalizza nel sistema dell'arte e di conseguenza nella società. Se si volessero definire queste conformazioni una *forma espositiva* si dovrebbero

intendere quindi mostre che sono delle *eventualità* di esposizione, che hanno visto una realizzazione, ma che mettono in scena talmente tante possibilità di visione da essere delle forme mobili, al contrario di altre conformazioni che non offrono la stessa varietà e complessità allo spettatore. Il caso di studio qui scelto ha anche la caratteristica di essere dei contenitori di immagini in movimento e quindi rivestire e interessare ancora più livelli.

Questa conformazione o forma è una costruzione complessa anche perché inserita in diversi dispositivi. *In primis* si situa all'interno di un dispositivo curatoriale: le scelte sono delineate con precisione e riportano una volontà di omogeneizzare il complesso espositivo a seconda delle trame spaziali e temporali del luogo. Il museo, che determina un secondo dispositivo, come si è ben visto in precedenza, è poi inserito in una trama istituzionale complessa, che ne diviene la sua caratteristica più interessante. Il terzo dispositivo in gioco è quello dell'archivio, inteso in particolare dal punto di vista della memoria. Con le immagini in movimento soprattutto, il ricordo personale si fa culturale e diviene potente quando inserito nel monumento museale, come avviene nei casi che saranno analizzati. Le immagini in movimento sono così un perno per lo spettatore che si trova a gestire un *display* espositivo complicato e culturalmente ricco.

È necessario delimitare il campo dell'esposizione come archivio trovandone alcune caratteristiche fondamentali, quando legate alle immagini in movimento. Alcune sono già state accennate e in qualche modo molte possono essere ritrovate sparse all'interno di tutto questo lavoro, ma per una trattazione più omogenea saranno sviluppate di seguito. Una prima particolarità è l'essenza frammentaria dell'esposizione di immagini in movimento, frammentaria perché fatta di pezzi, le immagini montate in un lavoro completo, il montaggio curatoriale delle immagini nella loro totalità. Ma questo "spezzettamento" della visione è prerogativa anche della messa in mostra della memoria, come si è visto. Si passa quindi dalla messa in scena alla messa in quadro e alla messa in forma delle immagini, che non possono essere altro che unioni di singolarità, a volte chiaramente collegate, a volte unite con più difficoltà. Ne esce un quadro disomogeneo, come unico risultato possibile al momento di trattare di frammenti.

Il percorso delle tracce viene quindi musealizzato attraverso l'esposizione temporanea e con esso tutti i tentativi di memoria che ne fanno parte. La caratteristica interessante quando si parla di memoria è che questa musealizzazione è paradossalmente ancora più intensa di quella che viene fatta all'interno delle disposizioni museali permanenti, poiché assume carattere temporaneo, che ne fa un *evento*. La necessità di fruire della mostra in tempi ben determinati innalza socialmente il valore - ma solo temporaneamente - del prodotto culturale proposto e lo mitizza *a priori*, facendola divenire una necessità culturale *a posteriori*. Chiaramente non tutte le mostre sono intese in questo senso, ma



sempre più quelle che comprendono immagini in movimento ne offrono un esempio.

Si arriva infine all'*eventualità espositiva* di cui sopra: temporanea, socialmente necessaria, culturalmente apprezzata, qualunque ne sia l'accoglienza critica. Il sistema dell'arte attraverso questi livelli si è dotato di un'incisività notevole e di uno spazio social-culturale sempre maggiore, come dimostrano i numeri di visitatori in molte mostre che comprendono o sono dedicate alle immagini in movimento e come dimostra il fatto che queste abbiano conquistato spazi espositivi prima limitati ad altre forme d'arte.

La dimensione d'archivio si affaccia sopra un sistema di livelli intercambiabili e comprensivi l'uno dell'altro, racchiusi nella complessità della forma museo e decisi dai percorsi percettivi spettatoriali.

## 2.1 Geografie plastiche

Prima di tutto, nella complessa conformazione dell'arte contemporanea, si deve guardare sia a poetiche coerenti, frutto del lavoro progressivo di artisti, che a conformazioni territoriali date dall'unione di queste pratiche in spazi visivi plurali. Si hanno quindi di fronte poeti del frammento che pongono i *morceaux* visivi come condizione primaria del loro lavoro (o almeno di alcuni lavori): sono artisti che si muovono nel *found footage* con una libertà decisa, che declinano in questa pratica differenti modelli visivi. Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, Peter Delpout, Bruce Conner, Gustav Deutsch, per citarne alcuni<sup>1</sup>, fanno diventare la pellicola cinematografica archivio filmico, sociale e culturale. Quando poi le loro opere vengono affiancate in un unico spazio, lo spazio dell'esposizione, questo diventa un sovra-archivio nel quale le immagini rischiano di andare in corto circuito ma dove rimane inevitabilmente quel senso di memoria di cui si è parlato poco sopra.

Quando uno spettatore si trova di fronte a "geografie plastiche", costruite coerentemente da un artista, può attraversarle seguendo un percorso uniforme, determinato da chi riusa le immagini e decide di portarle in superficie. E', senza dubbio, la situazione più semplice per uno spettatore che deve preoccuparsi di muoversi in una direzione mentale almeno in parte predeterminata. Le esposizioni personali sono il modello per questa conformazione. Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi sono stati accolti recentemente dall'Hangar Bicocca di Milano dove hanno potuto disvelare un patrimonio

<sup>1</sup> Un elenco di artisti che lavoro con il *found footage* sarebbe interminabile e di scarsa utilità ai fini di questo lavoro, ma gli artisti citati sono stati scelti perché parte, in diverse forme, della mostra *Found Footage: Cinema Exposed*, presso l'EYE Film Institute di Amsterdam.

visivo coerente poiché frutto di un'unica pratica artistica<sup>2</sup>. In casi come questo lo sguardo si posa sì su di un archivio di immagini rivisitate, ma segue un percorso uniforme, frutto del lavoro di anni di una pratica comune.

Parallelamente sono molte le mostre che pongono al loro centro l'interferenza visiva, il disvelamento di pratiche molteplici riunite in uno spazio unico. Se questa può apparire come la normale conformazione delle esposizioni collettive, dove il curatore si incarica di giustificare concettualmente le differenze in campo, ci sono però alcuni casi particolari dove l'uso di materiale collettivo è orientato a formare un percorso disposto *a cura dello spettatore*, che non viene forzatamente immerso in uno spazio ma trova un territorio semantico a sua disposizione. La programmazione dell'EYE Film Institute di Amsterdam si muove in questo senso ed è facilitata dalla conformazione architettonica del museo olandese, estremamente flessibile a seconda delle esigenze.

Le territorialità visive che occupano lo sguardo sono chiaramente decise prima di tutto dalla necessità di confronto con gli archivi filmici, poiché "film archive differ from other archives both in terms of their material content and their cultural preconditions"<sup>3</sup>, per cui le peculiarità dell'archivio filmico sono quelle che determinano la costruzione del visivo artistico. Accanto a questo un modello di fruizione che si stratifica e si distende *tra* gli archivi dell'eventualità espositiva - le singole immagini, i lavori, la mostra, il museo, e altri - e *attraverso* le possibilità temporali insite nelle diverse opere. Ancora una volta legato alla memoria poiché "si la memoire est mouvement - et c'est la force de Bergson, comme l'a montré Deleuze, que d'avoir rendu la mobilité de la matière aux mécanisme psychique - le mouvement est donc dans la mémoire, qui s'éparpille à vouloir s'assurer dans un partage conceptuel"<sup>4</sup>, con l'eccezionalità del fatto che le immagini in movimento sono immagini-memoria, ma allo stesso tempo non permettono la fissazione di questa memoria nello spettatore<sup>5</sup>, solo un gestione personale e culturale di esse, attraverso ricordi e dispositivi sociali.

2 <http://www.domusweb.it/content/domusweb/it/arte/2012/04/11/gianikian-e-ricci-lucchi-non-non-non.html>; Elisa Mandelli, "NON NON NON. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi a Milano", in *Predella*, n. 31, [http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=219&catid=83&Itemid=110](http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=219&catid=83&Itemid=110).

3 Christa Blümlinger, *Film-makers in the archives. Some remarks on re-vision undertaken by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, in Jorge Blasco Gallardo, Nuria Enguita Mayo, *Culturas de archivo/ Archive Cultures*, Fundació Antoni Tàpies/Universitat e València/Ediciones Universidad de Salamanca, Barcelona/Valencia/Salamanca 2002, p. 231.

4 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L'Image-mémoire, ou l'écriture de l'oubli*, in Id., *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 2009, p. 235.

5 Cfr. Blümlinger, *Film-makers in the archives. Some remarks on re-vision undertaken by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, cit.; Ropars-Wuilleumier, *L'Image-mémoire, ou l'écriture de l'oubli*, cit.

### 2.1.1 L'EYE Film Institute: una tradizione di apertura

*Found Footage: Cinema Exposed* è la mostra che l'EYE Film Institute di Amsterdam ha scelto, nel 2012, per un passaggio storico fondamentale, l'apertura della nuova sede nella capitale olandese. Il nuovo edificio ha la peculiarità di poter ospitare mostre dedicate al cinema e alle arti visive, con un progetto che vuole svilupparsi sempre di più in questa direzione.

E' importante notare come questo allestimento si inserisca con decisione nella tradizione archivistica del Filmmuseum e al contempo si apra ad uno sviluppo più incisivo nell'ambito delle arti visive. La scelta di chiamare un curatore di arte contemporanea a dirigere il programma espositivo è del resto significativa: il curatore olandese scelto proviene da una pratica relativa all'arte contemporanea, sebbene fortemente incentrata sui *media* video e film<sup>6</sup>, e allo stesso tempo è stato legato a eventi festivalieri, come l'International Film Festival di Rotterdam.

La mostra segue una tradizione partecipativa, un'attitudine a portare il materiale del museo dalla profondità dell'archivio alla superficie della fruizione, intersecandosi però con un'altra tradizione del Filmmuseum. E', infatti, nella cultura del museo ed archivio del film di Amsterdam l'idea di riusare le immagini per salvarle, per ridare vita ad un patrimonio in gran parte sconosciuto, in una funzione sì conservativa, ma con la missione di arrivare ad una diffusione quantomeno nazionale.

Dalla fine degli anni ottanta l'archivio ha applicato questa strategia sulla scia della debolezza del paradigma autoriale, concedendo al materiale d'archivio la necessaria libertà per il riuso. Risale a quegli anni la fondamentale idea dei *Bits & Pieces, compilation* in divenire, che si è espansa negli anni, formata da morsi, pezzi e pezzettini presi dall'archivio, ritenuti dai curatori significativi senza fare necessariamente riferimento alle normali classificazioni storiografiche: "These were unidentified fragments consisting of just a few minutes in length without any context, which tell a short story by themselves, or are noteworthy due to their cinematographic characteristics, or are just cinematically or aesthetically pleasing"<sup>7</sup>. Questa sorta di nuova politica dell'archivio è potuta nascere solo all'interno di un'istituzione che, in particolare dagli anni novanta in poi, grazie alle nuove idee dello staff, ha avuto il coraggio di unire il conservatorismo degli archivi cinematografici alle intuizioni che potevano provenire da altri campi, come le arti visive,

6 Jaap Guldmond è stato, per esempio, co-curatore presso lo Stedelijk Van Abbemuseum di Eindhoven, della mostra "Cinéma Cinéma, Contemporary Art and the Cinematic Experience" (1999), una delle più significative sul tema, e nel 2001 è stato incaricato di curare il Padiglione Olandese alla Biennale di Venezia, dove ha esposto la videoartista Liza May Post.

7 Mark-Paul Meyer, "From the Archive and Other Contexts", in Bloemheuvel, Fossati, Guldmond, *Found Footage: Cinema Exposed*, cit., p. 148.

la letteratura, ecc.<sup>8</sup> Probabilmente questo “coraggio” è venuto alla luce grazie anche alla composizione dell’archivio, non piccolo certo e non solo limitato alla cinematografia olandese, ma di difficile accesso in quegli anni. È interessante la ricostruzione che fa Mark-Paul Meyer di quel periodo elencando i motivi della nuova apertura dell’archivio:

The developments that converged in 1990 could be summarized in this way: the film archive was not perceived as an archive of historical documents that told the canonical story of film history, but instead as an archive of veiled stories and hidden meaning. The archive inspired research and programming as well as the unraveling of these secret stories and meanings. And thus also the making of found footage films. At that time the “author” was pronounced dead, which made it easier to view the film archive from an unprejudiced perspective; material could be judged on its own merit<sup>9</sup>.

Si è trattato quindi di una convergenza di circostanze che hanno permesso l’evoluzione che ha portato alle pratiche odierne: una concezione diversa dell’archivio, l’espansione del *found footage film* e la “fine” (almeno momentanea) dell’autorialità, che è stata forse il passaggio decisivo per poter usare il materiale del museo senza troppe premure. Si è così dato via ad una serie di esperimenti nell’assemblare il materiale dell’archivio, sia in campo artistico sia senza la volontà di entrare in un circuito diverso da quello del museo olandese.

Per quanto una tradizione di *collage* e *compilation* sia stata presente fin da subito nel cinema e anche la cinematografia dei Paesi Bassi ne abbia fatto parte, la pratica è nella sua origine debitrice di una specifica tradizione del *found footage*, all’epoca ben rappresentata e notevolmente influenzata da un lavoro importante come *Dal Polo all’Equatore* (1986) di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Un processo che continuerà all’interno del museo, proprio da artisti e studiosi che ricoprivano anche cariche in questa istituzione, come Peter Delpout che espande e classifica questa idea di film ritrovato con *Lyrisch Nitraat* (1990), o da *filmmakers* chiamati a lavorare nella collezione in virtù di un loro interesse relativo alla personale ricerca artistica, come è il caso di Gustav Deutsch o Fiona Tan. Il primo sviluppò la sua idea catalogatoria con *Film Ist, 7-12* (2002), lavorando su *Comic, Magic, Conquest, Writing and Language, Emotions and Passions, Memory and Documents*, continuazione di un altro celebre lavoro-raccolta *Film Ist, 1-6* (1998). L’artista olandese invece ha usato il materiale del museo concentrandosi sullo scomodo immaginario coloniale olandese con *Facing Forward* (1999), undici minuti di film associati a un testo tratto da *Le città invisibili*<sup>10</sup> di Italo Calvino, con una modalità che, si

8 *Idem*, p. 146. Il nuovo staff era composto da Hoos Blotkamp, Eric de Kuyper, Peter Delpout.

9 *Ibidem*.

10 Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1976.

vedrà nella mostra inaugurale, sarà ripresa più volte all'interno dell'istituzione.

I *Bits & Pieces* sono un modello che servirà da guida per molte istituzioni, ma è soprattutto indice di una sorta di amore per l'immagine dell'archivio come traccia, non solo mnemonica ma anche meccanica. Si tratta di denudare l'archivio, renderlo oggetto di un progressivo svelamento di tutto quello che contiene: non solo il materiale esteticamente apprezzabile, ma anche gli "errori", i segni del tempo e soprattutto di dare spazio al materiale sconosciuto, orfano ma con un suo valore di documento. Da lì i frammenti si sono aperti all'uso pubblico, in seguito alla decisione del museo di renderli accessibili, e sono divenuti materiale fondamentale per artisti e utilizzatori culturali, nonché una sorta di assaggio dell'archivio, un invito ad entrare in un panorama della memoria culturale e proseguire una missione che va oltre il restauro e la conservazione. Si tratta di una "gestione del patrimonio" ad ampio raggio, una maniera di muoversi fra le immagini che altre istituzioni hanno cercato di imitare per valorizzare le meraviglie conservate, ma spesso sconosciute.

Questi due esempi sono la chiara dimostrazione di un progressivo spostamento dell'asse d'interesse del museo da una trattazione esclusivamente archivistica, sebbene innovativa e originale, ad un progressivo inserimento nell'arte contemporanea, a ribadire l'importanza dell'eredità da trasmettere. Per cui "since circa 1990, the Filmmuseum has explored the boundaries of film exhibition, a tradition the EYE will be continuing in an increased measure at its new location"<sup>11</sup>.

### 2.1.2 Piattaforme partecipative

Accanto a questo processo dedicato al riuso artistico del materiale, ormai diventato caratteristica peculiare dell'istituzione, l'EYE Film Institute si è specializzato in una serie di attività finalizzate a coinvolgere la partecipazione del pubblico<sup>12</sup>. Si lega alla stessa idea dei *Bits & Pieces* ovvero non solo conservare, raccogliere e produrre ma soprattutto trovare una forma alla distribuzione e ancor più all'accesso.

Su di una serie di piattaforme partecipative di vario genere si stanno sviluppando le strategie di espansione di alcuni archivi. *Celluloid Remix*<sup>13</sup>, ad esempio, è un concorso aperto, arrivato alla seconda edizione (2009 e 2012), con il fine di mettere a disposizione frammenti della collezione per farli remixare liberamente, un nuovo *Bits & Pieces* con

11 Meyer, *From the Archive and Other Contexts*, cit., p. 151.

12 Per un resoconto più completo rimando a Fossati, *Found Footage. Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms*, cit., pp. 177-184.

13 <http://www.celluloidremix.openbeelden.nl/en>

una maggiore diffusione e apertura, ma con lo stesso intento di lasciare le immagini ad una visione collettiva, in uno stile quasi *open source*. Se poi si considera come questo progetto sia stato fatto sotto l'egida di una rete nazionale formata da EYE Film Institute Netherlands, Dutch Institute for Sound and Vision, National Archives e Knowledgeland e chiamato *Images for the Future*, si capisce come sia saldo questo intento di libera diffusione. Nella prima edizione, che ha avuto luogo fra aprile e settembre 2009, sono state messe a disposizione immagini degli anni venti e trenta prive di diritti d'autore, legati alla società olandese, sotto al titolo "Modern Times". La seconda edizione, fra il gennaio e l'aprile del 2012 ha avuto come tema proprio "Found Footage". Come si è detto si tratta di una strategia di distribuzione legata all'interattività, alla partecipazione. Rispetto ai *Bits & Pieces* cambia proprio la possibilità di far gestire dal fruitore una parte dell'archivio, interagendo con quello che è un possibile pubblico della programmazione delle sale cinematografiche dell'istituzione e, da momento della costruzione del nuovo museo, delle sale museali. L'altro aspetto importante, sebbene ovvio, riguarda l'apertura del materiale archivistico ad internet. Non è una novità, ma rappresenta una tendenza che diversi musei hanno preso in considerazione e che ha, dal punto di vista espositivo, delle conseguenze anche se non immediate: familiarizza un certo pubblico con materiale altrimenti nascosto, poco visto se non totalmente invisibile, e lo avvicina ad un'istituzione attraverso il mezzo di diffusione più potente. In qualche modo si prepara il campo ad un sistema di programmazione che il museo di Amsterdam sfrutta molto bene.

*The Scene Machine* è invece un sito internet e un'installazione fatta esattamente con le stesse prospettive e commissionata dall'EYE's Digital Presentation Team. Un motore di ricerca che permette all'utente di "combine silent, sound, black-and-white, and color film fragments from the first half of the 20<sup>th</sup> century. The user can intervene at any time while the re-mix is unfolding on the screen by changing, deleting, and adding new keywords to affect the selection of instant found footage film"<sup>14</sup>. L'archivio qui è sfruttato mescolando *clips* scelte per tema, grazie a parole chiave già decise dai programmatori. Il risultato è la possibilità di dare un potere artistico, di creazione, allo spettatore, che diventa nulla più che un *vj* sfruttando però i mezzi di un catalogo molto ampio e altrimenti nascosto. Frutto del lavoro di un *filmmaker* e di un *designer* dell'interazione, somiglia molto al *Celluloid Remix*, ma manca dello spirito del concorso. È un passaggio fondamentale nelle pratiche pubbliche del museo olandese poiché fa da ponte verso l'*EYE Panorama*, nell'attuale *basement* dell'edificio amsterdiano ed è stata proposta come installazione in alcune occasioni, ad esempio nel novembre del 2010 presso l'Amsterdam City Archive, con alcune variazioni per renderla spazializzata.

14 Fossati, *Found Footage. Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms*, cit., p. 182.



### 2.1.3 Il *Basement*

Il risultato più recente e innovativo è quindi il progetto dedicato al *Basement* dell'EYE Film Institute, ovvero all'allestimento sotterraneo e permanente del museo, l'*EYE Panorama*. Si tratta di una installazione che avvolge il visitatore e gli permette, attraverso sette *consoles*, di “pescare”, ancora una volta, frammenti scelti e indicizzati secondo un tema specifico.

Il *Panorama* è parte permanente dell'esposizione ed è stato prodotto in collaborazione con le compagnie Beamsystems e Submarine, prendendo ispirazione da un formato panoramico sviluppato da Sarah Kenderdine e Jeffrey Shaw presso lo City University of Hong Kong's Applied Laboratory for Interactive Visualization and Embodiment (ALIVE)<sup>15</sup>. Ovviamente depositario dell'enorme tradizione del "panorama" è qui installato in una stanza buia con una proiezione garantita da undici proiettori che rendono appunto panoramica la visione. Quattro di essi sono situati ai lati e proiettano una serie di immagini che ricordano il percorso verticale della pellicola. Si tratta di un'esperienza avvolgente, che impegna lo spettatore dandogli un certo potere "in mano" e, soprattutto, dandogli potere di scelta. Potrebbe sembrare meno interattivo degli esempi precedenti in quanto a quantità di frammenti a disposizione (si è infatti sotto il controllo di una scelta limitata sebbene non piccola), ma altamente affascinante come installazione e come modello di presentazione di una collezione immensa. Scrive Fossati: “[EYE Panorama] is an example of how a film collection can be shown to an audience in a more flexible fashion than that of the traditional cinema setting (or dispositif) where the film shown are decided solely by the programmer or the curator”<sup>16</sup>.

Ancora una volta si cerca un modo per portare alla luce l'archivio secondo un ordine che può apparire bizzarro, ma che dona allo spettatore, oltre ad un assaggio di conoscenza, anche un divertimento altrimenti perduto in molte delle pratiche classiche di visione del materiale archivistico. In questo il *Basement* del museo riesce nel suo intento di coinvolgere chi visita l'edificio in un percorso inaspettato e potenzialmente sempre diverso. *Consoles*, postazioni dove scegliere cosa guardare, installazioni interattive, sono il risultato di una ricerca che il museo ha iniziato negli anni ottanta con la pregevole missione di raccontare un patrimonio sommerso, facendo perno sulle qualità e le possibilità che la transizione digitale dona alle istituzioni archivistiche.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

## 2.2 *Found Footage: Cinema Exposed*

*Found Footage: Cinema Exposed* assume un significato particolare in questi anni in cui il *found footage* e quindi l'uso dell'archivio come entità culturale si sono diffusi in virtù del fatto che, grazie alle qualità esemplificative del materiale scelto, crea una sovrastruttura, un dispositivo al quadrato e ci propone un modello di classificazione, entra cioè nel campo della tassonomia filmica<sup>17</sup>. In questo, sebbene non sia esaustiva, l'esperienza della mostra di Amsterdam propone degli interessanti sotto livelli.

La scelta di questo studio di caso è quindi legata al riconoscimento di questa esperienza espositiva come una delle più significative che si sono potute ritrovare negli ultimi anni per diversi motivi. Prima di tutto si tratta della mostra di apertura dell'EYE Film Institute olandese poiché inaugura il nuovo e avveniristico edificio che, a differenza della sistemazione storica del Filmmuseum, dedica un ampio spazio e gran parte della sua programmazione e missione alla messa in esposizione di immagini in movimento, seguendo l'esempio di altre istituzioni cinematografiche (la Cinémathèque Française ad esempio) ma allo stesso tempo discostandosene verso una visione legata all'arte contemporanea. Diventa così un *unicum* all'interno del vasto panorama museale europeo e pone insieme la cinefilia presente nelle istituzioni di conservazione - conservatrici - alla sua dissacrante ibridazione che si ritrova nelle istituzioni dell'arte contemporanea - a loro modo anch'esse non certo progressiste -. Il risultato è di grande impatto e di ottima riuscita, con alcuni distinguo: la programmazione non può essere sostenuta solo da arte contemporanea, ma deve essere legata al cinema per essere frequentata e accettata, mentre i rapporti fra cineteca e artisti, per quanto storici e ricchi all'interno del panorama olandese, richiedono una continua mediazione.

In secondo luogo, proprio in virtù della sua funzione di apripista di un progetto espositivo fra i maggiori almeno per quanto riguarda i Paesi Bassi, si tratta di rimarcare la scelta dell'arte contemporanea *sul* cinema *per* parlare del cinema. *Found Footage: Cinema Exposed* contiene nel breve titolo tutti gli elementi che programmano l'idea espositiva del museo: *found* come il materiale trovato negli archivi, *footage* come l'immagini in movimento, *cinema* come linea guida dalla quale non si può uscire, *exposed* come la missione espositiva che si dà al museo. All'inizio del secondo decennio del ventunesimo secolo il cinema viene mostrato, esposto attraverso l'arte, seguendo una linea storica e logica che abbiamo visto fin dall'inizio di questa tesi arrivando ad essere uno degli snodi per quella che è la spasmodica diffusione delle immagini in movimento nelle sedi museali.

17 Cfr. anche Brenez, "Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental", cit., pp. 49-67.



La terza ragione per cui la mostra di Amsterdam può essere presa ad esempio ed analizzata è legata alla sua morfologia espositiva: si tratta di un' articolata riflessione intorno al materiale ritrovato e un interessante tentativo di messa in mostra dello stesso, una sorta di piccolo catalogo espositivo dei modi di fare *found footage*. Si vede bene al momento di leggere il glossario del curatore nell' introduzione al catalogo, una breve guida terminologica frammentaria per entrare nell' idea curatoriale alla base della mostra<sup>18</sup>. Guldemonnd divide la prima parte, *Introduction*, in quattro termini chiave: *Collection*, *Found Footage*, *Space*, *EYE*. Sono termini la cui importanza è facilmente intuibile con il fine di dare delle coordinate basilari, quasi *naïve*, per entrare nello spazio del museo. Più interessante è il tentativo di classificazione e raggruppamento delle opere presentate secondo i seguenti termini: *Icons*, *Media*, "*Stretching, Hollywood*", *Found*, *Material*, *Home Movies*, "*Still, Moving*". Il lettore si trova di fronte fin da subito ad una volontà tassonomica, intento che quindi si percepisce percorrendo la mostra, legata ad alcuni termini chiave, ancora una volta poco scavati alla maniera curatoriale dell' arte contemporanea, ma non per questo meno utili ai fini della comprensione dell' insieme.

Le opere installate per la durata completa dell' esposizione<sup>19</sup> sono un campionario prevalentemente dedicato al lavoro degli anni novanta e duemila, con poche eccezioni come *Sun in Your Head* (Wolf Vostell, 1963), e riflettono quindi le varie relazioni fra archivio, tecniche espositive e digitale. Questi lavori rispecchiano anche le moltissime tipologie installative utilizzate dagli artisti: il visitatore ha di fronte video, film in pellicola, film riversati, i più diversi sistemi per proiettare le immagini e via dicendo. Niente di eccezionale nel panorama odierno dell' arte contemporanea, dove in ogni mostra o biennale, in cui siano presenti video o film, si assiste a questo ventaglio di possibilità. In questo contesto però si può vedere con più chiarezza come il *found footage* non sia un genere, ma in molti casi il superamento di alcuni dei confini della pellicola e del video.

Per arrivare però alla transizione archivio-*found footage*-esposizione si deve andare più in profondità nell' analisi della mostra. L' esibizione si compone di cinque ambienti, uno di questi accoglieva l' opera di Aernout Mik in un classico micro ambiente, creato per isolare parzialmente l' opera da una sala più grande. In ordine, lo spettatore viene accolto da *Outerborough* (Bill Morrison, 2005) e da *Felicitas* (Pablo Pijnappel, 2005) per poi passare in uno degli ambienti portanti e più complessi con le opere *Message from Andrée* (Joeachim Koester, 2005), *Intervista* (Anri Sala, 2005), *Kindergarten Antonio Sant' Elia, 1932* (David Claerbout, 1998). La terza sala è stata predisposta per contenere unicamente

18 Jaap Guldemonnd, *Found Footage: Cinema Exposed*, in Bloemheugel, Fossati, Guldemonnd, *Found Footage: Cinema Exposed*, cit.

19 Si farà riferimento in questa sede alle sole opere installate nello spazio del museo per tutta la durata dell' esposizione (la mostra è stata accompagnata anche da una nutrita serie di proiezioni e di eventi performativi) per poter considerare anche le caratteristiche spaziali e installative dei lavori scelti.

i quattro schermi di *Frammenti Elettrici 1-4* (Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, 2001-2004), mentre il quarto ambiente è il più complesso in assoluto da un punto di vista espositivo: nella stanza principale sono state accolte il già citato *Sun in Your Head* (Wolf Vostell, 1963), due opere di Douglas Gordon, *Confessions of a Justified Sinner* (1995-1996) e *10ms<sup>-1</sup>* (1994), due lavori di Christoph Girardet, *The Eternal Lesson (Replica)* (2012) e, con Matthias Müller, *Kristall (Crystal)* (2006). Ai lati, una stanza con *Three Screen Ray* (Bruce Conner, 2006) e il sotto ambiente contenente *White Suits and Black Hats* (Aernout Mik, 2012).

La maggior parte delle opere sono concentrate in due ambienti principali (il secondo e il quarto) nei quali si formano interferenze semantiche interessantissime sebbene anche ambienti più piccoli, come quello che accoglie lo spettatore all'entrata, offrano materiale per alcune riflessioni. Gli ambienti che ospitano più opere, in particolare, offrono allo spettatore la possibilità di sperimentare l'immersione in un archivio filmico e culturale di grande importanza. L'opera di Aernout Mik e quella di Christoph Girardet vanno ad aggiungersi alla collezione di lavori creati sugli archivi dell'EYE Film Institute e questo fatto diventa ancora più significativo agli occhi del visitatore, avvolto in questa struttura che diviene temporaneamente sovra-archivio e sovra-dispositivo.

Il visitatore è indotto a percorrere un archivio di immagini, non solo a vivere le singole opere con una percezione diffusa, quasi completa a livello sensoriale, ma ad avere la possibilità di fruire il passato filmico sotto forma di presente artistico.

Si è deciso di far procedere l'analisi sviluppando un discorso per ogni spazio della mostra, sia esso chiaramente delimitato da pareti e porte chiuse, sia esso lasciato più aperto e comunicante con gli altri ambienti.

### 2.2.1 Primo spazio

*Outerborough* (Bill Morrison, 2005) è uno splendido esempio di riuso di materiale filmico altrimenti difficilmente visibile. Il materiale originale è un lavoro girato nel 1899 da un fotografo dell'American Mutoscope & Biograph dal titolo *Across the Brooklyn Bridge*, su un supporto di 68mm. Restaurato in 35mm dal British Film Institute nel 2004 viene affidato a Bill Morrison per la riapertura del MoMA. Il viaggio da Manhattan a Brooklyn è per l'artista americano la possibilità per una rimessa in forma suggestiva con l'ausilio dello *split-screen* e una colonna sonora composta per l'occasione.

As one of the earliest travelogues, *Across the Brooklyn Bridge* was filmed with the intention of giving early film audiences the opportunity to experience a place they could not otherwise visit. For modern audiences it is similarly rarefied view we can no longer

experience. Not only has the cityscape changed over the past century, but also, no train crosses the bridge anymore, and no vehicle can travel over on its median as that trolley did. The unique central perspective lends itself to abstraction and time travel: the journey from one side of the East River to the other becoming a unit of both time and space, increasingly compressible and distributable<sup>20</sup>.

Da un punto di vista espositivo l'opera viene inserita ad accogliere il visitatore con il proiettore come primo oggetto sul suo cammino. La forma allungata dello schermo crea una sorta di divisione di ambiente (che in questa sede non viene considerata tale) con l'opera posta alle spalle *Felicitas* (Pablo Pijnappel, 2005). In questo contesto il lavoro di Morrison viene proposto come un'installazione filmica in *loop* in 16mm/CinemaScope. L'opera, come spesso accade, viene talvolta mostrata anche come cortometraggio proiettato in festival e in questa forma è riuscito ad avere una buona diffusione. Per chi entra nella mostra questo primo lavoro funziona come un *incipit* ben costruito che in sé racchiude diversi modelli di processualità archivistica. Forse per questo è una delle opere che meglio si sarebbero potute sistemare in questa posizione.

Del resto Bill Morrison è un artista paradigmatico in questo genere, lavorando con materiale archivistico deteriorato dal 1996, anno di *The Film of Her*, cortometraggio di 12 minuti in 35 mm con materiale dalla Paper Print Collection della Library of Congress. Chiaramente influenzato da *Lyrical Nitrate* di Peter Delpouts, con *Decasia*, di alcuni anni successivo (2002), Morrison porta all'estremo questa idea, realizzando un film di quasi settanta minuti con materiale proveniente da un gran numero di cineteche e collezioni (fra le altre, The Library of Congress, The Museum of Modern Art, George Eastman House, The University of South Carolina Newsfilm Library, and the Cinémathèque Suisse) girato fra il 1914 e il 1954. L'opera di Pablo Pijnappel è invece un lavoro che si basa su un'intima ricerca all'interno di un patrimonio di memorie personali e familiari. Qui l'artista ricostruisce la storia di Felicitas Baer, donna eccentrica dalla vita intensa e avventurosa che ha attraversato il ventesimo secolo tra le più diverse occupazioni (infermiera, danzatrice, antropologa e altro ancora), per poi diventare amica della famiglia dell'artista a Copacabana. I ventiquattro minuti dell'installazione raccontano questa storia inserendo nel racconto elementi di finzione, portando voci diverse a svolgere la stessa storia e lasciando le discrepanze all'attenzione dello spettatore. Qui le memorie private vengono modificate notevolmente dalle memorie fortuite decostruendo le normali tecniche drammaturgiche. Il *found footage* di Pijnappel è di tipo immaginifico, nel senso che gestisce la memoria attraverso fonti che non sono attendibili e talvolta nemmeno

20 <http://www.icarusfilms.com/new2012/outr.html>

reali. È una delle correnti più interessanti poiché costruisce drammaturgicamente sopra ad un sistema di immagini che vengono così ad essere rette dal racconto e non più dalla visione, senza il quale la seconda sarebbe incomprensibile ad un livello profondo.

Queste due opere, entrambe contenute nel primo ambiente dell'esposizione, mostrano con chiarezza le differenze di impiego del *found footage* e le enormi possibilità che il materiale archivistico offre. La scelta curatoriale di porre insieme questi lavori dà allo sguardo spettatoriale la possibilità di cominciare un percorso complesso fin da subito.

Il lavoro di Bill Morrison spiega in un certo senso allo spettatore che arriva che cos'è il *found footage*, ricerca dei materiali, pensiero sul riuso, espediente artistico. Il lavoro di Pijnappel lo disillude subitaneamente e lo dirige verso una narrazione complessa, lo impegna all'attenzione preparandolo al vero panorama delle sale successive.

### 2.2.2 Secondo spazio

Il secondo ambiente offre allo sguardo tecniche, modalità installative e contenuti differenti. In questa sala le interferenze diventano sempre più evidenti portando lo spettatore in un circuito di scelte visive complesse. Metaforicamente messo in guardia entrando nell'esposizione, lo spettatore è qui risucchiato da alcuni aspetti altamente impattanti con il normale svolgimento della visita. Si tratta prima di tutto di muoversi all'interno dei valori luminosi legati ad ognuna delle tre opere presentate e di analizzare le diverse forme di esposizione.

Il primo lavoro, più in linea con i due precedenti, è *Message from Andrée* di Joachim Koester del 2005. Si tratta di un'opera molto particolare formata da un film 16 mm e pannelli.

On July 11, 1897, Andrée, Fränkel and Strindberg took off from Danes Island, Spitsbergen, with the intention of circumnavigating the North Pole in a balloon. In their cargo were a stereoscopic camera and a stock of Kodak films.

The Jules Verne-like adventure took a tragic turn when the balloon crashed on the pack ice and the expedition disappeared without a trace. Only in 1930, after thirty-three years, were the remains of the three men found on White Island, along with various relics and a box of exposed negatives. Soon after, the photographs were developed. Together with the expedition notebooks they became central to later attempts to piece together the story of what happened.

While some of the photographs depicted scenes after the landing and the following struggle on the ice, others were almost abstract, filled with black stains, scratches and streaks of light. Most historians studying the expedition have ignored this layer of “visual

noise.” I, on the other hand, have made it my focus. If language defines our world, the black dots and light streaks on the photographs can be seen as bordering on the visible, or marking the edge of the unknown. Pointing to the twilight zone of what can be told and what cannot be told, document and mistake<sup>21</sup>.

Il progetto parte quindi da una spedizione che aveva come obbiettivo la circumnavigazione del Polo Nord in mongolfiera con una macchina da presa stereoscopica per la documentazione. Siamo nel 1897 e la spedizione viene colta da una fine tragica. Al ritrovamento dei resti dei tre uomini viene anche ritrovata una scatola di pellicole. Koester decide di partire dalle immagini più astratte, quelle che rappresentano una sorta di “visual noise” per arrivare ad una *non* narrazione visiva che impedisce allo spettatore di acquisire delle vere coordinate storiche. Queste vengono date dai due pannelli posti a lato dell’installazione con la stessa identica foto della partenza del pallone aerostatico con le didascalie “Message from Andrée” nel primo e “Expedition polaire Andrée, 1897.”, “Depart du Ballon Andrée. (11 Juillet)” nel secondo. Opera suggestiva e poetica, rappresenta un altro modo di usare materiale ritrovato evitando di utilizzare nella maniera più assoluta l’intrinseca narratività dei frammenti per costruirne una successiva. È per alcuni versi l’opera più rappresentativa della mostra poiché gestisce storia, materiale storico, invenzione e ricostruzione attraverso modelli drammaturgici azzerati dalla materia fisica, che diviene irricognoscibile, ma rigenerati dall’associazione ai pannelli presenti nell’installazione. Potentemente filmico anche per l’utilizzo del proiettore, ben strutturato per il modo in cui viene affrontato nella disposizione della materia complessa.

La seconda opera presente, *Intervista* di Anri Sala, torna su registri intimi, familiari, partendo da un filmato in 16 mm dove una donna, che altri non è che la madre del regista, tiene un discorso al Congresso della gioventù del Partito Comunista albanese del 1977, le cui parole sono però andate perse assieme a tutto il commento sonoro del film. Da questo fatto parte una ricerca intrapresa dall’artista per scavare nelle memorie dei presenti a quel congresso ed arrivare a decifrare le parole della madre. Anche qui, il materiale filmico fa da detonatore per il lavoro artistico vero e proprio, che sta appunto nella ricerca e nel ritrovamento di parole perdute. Ventisei minuti di installazione video che si propone come prima cosa di utilizzare il materiale ritrovato per indagare, il titolo ha talvolta come sottotitolo *Finding the Words*, la Storia attraverso la storia familiare, secondo una modalità cara al documentario di creazione che della storia fa la sua metonimia.

Accanto, David Claerbout, *Kindergarten Antonio Sant’Elia, 1932*, prende un ulteriore punto di partenza e una lavorazione più minimalista. Si tratta di una

21 Joachim Koester, *Message from Andrée*, 2005, <http://www.nicolaiwallner.com>.

videoproiezione che parte da una foto dove sono rappresentati bambini che giocano in un asilo nella Como fascista. L'operazione dell'artista belga consiste nel mantenere la fissità della fotografia manipolandone una parte e aggiungendo digitalmente del movimento, facendo spostare le foglie degli alberi:

This video is based on a photograph dating from 1932, taken at the opening of the new Antonio Sant'Elia kindergarten in Como, Italy. We see children playing in the school's functionalist garden (designed by the architect Giuseppe Terragni). The light is cold and it seems as if the sun is low, creating the long shadows of early spring. The image of the children remains in between a spontaneously captured moment and a composed picture. The movement of the young trees suggests that the image is frozen, while it simultaneously continues to melt further into motion, as though undecided in which direction to go<sup>22</sup>.

Complessivamente, nella stessa sala, sono messe in contatto tre opere prodotte in un arco di neanche dieci anni (1998 e 2005), ma diversissime per modo di utilizzo del materiale archivistico ritrovato. Qui la messa nello spazio gioca una parte fondamentale, lasciando ad ogni opera una propria libertà spaziale, sebbene limitata, ma non sonora né visiva.

Il suono del proiettore di *Message from Andrée* riempie la stanza - mentre l'opera di Claerbout è priva di suono e quella di Sala dotata di cuffie, creando un'ovvia sovrapposizione di ciò che è cinematografico, il proiettore, a ciò che è specifico del video, una mancata percezione del supporto.

Il riverbero delle proiezioni video nonché il *flickering* impediscono la concentrazione totale su di una singola opera. Per quanto la sala sia ben oscurata il pavimento riflette le tre fonti luminose delimitando in qualche modo gli spazi di sopravvivenza delle immagini. Allo stesso tempo, mancando una differenziazione spaziale netta, il riflesso delle varie fonti luminose non permette la divisione "a sala cinematografica" che vedremo in due degli ambienti seguenti.

### 2.2.3 Terzo spazio

Il terzo ambiente è dedicato alla disposizione dei *Frammenti Elettrici 1-4* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. È più corretto l'uso della parola spazio perché si tratta della sistemazione nella quale meglio si vedono le possibilità mobili dell'insieme dell'EYE Film Institute. I lavori di Gianikian e Ricci Lucchi vengono proiettati su quattro

22 <http://davidclaerbout.com/Kindergarten-Antonio-Sant-Elia-1932-1998>.



schermi, ma in un unico sotto-ambiente, delimitato da due pareti mobili e da una vetrata semi-oscurata che dà su di una delle entrate dell'edificio e sul ristorante.

In questo contesto sono da rimarcare due fattori, il primo di tipo curatoriale e dispositivo, il secondo più legato alla struttura architettonica del palazzo. La decisione di inserire queste quattro opere in un unico spazio appare logica per un verso, meno considerando che anche altri lavori avrebbero potuto ambire ad una situazione di concentrazione migliore, tale da indurre lo spettatore a soffermarsi con più attenzione sull'opera. La visione curatoriale ha optato per una certa logicità, come detto, in quanto i quattro lavori facenti parti di un'unica serie, creano un archivio visivo più o meno omogeneo per lo spettatore, sebbene inserito in una complessità semantica data dalla diversità del materiale proposto. Sono immagini di Rom nell'Italia degli anni quaranta, un preciso punto di vista coloniale nel Vietnam degli anni cinquanta, una parata di corpi femminili ripresi di spalle nel momento tipico del benessere italiano e ancora una volta il colonialismo francese, ma questa volta in Nuova Caledonia. Nell'insieme formano un archivio frammentario come il titolo che giustamente prendono, che porta alla luce quella memoria collettiva di cui molto si è parlato inserita in un flusso temporale assolutamente fuori prospettiva. Quattro temporalità ben diverse, segnate dalla scelta dei colori - ma non solo - come nel cinema più classico e felice della coppia Gianikian Ricci-Lucchi che lo spettatore riconosce parte di un insieme senza dubbio, ma al contempo singolari estratti di momenti ritrovati e decisi. Il procedere disattento dello sguardo porta in superficie modelli di visione che solo in un archivio autoriale potrebbero risultare con tanta potenza, dove sono i vuoti della memoria personale a formare la memoria collettiva. Quattro momenti ben precisi raccolti in un'antologia - o forse più in un sussidiario per la complessità semantica del materiale - che genera quattro situazioni spettatoriali diverse, unite solamente da due caratteristiche: la disposizione installativa e la cifra autoriale. Del resto, come si è potuto vedere, la conformazione archivistico-narrativa coordinata da una voce autoriale è la forma più efficace che possiamo trovare in questo genere di occasioni espositive e la curatela di questi "momenti espositivi" è stata molto accurata, almeno nel confronto con il resto del materiale proposto.

I *Frammenti Elettrici* hanno un filo comune, non sono semplice materiale di scarto:

E' nostra intenzione, come sempre, che i temi delle immagini del passato riflettano il nuovo. Immigrazioni, problemi etnici, razzismo, colonialismo, neocolonialismo. Vediamo ogni giorno una accelerazione della distruzione non solo della democrazia, ma dei più semplici valori umani, l'irrispetto. *Frammenti Elettrici* consiste in materiali d'archivio, sul disagio sociale, su differenze tra 'specie umane'. Utilizziamo brani cinematografici

privati, girati dopo la Seconda Guerra Mondiale e la sconfitta dei fascismi in Europa<sup>23</sup>.

Potrebbe non apparire scontato a chi non sente la necessità politica della coppia di artisti, ma è questa traccia sociale a rendere il tratteggio dei *Frammenti*. Così, dal punto di vista espositivo, la suddivisione dell'ambiente è il modo per permettere la navigazione spettatoriale in questo modello, altrimenti semplicemente non gestibile. Riguardo al primo film scrivono:

Dopo guerra, Nord Italia, lago di Como, fine anni quaranta.

Domenica di primavera. Una giovane madre con cappotto elegante accompagna la figlioletta sul lago. [...] Si dirigono verso una famiglia di Zingari, appena giunta sul lago, il cavallo è stato staccato dal carro. Bambini biondi con i capelli ricci giocano sul prato, scalzi. Un neonato è avvolto in una coperta sull'erba, il volto nascosto sotto un vecchio cappello sformato, da uomo. Un giovane padre tiene teneramente in braccio un altro bambino piccolo. La madre, molto giovane, sorride imbarazzata. La camera 8mm registra l'esotismo, nel prato di casa. L'esotismo è pur sempre diversità. Attitudini 'modello' del gruppo familiare che riprende gli Zingari. Zingari che riappaiono in Italia dopo gli orrori della guerra e del genocidio subito dal loro popolo nei lager nazisti. Non conosciamo l'autore delle riprese ed i personaggi che appaiono nei fotogrammi minuscoli, né sappiamo il paese di provenienza di questo gruppo di migranti. I luoghi dove si svolgono le 'fragili' immagini del ritratto degli Zingari sono ora quelli dove è più forte la spinta alla secessione dal resto dell'Italia e dove massima è l'intolleranza razziale contro i nuovi immigrati. Gente non sedentaria e costantemente minacciata di espulsione. Le immagini provocano in noi una emozione nervosa, in una stagione che vede la crescente ondata xenofoba, l'affermazione del revisionismo, il ritorno del fascismo in Italia<sup>24</sup>.

Se è vero che ogni opera porta con sé una valenza politica è ancor più vero quando questa valenza può essere espressa tramite il dispositivo, che qui non ha niente a che vedere con quello per il quale le immagini erano state girate, poiché la destinazione d'uso delle stesse immagini è mutata con il tempo e con la realtà sociale.

L'altro aspetto che già è stato rilevato al momento di considerare i valori luminosi è quello legato alla costruzione architettonica dell'edificio. Oltre alle due pareti mobili e ad una terza fissa, le vetrate che affacciano sull'ingresso sono una semi-parete e sono quanto di più riuscito si può avere fra il *black box* e il *white cube*. Il che non significa che sia un esperimento valido *tout court*, ma quantomeno interessante poiché in parte contraddice quel bisogno di concentrazione che è stato rilevato poco sopra. In effetti,

23 [http://www.connectingcultures.info/wp-content/uploads/2010/09/1\\_Mapping-the-invisible\\_ITA1.pdf](http://www.connectingcultures.info/wp-content/uploads/2010/09/1_Mapping-the-invisible_ITA1.pdf)

24 <http://www.cestim.it/rassegna%20stampa/03/01/11/cinema-rom.htm>.



sia l'apertura visiva che il riflesso degli schermi sulle vetrate danno un effetto contrario, piacevole nell'insieme ma non utile per la visione concentrata. Non è del resto l'obiettivo primario di un'opera multischermo nella quale non ci sono legami diretti di montaggio fra le immagini, quanto piuttosto si tratta di una caratteristica dell'insieme espositivo che sembra interessante rilevare al momento di trattare spazio e tempo in un'esperienza diretta come quella della mostra.

Il terzo spazio risulta così molto interessante dal punto di vista analitico poiché permette una riflessione sulla disseminazione degli schermi con un materiale piuttosto omogeneo, come non accade nelle altre situazioni.

#### 2.2.4 Quarto spazio

Sono cinque le opere collocate in questa grande stanza, che di fatto viene così ad essere la più complessa dell'intera mostra. La diversità delle opere proposte rende più difficile decifrarne i livelli stilistici e curatoriali ed in questo senso rappresenta una conformazione classica della confusione che vige nelle esposizioni delle immagini in movimento.

Il 14 settembre 1963 Wolf Vostell, con la complicità organizzativa della Galerie Parnass, propone a Wuppertal *9 Nein Décollagen*, un *happening* molto articolato che metteva in scena appunto nove *Dé-coll/ages* in nove diversi spazi sparsi nella città. Gli spettatori venivano portati con un autobus da una location all'altra. Tra queste un cinema, dove veniva proiettato *Sun in your head*, fruito stando sdraiati sul pavimento. Si tratta di sette minuti di programmi della televisione tedesca dell'epoca, alterati e ripresi in diretta, originariamente con una macchina da presa 16 millimetri, in seguito trasferito in video, realizzati con l'aiuto di Edo Jansen. Nella mostra di Amsterdam viene mostrato quasi in sordina, all'entrata della stanza, posto al di sopra di un piedistallo e proposto in monitor, in una versione di cinque minuti e trenta secondi. È l'opera più anziana proposta in mostra, ma anche una delle più sovversive considerando il contesto in cui è stata pensata e le declinazioni del movimento Fluxus. Mantiene quindi, nonostante la differenza d'età nei confronti degli altri lavori una freschezza che la rende adatta all'esposizione in un contesto contemporaneo e non solo storicizzato.

Due sono i lavori di Douglas Gordon presenti nella mostra e in questa stessa stanza. Il primo, sulla sinistra e opposto all'opera di Vostell è *Confessions of a Justified Sinner* (1995-1996), con il quale l'artista britannico ha vinto il Turner Prize nel 1996; il secondo è *10ms<sup>-1</sup>* (1994). *Confessions of a Justified Sinner* mette insieme alcuni pezzi di una versione del film tratto dal romanzo *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*

(1886) di Robert Louis Stevenson, usando però il titolo di un altro romanzo, *Confessioni di un peccatore impeccabile* (1824) di James Hogg, altro scrittore scozzese al quale alcuni attribuiscono la paternità morale dell'idea del romanzo. Da un punto di vista tecnico, Gordon mette accanto due schermi sui quali viene proiettato il positivo e il negativo della pellicola, nel momento della trasformazione di Jekyll in Hyde. Ovviamente rallentato e ovviamente ingrandito.

*10ms<sup>-1</sup>* è un'opera di poco precedente, legata all'altra esposta per la chiara questione del riuso del materiale cinematografico. In questo caso però si è di fronte ad un film scientifico, proveniente dalla Prima Guerra Mondiale, che mostra i tentativi di alzarsi e camminare da parte di un uomo chiaramente colpito psicologicamente dall'avvenimento al punto da non riuscire a fare questi basilari movimenti. Chiaramente non dal punto di vista narrativo, ma almeno da quello curatoriale, la disposizione dei due lavori forma una sorta di trittico che mescola due lavori cronologicamente vicini ma piuttosto lontani nel tipo di gestione del materiale filmico trovato.

Un trittico per quanto riguarda l'uso degli schermi e contemporaneamente un dittico autoriale, gestione dello spazio che troviamo, sebbene in altri termini, quasi specularmente negli altri due lavori presenti nella sala. *Kristall (Crystal)* (2006) di Matthias Müller e Christoph Girardet e *The Eternal Lesson (Replica)* (2012), sempre del secondo autore. *Kristall (Crystal)* è composto da quindici minuti in 35 millimetri che formano una compilation di film tratti da tutta la storia del cinema, in piccolo un *The Clock* (Christian Marclay, 2010) legato questa volta agli specchi. Si viene a creare un percorso piuttosto claustrofobico dalle tinte melodrammatiche per le immagini scelte, sempre legato ad un gioco di specchi talvolta così forte e ben legato da coinvolgere in pieno lo spettatore. Christoph Girardet racconta così la genesi del lavoro:

[...] Un jour, Matthias est arrivé et m'a montré un plan, qui fait partie de *Kristall*, où on pouvait voir Anthony Quinn détruisant le miroir qui reflétait l'image de Lana Turner. Matthias est un grand admirateur de Lana Turner. [...] Mais nous ne pouvions pas nous arrêter là. En partant de ce plan, c'est le miroir qui est devenu le thème intéressant. Nous avons donc recherché un motif de répétition approprié pour ce thème. Lorsqu'on fait une recherche approfondie, on découvre des structures cinématographiques, on découvre la façon dont ces images sont utilisées dans les films. Nous comprenons que le regard dans un miroir a un lien avec le sexe des personnages. En effet, lorsqu'un homme se regarde dans un miroir, c'est généralement pour poser un geste, une action ordinaire, tels que se raser ou faire le nœud de sa cravate. Rien de palpitant. Certaines fois, par contre, il y a une raison sous-jacente : c'est le face-à-face avec sa propre mortalité, mais c'est plus rare. Lorsqu'une femme se regarde dans le miroir, on perçoit une pointe de narcissisme. Le miroir reflète un vide intérieur, un vide généralement laissé par un homme. Dans l'image

d'une star qui contemple son reflet dans le miroir, on perçoit un dédoublement, une mise en abyme, une sorte d'icône. On peut ressentir cette sensation en revoyant plusieurs fois les films, en faisant attention au motif<sup>25</sup>.

Se lo specchio è un τόπος piuttosto comune per quanto riguarda la storia del cinema, sulle interferenze della visione riprodotta si basa la totalità di questo spazio espositivo.

L'altro lavoro, *The Eternal Lesson* di Christoph Girardet è una sorta di chiusura del percorso espositivo. Si tratta di un video di 6 minuti installato su due monitor, tratto da un documentario del 1940, non finito, che ritraeva all'opera studenti della Rijksakademie van Beeldende Kunsten. Il lavoro dell'artista è consistito nel mettere a confronto delle scene semi identiche girate più volte, creando delle piccolissime variazioni visive sul tema. Mentre gli studenti del film sono al lavoro nel confrontare le loro prove con i modelli che hanno di fronte, il lavoro analitico dello spettatore consiste nel confrontare le due scene che ha davanti agli occhi. Sebbene in questo caso l'opera prenda il proprio materiale da una sola fonte, il tutto si inserisce in quel complesso gioco analizzato fino ad ora.

Tolta quindi l'opera di Vostell che risulta più difficilmente incastrabile in questo gioco di rimando fra specchi, sguardi e riproduzioni (anche se non totalmente) tutte le altre quattro opere formano un chiasmo espositivo che si basa su rimandi visivi. Il riflesso, riprodotto esponenzialmente poi tramite la luce sul pavimento lucido del museo e il doppio crea una sorta di linea guida che rende questa stanza la più complessa da un punto di vista dell'analisi ma forse il fulcro d'interesse concettuale della mostra olandese. Se anche l'associazione non fosse stata fatta coscientemente, in virtù di una visione curatoriale (e questo non dovrebbe sorprendere) gli elementi raccolti sarebbero comunque sufficienti per fare di questo spazio il più interessante all'analisi e il più adatto a mostrare le specifiche del *found footage*, soprattutto cinematografico. Questo discorso va considerato anche in virtù del fatto che da questa stanza se ne aprono altre due, veritiere alcove nonché moderne *black boxes*, nella migliore tradizione contemporanea.

25 André Habib, "2 x 2 : deux soirées en compagnie de Müller et Girardet", in *Hors champ*, 19 dicembre 2007, <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article289>.

### 2.2.5 Quinto spazio

*Three Screen Ray* è un lavoro molto particolare che male si inserisce nel complesso della mostra. Non per mancanza di affinità né per grosse differenze di tema. Si tratta di un'opera complessa di Bruce Conner composta da film 8mm e 16mm trasferiti in video e fatti diventare spazialmente un trittico. Hanno in effetti subito una trasformazione in quanto unione di due lavori degli anni sessanta dell'autore, rimontati in maniera diversa (almeno parzialmente). I due lavori sono *Cosmic Ray* (1961) e *Eve-Ray-Forever* (1965) con, come colonna sonora, *What'd I Say* (1959) di Ray Charles.

*Cosmic Ray* è un passaggio fondamentale per la carriera di Connor in quanto per la prima volta mescola *found footage* e immagini girate dall'autore, che in questa nuova forma diventa materiale ritrovato anch'esse. Il canale centrale riproduce esattamente il film del 1961 mentre i due canali laterali sono rimontaggi recenti. Sorta di *slot machine* di immagini (come è l'opera è stata chiamata), è, tornando indietro agli anni sessanta, una feroce critica all'eccesso di immagini, con rappresentazioni che spaziano da corpi nudi a riferimenti alla guerra a culture non occidentali<sup>26</sup>.

Per lo spettatore è in un certo senso la sala più cinematografica dell'esposizione. Completamente oscurata, non lascia dubbi riguardo alla scelta curatoriale di isolare il lavoro in maniera chiara e un po' scioccante, ancor più del lavoro di Aernout Mik, anch'esso "messo in una scatola nera", come si vedrà, ma per chiari motivi politici. Anche *Cosmic Ray* porta con sé valenze di critica sociale, così come Vostell, Gianikian-Ricci Lucchi e non solo. Eppure questo ha necessitato la scelta di chiudere lo spettatore in una stanza senza punti di riferimento. Risulta in qualche modo la scelta più inscrutabile, almeno da un punto di vista semantico, e non lascia soddisfatti perché mette in risalto un lavoro senza dare specifiche o appigli per decifrare i codici di linguaggio che sottostanno al lavoro di Conner, del 2006 in questo caso, ma derivato da un lavoro degli anni sessanta.

### 2.2.6 Sesto spazio

All'incirca dietro lo schermo melodrammatico di Müller-Girardet si trova un vano escluso dalla stanza, che facilmente potremmo intendere al contrario come un'esclusione dell'opera nei confronti dello spazio complesso e articolato in certo modo confusionario. Viene da chiedersi al momento dell'analisi se quest'opera potrebbe inserirsi nel complesso o meno. La risposta non può essere immediata poiché si tratta di un lavoro nuovo - ma lo è

<sup>26</sup> <http://lacma.wordpress.com/2012/04/25/new-acquisition-bruce-conner-three-screen-ray/>

anche *The Eternal Lesson* - e meno concettuale dei precedenti. Ma soprattutto è un lavoro legato al passato coloniale olandese, che quindi porta con sé e su di sé un significato unico all'interno di un'istituzione ufficiale dei Paesi Bassi. La scelta di isolarlo in uno spazio preciso trova un senso più chiaro rispetto al lavoro di Bruce Conner ad esempio. È legato al passato dei visitatori, almeno della maggior parte di essi e si lega ad un'eredità, quella coloniale, che ha una potenza molto più forte, in questo preciso contesto, se confrontato con l'opera di Gianikian-Ricci Lucchi. Non si tratta ovviamente di giudizi di valore, ma di confrontare il potere politico e istituzionale dell'opera esposta. In parte è infatti simile all'archivio frammentario di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, ma in un'esposizione così connotata da valenze politiche nel dispositivo del cinema olandese, non può avere un confronto paritario.

Aernout Mik lavora su alcuni fondi coloniali olandesi per arrivare ad una forma finale di videoinstallazione su tre canali, *White Suits and Black Hats*. Frutto del complesso passato coloniale, Mik ha potuto lavorare sulla collezione "Netherlands East Indies", contenente materiale ufficiale ma anche studi antropologici del Royal Tropical Institute e lavori di stampo più amatoriale. Anche in questo caso il personale punto di vista dell'autore crea una costellazione di immagini frammentaria che porta in superficie significati mediati per un pubblico altrimenti incapace di fruire di queste immagini. La sistemazione della videoinstallazione in un sottoambiente isolato conferisce al lavoro, in questo contesto, un'attenzione programmata, come a sottolineare le diverse stratificazioni delle forme archivistiche. Ovvero, nella complessa costellazione della mostra, *White Suits and Black Hats* gioca su di un livello parossistico, accentuando quanto detto (visivamente) fino a quel punto e liberando lo spettatore da significati concettuali ponendolo in una dimensione politica. Non chiude la mostra poiché si è costretti a passare ancora di fronte all'opera di Girardet, ma termina un percorso di significati che in alcuni spazi, forse la maggior parte, sono dipanati in maniera ben fruibile da chi guarda.

### 2.2.7 Il percorso dell'archivio

La complessità della mostra serve a comprendere come il passaggio dall'archivio all'esposizione sia un passaggio processuale solo quando finalizzato a creare uno spazio ricettivo per il visitatore. Si tratta di modificare la percezione di chi guarda in funzione di ridare vita all'oggetto dello sguardo tramite lo sguardo stesso. Appare chiaro oggi, come la funzione della memoria sia fondamentale per comprendere che il frammento filmico, in se stesso, in virtù del suo essere parzialità, riacquista una propria funzione semantica solo se inserito in un insieme che serve da sovrastruttura. La *forma archivio* è quindi un

contenitore necessario, che in sé accoglie una storia museale laddove questa serve come *display* culturale, una storia espositiva del mostrare.

Il materiale di *found footage* è particolarmente adatto per queste considerazioni in quanto portatore di memoria, non solo storica, collettiva o personale, bensì memoria del guardare, del come si contempla una certa opera rispetto ad un'altra. L'arte contemporanea si fa in questo contesto un'arte ben adatta a raccontare (spesso in questo è manchevole, preoccupata com'è della dittatura del concetto), prepara lo spettatore non solo al proprio contenuto, ma lo invita a ragionare sulle forme dello sguardo e del *display*. La mostra di Amsterdam è per questo esemplare: contiene in sé una tassonomia del *found footage* (parziale come ogni classificazione che non sia scientifica può solo essere) e con essa disvela una tassonomia delle forme del guardare gli audiovisivi, che si può chiamare così poiché non solo arte ma arte nella società. La vista di opere di Wolf Vostell di fronte ai lavori di Douglas Gordon è l'asimmetria visiva insita in una gestione curatoriale dello sguardo, ovvero la consapevolezza che le pratiche visive possono diventare, per lo spettatore, racconto di una delle storie del guardare la messa in scena e la messa nello spazio. Altro non è la curatela se non una scelta di modi e di attenzioni alla materia artistica che mai deve essere protetta dal visitatore, piuttosto deve essere data senza timori. Nel percorso che è stato delineato non sono emersi sempre questi percorsi, ma è uscito allo scoperto una possibile messa in fila di modi installativi del materiale archivistico che si legano alle pratiche delle forme cinematografico-artistiche contemporanee.

Esposizioni come quella proposta dall'EYE Film Institute sono quindi una delle possibilità più interessanti che esistano oggi per diffondere e riusare il patrimonio cinematografico, passando per un processo costruttivo che porta la raccolta dei frammenti e la loro salvaguardia verso una costruzione formale fragile ma perfettamente adeguata al materiale mostrato, la *forma archivio*.







## Cenni conclusivi

Concludere significa aprirsi e chiudersi allo stesso tempo, perché necessità della lucidità necessaria alla sintesi finale ma soprattutto alla proposta di nuove possibilità di ricerca. In un certo senso è simile ad un viaggio, la cui conclusione è in qualche modo impossibile. Si possono, per così dire, metter in fila i ricordi, si possono aprire le valigie per cercare di fare ordine, ma quello che si può veramente sperare è evitare un effetto che assomigli alla carrellata delle diapositive familiari. Questo viaggio di ricerca ha portato alcune considerazioni, nella speranza che possano aprire direzioni di ricerca tali da far scaturire un ulteriore dibattito.

Il primo punto di approdo è quello che riguarda il delineare un paesaggio delle forme. Questo è naturalmente inserito in quella “geografia dei media” di cui parla Francesco Casetti, ma, essendo strettamente legato all’arte contemporanea e alle sue istituzioni, rispetto ad essa assume delle sfumature diverse. Individuare un paesaggio complesso può sembrare di primo acchito un’operazione semplicistica, ma è un passaggio fondamentale per qualunque ricerca tratti di arte e ancor più delle relazioni tra arte e cinema. La complessità contemporanea è sotto agli occhi e talvolta si può avere la sensazione che sia esasperata dalla mancanza di distanza storica che, inevitabilmente, non si può ancora avere.

Inoltre, l’arte contemporanea sta colonizzando grandi spazi di cultura e, in particolar modo, di cultura visiva. La recentissima inaugurazione della Fondazione Louis Vuitton a Parigi lo dimostra. L’ambiziosa costruzione di una navicella spaziale dell’onnipresente Frank Gehry si autocelebra, ripetendosi su se stessa. Il palazzo, per la sua peculiarità visiva, diventa simbolo della Fondazione ancor prima che possa passare il normale tempo sociale della costruzione immaginaria di un simbolo. All’interno, una mostra fatta di plastici e poc’altro ri-celebra l’edificio e il suo architetto, mentre al piano sotterraneo un film di Sarah Morris, che altro non è che un’enorme pubblicità del mecenate e del suo impero commerciale, celebra al cubo questo edificio. Costruito all’interno di

uno spazio socialmente e storicamente contraddittorio come il Bois de Boulogne, trova una collocazione paradossale accanto al *jardin d'acclimatation*, voluto sotto Napoleone III dalla *Société impériale zoologique d'acclimatation*, per creare un parco zoologico che servisse anche da zona di divertimento. In questo contesto - oggi il *jardin* è più parco giochi che zoo - l'arte della Fondazione trova davvero una posizione ironica e dimostra più che mai cosa sia l'arte contemporanea ammantata di *glamour*.

Eppure, sebbene con il rammarico di vedere una possibilità culturale divenire l'ennesimo tempio del mecenatismo commerciale, la Fondation Louis Vuitton mostra come oggi l'arte sia un paesaggio delle forme, di rara complessità. In questo viaggio quindi, la linea dell'orizzonte che possiamo intravedere fuori dal finestrino è mobile e crea *in primis* un problema di estensione. È parso fondamentale allora parlare di *paesaggio delle forme cinematografico-artistiche contemporanee* poiché, all'interno di questa locuzione, si può comprendere la vastità dei lavori che uno spettatore vede. Durante l'inaugurazione, tre lavori erano formati da immagini in movimento: il già citato film di Sarah Morris, *Strange Magic* (2014), un lavoro di Pierre Huyghe, acquisito dalla fondazione, *A Journey That Wasn't* (2005), e *6 septembres* (2005) di Christian Boltanski. Ancora una volta si trovano assieme lavori girati in pellicola, video nonché un sistema interattivo. Tutte sono immagini in movimento, tutte potrebbero essere viste come simili tra loro dall'occhio di uno spettatore interessato all'arte contemporanea, ma meno attento alle peculiarità tecniche e dei dispositivi.

Certamente da un punto di vista della ricerca non sono solo "peculiarità tecniche" bensì fondamentali caratteristiche da prendere in considerazione, ma la ricchezza delle forme che costituiscono il paesaggio dimostra come si debba trovare una definizione più avvolgente di quelle che sono state proposte fino ad ora. Di sicuro, l'*effet cinéma* mostra con chiarezza il soffio che la settima arte stende sulle immagini in movimento, ma sembra essere arrivato anche il momento per il quale si deve fare un'analisi del contesto prima ancora che della singola opera. Per cui si potrebbe analizzare singolarmente un'opera e vederne le sue trasformazioni, vederne i movimenti di entrata e di uscita e di riterritorializzazione che si compiono fra le arti, ma rimarrebbe comunque un'analisi parziale.

Molte delle definizioni e delle proposte lessicale che sono state prese in considerazione nel primo capitolo di questa tesi avevano la difficoltà di chiudere un insieme all'interno di un insieme più vasto. Un'operazione legittima e importante per poter cogliere le coordinate della ricerca contemporanea, ma con il rischio di fare un'operazione retorica, ovvero dare alla parte il valore dell'insieme. A partire dall'insoddisfazione per la terminologia fino ad ora proposta, quindi, è venuta alla luce la locuzione *forme cinematografico-artistiche contemporanee*. La speranza è che in questo modo si possa

riaprire un dibattito per raggiungere un risultato che vada oltre le posizioni già espresse, con l'obiettivo di arrivare ad una forma lessicale che sia capace di mutare con il mutare del panorama. Un punto di partenza quindi, non di arrivo.

Superato questo passaggio e date coordinate più ampie alla ricerca, si è ritenuto necessario porre l'attenzione sul punto focale di queste forme: la loro installazione, le loro caratteristiche museografiche e quindi lo spazio che abitano. Questa tesi è stata scritta in alcuni spazi, talvolta architettonicamente imponenti, che hanno sicuramente influenzato il ragionamento che la caratterizza. Essendo stata scritta in gran parte a Parigi ha visto la luce all'interno della Cinémathèque Française (altro edificio di Gehry, ma in questo caso ben inserito nell'ambiente circostante), della Bibliothèque Nationale de France, del Centre George Pompidou e dell'Institut national d'histoire de l'art. In ogni caso si è trattato di spazi istituzionali ben definiti, con una loro storia peculiare e talvolta un presente museografico in continua evoluzione. È stata anche la loro valenza architettonica a caratterizzare maggiormente un ragionamento intorno allo spazio delle immagini e allo spazio istituzionale.

La formalizzazione sulla quale questo lavoro in parte poggia, l'idea di *spazio perifilmico*, nasce primariamente intorno alla divisione in livelli che i diversi dispositivi museali creano. Il loro valore istituzionale è stato spesso ricordato, poiché è un effettivo snodo della questione della gestione dello sguardo. Senza considerare il contenitore istituzionale che "permette" lo sguardo non si può analizzare il lavoro artistico: *A Journey That Wasn't* all'interno della fondazione ha un valore istituzionale e persino ironico che in altre sistemazioni non avrebbe. Lo *spazio perifilmico* è lo spazio dello spettatore, che si muove intorno al filmico (delle forme cinematografico-artistiche), ed è il vero spazio di soggettivazione a cui, come spettatori, siamo sottoposti. La chiave sta nella gestione che il dispositivo di visione crea, in senso agambeniano, con la consapevolezza che la stratificazione architettonica, istituzionale, sociale e non ultima politica, influenza lo spazio di visione, che mai può essere considerato neutro.

Lo spazio è tema ben analizzato nella letteratura. Il punto di approdo di questo lavoro sta nel coinvolgere nell'analisi dello spazio la combinazione dei concetti di dispositivo, di medium e di *site*, cercando, dove possibile, di riattualizzarli nelle forme contemporanee. L'approccio interdisciplinare che qui viene proposto è quello che ha permesso di raccogliere gli strumenti necessari alla complessità dello studio. Sulla base dei risultati raggiunti l'obiettivo è quello di dare la possibilità di preparare un'analisi più definita, che non riguardi esclusivamente il cinema, l'arte o il design bensì le forme contemporanee. Il *site* è una sorta di chiave di lettura per questo percorso, poiché è il concetto più legato all'arte contemporanea:

But more than just the museum, the site comes to encompass a relay of several interrelated but different spaces and economies, including the studio, gallery, museum, art criticism, art history, the art market, that together constitute a system of practices that is not separate from but open to social, economic, and political pressures. To be “specific” to such a site, in turn, is to decode and/or recode the institutional conventions so as to expose their hidden yet motivated operations to reveal the ways in which institutions mold art’s meaning to modulate its cultural and economic value, and to undercut the fallacy of art and its institutions’ “autonomy” by making apparent their imbricated relationship to the broader socioeconomic and political processes of the day<sup>1</sup>.

Così, intorno a questo obiettivo, si è costruito un percorso il cui sviluppo potrebbe portare alla riconsiderazione dello spazio nell’analisi di queste forme. Anche qui, ancora una volta, lo *spazio perifilmico* può essere un punto di arrivo/partenza che porti a nuovi sistemi che permettano di dare un nome e una valenza agli altri spazi che stanno intorno. L’interesse finale, sotto questo aspetto, è quello che porta ad una gestione analitica dello spazio, che altrimenti verrebbe relegato ai confini dello spazio cinematografico o del corrispettivo artistico. Le interferenze fra i due spazi (ma sono molti di più) sono raramente colte nel parlare della complessità contemporanea e sono poco amalgamati insieme per creare livelli di costruzione<sup>2</sup>.

Parlando di spazio alcune mostre creano un percorso per lo sguardo. Recentemente al Palais de Tokyo, “Inside”<sup>3</sup> “propose un voyage intérieur, une exploration de soi dont l’espace d’exposition est à la fois l’instrument et la métaphore. À la façon d’un parcours initiatique, cette expérience sensorielle et émotionnelle, tant physique que mentale, invite à traverser un lieu métamorphosé par les artistes de façon à ce que nous nous trouvions toujours à l’intérieur des oeuvres”<sup>4</sup>. Questa mostra delinea un percorso che vuole definire un processo di interiorizzazione all’interno del dispositivo dell’opera, delle diverse opere, che sono a loro volta all’interno del dispositivo museale. Tutto questo avviene in maniera piuttosto articolata poiché lo spettatore è “costretto” in un percorso avvolgente e totalmente obbligato. Trattandosi di una collettiva il legame fra le opere è spesso lieve ma giocato su contrasti e associazioni. Alla domanda se il termine “exposition” sia adatto a questo caso, Jean de Loisy, presidente dell’istituzione e co-curatore della mostra risponde:

Une exposition est un dispositif qui permet de montrer des oeuvres au public. D’infinies variations de forme ont été inventées, des galeries de portraits de l’Antiquité aux biennales

1 Kwon, “One Place after Another: Notes on Site Specificity”, cit., p. 88.

2 Senaldi, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, cit.

3 *Inside*, Palais de Tokyo, Paris, 2014-15, a cura di Daria de Beauvais, Jean de Loisy, Katell Jaffrès.

4 “Dossier Inside”, *Palais. Le magazine du Palais de Tokyo*, n. 20, p. 41.

d'aujourd'hui. Mais ici, l'usage du mot est doublement justifié puisque le visiteur est à la fois le regardeur, le sujet et la victime de l'exposition « Inside ». Il s'expose à l'indiscrétion et au danger psychique de sa visite. Le terme « exposition » renvoie donc à la fois à ce qu'il voit et à la situation périlleuse dans laquelle il se trouve<sup>5</sup>.

“Inside” fa comprendere esattamente come lo spettatore sia intrappolato dentro al dispositivo spaziale della mostra e del museo/galleria. In una sorta di frenetica impossibilità di gestione dello spazio di visione (da parte dello spettatore) e dello sguardo (da parte del dispositivo stesso).

Accanto allo spazio, il tempo. Si tratta di un'analisi ancor più difficilmente afferrabile, poiché il tempo è colto sotto aspetti molto diversi tra loro. In effetti, si è trovato un vuoto nell'analisi e si è cercato di riempirlo, ma sarebbe meglio dire si è cominciato a riempirlo, a partire dalle intersezioni con lo spazio.

Una cosa è stata chiara fin dall'inizio: lo sguardo dello spettatore si costruisce in uno spazio e in un tempo e solo dalle relazioni fra questi si crea la vera esperienza di visione. Questo viaggio non ha fatto altro che rafforzare questa convinzione complicando però il gioco di rimandi possibili, poiché l'analisi del tempo è sfuggibile. L'arte contemporanea e soprattutto le forme cinematografico-artistiche hanno alcune peculiarità che vengono ovviamente da diversi campi di provenienza. Così le forme di durata ovvero l'esplorazione del presente, il *delay* debitore della videoarte, il *ralenti*, ma soprattutto il *loop* divengono i quadri dell'analisi. Il risultato è una serie di linee temporali che si muovono verso le linee spaziali viste in precedenza e lì si delineano nella loro estensione. *Ravel, Ravel, Unravel* (2013) di Anri Sala è l'esempio cardine di questo gioco tra spazio e tempo e ne rappresenta tutta la complessità. Forse è intorno a questo che si apre maggiormente un campo che può essere sfruttato in futuro. La combinazione di tempo e spazio lega insieme l'esperienza dello spettatore, ma si pone intorno ad essa il quesito maggiore, ossia come arrivare a un'analisi corretta all'interno di tutte queste interferenze. Non è certo scontato che la somma dell'analisi di queste coordinate dia la giusta analisi dello sguardo.

L'attenzione alla temporalità è una questione di gestione della spettatorialità. Si è voluto fare preciso riferimento al *loop* perché, creando una ripetizione, obbliga lo sguardo alla ri-costruzione della sua traiettoria. Ancor più di altre forme o tecniche che sono soprattutto debitorie della videoarte o delle avanguardie cinematografiche, il *loop* crea questo continuo ripresentarsi del problema della continuità della visione. A questo proposito le opere della brasiliana Katia Maciel sono eccezionalmente utili a comprendere la questione, poiché sono giocate sul *loop*. Mentre la normale visione nello spazio artistico

5 Jean de Loisy, Paquita Chaton, “La Boite en os”, *Palais. Le magazine du Palais de Tokyo*, n. 20, p. 43.

di un lavoro di una qualunque durata, riproposto dall'inizio poco dopo la sua fine, è divenuta una necessità utile a superare la ritualità della sala cinematografica (creandone però altre), lavori come quelli della Maciel si costruiscono sulla ripetizione della visione, che crea un continuo *déjà vu* fino alla risoluzione da parte dello spettatore.

Nella già citata mostra "Inside", durante il percorso, si è colpiti dall'incessante ripetizione di pochi secondi di una canzone, che lentamente si insinua nella percezione del visitatore fino ad infastidirlo. *Night and Day* di Frank Sinatra, o meglio un veloce estratto della canzone, accompagna fino alla vista di *Ão* (1981) di Tunga, quarantacinque secondi di *loop*, la vista di un tunnel che non termina mai, girato in 16 mm ed "esposto" con il proiettore e la pellicola simbolicamente collocati a formare un cerchio. Esempio forte di come la percezione non sia spezzabile nel caso del *loop*, qui portato all'estremo dall'artista brasiliano concettualmente e visivamente, con in più l'ossessiva ripetizione del frammento musicale.

Il tempo si pone così come una delle questioni più delicate da affrontare. In primo luogo perché la letteratura a disposizione è di matrice filosofica e talvolta poco legata all'arte. Risulta invece abbondante nella storia del cinema, dove però entrano in gioco temporalità diverse, legate ad altre consuetudini spettatoriali. L'analisi del tempo diviene così l'analisi delle interferenze che si vengono a creare fra le immagini in movimento, la costruzione del dispositivo, lo spazio architettonico e il percorso dello spettatore. Risulta chiaro come si tratti di un'analisi estremamente complessa che si dipana attorno a fattori che non sono sempre completamente analizzabili. Il che più che porre di fronte all'impossibilità di analizzare il tempo, ridetermina i confini del discorso: non l'analisi del tempo, ma delle *relazioni* che crea. Nello studiare Fra Angelico e più in generale parlando della storia dell'arte, George Didi-Hubermann parla di tempo e di *anachronisme*, dicendo: "Nous voici bien *devant le pan* comme un objet de temps complexe, de temps impur: un extraordinaire *montage de temps hétérogènes formant anachronismes*<sup>6</sup>". Didi-Hubermann parla della storia dell'arte come disciplina che va fatta al di fuori dell'*euchronie* alla ricerca di relazioni fra tempi storici. Allo stesso modo essere *devant l'image* vuol dire essere *devant le temps* e anche così dev'essere analizzata e vista, come rete di relazioni, storiche e immediate. L'immagine nel contesto.

Fino a questo punto il percorso ha portato verso l'obiettivo preciso di riuscire a comprendere l'analisi dello spazio e del tempo delle *forme cinematografico-artistiche contemporanee*. Questa è divenuta l'analisi degli spazi e dei tempi, delle loro sovrapposizioni e delle loro interrelazioni. Senza tenere in considerazione questo punto l'analisi critica di lavori o mostre non può essere efficace. In un certo modo questo risultato

6 George Didi-Hubermann, *Devant le temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 2000, p. 16.

cerca di opporsi alla pratica di scorporare le opere dal loro contesto, trovando questo tipo di analisi certamente non inutile, ma debitrice di forme che possono essere meglio definite, grazie appunto a una gestione più complessa dell'analisi spaziale e temporale. La suddivisione degli spazi, a partire da quello *perifilmico*, permette una prima ricerca di completezza, associato agli altri fattori che sono stati visti.

In tal modo è possibile passare a definire meglio il percorso dell'esposizione di queste forme, facendo entrare all'interno del quadro anche il concetto d'archivio. Il perché di questa scelta, si è detto, è la possibilità di avere con esso una metafora precisa per la contemporaneità artistica. L'archivio può essere visto come qualcosa "alla moda", ma si tratta comunque di una possibilità di gestione di una materia complessa come la memoria. Christa Blümlinger scrive a questo proposito:

L'attrait pour les archives qu'on constate aujourd'hui au sein des études cinématographiques est comparable en importance à celui qui suivit le tournant de l'historiographie du cinéma marqué par le congrès de Brighton à la fin des années 1970. Mais il ne s'agit pas cette fois d'une nouvelle façon d'aborder l'histoire en reconsidérant ses objets ou ses approches. Ce sont les archives elles-mêmes qui retiennent l'attention, sans que celle-ci soit toujours circonscrite de manière très claire : c'est souvent de « l'archive » en général qu'il est question, ou encore, en termes institutionnels, du « patrimoine ». Les archives ne sont plus réservées aux études génétiques, historiques ou économiques, mais gagnent aussi le domaine de l'esthétique du cinéma<sup>7</sup>.

All'interno delle *forme* che vengono analizzate in questa tesi l'archivio assume spesso una notevole importanza. La nuova visione sta nell'osservare come esista una *forma archivio* più che genericamente la metafora dell'archivio e come questa si completi con la *forma museo* e la *forma esposizione*. L'archivio assume quindi i connotati di punto di partenza e allo stesso tempo di contenitore, di modello di costruzione di una costellazione installativa. Ciò ci permette di tornare verso l'idea di attraversamento analitico del contesto, assieme all'opera, piuttosto che dell'opera sola. In questo modo si fondono assieme il cinema e l'arte, nella loro possibilità patrimoniale e nella loro gestione della memoria. *L'attrait de l'archive* si lega all'*attrait de la ruine*, un'attrazione per qualcosa che ricorda.

Spostando questo modo di pensare di procedere nell'ambito dell'esposizione, l'insieme diviene la costruzione completa. In un certo senso, il percorso iniziato con le coordinate spaziali e temporali si chiude nella suo evocare la memoria. Potrebbero sembrare piani diversi, ma sono al contrario ben legati tra loro. Nella museografia delle

7 Blümlinger, "Présentation", in Id. (a cura di), *Attrait de l'archive*, CiNéMAS, cit., p. 7.



*forme cinematografico-artistiche contemporanee* la memoria è quella che, attraverso soprattutto la pratica delle arti visive contemporanee, lega il percorso della visione, poiché queste forme sono spesso costituite da immagini in rovina.

Il percorso che è qui stato individuato tra archivio, *found footage* ed esposizione del materiale creato è una possibilità artistica che ben si nota nella contemporaneità. Il materiale d'archivio che tanti usi ha avuto nel cinema documentario si è poi spostato nel panorama delle forme che si è individuato in questa sede trovando una sua posizione forte all'interno delle pratiche di molti artisti<sup>8</sup>. Il passaggio ulteriore che si è voluto evidenziare fortemente è stato quello della messa in mostra del materiale, ovvero la considerazione delle coordinate spazio-temporali che sono state esposte in precedenza. In questo modo il percorso si chiude. L'esempio scelto, la mostra olandese dell'EYE Film Institute, è un paradigma, avendo la capacità di mostrare come questo percorso sia continuamente formalizzato nelle mostre d'arte contemporanea. Mette in gioco profondi discorsi sull'ontologia del materiale poiché da film (quando è film) passa spesso verso il video digitale e talvolta subisce un altro processo, questa volta inverso. Così il (ri)ciclo dell'archivio si compie e si chiude in quelle che sono delle forme di detonazione della materia archiviata e poi svelata. L'archivio è quindi parte centrale di tutto il processo delle forme cinematografico-artistiche contemporanee ad un livello di sostanza concettuale prima ancora di materia utilizzata.

Con l'archivio si giunge alla fine di questo percorso che ha indirizzato questa analisi verso una trattazione volta all'individuazione di punti di esplosione di alcune delle caratteristiche delle immagini in movimento contemporanee. A partire dal cinema esposto, per poi andare verso un'analisi comprensiva di forme che non si fermano al cinema, ma che portano al loro interno l'*effet cinéma* dal quale inevitabilmente si è preso il via e al quale si ritorna, considerandone accezioni ulteriori. Da qui si potrà ripartire per approfondire nuove piste di ricerca in questo modo aperte.

8 Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, cit.







## Résumé

### Introduction

Au moment où ces pages sont écrites, il n'existe aucune institution dédiée à l'art contemporain qui n'ait pas reçu ou qui ne soit pas en train de recevoir films, vidéos ou autres formes d'images en mouvement. La raison est connue : l'art a été investi ou, en suivant une perspective différente, il a accueilli toute une série de formes qui apparemment l'ont concerné seulement en certaines périodes ou en certains endroits. Le but que s'est fixé cette thèse est de rechercher les modalités, les endroits et les perspectives à travers lesquels ce procès d'invasion des images en mouvement dans l'art s'est déroulé et se déroule. Pour recueillir une expérience si vaste, on a cherché à pénétrer dans les différents niveaux de signifié de l'art et de l'art cinématographique, tout comme des institutions qui les accueillent. Le discours, complexe, s'articule donc sur différents niveaux pour ne pas courir le risque d'être banalisé.

Les premiers choix qu'on a faits pour raconter ces formes nous ont menés à creuser à l'intérieur d'une historiographie récente, mais riche de contenus, propositions et points d'abordage. Une première fouille à l'intérieur de la littérature de référence est donc nécessaire, ce qui crée quelques problèmes de méthode. Les formes qui sont analysées ici sont des images à la lisière des grands domaines du cinéma et de l'art contemporain. du cinéma et de l'art contemporain. On parle de « cinéma exposé », « cinéma d'exposition », « troisième cinéma », « cinéma étendu », « cinéma migré »<sup>1</sup>, car, au moment où ces formes ont commencé à se montrer sur la scène artistique, leur référence au septième art, si on

1 Jean-Christophe Royoux, "Pour un cinéma d'exposition 1 – Retour sur quelques jalons historiques", in *Omnibus*, n. 20, 1997; Id., "Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée", in *Art Press*, n. 262, 2000; Pascale Cassagnau, *Future Amnesia (Enquêtes sur un troisième cinéma)*, Éditions Sept/Isthme, Paris 2006; Raymond Bellour, "D'un autre cinéma", in *Trafic*, n. 34, 2000; Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du cinéma, Paris 2001; Philippe Dubois, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna, *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Campanotto Editore, Udine 2010.

veut même leur filiation, étaient claires. Le panorama de l'art contemporain ne permet plus cette facilité lexicale (peut-être il ne la permettait pas plus à ce moment-là), mais il oppose plutôt une complexité qui pourrait effrayer premier à un regard même prolongé.

La première grande question concerne donc une dimension lexicale qui évidemment cache une autre question, ontologique : comment appeler ces formes ? Comment faire pour installer *Message from Andrée* (Joachim Koester, 2005) à côté de *Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932* (David Claerbout, 1998), pellicule et projecteur analogique bien en évidence à côté de vidéo et projecteur digital caché, comme dans l'exposition « Found Footage: Cinéma Exposed »<sup>2</sup> de l'EYE Film Institute d'Amsterdam ?

Pour chercher une réponse qui, à son tour, puisse accoucher d'une proposition satisfaisante, on a donc retracé une histoire des définitions et du lexique qui, à partir des années quatre-vingt-dix, a accompagné dans les appareils critiques les images présentées. Il s'agit d'un problème de territoires, de positionnement institutionnel et social et finalement de légitimation, comme Philippe Dubois souligne<sup>3</sup>. Il est nécessaire d'entrer alors dans un débat entre quelques lignes de pensée qui s'alimentent de trois filons fondamentaux : un premier voit ces formes comme quelque chose de postérieur au cinéma, une deuxième les voit comme son prolongement naturel et finalement un troisième, qui les considère plus détachées, mais comme faisant partie d'une histoire ample, celle de l'art.

Cette nécessité vient à la surface aussi en conséquence d'un texte qui retrace quelques passages de cette dispute dans le paysage francophone, *La Querelle* de Raymond Bellour<sup>4</sup>, qui, à travers cette polémique, rend clairs deux pôles qui séparent l'art de cet « autre cinéma »<sup>5</sup>. D'une façon ou d'une autre aussi le cinéma reste, oui, mais en formes qui refusent d'étiquettes fortes. Les définitions fleurissent pareillement en le montrant : l'indécision et la prolifération lexicale accompagnent habituellement la difficulté à comprendre les formes de la contemporanéité.

L'hypothèse qui est ici privilégiée trouve excessive l'idée de Bellour de « vrai cinéma » et accepte plutôt l'« effet cinéma » proposé par Dubois accompagné de l'instabilité du statut ontologique de celui-ci<sup>6</sup>. Il veut dire rencontrer l'idée, peut-être trop ample, de « mouvement des images »<sup>7</sup>, mais en même temps reconnaître qu'on parle

2 "Found Footage: Cinema Exposed", EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam, 2012, a cura di Jaap Guldemon.

3 Philippe Dubois, "Un 'effet cinéma dans l'art contemporain", in *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, n. 8, 2006, p. 16.

4 Raymond Bellour, *La Querelle* in Id., *La Querelle des dispositifs. Cinéma - installations, expositions*, P.O.L, Paris 2012.

5 Bellour, "D'un autre cinéma", cit., 2000.

6 Cosetta G. Saba, Cristiano Poian (a cura di), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, Campanotto Editore, Udine 2010; Cosetta G. Saba, "Extended Cinema. The Performative Power of Cinema in Installation Practices", in *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, n. 20, 2013.

7 Philippe-Alain Michaud, *Le mouvement des images*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2006.

de quelque chose qui va au-delà du cinéma et qui surtout se meut au-delà de son dispositif de vision. La ligne de pensée qu'on développe le plus ici, à l'avis est la plus complète et capable de porter une série de propositions terminologiques et elle se place au côté d'autres parcours autour du préfixe post et à côté de 'idée de médium<sup>8</sup>.

Le premier, particulièrement développé dans le paysage anglo-saxon, est débiteur, dans une grande partie, des travaux de Rosalind Krauss<sup>9</sup> et est inévitablement lié aux dérives lexicales du postmodernisme et, dans ses pires péripéties, au conséquent goût oxymorique de renvoyer continuellement l'expérience contemporaine. Le second parcours, de grand intérêt pour différentes écoles, est lié au premier à travers les mêmes travaux de Krauss et il est indicatif d'une recherche à propos de l'essence des médias. Le point d'abordage a été atteint autour d'une locution qui tient ensemble ce panorama instable : *formes cinématographiques artistiques contemporaines*. À partir de cela on a pu développer un parcours conséquent qui traverse les coordonnées spatiales et temporelles de ce panorama.

Le passage suivant a été celui de chercher des trajectoires historiques, qui inévitablement se calquent en partie sur celles historiographiques affrontées dans le premier chapitre. L'objectif du second chapitre est donc de rechercher des points de référence indispensables pour l'étude de l'exposition des images en mouvement et du cinéma contemporains. Il s'agit d'une opération qui nous a menés à travailler au croisement des histoires et à se plonger dans une recherche sur les intersections entre les arts.

Quelques-uns de ces pivots ont été déjà clairs à travers les différentes traces historiographiques et critiques analysées dans le premier chapitre. Le cinéma exposé naît dans les années 1990, débiteur d'une série de passages antérieurs qui ont surtout concerné le vidéoart<sup>10</sup>, les vidéoinstallations<sup>11</sup>, le cinéma expérimental. La vague d'artistes et metteurs en scène mutuellement intéressés par le cinéma et par l'art a été conditionnée aussi par une muséographie des images ainsi que d'une muséologie du cinéma. Il s'agit de la résultante de plusieurs procès qui convergent tous dans la conscience qui le cinéma de distraction d'un siècle en est devenu culture, selon les mots de Dominique Païni<sup>12</sup>.

Comme nous l'avons dit plus haut, il s'agit de plusieurs procès qui concourent

8 Cfr. Cosetta G. Saba (a cura di), *On Media Art. A Rewarding Anthology*, Errata Corrige, Trieste 2013.

9 Rosalind Krauss, *A voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London 1999; Id., "Reinventing the Medium", in *Critical Inquiry*, n. 2, 1999.

10 Sandra Lischi, *Cine ma video*, ETS, Pisa 200; Id., *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2001; Id., *Il linguaggio del video*, Carrocci, Roma 2005; Marco Maria Gazzano, *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exòrma, Roma 2012; Id. (a cura di), *Cinema, arti elettroniche e intermediali, Bianco e Nero*, n. 554-555, Centro Sperimentale di Cinematografia/Marsilio editore, Roma 2006.

11 Simonetta Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della video-installazione*, Nistri-Lischi, Pisa 2002.

12 Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

ensemble. D'une part l'intérêt renouvelé (parce qu'il n'est certainement pas récent) des artistes pour le cinéma, d'autre part la curiosité et l'intérêt pour le réseau de l'art contemporain par des metteurs en scène et finalement la naissance de différentes occasions d'exposition autour de ces procès en acte et autour des raisonnements sur la projection dans l'art. Outre cela, en remontant le temps, il y a les intuitions du vidéoart et des vidéoinstallations, précurseurs de ce à quoi on assiste aujourd'hui et précurseurs de tout le procès du cinéma exposé, fondamentaux pour les coordonnées spatiales et temporelles qui par la suite seront acquises par l'art. Et même avant les intuitions des avant-gardes à partir des années vingt et, avant les Lumières, la valeur d'exhiber de quelques instruments de vision du dix-neuvième siècle, soit à l'usage personnel que collectif. Cette tentative de généalogie des formes cinématographiques artistiques contemporaines arrive à un certain moment à perdre son parcours chronologique pour trouver une qualité de l'image comme pivot à la base d'une seconde trajectoire, celle haptique.

Il s'agit évidemment, dans ce cas aussi, d'une évolution historique, qui en ce qui concerne le dix-neuvième siècle, est bien indiquée par Jonathan Crary au moment où il raconte comment le corps est « reclassé » et les sens « séparés »<sup>13</sup>. Toucher et vue ne sont plus dépendants, mais la tactilité et l'*embodiment* deviendront bientôt motif d'attention d'artistes contemporains. L'immersivité spatiale des vidéoinstallations, le jeu entre la basse définition du premier vidéoart et la puissance visuelle de la haute définition de beaucoup de vidéos contemporaines et finalement l'interactivité indirecte ou conduite des vidéoenvironnements sont seulement quelques caractéristiques parmi les plus claires de l'hapticité de l'image contemporaine.

Les premiers deux chapitres de cette thèse servent donc à cadrer l'état de l'art des formes qui par la suite seront analysées en détail. Une sorte de catalogue critique lexical et en même temps historique, sans avoir la présomption de vouloir écrire une histoire des histoires de l'art, tâche qui ne concerne pas ce travail.

Le troisième chapitre de cette première partie veut être un tableau recueillant les méthodologies différentes qui peuvent être utilisées. Les champs disciplinaires qui sont ici traversés sont en effet multiples. D'une approche délimitée par les études cinématographiques on est passé à la contribution des *media* et *cultural studies* pour se jeter dans l'ensemble plus malléable des études sur le visuel. Ensemble qui pourrait courir le risque de ne pas être assez rigoureux pour affronter cette matière, mais qui, à la fin, grâce à la contribution de l'ensemble méthodologique susdit, est renfermé dans un réseau compact et enfin utile à comprendre l'objet d'étude.

La nécessité d'aller au-delà des études cinématographiques, sans les renier, se dévoile

13 Jonathan Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2011.

lorsqu'on passe de l'expression « cinéma exposé » aux « formes cinématographiques artistiques », où, on a vu, le cinéma reste, mais en formes transformées. Il s'agit aussi d'une nécessité, en vertu du fait qu'on parle ici de territoires conceptuels, de procès de territorialisation<sup>14</sup> et conséquemment de reterritorialisation, à côté de la relocation médiale de Francesco Casetti<sup>15</sup>. Cela signifie considérer le phénomène de la convergence médiale, même dans le système institutionnel de l'art qui est différent du système cinématographique et du panorama de la communication contemporaine. L'objectif de ce chapitre est donc d'arriver à la nécessité de re-médier les structures muséographiques pour mettre la recherche dans la condition de s'articuler à travers des coordonnées différentes qui ne sont plus seulement cinématographiques, mais qui comprennent par contre la complexité de la convergence des reterritorialisations et des relocations contemporaines.

La deuxième partie de cette thèse est inspirée de la contribution sans doute la plus intéressante des études cinématographiques concernant cette question, c'est-à-dire la problématisation incessante de l'idée de dispositif. À partir des textes fondamentaux de Jean-Louis Baudry<sup>16</sup> on est arrivé, avec le mélange des fondamentaux apports théoriques de la philosophie et de la sociologie, à la difficulté de définir, car chaque fois l'idée de dispositif est réappliquée aux études de cas différents.

Dans le contexte du cinéma exposé, le dispositif joue un rôle primaire dans la relocation et dans la migration des œuvres d'un niveau cinématographique à un niveau artistique. Dans les formes contemporaines il faut donc aborder le problème du dispositif sur plusieurs niveaux. Un premier niveau est en effets celui de l'œuvre, du travail artistique. Dans ce cadre les choix de l'installation peuvent être très différents, souvent de matrice muséographique : dans ce cas les formes contemporaines jouent sur la structure spatiale de la vision. À ce niveau, qui est également intéressant et qui mérite son analyse spécifique, il s'ajoute l'attention au niveau institutionnel de l'art contemporain. Giorgio Agamben a analysé l'idée de dispositif, à partir d'une ligne philosophique qui de Foucault va vers Deleuze, en arrivant à considérer les dispositifs comme producteurs d'un procès de subjectivation<sup>17</sup>, c'est-à-dire un procès de gouvernement. Les images en mouvement

14 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de Minuit, Paris 1972; Id., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les éditions de Minuit, Paris 1975; Id., *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Les éditions de Minuit, Paris 1980; Id., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les éditions de Minuit, Paris 1991.

15 Francesco Casetti, "Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects", in *Cinémas*, nn. 2-3, 2007; Id., "L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema", in *Fata Morgana*, n. 4, 2008; Id., "Filmic Experience", in *Screen*, n. 50, 2009; Id., "Back to the Motherland. The film theatre in the postmedia age", in *Screen*, n. 52, 2011; Id., "The relocation of cinema", in *Necus*, n. 2, 2012, <http://www.necus-ejms.org/the-relocation-of-cinema>; Id., "La questione del dispositivo", in *Fata Morgana*, n. 20, 2013.

16 Jean-Louis Baudry, "Effets idéologiques produits par l'appareil de base", in *Cinéthique*, nn. 7-8, 1970; Id., "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité", in *Communications*, n. 23, 1975.

17 Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

installées produisent un contrôle sur le spectateur, de type spatial, mais aussi temporel. Pour Agamben une stratégie d'opposition aux dispositifs existe : la profanation ou la restitution à la sphère humaine de quelque chose qui était sacré. Dans le système de l'art, dans les lieux de l'art en particulier, la sacralité « auratique » de l'œuvre se dévoile au moment de l'entrée du travail artistique dans le *site* institutionnel.

Les formes contemporaines qui sont ici analysées ne peuvent pas opposer la profanation au dispositif, car pour tout le vingtième siècle s'est développé un système de contre-valeurs qui ont desacralisé l'œuvre, en l'amenant, d'ailleurs, au niveau de « travail artistique ». La seule opposition qu'on peut penser, c'est un mouvement de contre-profanation, qui ramène le travail au niveau sacré, mais qui ne résout pas du point de vue du spectateur le problème. Le musée, essentiellement, devient un réseau de dispositifs incontrôlables ni par le regard ni par le mouvement du spectateur.

En procédant parmi les idées et les origines du mot dispositif on voit comment ce terme devient de plus en plus prégnant au sein de de l'art contemporain quand l'idée de dispositif est mise en réaction avec les idées de médium et de *site*. On a déjà mentionné le premier, il a une histoire extrêmement variée, qui se perd parmi différentes acceptions. La seconde est typique de la spatialité de l'art et elle devient fondamentale à partir des années cinquante. Les idées de dispositif, de médium et de *site* vont se fondre dans un parcours unique qui ouvre à l'analyse de l'espace et du temps à l'intérieur de l'institution muséale.

Le deuxième chapitre de la deuxième partie affronte les coordonnées spatiales. Il s'agit de déterminer la place du spectateur à l'intérieur du complexe physique et conceptuel formé par la triade dispositif-médium-*site*.

Pour parler d'espace on a pris en considération les niveaux que le musée, en tant que dispositif, crée. Cette forme-musée offre une structure en charnière, où la structure physique-architecturale du bâtiment crée le premier niveau de division entre un espace extérieur et un intérieur. Deux macro-niveaux qui ne sont pas tout à fait divisés, mais qui ont été le territoire de construction d'œuvres articulées sur différents plans : notamment *Sleepwalkers* (2007) de Doug Aitken et *White Museum* (2010) de Rosa Barba. Le premier crée une narration « en dehors » du Museum of Modern Art de New York ; il « s'appuie » physiquement, d'un point de vue institutionnel et du point de vue conceptuel aux murs du musée et il renverse les habitudes comme l'horaire d'ouverture. Même chose pour Rosa Barba : elle lance une sorte de message lumineux du musée vers l'extérieur.

L'espace intérieur est le plus peuplé par le spectateur autour duquel il se construit. On peut voir comment les deux tendances du *white cube* et du *black box* sont traversées par une série de passages qui les rendent, aujourd'hui, seulement deux extrêmes tournant autour des valeurs lumineuses. À côté il y a une série de parcours architecturaux qui du pavillon se disposent vers toutes les composantes du dispositif, en sens baudrien,



des images en mouvements de l'art contemporain.. Le résultat est la reconsidération de l'espace du spectateur comme espace autour de l'image et sur lequel résultent différentes interférences. Il s'agit de la coordonnée à la source de l'expérience du spectateur contemporain, car en elle se profilent les trajectoires visuelles du regard et du corps, en reprenant cette tradition spatiale et en même temps haptique délinéé dans le deuxième chapitre de la première partie.

Parallèlement on assiste au retour d'une muséographie filmique, où le projecteur, la pellicule et l'écran deviennent traits distinctifs d'une certaine vision artistique contemporaine. Évidemment il est lié à un procès de renouvellement social et de valeurs économiques commerciales, mais il est particulièrement important, car il s'agit d'un phénomène qui contamine l'art de plus en plus en mélangeant les cartes avec le cinéma.

Globalement, les coordonnées spatiales de l'art sont liées à la construction d'un imaginaire du flâneur, image qui à partir de Baudelaire est continuellement renouvelée par ce mouvement distrait de celui qui regarde une œuvre à laquelle on ne peut pas dédier une attention immersive, parce que cette même œuvre n'a pas été construite dans ce but. Il s'agit d'un des paradoxes sur lequel se fonde la gestion de l'image contemporaine installée, qui fait entrer en jeu les coordonnées temporelles des travaux à analyser.

La base pour affronter le problème du temps est fragile. Les premières analyses d'intérêt qu'on a concernent les années cinquante et soixante du siècle dernier, un moment dans lequel libérer l'espace signifiait libérer le temps pour atteindre la libération du spectateur des systèmes socio-économiques de production et réception artistique. Aujourd'hui le problème persiste encore, mais il ne s'étend plus au-delà du niveau d'attention passive du spectateur. La cronophobie des années soixante, pour utiliser un terme réussi de Pamela Lee<sup>18</sup>, a été un moment fondamental pour accéder au passage suivant, le cronophilie que la vidéo, « art » du temps, permet dans les décennies suivantes. Ce sera la vidéo à faire de navette à ce qui viendra, mais surtout la vidéo aidera dans la construction de chronologies et de paradigmes pour permettre l'analyse, de la durée à l'exploration de différents niveaux de profondeur temporelle. Pour faire cette analyse a été recueillie l'expérience de Daniel Birnbaum<sup>19</sup> dans la construction de chronologies dans l'art.

L'ensemble construit entre coordonnées spatiales et temporelles veut offrir un tableau capable de permettre une analyse de la complexité des formes contemporaines. On croit que seulement à travers la construction de paradigmes on puisse commencer à réfléchir à une analyse avec des bases méthodologiques plus solides du simple « discours

18 Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, MIT Press, Cambridge 2004.

19 Daniel Birnbaum, *Chronology*, Lucas & Sternberg, New York 2005.

sur l'art ». Plus simplement, l'entrelacement continu de catégories et de méthodes, stimulant et nécessaire, ne peut pas être un paravent derrière lequel se cacher pour ne pas structurer un discours sur l'analyse avant même l'analyse en soi. La catégorie du temps est celle qui est la plus difficile à dominer, car lacunaire dans la littérature de secteur. De là en effet on prend la sève nécessaire à la construction d'un précis entrelacement de chronologies.

La troisième partie de cette thèse, dédiée à l'archive, déplace l'attention vers un sujet qui, à première vue, peut sembler éloigner le discours de l'espace et du temps dans les formes cinématographiques artistiques contemporaines, mais qui, en réalité, le renouvelle en forme décisive. L'archive dans l'art est une des questions centrales, même à la mode et excessivement répétées. Mais dans l'étude de ces formes, il acquiert une prégnance renouvelée, car il se dédouble dans un niveau conceptuel et dans un niveau physique. Si le premier reprend les développements complexes de matrice philosophique, la seconde se lie à l'archive cinématographique et à l'immense patrimoine archivistique, en renouvelant le lien avec le cinéma. Ici on peut voir comment se renouvelle un filon, et pas des moindres, entre archives, *found footage* et exposition. L'archive donc ne se développe pas comme un système de récipient et contenus, mais comme construction de réseaux patrimoniaux collectifs. Les images cinématographiques, en vertu de leur reconnaissance à l'intérieur de la société, sont ramenées à la surface comme instrument pour construire une mémoire fragmentaire et narrative. Le musée comme institution, avec les cinémathèques, permet la gestion de cette mémoire et, dans le dernier passage vers la muséographie, il en dessine un transfert sous forme et de ruine et d'archives. Le paysage de ruines et de ruines filmiques constitue le nouveau patrimoine que l'art contemporain peut exploiter et peut utiliser plus ou moins librement.

Le chapitre premier de la dernière partie est dédié donc à affronter ces passages que de l'archive, artistique et cinématographique, passent pour la reconstruction artistique et la muséographisation définitive de la ruine. L'image comme ruine et mémoire nostalgique et l'usage que les artistes font de ces images sont les centres de ce discours.

Le deuxième chapitre prend une étude de cas précise, l'EYE Film Institute d'Amsterdam et l'exposition « Found Footage: Cinéma Exposed » et sa structure d'exposition récipient de bonne partie des formes utilisées dans la contemporanéité. Parmi les nombreuses expositions disponibles on a considéré qu'il était important de prendre en considération celle d'Amsterdam parce qu'elle montre comment la gestion du curateur soit un procès de stratification délinéé vers la confusion médiatique et des dispositifs, avec la justification de la production de mémoire à archiver, déjà elle-même archives. La structure de l'EYE Film Institute est particulièrement intéressante de ce point de vue, car c'est une institution dédiée à la culture cinématographique hollandaise, située dans un bâtiment

qui a aussi été construit pour expositions temporaires dans lesquelles est développée une programmation relative à l'art contemporain. Globalement il s'agit d'un des meilleurs exemples européens où le rapport entre cinéma et art est développé de manière homogène et structurale.

Le parcours tracé ici veut donc attirer l'attention sur quelques considérations de nature analytique et méthodologique autour les « nouveaux états des images ». Exposer le cinéma et les images en mouvement veut dire regarder dans un système complexe de niveaux institutionnels, sociaux, politiques et évidemment artistiques, là où les images deviennent une sorte de champ de bataille pour le regard du spectateur. Inclure les formes de l'espace et du temps et les faire heurter avec la structure de l'archive, a, pour ce travail, l'objectif d'élargir le champ de l'analyse aux formes contemporaines les plus intéressantes et il veut rappeler comment les paradigmes de la *curatorship* et de l'exposition soient des structures complexes qui ne doivent pas être banalisés par l'ampleur du système des arts.

## I.1. Exposer le cinéma, exposer les images en mouvement

L'exposition du cinéma et des images en mouvements peuvent être insérées dans une des histoires parallèles du cinéma. En même temps, on pourrait l'insérer dans une autre histoire, celle de l'art contemporain, à son tour croisée avec l'histoire du cinéma de plusieurs façons. Il s'agit, avec la patience de l'archéologue, de confronter différentes histoires qui sont le résultat de plusieurs superpositions, influences et retours. Outre cela, il faut prendre en compte l'histoire de réemplois des images ou la redestination du lieu du visuel.

En s'engageant dans cette recherche, il faudrait rappeler que l'histoire et les histoires des images sont tellement croisées que classifications, définitions et constructions de chronologies sont assez complexes, car l'analyse est compliquée par des questions politiques, sociales et institutionnelles.

Le but de cette première partie sera de recueillir quelques propositions à partir de la fin des années quatre-vingt-dix, en parallèle avec l'explosion des pratiques de l'exposition du cinéma et des images en mouvement et avec l'utilisation du médium vidéo comme lingua franca de l'art contemporain et l'utilisation « à la mode » de la pellicule.

Quoique matière instable, le cinéma s'est de plus en plus découvert malléable, ductile, modifiable de différentes manières et en différentes articulations de ses intersections avec les autres arts. La problématique fragile qui se demande jusqu'où le cinéma peut arriver ou, pour mieux la formuler, quelles sont ses frontières, se demande en réalité si le cinéma reste cinéma à l'intérieur de ces intersections. Il s'agit d'un problème dépourvu de vraie utilité pour comprendre l'essence des formes de l'exposition et le rapport renouvelé avec le spectateur.

La question qu'on considère vraiment utile concerne la façon dans laquelle le cinéma est exposé, vu, affronté dans l'intersection des arts. Que le cinéma ait changé ses formalisations dans un panorama bien plus ample il est déjà clair. De la même manière, le cinéma, ne s'est pas seulement dilué, mais plutôt il se transforme, il change et il prend une nouvelle position dans ce contexte à chaque nouvelle formalisation. Du cinéma au cinéma, sans aller vraiment au-delà du cinéma, en partant du fait qu'il ne se limite pas à son dispositif et en sortant donc d'une cinéphilie que ne considère pas que toutes les histoires de l'art sont constellées de formes en changement. Le cinéma reste dans l'art comme perception sociale, à cause de sa position hégémonique dans une culture contemporaine encore influencée des restes de XX siècle, selon quelques-uns le vrai siècle du cinéma. À ceux-ci on pourrait répondre que le cinéma semble être l'art du XX siècle, car la leur

analyse personnelle est commencée dans le siècle dernier. Les images en mouvement du XXI siècle portent avec eux le cinéma, comme ils faisaient de la même façon l'ensemble des images du XX siècle. Il reste, pour le coup, la forte perception du cinéma comme événement et d'ici sa force dans le panorama contemporain artistique et ses différentes formalisations.

On a choisi, dans la troisième partie de ce travail, de parler de l'archive pour montrer l'instabilité du cinéma contemporain dans sa construction. L'archive exalte le statut mobile du cinéma, mais en même temps, elle porte avec soi le problème patrimonial et la complexité fragmentaire. Elle porte avec soi sa perception culturelle et il la reverse dans l'art avec sa force métaphorique.

Pour voir ce qui reste du cinéma dans les images en mouvement et amener ce discours dans le champ vaste des études sur les médias et sur le visuel, il faut partir d'un état de l'art des définitions, à l'intérieur de cette dispute sur le lexique et sur l'ontologie.

Le problème lexical qu'on veut ici souligner porte à une première division sommaire entre ce qui est lié à la cinéphilie et ce qui cherche, par contre, de se détacher du narcissisme des images, filmiques, pour se rapprocher aux œuvres de l'art contemporain. Il s'agit d'une comparaison qu'on joue, premièrement, sur le niveau du dispositif, on se demande ce qui reste du cinéma au moment du changement et de la migration du dispositif cinématographique. Cette querelle, surtout liée à la recherche francophone, a porté avec soi, comme conséquence positive, une contribution au revirement de l'analyse, de l'art comme de l'art des images en mouvement, du cinéma comme du cinéma installé. Mais à l'intérieur de cette analyse, plus que s'arrêter sur le vieux problème des frontières du cinéma, il nous semble plus avantageux réfléchir à combien de cinéma il y a dans les expositions d'images en mouvement. La réponse peut être anticipée, il est simple. Le cinéma reste en différents degrés et en différentes formes et comme chaque forme d'art il se transforme, en dépit de qui veut le bloquer dans des structures nostalgiques et inadéquates pour une contemporanéité détendue, plus que dans une forme définie, dans un panorama. Ensuite oui, les formes artistiques dont nous parlons dans cette thèse sont formalisations qui, à la confusion de la forme et des contenus, font suivre confusion critique ainsi qu'analytique. Il est donc devenu nécessaire de réfléchir d'un point de vue lexical avant tout, en traçant ainsi l'évolution et en la comparant avec l'histoire de ces formes, pour relever quelques tendances.

Aujourd'hui on peut relever, en ce qui concerne l'usage du lexique autour du cinéma, trois traditions principales. La première, francophone, traverse le cinéma exposé, à partir des années quatre-vingt-dix surtout. Jusqu'à aujourd'hui il s'agit de la série la plus complète des propositions lexicales. La deuxième, surtout anglophone, se profile autour le préfixe *post*, en agrandissant le champ d'analyse à toutes les formes qui vont,

d'une façon ou d'une autre, au-delà au cinéma. Cette idée complète la proposition francophone, mais, en même temps, l'étend potentiellement à l'infini, en l'ouvrant aux autres tendances. Si cette idée dérive clairement des études cinématographiques, les propositions anglophones mélangent cette position avec les *visual*, les *cultural* et les *media studies*, mais il n'y a pas une formalisation homogène, en les répartissant plutôt en branches différentes. La troisième voie est celle de matrice allemande, intéressante car elle porte avec soi une tradition d'étude sur l'idée de médium et sur l'archéologie de média, qui ouvre de nouveaux problèmes ontologiques. Ce troisième ensemble de positions sera moins utile pour délimiter une histoire du lexique, mais au contraire il le sera quand, au moment d'étudier les coordonnées spatiales de l'exposition des images en mouvement, il se mesurera avec les idées de dispositif et *site*. Évidemment ces trois positions sont le résultat d'une généralisation qui ne représente pas la complexité des études. Mais partir d'une sorte de tradition peut être utile pour voir quelques formes lexicales utilisées et pour arriver à délimiter les frontières de cette recherche. La deuxième et troisième tradition se fusionnent très aisément de nos jours et ont agrandi leurs frontières à toute école importante s'occupant d'images en mouvement quasiment, notamment celles de zone italienne. Le préfixe *post* est lié au problème du médium, comme l'a étudié Rosalind Krauss dans quelques interventions fondamentales, et une contribution ample vient des travaux de Francesco Casetti, lié évidemment à un parcours italien et anglo-saxon. Le *post-cinéma* est vraiment l'exemple de ces relations transnationales. Comme Giovanni Spagnoletti et Simone Arcagni l'observent, c'est une littérature qui se produit aussi sur l'escorte de la dérive du terme *post-moderne*, qui renferme en soi trop d'implications et d'incompréhensions, mais parfois, lorsque approfondi, il implique un champ d'intérêt bien délimité et ensuite discernable. C'est un terme qui appliqué aux études cinématographiques a pris directions qu'ont signifié la sortie d'une théorie classique du cinéma, en élargissant le champ méthodologique.

Les néologismes qui se sont créés sont parfois nécessaires pour résoudre cette complexité, parfois ils sont plutôt tautologiques dans leur empreinte linguistique, mais dans tous les cas ils doivent être considérés étant donné qu'ils se sont montrés avec arrogance dans les magazines spécialisés, scientifiques ou de vulgarisation. Il s'agit de terminologies qui réfléchissent sur ces nouvelles configurations des images, qui sont tellement détachées d'une histoire « normale » du cinéma expérimental qu'elles demandent une place privée dans les histoires.

## I.2. Tentatives pour une généalogie

Une fois délinéée l'idée de « paysage des formes contemporaines cinématographique-artistiques » on peut tenter un pas en arrière, du point de vue chronologique, pour comprendre comment on est arrivé à cet ensemble de formalisations. On a pu voir quelques prodromes ainsi qu'une série de points fixes : l'*expanded cinema*, par exemple, ou la tradition du cinéma expérimental, comme, de la même façon, la vague du cinéma exposé des années quatre-vingt-dix. On en obtient une idée claire : cette histoire est le résultat de plusieurs histoires de différentes influences et de retours multiples. Elle est fragmentaire comme le patrimoine des pratiques qu'elle enveloppe et est impossible à voir dans sa totalité.

On a considéré cependant nécessaire de faire une tentative dans cette direction, pour montrer le complexe panorama d'images en mouvement et non seulement de cinéma et comme l'ontologie des formes qu'on est en train d'affronter dans cette thèse est instable. C'est une « histoire » que sert à réfléchir sur des moments qu'ont marqué des passages, sans créer une chaîne chronologique qui rendrait cette analyse un développement historique. Pour cette même raison, dans ce travail, on n'a pas vu la nécessité de développer une pure succession d'analyse d'œuvres, mais on a plutôt préféré déterminer les articulations qui ont porté les spectateurs devant au cinéma exposé et à l'exposition des images en mouvement. Il s'agit donc de décider les points fondamentaux d'un parcours qu'aujourd'hui permet de définir le panorama des formes.

Qui parle de « cinéma seul » fait référence à une histoire qui voit l'art du film comme le centre. Au contraire, qui inscrit ces pratiques dans l'art les voit délinéées dans un parcours qui continue naturellement à l'intérieur de l'histoire de l'art. La perte du statut ontologique cinématographique ou au moins sa friabilité, rend ces deux directions possibles, mais fait plutôt penser à un système plus articulé. Tenter d'insérer les formes contemporaines en une des ces deux histoires résulte insuffisant, tout comme les inscrire dans une troisième histoire, celle des expositions, puisqu'elles sont insérées à leur tour dans la complexité institutionnelle du musée, des expositions temporaires, des espaces non conventionnels de l'art, et de leur processus de « gentrification ».

Il s'agit d'une histoire qui procède par trajectoires plutôt qu'en suivant une ligne déjà tracée. La première est liée principalement au cinéma, en considérant la tradition expérimentale et de l'avant-garde. La deuxième se lie au parcours de la vidéoart. Il sera en opposition avec celle du cinéma et parfois du cinéma expérimental pendant quelques années, pour se placer finalement à leurs côtés, dans une sorte de normalisation des pratiques. La troisième trajectoire est en réalité spatiale : elle se déploie plutôt dans l'histoire de l'art, car elle concerne les pratiques de l'installation et se croise avec les deux

premières surtout dans les années soixante et soixante-dix. La quatrième est une trajectoire qui se sort des historiographies normales et se lie à la tactilité. Elle suit le rapport avec le spectateur, c'est-à-dire elle renverse l'analyse en sortant de l'objet artistique et en entrant dans le sujet spectral. C'est la ligne la plus transversale. Giuliana Bruno donne une indication dans ce sens, en s'appuyant beaucoup à cette manière d'entendre les parcours des images. Laura Marks base une partie de son activité de recherche sur le sens du toucher dans l'art. Dans chacun de ces cas, ces trajectoires ont comme fondement le rapport avec le spectateur. Les disputes lexicales sont à ce point-là utiles en relation à la « vision bloquée », selon Daney, et à l'idée conséquente de démocratisation du spectateur, mise en jeu à partir des commentaires de Royoux. Cette idée de vision démocratique a probablement fait faillite, en étant jamais été mise à exécution ou, elle n'a jamais été, plus simplement, au centre de l'intérêt artistique.

Ce chapitre veut être donc un bref voyage dans quelques moments de l'histoire du cinéma et de l'art contemporain, pour réfléchir sur une possible généalogie artistique du phénomène de l'exposition du cinéma et des images en mouvement, en faisant attention à la caractéristique fondamentale de la perception, comme son implication physique et émotive dans l'environnement de la projection. Il n'y a pas la prétention d'exhaustivité ni de tracer une histoire complète de ce phénomène, mais plutôt de mettre en lumière quelques réflexions, pour comprendre où on peut retrouver les origines artistiques de la spectralité contemporaine. Avec l'objectif final de donner les bases pour soutenir une analyse des coordonnées spatiales et temporelles, qu'on retrouvera dans le développement de cette thèse.



### I.3. Cadre méthodologique. Le paysage des formes cinématographique-artistiques contemporaines

Depuis que le cinéma, la vidéo et toutes ses formes hybrides dérivées se sont insérés au milieu des contextes culturels, institutionnels et politiques différents par rapport à auparavant, s'est créé un « système des arts » difficile à déchiffrer. À partir de cette situation, ceux qui étudient et qui produisent des images en mouvement se trouvent dans une situation de comparaison constante avec modalités d'analyse complexes, qui impliquent de pareilles possibilités méthodologiques. On a décidé ici d'appeler notre cadre de référence « paysage des formes cinématographique-artistiques contemporaines » parce que les formes qu'on entend analyser, bien que très fortement reliées au cinéma, peuvent se décliner dans des solutions artistiques et visuelles très lointaines de celui-ci. L'idée de « paysage » nous guidera alors dans une plongée dans cette variété « paysagère », alors que l'idée de « formes cinématographique-artistiques contemporaines » nous semble rendre bien l'idée de comment il est difficile d'arriver à une définition exhaustive du problème.

La complexité dont nous parlons est impliquée dans le fait qu'on se place entre champs disciplinaires différents : *film studies*, *visual studies*, *media studies*, *cultural studies*. Tout est lié à des idées clé comme ceux de *convergence*, *remediation*, *simulation* et leurs déclinaisons. Les différents champs disciplinaires (que nous irons parcourir) serviront alors à définir un terrain où traverser des idées comme celle de dispositif, médium et *site*.

Les *films studies*, bien que fortes de décennies de pratique scientifique ont eu, sauf dans certains cas, la difficulté de ne pas prendre pas en examen de manière définitive et d'un point de vue méthodologique les formes d'hybridation avec l'art contemporain. Plusieurs études développées autour de ce sujet ont paradoxalement démontré à quel point l'union avec d'autres instruments d'analyse était nécessaire. En ce sens reste fondamentale la tentative, à partir de la sociologie et de la philosophie, de remettre à neuf l'idée de dispositif. La limite de ce procédé épistémologique se manifeste au moment où on a tenté de définir le moment exact du passage entre le « cinéma » et l'« art ». Au moment où les études sur le visuel et les études cinématographiques se sont réunies, s'est vérifié donc un passage naturel vers l'étude de formes de la « relocation ».

Au sein des études cinématographiques, dans quelques institutions de recherche, il y a des déploiements conceptuels. Une première « faction » voit l'invitation des *visual studies* à ouvrir le champ de recherche comme une menace à l'expérience du cinéphile. (Jacques Aumont et Raymond Bellour). Dans l'art contemporain on ne relève pas, par

contre, une césure nette (Dubois), plutôt un système de vases communicants analysables avec des instruments variés que l'objet d'analyse même.

Dans les *visual studies* nous pouvons trouver une capacité méthodologique « enveloppante ». Cette perspective permet d'analyser le moment de la vision et les interférences spatiales et temporelles qui la modifient. Même si l'objet de la recherche doit être le point de départ de n'importe quelle analyse scientifique, on ne peut pas oublier à quel point le vrai centre du problème reste ce qu'on peut appeler aujourd'hui *experiential turn*.

D'autres interventions qui contribuent à définir un cadre général des études viennent bien sûr des *media studies* et des *cultural studies*. À ce point le cadre se complète en traversant ce que William Uricchio appelle « the shift from medium-specific histories - film's history in particular - to media history » (Uricchio, 2004).

En définitive, en partant de l'idée d'Hérodote des vérités partielles et des différentes interprétations possibles, en passant par l'historiographie post-structuraliste, on arrive à une définition de media efficace : « I understand media to be more than mere technologies, institutions, and texts [...] Instead, I see media as cultural practices which envelop these and other elements within a broader fabric offered by particular social orders, mentalities and the lived experiences of their producers and users » (Uricchio, 2004).

La notion de déterritorialisation a été l'une des idées les plus célèbres développées par Gilles Deleuze et Félix Guattari : elle a en effet été l'objet d'une ample diffusion en anthropologie et en géographie, et elle a été également employée considérablement dans le champ des études sur le visuel. La déterritorialisation des images est en effet un nœud extrêmement important dans cette circonstance. Ensuite l'idée de déterritorialisation a été aussi appliquée au contexte des images en mouvement (Dubois, 2011), jamais comme aujourd'hui caractérisé par des mouvements d'entrée et de sortie dans des territoires des médias et sociaux, différents. L'idée de déterritorialisation a été suivie par conséquent par celle de reterritorialisation. Si l'on affronte le panorama complexe introduit préalablement, et l'on prend le cinéma comme point de départ, on peut donc remarquer comment la sortie du territoire social, culturel, et finalement institutionnel des images cinématographiques, conflue dans des dynamiques d'appropriation indirecte d'autres contextes culturels, sociaux, etc., propres à l'art contemporain. La pensée sur la déterritorialisation/reterritorialisation se relie donc inévitablement à l'idée de relocation/re-relocation. Pour Francesco Casetti ce procédé satisfait en effet quatre nécessités : une *need for territoriality*, une *need for domestication*, une *need for institution* et une *need for experience*. En réalité ce procès de « familiarisation » de l'expérience, lorsque figurée dans le contexte de l'art contemporain, a été partiellement dépassé par la quantité

évidente d'images en mouvement présentes au niveau institutionnel. C'est donc ce niveau institutionnel qui a absorbé dans un processus unique ces besoins de territorialité, de domestication, d'institution et finalement d'expérience. La boule de cristal de l'art contemporain protège les « nouvelles » images. Le besoin primaire d'institution, une fois satisfait, permet l'acceptation de chaque forme d'image en comportant la reterritorialisation à l'intérieur d'un système de l'art contemporain qui offre protection à n'importe quelle forme visuelle. Cela satisfait en même temps le besoin de domestication dont parle Casetti puisqu'il reterritorialise les images dans une dimension familière différente et pas vraiment liée à l'original. La liaison avec le dispositif cinématographique devient en substance un choix conscient et pas une nécessité : ce qui simplement s'applique au lieu de créer un appât conceptuel pour le regard.

L'idée de convergence des médias a été affrontée à partir de différentes perspectives. C'est une idée devenue actuelle au moins à partir des années quatre-vingt, quand Ithiel de Sola Pool commence à parler de la convergence comme d'une force d'unification comprise dans une tension de changement plus complexe, une force procédurale en changement continue. On refuse l'idée que la convergence soit un parcours qui porte les différents médias d'une stagnation à l'autre, définie par l'immatérialité digitale. Encore plus évident se configure alors le passage à l'art contemporain, où il ne s'agit pas seulement des films dans la galerie, mais d'une série innombrable d'œuvres qui ont affaire avec le cinéma. À la lumière de tout cela, il résulte alors plus clair comment le « cinéma » exposé constitue seulement une partie des formes cinématographique-artistiques contemporaines présentes dans l'art contemporain.

Quand on affronte le discours sur la convergence des médias on doit donc reconsidérer l'opposition convergence/spécificité, c'est-à-dire la mise à distance entre media et médium particulier et singulier, un éloignement de la vraie logique de superposition contemporain. Comme les trames d'un filet, les formes de la convergence se bougent en suivant des parcours de superpositions et encastresments sans vraiment mener à terme la transformation des objets, car c'est la transformation même le but du parcours, ce qui sera probablement proposé encore sous la forme de nouvelles formes et formats.

L'attention portée par l'art contemporain pour la notion de processualité est sans doute une dérivation de ce système de superpositions. Dans l'impuissance d'arriver à une forme finale statique des objets, on étudie justement le processus à travers lequel différents médias se croisent. La capacité des technologies de se remédier en incorporant caractéristiques d'autres médias dispose en effet ces objets à un processus de emploi et implique une adaptation des technologies à des dimensions expositives spéciales. Dans

le domaine expositif contrairement à celui de l'archive, le problème de la remédiation est décliné dans une problématique liée aux diverses formes d'installation. Il s'agit de travailler sur les niveaux du site plutôt que sur le niveau pur du support technologique. Dès ce point de vue un rôle central est assumé par la recherche sur la conservation des installations éphémères et sur les techniques de repositionnement de celles-ci par rapport à l'endroit expositif où elles sont logées. L'on passe d'une réflexion sur le discours de *medium-specificity* au problème du *site-specificity*. Évidemment lié, cela pose des questions surtout sur le rôle des formes cinématographique-artistiques contemporaines lorsque celles-ci sont transportées dans le temps.

## II.1. Un parcours entre dispositif, medium, site

À partir du système méthodologique esquissé, tout en étant donnée de la nature expositive des images en mouvement lorsqu'elles sont incluses dans le système des arts, on peut donc délimiter un parcours qui à partir des études cinématographiques s'insère dans le champ de l'art contemporain. On veut donc mettre à jour une dynamique d'analyse qui, bien en partant d'un choix d'objets « cinématographiques », arrive enfin à les définir dans la complexité du panorama étudié.

Ces sont deux les problèmes fondamentaux. Le premier est représenté par la dimension spatiale des images et par les procédés d'explosion plastique depuis quelques décennies. Le second est le problème de spécificité médiale. Lorsque par contre l'on élargit l'analyse en comprenant le champ vaste et « confus » de la contemporanéité artistique, on se trouve devant à un mouvement qui démarre d'une étude du caractère médial indéfini des objets pour arriver enfin à une réflexion sur la spatialisation physique dans le milieu de la galerie. L'idée de *site*, dérivante de l'art de l'installation, peut alors servir à ces propos. Ce qui reste encore à analyser est par contre le problème terminologique lié à la notion de convergence, un problème qui par conséquent devient pratique, et que l'on cherchera d'éclaircir en s'arrêtant autour de ces trois idées.

On a décidé d'affronter donc brièvement ce parcours autour la notion de dispositif en reparcourant quelques points relatifs au signifié du terme latin *dispositio*, jusqu'à arriver à se concentrer sur l'idée exprimée par Agamben, héritage de la pensée de Foucault. Agamben à partir de l'idée d'*oikonomia* arrive à partager le monde en êtres vivants et dispositifs. Dans cette optique l'usage du terme devient de facile application en beaucoup de champs, comme celui de l'art contemporain où l'œuvre (dispositif) et sa *dispositio*, orientent et contrôlent le spectateur (être vivant) qu'il en devient le sujet. Cela suit ainsi l'idée de profanation.

Dans l'art contemporain, ou mieux, là où prend corps son système institutionnel, les « œuvres » tendent vers une direction inverse, c'est-à-dire que, selon la perspective d'Agamben, elles sont affectées d'une tendance à la contre-profanation. Si le contre-dispositif de la profanation dans l'art a pu développer un système d'anti-valeurs pendant le 1900, dès nos jours l'on assiste à un processus inverse. L'anti-valeur a été englobée au niveau institutionnel et la profanation tend vers un sens opposé. Il ramène la sphère humaine au niveau de ce qui est sacré, grâce à un système institutionnel bien défini et apparemment soutenu par des dispositifs intouchables. Le musée devient ainsi une stratification de dispositifs totalement incontrôlables par le spectateur qui, jamais comme aujourd'hui, devient le sujet de la relation entre êtres vivants et les dispositifs.

Notre but est donc d'aborder cette idée du point de vue cinématographique pour

arriver ensuite à une reproblématisation de celle-ci qui puisse prendre en considération la fonction et le rôle de la projection entendue comme endroit d'attention non plus classique, mais de « *distracted spectatorship* ». Lorsque l'analyse du dispositif se dessine non plus seulement dans la dimension spatiale et plastique, mais bien dans le niveau politico-institutionnel, la recherche se développe dans différents sens. Si l'on considère le dispositif non pas seulement comme une machine à voir, mais aussi bien comme une machine qu'induit à la vision, nous rentrons dans le champ d'analyse d'Agamben, qui est applicable à l'institution-musée, à cette forme-musée qui fait partie intégrante de la contemporanéité culturelle.

Il est important de souligner comment les images en mouvement installées dans l'art contemporain soient une ré-analyse artistique continue de l'idée du dispositif. Un premier niveau la notion de dispositif cinématographique se relie à la plasticité physique du système de fonctionnement cinématographique, en impliquant ainsi le problème du lieu où il se déploie. Il s'agit d'une notion extrêmement compliquée par son histoire et son évolution en différents domaines du savoir.

Pour analyser ces passages, il est nécessaire de parcourir quelques lignes de développement qui concernent le terme dispositif, sans prétention d'exhaustivité. L'étymologie du terme est très intéressante, parce que, à partir de celle-ci et des traductions dans les différentes langues, se sont tracées deux lignes de pensée principales : la première est caractérisée par un clair déterminisme technologique (Heidegger et l'idée de *Ge-stell*, Simondon, Stiegler), la seconde agitée par des mouvements intérieurs qui en déterminent une essence de système ouvert (Foucault, Deleuze, Agamben). Dans le champ cinématographique, le terme possède une histoire qui commence par les travaux de Jean-Louis Baudry et de Christian Metz. Par la suite Aumont, Duguet, Bellour, et vers une ouverture de l'idée, Dubois et Casetti.

Le problème du médium et de la spécificité reste fondamental lorsque l'on affronte une analyse des formes cinématographiques contemporaines, dont les dynamiques d'évolution ou régression par rapport à leur originale conformation dans le cinéma classique reste un point de départ fondamental. L'idée de médium, dans notre cas, vient vraiment au jour au moment où l'on rentre dans un territoire qui peut (ou pas) définir les différences entre cinéma et art. Si en effet dans le cinéma le problème du *médium* est plus simple, l'analyse se concentrant plus sur le dispositif que sur d'autres problématiques, dans l'art contemporain le problème médial est un problème fondamental. Ce processus, qui apparemment tend vers la définition d'une possible spécificité médiale, concrètement produit des effets contraires, qui n'acceptent pas l'œuvre d'art comme *unicum* médial, mais plutôt comme résultat de différentes interrelations.

Comme pour le problème du dispositif le problème du médium se déploie de

la même façon parmi des champs disciplinaires différents (et les deux problèmes sont indissolublement liés). Quelques pivots : fondamentale est la pensée de Rosalind Krauss et la « Post-Medium Condition », qui naît d'une critique à Clement Greenberg.

La conséquence est la mise en champ de différents médias en même temps que la tentative de définir le complexe réseau de relations avec une série des préfixes, inter -, trans-, multi-. Au-delà de ces aspects et de ces réflexions, la puissance médiale des images en mouvement dans l'art contemporain porte à reconsidérer encore une fois la vraie essence de cette recherche, l'espace étudié par l'idée de *site*.

La troisième idée, après celle de dispositif et médium, se dessine à l'intérieur d'un paradigme typiquement artistique. Le problème du *site* est lié à la fin de la spécificité du médium, du point de vue des pratiques spatiales.

Le lien encore plus fort est celui avec les dérives spatiales prises des pratiques de la sculpture et avec le passage vers un champ plus vaste, défini comme installation. Naît ainsi l'usage et la re-location sémantique de termes comme *site-specific*, *site*, *non-site*, *place*.

L'intérêt pour ces idées se développe sur une double trajectoire. La première se déploie autour du moment du passage du cinéma dans l'art par la vidéo, *au moment où* la vidéo, avec sa matérialité, acquiert une valeur spatiale. La deuxième est vers la non-matérialisation de l'espace expositif lié aux images en mouvement, qui reste physique au moment où il accueille l'œuvre et le spectateur, mais, d'un point de vue institutionnel et de l'expérience, qui est renversé par les réfractions de la place de l'*éventualité expositif*. Dans ce sens que ce soit le dispositif ou le *site* ils sont reconceptualisés au contact avec les images en mouvement, avec un procès historique qui vient de champs pas si différents comme certains veulent le faire croire, le tout en assistant au démembrement de l'idée de médium (dans son acception de spécificité), jamais comme dans ce cas influent du point de vue analytique.

## II.2. L'espace péri-filmique

À partir de l'analyse précédente du problème du dispositif dans le Chapitre 1, Partie II de ce travail on va proposer une terminologie qui puisse définir les espaces de l'art contemporain qui accueillent les images en mouvement et parler des éléments qui en composent l'articulation. De la conception de la mise en espace de la matière filmique au musée on s'occupera de la réponse de la vision du spectateur. On se concentrera notamment sur la portion d'espace qui dans la galerie entoure l'œuvre : ce que nous appellerons « espace péri-filmique ». L'analyse des formes cinématographiques contemporaines doit, en effet selon nous, être affrontée par le biais d'une perspective qui donne importance à la spatialité de l'œuvre exposée du moment où elle ne peut pas être vue comme un simple signe visuel. Cette proposition terminologique nous semble la plus apte à rendre la complexité spatiale et corporelle qui intéresse le spectateur. La diversité des œuvres qui installent la matière filmique ne permet pas de définir tous les éléments qui font partie de l'espace péri-filmique car les formes cinématographiques contemporaines forment une constellation de pratiques immenses par variété et complexité. Cependant on peut faire comprendre, avec ce terme, quelques-unes de ces composantes à partir de deux niveaux principaux qui définissent l'espace : l'extérieur et l'intérieur, niveaux que l'architecture muséale sépare à travers une frontière éphémère.

Dans le paragraphe *L'espace extérieur* on va traiter le premier de ces niveaux de l'espace c'est-à-dire ce qui reste au-dehors de la galerie, et en particulier ce qui concerne la ville « comme boîte à images » (Dubois). On considère ainsi des idées comme les *Urban Screens*, les *Media Architectures*, les *mediafaçades*, entre autres, afin de souligner la prolifération des écrans dans le contexte urbain. L'extérieur, bien qu'il compose une des deux macro-catégories que nous convoquons ici pour aborder la notion d'espace, peut en lui-même se partager en sous-catégories, micro-catégories, qui nous apparaissent comme le résultat de la prolifération et diffusion des écrans dans les espaces urbains contemporains, mais surtout comme conséquence de la colonisation des images qui en fait réfléchissent : « [...] a real colonization of spaces takes place, and the moving images does not just enter new contexts but merges with them. It becomes part of it, forming its surface, allowing it to be practicable and dwelled in » (De Rosa, 2014). Une sorte de poupée russe de couches superposées l'une sur l'autre dont la première et plus grande est la ville.

C'est le niveau le plus complexe et insaisissable du dispositif parce qu'il n'est pas schématisable en aucune forme précise vu que l'ensemble de ceci crée une vraie et propre confusion entre domaines (artistiques, architecturales, etc.). Quand on analyse donc l'interaction des formes visuelles présentes dans la ville à travers les outils de la théorie



de l'art on arrive immédiatement à s'apercevoir d'une première division entre ce qui est insérable dans la théorie des arts et ce qui ne l'est pas (Straw, 2001).

De l'écran diffus on arrive à l'écran qui touche l'architecture muséale, comme *ce qui est présenté* dans diverses œuvres de Doug Aitken, où la projection qui part de l'intérieur du musée pour en sortir, en gardant une connexion « lumineuse » entre les deux places (par exemple *Sleepwalkers*, 2007, Doug Aitken et *White Museum*, 2010, de Rose Barba). L'architecture physique du musée, ou de la galerie, crée en somme une division primaire et fondamentale. La salle du musée fonctionne comme agent de séparation dans la mesure où elle met au jour une « question de l'enveloppe » ; question qui part de la constatation que la salle muséale, aussi bien que l'« ancienne » salle cinématographique ont la fonction primaire d'« isoler un monde ».

Le passage suivant touche ainsi le cœur de ce travail en abordant la question des espaces intérieures, à partir de l'analyse des valeurs lumineuses qui se placent entre les deux extrêmes du white cube et du black box. De celle-ci se développent les suivantes déclinaisons expositives et narratives : du pavillon au dôme, à l'articulation dramaturgique du parcours du visiteur.

La composante plastique, issue par le dispositif re-médié, peut être définie donc par des communs dénominateurs qui, de la salle cinématographique passent et se déclinent pour rester, toujours présents, dans l'espace de la galerie (le projecteur, la pellicule, l'écran).

Dans le cadre du contexte spatial intérieur, la différence la plus marquée entre l'espace du cinéma et celui de l'art se trouve affichée par des formes architecturales qui sont, d'un côté – celles du cinéma - très bien définies, de l'autre côté - celles de l'art contemporain - pas du tout définies parce que le white cube, se caractérise par la recherche de places diversifiées. Le cinéma en sortant de la salle a subi dans sa « relocation » différents changements de formats, ce qui dans les arts contemporains visuels, même dans les formes de « display » les plus communes, se constitue comme une caractéristique spécifique.

À celui-ci, qui notamment est un problème pratique, s'en ajoute un autre de nature culturelle. La place de l'art contemporain s'est solidifiée comme coffret de trésors, une sorte d'enveloppe protectrice de l'émotion et de la culture humaine. Le cinéma, comme nous avons vu, a acquis - seulement dans un temps récent - ce statut, et son *espace par excellence*, la salle cinématographique, n'a jamais atteint cette considération culturelle. Sont alors deux les principales trajectoires à suivre pour comprendre comment la dichotomie *white cube/black box* soit en réalité un classement conceptuel pur, une formule heureuse qui ne renferme pas toutes les possibilités expositives qu'aujourd'hui nous trouvons dans les contextes de l'art contemporain. Comme l'on a déjà souligné la

première trajectoire à suivre, c'est celle de la lumière.

La seconde trajectoire suit le parcours simplement architectural qui fait référence à des dispositions expositive classiques de l'art contemporain. Il s'agit de formes de display très communes qui, vu la grande quantité d'offres artistiques mondiale, se répètent continuellement. Entre celles-ci on trouve cependant quelques archétypes qui offrent un tableau de référence qui nous aide à comprendre l'évolution contemporaine. Un de ceux-ci est le pavillon : dans sa déclinaison nationale (en ce qui concerne les expositions internationales) ou thématique (en ce qui concerne des expositions plus spécifiques).

Le problème du projecteur est un des plus évidents. Parfois « caché » ou peu perceptible, il est de plus en plus utilisé comme élément plastique qui dialogue avec les images qu'il projette. La diffusion, de plus en plus capillaire des projecteurs digitaux a créé en effet un paradoxe : parce que bien que souvent l'on cherche un effet de *mimesis* (comme dans le cas de l'utilisation des projecteurs soutenus d'un système au miroir, qui n'occupe pas la ligne de projection classique) il s'impose toutefois comme une vraie et propre présence physique. Nous ferons ici surtout référence aux projecteurs analogiques, dont la présence s'est imposée de plus en plus pendant ces dernières années grâce surtout à un retour d'intérêt des artistes pour la pellicule 16 mm. Cela est lié sans aucun doute au jaillissement du problème de la permanence de la mémoire et du retour des éléments nostalgiques. Mais se configure aussi comme une réponse au, présumé, manque de matérialité du monitor et de la diffusion du numérique : une réaction donc purement artistique peut-être, ou bien un moyen pour revenir à une idée d'unicité perdue, ou alors plus cyniquement pour donner corps et matérialité à un objet exploitable sur le marché, bien plus convaincant si lié justement à quelque chose de tangible et visible comme la pellicule.

Clairement dans la plus grande partie des cas l'usage d'un projecteur analogique prévoit l'utilisation de la pellicule. Dans le cadre de l'art contemporain quand celle-ci est utilisée comme support de l'image, l'analyse de la pellicule en soi perd d'intérêt. Au contraire, dans des œuvres comme *Boundaries of Consumption* la pellicule fait partie intégrante du *concept* du projet artistique et elle assume de l'importance au même titre que le projecteur aussi bien que d'autres éléments. Dans cette œuvre le projecteur amorce le mouvement pendant que la résistance physique de la pellicule détermine la durée de l'œuvre même et du jeu cinétique.

L'écran est le troisième volet où se déroule notre discours sur le dispositif. Il s'agit d'un élément évidemment fondamental dans le système complexe du cinéma exposé, mais surtout aussi d'une structure qui vient d'être modifiée avec grande désinvolture et qui permet une vraie spatialisation de l'œuvre. Parler de l'écran demanderait clairement avant tout un parcours historique complexe, qui, comme nous avons vu dans d'autres cas,

partirait des formes primitives de spectacle pour arriver à la complexité contemporaine. Mais il émerge aussi bien que la myriade de possibilités dont on peut traiter les écrans aujourd'hui, est issue de formes déjà utilisées dans plusieurs expériences d'élargissement du cinéma hors ses frontières. Si ensuite nous jetons notre regard sur l'univers vaste des médias, nous nous trouvons encore une fois devant des formes encore plus complexes. Il faudrait quand même garder à l'esprit cette considération : que l'écran est au centre de notre culture visuelle, et que sans lui se perdrait le point d'appui fondamental pour faire l'expérience des images.

Erkki Huhtamo appelle *screenology* un « historical phenomenology of the screen » c'est-à-dire un parcours qui se base sur la conscience que, malgré la présence débordante des écrans, *cette dernière* s'inscrit dans une histoire précise. Une idée qui se lie à celle « d'archéologie des médias ». Ce que nous intéresse ici, c'est ce passage, qui nous porte à considérer les écrans non seulement comme surface de projection, mais aussi comme espace physique et mental avec lequel le spectateur doit se rapporter.

### II.3. Comparer les temporalités : la perception indéfinie

Le parcours affronté jusqu'ici a secondairement touché le problème du temps. L'espace est l'élément le plus immédiat qui se rencontre dans l'analyse de l'exposition des formes cinématographiques artistiques contemporaines. Il est au moins l'élément principal qui s'offre au spectateur quand il entre à l'intérieur de la matière filmique installée, quand un continu déplacement physique et mental arrive. La compréhension du fait qu'elle soit liée à l'espace combiné au temps n'est pas un procès mental immédiat, mais elle est nécessaire pour donner un caractère exhaustif à l'ensemble : le cinéma, l'écran, les installations sont autant art de l'espace que art du temps. Au point qu'ils rentrent, dans une perspective taxinomique, sous la catégorie anglaise *time-based media*.

Il s'agit d'un parcours complexe, qui part du vrai point de virage de ces pratiques, les années soixante, période d'utopies artistiques où à la présumée libération de l'espace suivait la présumée libération du temps. Elles sont la base d'un sentier qu'il serpente entre les idées de temporalité et durée qui a continué sans s'arrêter pendant les années soixante-dix, quatre-vingts, quatre-vingt-dix, jusqu'à entrer dans la contemporanéité muséale qu'aujourd'hui nous voyons. S'est créée dans ce temps une base de pratiques desquelles peu d'artistes s'éloignent, nécessaires à la perception spatiale et temporelle dans la traversée des idées de dispositif, médium et *site*.

Tout part du contrôle. L'idée qui remue beaucoup d'art des années soixante et puis soixante-dix voit une recherche spasmodique de libération de plusieurs dispositifs qui contrôlent, sociaux, politiques, industriels ou artistiques. À un niveau culturel, ces formes se sont heurtées avec deux de ces formes, existantes dans l'art qui sont offertes pour contrôler le temps d'une façon ou d'une autre, « the immobilization of the image in the museum and the immobilization of the viewer in the cinema » (Groys, 2001). L'apparente conséquence serait simple : avec l'introduction des images en mouvement dans le musée les deux modèles tomberaient et tomberait l'immobilité dans les deux cas. La fin de ces deux modèles a été d'une façon ou d'une autre décrétée hâtivement, en surestimant quelques caractéristiques des vidéoinstallations : l'image est si mobile, mais à l'intérieur d'un tableau défini et la mobilité du spectateur est une présomption provoquée par le mouvement des images. L'opposition actif/passif est seulement applicable à un niveau extrêmement superficiel : qui se remue, le spectateur, le fait en suivant des trajectoires, des espaces et, au-delà à ceux-ci, des temps différents, provoqués ou au moins induits. Il peut résulter utile de faire référence au parcours offert par Sven Lütticken dans son essai *Transforming Time* pour cadrer les « wider changes in the political economy of time during the past decades, during which the West has seen a gradual demise of Fordist assembly-line production and a disintegration of the strict separation between work and 'free time' »

(Lütticken, 2010). Pour Lütticken et à partir de Guy Debord le succéder de travail et loisir peut être appelé une forme de temps pseudo-cyclique, qui est donc une mystification de l'idée d'alternance de travail et repos, dans une continuité qui n'est pas de fait rompue, car opprimée en une liberté d'action bien délimitée de la part du travailleur. La critique à l'usage du temps du capitalisme s'insère dans le discours artistique au moment où le temps « fordiste » est assimilé dans l'institution artistique alors que parti de la pratique sociale et ensuite introduit à son tour dans le temps pseudo-cyclique.

Une précise impulsion cronophobique est vérifiable dans beaucoup d'œuvres d'art contemporain, mais pour en comprendre à l'origine il faut revenir à l'articulation des ans soixante. Une observatrice aigüe de l'art de ces années Pamela Lee, dit comment était présente une sorte d'anxiété à laquelle elle donne le nom de cronophobie : « [...] to survey the art and art criticism of the sixties is to encounter a pervasive anxiety that I describe as chronophobic: as registering an almost obsessional uneasiness with time and its measure » (Lee, 2004). Une vraie lutte avec le temps, mise en acte la totalité du paysage artistique, et dans la pratique et dans le commentaire, pour tâcher de posséder l'essence du passage temporel d'une façon ou d'une autre. Pour Pamela Lee « what the modernist work of art seeks to accomplish is an experience of time independent of the beholder's presence that would 'complete' it ». C'est aussi un des objectifs de la sculpture minimaliste qui n'impose pas une durée à l'expérience de qui observe. Dans le minimalisme on consacre donc une valeur essentielle temporelle à un type de travail qui selon la tradition artistique, ne vit pas dans la durée, mais plutôt dans la spatialité. Si l'art des années soixante est cronophobique, les recherches parallèles dans l'écran et dans les installations multimédias, y comprise son évolution dans la décennie suivante, tournent plus vers le cronophilie. L'écran devient paradigme fondamental dans la recherche d'une valeur pour le temps, car les expérimentations vidéo sont tournées vers la matière du temps et ils le seront pendant une grande partie des années soixante-dix quatre-vingts et quatre-vingt-dix. C'est probablement avec l'écran qu'advient le vrai virage entre cronophobie et cronophilie, étant donné que, vraiment d'un point de vue technologique, sans une réflexion sur le temps, l'écran n'existerait pas.

Sur le lien entre écran et temps existent des lignes d'analyse qui puissent être suivies. Philippe Dubois suggère de partir de l'étymologie du mot « vidéo », en extrayant de celle-ci quelques idées guide :

[...] *video*, ce n'est pas seulement, d'une façon général, « un verbe », fût-il en latin. C'est aussi un verbe conjugué, c'est la première personne du singulier de l'indicatif présent du verbe voir. En autre termes, *video*, c'est l'acte de regard en train de se faire, s'accomplissant *hic et nunc* sous l'action d'un sujet au travail. Cela

implique à la fois une action en cours (un procès), un agent à l'œuvre (un sujet) et une adéquation temporelle au présent historique (*je vois*, c'est en direct, ce n'est ni *j'ai vu* - la photo, passéiste - ni *je crois voir* - le cinéma, illusionniste - ni *je pourrais voir* - l'image virtuelle, utopiste). (Dubois, 2011)

S'en tirent au moins deux considérations. La première situe la vidéo sans ombre de doute dans le présent et plus précisément dans le moment d'accomplir l'action, vivement opposé aux caractères chronologiques d'autres arts, mais en particulier opposé à cette matière du temps dont Païni parle. La seconde, conséquente, considère l'action en cours, donc un sujet et une temporalité présente, encore une fois qui n'a rien à voir avec la photographie, passéiste, du cinéma, illusionniste, et de l'image virtuelle, utopiste.

Sandra Lischi pousse le discours sur le présent en marquant une différence fondamentale. Il s'agit de voir l'écart entre reproduire et produire : «[Il tempo] non è solo riprodotto (come nel cinema) ma *prodotto*, mostrato nel suo trascorrere - così come i *pixel*, i puntini luminosi, trascorrono incessantemente sullo schermo mostrandoci l'immagine ripresa non com'era ma com'è mentre la vediamo», ma soprattutto «il tempo, per questo aspetto specifico, si fa *durata potenzialmente illimitata*»(Lischi, 2001).

Le temps n'est pas seulement la source de la vidéo, mais il se développe dans les videoinstallations et la division entre temps objectif et temps subjectif peut être répandue de différentes manières en impliquant une recherche ample et complexe autour l'idée même de temporalité et de succession temporelle, ce qui est difficile de réussite, car cette même étude se détache aux idées communes (ceux de durée, déroulement, présent, etc.) qui sont contestés au moment même de l'analyse.

Une des contributions à cette chasse du temps peut se trouver dans le petit volume *Chronology* de Daniel Birnbaum. Quoiqu'il s'agit d'un travail basé surtout sur l'analyse de quelques artistes spécifiques et qui ne s'écarte pas trop de ces expériences, on peut en tirer quelques points intéressants. En menant son analyse l'auteur choisit une forme précise qui prévoit la prise en examen d'une œuvre ou d'un auteur à comparer avec une équivalence liée en général à la philosophie. Les auteurs qu'il prend en examen sont, entr'autre, Derrida, Deleuze, Husserl, Merleau-Ponty, sans dédaigner, comme depuis toujours dans l'art contemporain, des incursions dans la littérature comme Borges et Nabokov.

Le point de départ est la conception phénoménologique du temps d'Edmund Husserl constamment comparée avec d'autres expériences philosophiques et artistiques. Dans celle-ci le pivot indispensable de toute l'analyse est le discours sur la subjectivité qui porte à définir la manière dont les chronologies dérivent d'une perception du sujet. Tout cela porte à considérer la temporalité comme le niveau de subjectivité en superposant les

conceptions de Deleuze à celle de Bergson et justement Husserl.

La technologie vidéo réussit l'utopie de mettre reprise et assemblage ensemble, problème depuis annulé dans la plus grande partie des pratiques contemporaines qu'ont dépassé la phase initiale du vidéoart qui sont d'un certain point de vue la perception et la mémoire, « l'aboutissement de la prise de vue et du montage dans un même processus permet de saisir les mouvements du temps, et de la pensée, dans les moments uniques de son jaillissement » (Lazzarato, 2002).

Liée inévitablement aux multiples conceptions et possibles du temps, la durée ne peut être analysée qu'en la joignant à un modèle de temporalité. Si percevoir comporte une action dans le temps de la même façon, percevoir la durée comporte encore une première compréhension de la perception même, avec le risque d'un court-circuit qui est la forme d'inattention des images en mouvement installé.

D'un point de vue technologique la vidéo a comme forme primaire le présent, le vécu dans l'instant de sa production même obtenue avec le direct. Aujourd'hui commun, exceptionnelle par contre dans le moment de son introduction et dans le champ de la communication et dans celui de l'art qui en fera un usage massif. La technologie vidéo existe seulement en directe, dans l'événement, pendant qu'au cinéma le temps est en différé. « Si on se limite à faire fonctionner les dispositifs de la caméra, on est dans le présent », c'est-à-dire dans la simple contraction-détente de la matière-temps et de la matière-perception. » Encore différent est le direct de la télévision, qui, puisqu'inséré dans un dispositif de pouvoir, qui ne peut pas être associée à la vidéo qui a en soi le choix artistique et créateur du moment. Si le temps est la matière de l'écran de la même façon l'écran peut intervenir sur le présent, dans le moment même où il se produit. Et il peut le modifier en le manipulant.

La forme du *loop* est une des essences des images en mouvement dans l'art contemporain, une des vraies formes spéciales et uniques qui s'opposent au fini du film présenté dans la salle cinématographique, mais aussi à la production vidéo quand laissée au couler évolutif du temps. L'essence contemporaine temporelle revient vers soi-même, comme si l'impossibilité d'une compréhension selon des canons perdus pouvait être été remédiée par un retour obsédant dans un labyrinthe temporel confus.

Le *loop* a une fonction pratique et une conceptuelle dans l'art contemporain. La première est relative à la jouissance de l'œuvre : quand nous nous trouvons devant des travaux qui sont le fruit d'un « open-ended temporality » la seule manière pour s'insérer dans un discours visuel est la répétition. Cela permet de reprendre ce qui s'est perdu en entrant dans un moment fortuit du développement et qui permet la spatialisation du travail. En laissant le flux de l'image en développement continu le rapport avec le *site* devient crucial, car en relation *ad infinitum*.



La seconde est liée par contre à la nécessité, si on peut ainsi dire, chronologique de l'art contemporain. Les manipulations comme le *delay*, le ralenti et l'accélération sont des données visuelles importantes pour beaucoup d'artistes et ils ont déterminé un complexe de pratiques communes de données stylistiques de diffusion et de valeurs indéniables. Le *loop* cependant marque la contemporanéité autour de l'idée de répétition qui est le seul développement chronologique acceptable dans la confusion de lignes temporelles.

Expositions comme celle de Katia Maciel font comprendre comment, au-delà de la durée intrinsèque à l'œuvre, dans l'analyse des images en mouvement installées, il est nécessaire de considérer la durée de vision laissée au spectateur. La présomption artistique qui dit que n'importe quel travail, de n'importe quelle longueur, doit être vécu dans son intégralité résulte frustrée par le spectateur qui annule la durée de la vision en en superposant une propre, dans un certain sens « inventée ». Une « durée d'exploration » existe indéniablement, la « *exploratory duration* » qu'Anne-Marie Duguet utilise en relation au travail de Jeffrey Shaw. Un « *window shopping approach* » existe aussi pour le spectateur qui est regardé souvent avec suspicion dans les analyses des œuvres d'art sur la base d'un élitisme de la résistance de la vision, basé sur la conviction que l'analyse des images passe simplement de la jouissance de leur totalité.

Le cadre institutionnel est la base de l'analyse et chaque œuvre, à ce point de la recherche, doit être prise en analyse singulièrement, ce qui a comme conséquence l'application de l'analyse à quelques cas. Il se lie sûrement aux problèmes politiques, à une idée de contrôle et de dispositif. Il pourrait se lier aussi cependant à une constatation simple : l'œuvre d'art est, dans la contemporanéité, le fruit d'un parcours tenté de libération du spectateur qui laisse comme conséquence la possibilité de se déplacer avec grande désinvolture dans la salle d'exposition.



### III.1 et III.2. La forme archive

La muséographie/muséologie contemporaine est en train de porter de plus en plus d'attention au phénomène des expositions de détritiques filmiques, avec un grand usage de film de *found footage* et la re-creation des dispositifs.

L'origine de ce phénomène provient du fait que les détritiques filmiques et les rebuts puissent être réutilisés comme unité artistique modifiable. L'appellation *found footage* recueille, dans sa complexité structurale, une multitude de formes qui partent de ces fondements pour atteindre des structures plus ou moins assimilables à la production cinématographique et artistique canonique. Autour de ce terme se sont développées une série d'idées aptes à définir les différences entre les re-emplois des images, parmi lesquels, en considérant la liaison directe avec l'idée d'archive, le concept efficace de « film artistique d'archive » (Sandusky 1992; Blümlinger, 2013).

C'est l'intention de cette troisième partie d'offrir quelques points de réflexion sur le parcours qui mène à l'exposition du matériel filmique et sur le rapport procédural qui existe entre le monde de l'archive et de l'exposition. On veut en effet rechercher une tendance précise, qui évidemment prend ses racines à l'intérieur du débat ample sur l'idée d'archives et terminera dans le champ des expositions lié à l'art contemporain. On verra comment la matérialité est aujourd'hui objet d'un changement de statut, dû au *digital turn* dans ses différentes formes. Le changement de la structure conceptuelle de l'archive vient modifier la structure physique dans l'espace et dans le temps. D'archives statiques à archives en mouvement, dynamiques.

Le discours sur l'archive se construit souvent autour d'une éventualité : de mémoire, de reconstruction, de gestion complexe de la transmission.

L'étymologie du mot qui vient du grec *ἀρχεῖον* et continue dans le latin *archivum* et *archivum* porte en soi un sens lié au pouvoir et à l'exercice du gouvernement. Certaines archives maintiennent dans leur structure un niveau de dispositif de protection de documentation du pouvoir, mais dans l'art elles sont plus liées à la mémoire. Au niveau physique elles sont structures prédisposées à choisir, acquérir, conserver et rendre accessible le résultat de ce processus. L'archive est dans l'art quelque chose qui va au-delà d'un endroit physique. Elle se situe souvent dans un contexte matériel, mais se décline dans un groupe de pratiques représentatives de la contemporanéité artistique, non seulement œuvres, mais *travaux*.

La littérature autour de l'archive est historiquement très riche, à cause de la puissance métaphorique qu'elle porte. Il y a donc beaucoup de textes de nature philosophique qui réfléchissent sur le rapport avec l'art. En particulier le texte de Hal Foster cherche à trouver certaines formes qui puissent être communes et déterminer cette tendance. Mais

les recherches artistiques se construisent sur plusieurs niveaux : comme Cosetta Saba le décrit, on peut esquisser les interventions sur l'archive au niveau discursif, de dispositif technique et finalement dans une dimension textuelle. Est décisif dans ce sens, considérer l'archive avant tout comme un dispositif culturel. À cette idée suit la conscience que l'archive est une forme oppressive de gestion de la mémoire dans nombreuses de ses formalisations. Celle-ci est au niveau institutionnel avant tout, mais s'intéresse aussi aux formes artistiques liées.

Le patrimoine cinématographique, au-delà de chaque considération possible sur l'archive, peut être perçu comme un ensemble et en même temps comme le résultat d'une fragmentation diffuse, à laquelle est lié un sens de nostalgie inhérent aux images-fragment. En regardant l'ensemble archivistique, on trouve un parcours qui porte le fragment à être perçu comme ruine et la ruine à devenir mémoire, collective et imaginaire. Le fragment ramène le regard au passé et lui retourne son interrogation visuelle, il ne tend pas vers une complexité homogène, mais plutôt vers une fragmentation simplifiée par un processus de mémoire commune. Cette simplification est impossible à montrer dans sa totalité dans les contextes muséaux, qui préfèrent se baser sur une déclaration aprioriste de la fragmentation du travail, soit artistique, soit de conservation, mais à partir dans tous les cas d'une vision archivistique.

La transformation de la mémoire en bien artistique culturel est un des passages de ce processus, mais pas le seul, et cette idée est avérée quand il se base sur le patrimoine cinématographique et non seulement sur la complexité contemporaine artistique.

D'un point de vue conceptuel le fragment, l'idée de fragment, représente une métaphore puissante pour représenter la contemporanéité. Les traces de cette représentation peuvent être retrouvées soit dans la convergence du média (et culturel), soit dans l'art contemporain où l'émiettement du statut ontologique de l'œuvre porte à un ensemble de morceaux et non plus à une unité. Le fragment prend ensuite un pouvoir imaginaire, car il est lui-même une partie de l'imaginaire de notre société, dans laquelle il y a une tendance claire à la vision superficielle.

Parmi les diverses tendances de l'usage de l'archive dans l'art, deux sont les plus intéressantes : une première relative à la création d'archives imaginaires, une seconde liée à la création d'entités formées par fragments « réels », comme on trouve dans la plus grande partie des œuvres filmiques ou vidéo en *found footage*.

Conservé le présent en préservant le passé et en même temps conserver le passé en récréant un présent dans l'art contemporain. Si les archives peuvent être utilisées et repensées, les artistes peuvent résulter comme « archive maker », « archive users » et « archive thinkers » (Orlow, 2006). « La résurgence du fragment » (Païni, 1997) est le résultat d'un parcours qui a donné statut muséal au morceau filmique, en rendant

visuellement puissant le non fini.

Le processus, qui a conduit l'art contemporain à se confronter à un *archeological and historiographical turn*, s'est réalisé, en ce qui concerne les images en mouvement, à travers les cinémathèques. Celles-ci se sont de plus en plus intéressées à gérer, en différentes formes et avec différents modèles, cette énorme quantité de matériel pour le rendre accessible, parfois en l'insérant dans un contexte muséographique ou à travers différentes stratégies de diffusion. Les deux conformations culturelles, archivistique et muséale, sont superposées au moment d'affronter un problème de destination, en passant par ce problème commun de l'assemblage visuel. Moderne art des ruines, « fouille » inédite, « tombeau pour l'œil », le report et le montage vidéo constituent un « montage-attraction » d'un type nouveau qui extrait les films hors d'une histoire linéaire et téléologique, pour les remonter selon une autre logique. Les fragments des films sont arrachés à leur « site » initial - celui du visible - pour être reversés dans celui du mémorable, comme dans le cas des fragments antiques montrés dans un musée. (Païni, 1997). Fragment, ruine, recherche de la mémoire comme instrument de réparation pour l'amnésie contemporaine. La ruine est donc partie intégrante de notre paysage visuel. Car la ruine est le signe du temps, un héritage transmis d'époque en époque, une sorte d'avertissement peut-être, mais aussi d'espoir d'une mémoire. Son vrai pouvoir est d'être perçue par la collectivité personnalisée que chacun porte en soi : elle renvoie à une multitude de vies qui est un réseau social perdu ou oublié ou quelques fois imaginé.

La vue des ruines nous fait fugitivement pressentir l'existence d'un temps qui n'est pas celui dont parlent les manuels d'histoire ou que les restaurations cherchent à ressusciter. C'est un temps pur, non datable, absent de notre monde d'images, de simulacres et de reconstitutions, de notre monde violent dont les décombres n'ont plus le temps de devenir des ruines. Un temps perdu qu'il arrive à l'art de retrouver. (Augé, 2003)

La ruine filmique s'est superposée à la ruine structurale, parce que le cinéma, perçu dans sa complexité, c'est la vraie greffe de mémoire de notre société. Alors, montrer des morceaux de vie nous emmène dans une imagination de forte puissance. Pour cette raison les films de famille nous projettent dans un temps que nous n'avons pas vécu, mais que nous percevons comme vécu en parallèle d'une façon ou d'une autre. Pour la même raison, la vidéo de famille nous projette dans un monde qui n'est pas définitivement en ruine, mais qui est en train de le devenir. Le *found footage* porte en soi une proposition de mémoire, dans sa structure plus profonde. C'est le souvenir d'un acte d'enregistrement du passé qui crée une curiosité et amène finalement à la construction d'une nouvelle mémoire basée sur une temporalité présente seulement en ruine.

L'archive arrive, à partir d'une fonction conservative et à travers des opérations

nommées sous l'étiquette de restauration, à montrer au public les œuvres et à rendre disponibles les documents conservés. Il s'en suit un processus de re-création, fonctionnelle à la stabilisation des éléments d'archives dans une forme qui permet leur accès. Ce processus commence par l'acquisition du matériel en passant par sa reconnaissance et son catalogage, ce matériel subit ensuite un processus de restauration, si nécessaire, et permet au final son exposition.

La linéarité de ce parcours, acquisition - conservation - restauration - accès, traverse une crise à cause de quelques facteurs intrinsèques à l'activité de conservation. Les raisons sont diverses et seront approchées selon une perspective artistique plutôt que celles associées à la conservation et à la restauration.

Le premier facteur capable apparemment de mettre en défaut ce processus linéaire qui va de l'accès par les institutions (acquisition) et arrive à l'accès par le public (distribution et vision), dérive de l'ampleur fragmentaire du patrimoine. On a vu comment les images elles-mêmes portent une mémoire fragmentaire, en créant une réflexion autour des vides plutôt qu'autour de la matérialité qui les remplit partiellement. L'union de ces deux niveaux fait exploser les temps de la mémoire et de la vision dans les expositions. Le deuxième facteur est le franchissement de la linéarité procédurale du traitement des matériels d'archives et l'ouverture au matériel orphelin et à tous les vides qui restent. Le dernier facteur est le passage technologique au digital, élément fondamental que les archivistes, les curateurs et les artistes se trouvent à affronter.

Ces réflexions nous portent à postuler l'existence d'un système que nous pourrions appeler la « forme archive » : un ensemble de fragments qui résulte d'un processus complexe de sélection, analyse, re-mise en forme et mise en place. La « forme archive » porte donc à considérer un processus de modification qui déplace l'attention du produit final aux transformations qui l'ont intéressée et au pouvoir performatif qui la traverse. On a aussi parlé du musée et de sa forme. Il est évident que les deux conformations, celle de l'archive et celle du musée, soient réunies, comme des vases communicants. Il s'agit de deux dispositifs (tous deux formés de plusieurs niveaux), qui se coupent en différentes formes qui sont celles du document, de la trace historique, de la mémoire et du « récipient ».

Il existe une première influence réciproque : les deux se contiennent mutuellement, car l'archive est le musée et le musée est l'archive. Bien que dans la pratique réelle ils se voient divisés au niveau institutionnel, la superposition apparaît claire et indispensable. Il y a donc un troisième niveau de dispositif qui contient les deux, « forme musée », une combinaison de musées et archives.

La « forme archive » est donc une tentative de contrôle à travers l'impuissance du contrôle de la mémoire. On a donné à l'art contemporain une fonction réparatrice à cette

expérience, mais il est plus probable qu'il soit aussi bridé par un réseau de relations de la pensée qui ne lui permet pas la liberté de la gestion de sa propre mémoire. En regardant la « forme archive » on peut comprendre comment la conformation de la société culturelle dans l'art, projette plus de vides que de parcours homogènes et réguliers. Comme la recherche, dans l'art, quand on parle d'archives, on cherche à remplir ces vides en superposant des niveaux qui ne satisfont pas son but initial, car le peu de traces qui restent ne permettent pas de reconstruire la totalité qui est conservée dans l'archive.

## Conclusions

Conclure signifie s'ouvrir et se fermer en même temps, parce que cela nécessite de la lucidité indispensable à la synthèse finale, mais surtout à la proposition de nouvelles possibilités de recherche. En quelque sorte, c'est comme à un voyage, dont la conclusion est impossible, d'une façon ou d'une autre. On peut, pour ainsi dire, aligner les souvenirs, on peut ouvrir les valises pour chercher de ranger, mais la seule chose qu'on peut espérer, c'est d'éviter un effet qui ressemble à un travelling des diapositives familières. Ce voyage de recherche a porté quelques considérations qui, on l'espère, pourront ouvrir des directions de recherche telles à faire surgir un autre débat.

Le premier point concerne le fait de délinéer un paysage des formes. Il est naturellement inséré dans cette « géographie des médias » dont Francesco Casetti parle, mais, puisque étroitement lié à l'art contemporain et à ses institutions, il peut prendre différentes nuances. Déterminer un paysage complexe peut paraître, à première vue, une opération simpliste, mais il s'agit d'un passage fondamental pour n'importe quelle recherche sur de l'art et encore plus pour une recherche sur les relations entre l'art et le cinéma. La complexité contemporaine est visible et, parfois, on peut avoir la sensation qu'elle soit exaspérée par le manque de distance historique qui inévitablement on ne peut pas encore avoir. Par ailleurs, l'art contemporain est en train de coloniser de grandes tranches de culture et notamment, de culture visuelle. La récente inauguration de la Fondation Louis Vuitton à Paris le montre. La construction ambitieuse d'un vaisseau spatial de l'omniprésent Frank Gehry se célèbre, en se répétant sur elle-même. L'immeuble, pour sa particularité visuelle, devient symbole de la Fondation encore avant même que puisse passer le normal temps social de la construction imaginaire d'un symbole. À l'intérieur, une exposition faite de maquettes re-célèbre le bâtiment et son architecte, alors que, en sous-sol, un film de Sarah Morris, une énorme publicité du mécène et de son empire commercial, célèbre à l'énième puissance ce bâtiment. Construit à l'intérieur d'un endroit socialement et historiquement contradictoire comme le Bois de Boulogne, il trouve une disposition paradoxale à côté du jardin d'acclimatation, voulu par Napoléon III et par la Société impériale zoologique d'acclimatation, pour créer un parc zoologique qui servit aussi de zone d'amusement. Dans ce contexte — aujourd'hui le jardin est plus un parc d'attractions qu'un zoo — l'art de la Fondation trouve une position vraiment ironique et montre plus que jamais les résultats de l'art contemporain recouverts de glamour.

Pourtant, bien avec le regret de voir une possibilité culturelle devenir un des temples du mécénat commercial, le Fondation Louis Vuitton montre comment aujourd'hui l'art soit ce paysage de formes, de rare complexité. Dans ce voyage, la ligne de l'horizon qu'on peut entrevoir est mobile et crée *in primis* un problème d'extension.

Il est alors fondamental de parler de paysage des formes cinématographique-artistiques contemporaines, car, à l'intérieur de cette locution, on peut comprendre l'ampleur des travaux qu'un spectateur peut voir. Pendant l'inauguration de la Fondation Louis Vuitton trois travaux étaient images en mouvement : le film de Sarah Morris, déjà évoqué, *Strange Magic* (2014), un travail de Pierre Huyghe, acquis par la Fondation, *A Journey That Wasn't* (2005), et *6 septembres* (2005), de Christian Boltanski. Encore une fois on peut trouver en même temps des travaux tournés en pellicule, des vidéos ainsi qu'un système interactif. Tous sont des images en mouvement, tous pourraient être vus comme similaires face à un spectateur intéressé à l'art contemporain, mais moins attentif aux particularités techniques et des dispositifs. D'un point de vue de la recherche ils ne sont pas seulement « particularités techniques », mais caractéristiques fondamentales, mais la richesse des formes qui constituent le paysage montre comment il faut trouver une définition plus enveloppante que celles qui ont été proposées jusqu'à présent. *L'effet cinéma* montre clairement le souffle que le septième art étend sur les images en mouvement, mais nous paraissions être arrivés au moment de faire une analyse du contexte avant même de l'analyse de la seule œuvre. On pourrait donc analyser une œuvre singulièrement et voir ses transformations, voir les mouvements d'entrée et de sortie et de reterritorialisation entre les arts, mais elle resterait une analyse unique. Beaucoup de définitions et de propositions lexicales qu'ont été envisagées dans le premier chapitre de cette thèse avaient la difficulté de fermer un ensemble dans un ensemble plus vaste. Une opération légitime et importante pour donner les coordonnées de la recherche contemporaine, mais avec le risque de faire une opération de rhétorique, c'est-à-dire de donner à la partie la valeur de l'ensemble. À partir de l'insatisfaction de la terminologie proposée, donc, on a opté pour la locution formes cinématographique-artistiques contemporaines. On espère de rouvrir un débat pour atteindre un résultat au-delà des positions déjà vues, avec comme objectif d'arriver à une forme lexicale capable de changer avec le changer du panorama. Un point de départ donc, pas d'arrivée.

Après ce passage et avec des coordonnées plus amples pour cette recherche on a mis l'attention sur le point central de ces formes : leur installation, leurs caractéristiques muséographiques et l'espace qu'elles habitent. Cette thèse a été écrite dans différents espaces, parfois imposants d'un point de vue architectonique, et ils ont sûrement influencé la pensée qui la caractérise. Écrite dans une grande partie à Paris elle a vu le jour dans la Cinémathèque Française, un autre bâtiment de Gehry, mais ici bien inséré dans le contexte, la Bibliothèque Nationale de France, le Centre George Pompidou et l'Institut national d'histoire de l'art. Dans chacun de ces cas il s'agit d'espaces institutionnels bien définis, avec leur histoire caractéristique et parfois un présent muséographique en évolution continue. Leur valeur architecturale a beaucoup caractérisé une pensée autour



l'espace des images et l'espace institutionnel.

La formalisation principale sur laquelle ce travail a été construit, l'idée d'espace périfilmique, naît autour la division en niveaux que les différents dispositifs *muséaux* créent. Leur valeur institutionnelle a souvent été rappelée, car il s'agit d'une articulation du problème de la gestion du regard. Sans considérer le récipient institutionnel qui « permet » le regard, on ne peut pas analyser le travail artistique. *A Journey That Wasn't* à l'intérieur de la Fondation Vuitton a une valeur institutionnelle et même ironique vu l'endroit où il est placé. L'espace périfilmique est la place du spectateur qui s'articule autour le filmique (des formes cinématographique-artistiques), et c'est le vrai espace de subjectivation auquel, comme spectateurs, on est soumis. La clé reste dans la gestion que le dispositif de vision crée, au sens agambenien, avec la conscience qui la stratification architecturale, institutionnelle, sociale et politique influence l'espace de vision, qui ne peut jamais être considéré neutre.

L'espace est un sujet bien analysé dans la littérature. Le point d'arrivée de ce travail consiste à utiliser dans l'analyse de l'espace la combinaison des idées de dispositif, de médium et de *site*, en cherchant, lorsqu'il est possible, de le réactualiser dans les formes contemporaines. L'approche interdisciplinaire qui est ici proposée a permis de recueillir les instruments nécessaires à la complexité de l'étude. Sur la base des résultats atteints l'objectif est donner la possibilité de préparer une analyse plus définie, qui ne concerne pas seulement le cinéma, l'art ou le design, mais les formes contemporaines. Le *site* est une sorte de clé de lecture pour ce parcours, car c'est l'idée la plus liée à l'art contemporain :

But more than just the museum, the site comes to encompass a relay of several interrelated but different spaces and economies, including the studio, gallery, museum, art criticism, art history, the art market, that together constitute a system of practices that is not separate from but open to social, economic, and political pressures. To be “specific” to such a site, in turn, is to decode and/or recode the institutional conventions so as to expose their hidden yet motivated operations to reveal the ways in which institutions mold art's meaning to modulate its cultural and economic value, and to undercut the fallacy of art and its institutions' “autonomy” by making apparent their imbricated relationship to the broader socioeconomic and political processes of the day<sup>1</sup>.

Autour de cet objectif, on a construit un parcours pour reconsidérer l'espace dans l'analyse de ces formes. Ici, encore une fois, l'espace périfilmique veut être un point d'arrivée et de départ. L'intérêt final porte vers une gestion analytique de l'espace

1 Kwon, “One Place after Another: Notes on Site Specificity”, cit., p. 88.



autrement relégué aux frontières de l'espace cinématographique ou artistique. Les interférences entre les deux espaces (mais, on a vu, il y en a beaucoup plus) sont rarement utilisés pour parler de la complexité contemporaine, et rarement amalgamées pour créer des niveaux de construction<sup>2</sup>.

En parlant de l'espace, quelques expositions créent un parcours pour le regard. Récemment au Palais de Tokyo, « Inside »<sup>3</sup> « propose un voyage intérieur, une exploration de soi dont l'espace d'exposition est à la fois l'instrument et la métaphore. À la façon d'un parcours initiatique, cette expérience sensorielle et émotionnelle, tant physique que mentale, invite à traverser un lieu métamorphosé par les artistes de façon à ce que nous nous trouvions toujours à l'intérieur des œuvres »<sup>4</sup>. Cette exposition crée un parcours qui veut définir un procès d'intériorisation dans le dispositif de l'œuvre, des différentes œuvres, elle-même dans le dispositif muséal. Le parcours est plutôt articulé, car le spectateur est « contraint » dans un parcours enveloppant et totalement obligé. Il s'agit d'une exposition collective et le lien entre les œuvres est souvent léger et implique contrastes et associations. À la question si le terme « exposition » est approprié pour cette exposition, Jean de Loisy, président de l'institution et co-curateur de l'exposition répond :

Une exposition est un dispositif qui permet de montrer des œuvres au public. D'infinies variations de forme ont été inventées, des galeries de portraits de l'Antiquité aux biennales d'aujourd'hui. Mais ici, l'usage du mot est doublement justifié puisque le visiteur est à la fois le regardeur, le sujet et la victime de l'exposition « Inside ». Il s'expose à l'indiscrétion et au danger psychique de sa visite. Le terme « exposition » renvoie donc à la fois à ce qu'il voit et à la situation périlleuse dans laquelle il se trouve<sup>5</sup>.

« Inside » fait comprendre comment le spectateur soit piégé dans le dispositif spatial de l'exposition et du musée. Dans une sorte d'impuissance frénétique de gestion de l'espace de vision, par le spectateur, et du regard, par le dispositif même.

À côté, l'espace et le temps. Il s'agit d'une analyse encore plus difficile, car le temps est analysé sous trop d'aspects différents. Dans ce cas, on a trouvé un vide dans l'analyse et on a cherché de le remplir, mais, il faudrait dire, on a commencé à le remplir à partir des intersections avec l'espace.

Une chose a été sûre dès le début : le regard du spectateur se construit dans un espace et dans un temps et on peut voir la vraie expérience de vision uniquement à

2 Senaldi, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, cit.

3 "Inside", a cura di Daria de Beauvais, Jean de Loisy, Katell Jaffrès, 20 ottobre 2014 - 11 gennaio 2015, Palais de Tokyo, Paris.

4 "Dossier Inside", Palais. Le magazine du Palais de Tokyo, n. 20, p. 41.

5 Jean de Loisy, Paquita Chaton, "La Boite en os", *Palais. Le magazine du Palais de Tokyo*, n. 20, p. 43.

partir des relations entre eux. Ce voyage a renforcé cette idée en compliquant le jeu des relations possible, car l'analyse du temps est fugace. Mais l'art contemporain et surtout les formes cinématographique-artistiques ont des particularités qui viennent évidemment de différents champs de provenance. Ainsi les formes de durée, c'est-à-dire l'exploration du présent, le *delay* débiteur du vidéoart, le ralenti, mais surtout le *loop* deviennent les tableaux de l'analyse. Le résultat est une série de lignes temporelles qui se tendent vers les lignes spatiales qu'on a vues et qui se dessinent dans la leur extension. *Ravel, Ravel, Unravel* (2013) d'Anri Sala est l'exemple clé de ce jeu entre espace et temps et il en représente toute la complexité. Ici on peut ouvrir une ligne de recherche pour le futur. La combinaison de temps et d'espace lie l'expérience du spectateur ensemble, mais il y a aussi une question plus grande, c'est-à-dire comment arriver à une analyse correcte de toutes ces interférences.

L'attention à la temporalité est un problème de gestion de la spectatorialité. On a pris le *loop* comme point de référence parce que, en créant une répétition, il oblige le regard à la reconstruction de sa trajectoire. Encore plus d'autres formes ou techniques, débitrices surtout du vidéoart ou des avant-gardes cinématographiques, le *loop* montre le problème de la continuité de la vision. Les œuvres de la Brésilienne Katia Maciel sont très utiles à comprendre ce problème, car elles sont jouées sur le *loop*. Pendant que la vision normale dans l'espace artistique d'un travail de n'importe quelle durée proposée de nouveau par le début peu après sa fin, est devenue une nécessité utile à se libérer du caractère rituel de la salle cinématographique, mais en créant d'autres rituels. Des travaux comme ceux du Katia Maciel se construisent sur la répétition de la vision qui crée un continu déjà-vu jusqu'à la résolution par le spectateur.

Dans l'exposition « *Inside* » déjà évoquée, pendant le parcours on est frappé par la répétition incessante de quelques secondes d'une chanson, qui s'insinuent dans la perception du spectateur jusqu'à l'ennuyer. *Night and Day* de Frank Sinatra, ou bien un extrait rapide de la chanson accompagne jusqu'à la vue d'*Ão* (1981) de Tunga, quarante-cinq secondes de *loop*, la vue d'un tunnel qu'il ne termine jamais, tourné en 16 mm et symboliquement « exposé » avec le projecteur et la pellicule à former un cercle. Fort exemple de la manière dont on ne peut pas interrompre la perception dans le cas d'un *loop*, porté ici amplifié du point de vue conceptuel et visuel par l'artiste brésilien, avec en plus la répétition obsédante du fragment musical.

Le temps devient alors une des questions les plus délicates à aborder. Surtout parce que la littérature à disposition est de matrice philosophique et parfois peu liée à l'art. Il est par contre abondant dans l'histoire du cinéma, où cependant temporalités différentes entrent en jeu, liées aux autres coutumes spectatoriels. L'analyse du temps devient ainsi l'analyse des interférences entre les images en mouvement, la construction du dispositif,

l'espace architectural et le parcours du spectateur. Il est clair qu'il s'agit d'une analyse extrêmement complexe qui traverse facteurs qui ne sont pas toujours complètement analysables. Le résultat n'est pas l'impuissance d'analyser le temps, mais réévalue les frontières du discours : non pas l'analyse du temps, mais des relations qui il crée. En l'analysant Fra Angelico et, plus en général, en parlant de l'histoire de l'art, Georges Didi-Hubermann parle de temps et d'anachronisme en disant : « Nous voici bien *devant le pan* comme un objet de temps complexe, de temps impur : un extraordinaire *montage de temps hétérogènes formant anachronismes*<sup>6</sup> ». Didi-Hubermann parle de l'histoire de l'art comme d'une discipline en dehors de l'*éuchronie*, à la recherche des relations entre temps historiques. À la même manière, être *devant l'image* veut dire être devant les temps et dans cette manière il faut l'analyser, comme réseau de relations, historiques et immédiates. L'image dans le contexte.

Jusqu'à ce point, le parcours a porté vers les objectifs précis de comprendre l'analyse de l'espace et du temps des formes cinématographiques-artistiques contemporaines. Celle-ci est devenue l'analyse des espaces et des temps, de leurs chevauchements et de leurs interrelations. Sans comprendre ce point, on ne pourrait pas arriver à aucune analyse critique de travaux ou expositions. D'une certaine manière ce résultat s'oppose à la pratique de séparer les œuvres de leur contexte, en ne trouvant pas ce type d'analyse inutile, mais débitrice de formes qui peuvent être mieux définies, grâce à cette gestion plus complexe de l'analyse spatiale et temporelle. La subdivision des espaces, à partir de l'espace périfilmique permet une première recherche d'exhaustivité, associé aux autres facteurs qu'on a vu.

Ainsi on peut passer à mieux définir le parcours de l'exposition de ces formes en faisant entrer à l'intérieur du tableau l'idée d'archive. La raison de ce choix, on a vu, c'est la possibilité d'avoir une métaphore précise pour la contemporanéité artistique. L'archive peut être vue comme quelque chose « à la mode », mais il s'agit de toute façon d'une possibilité de gestion d'une matière complexe comme la mémoire. Christa Blümlinger écrit :

L'attrait pour les archives qu'on constate aujourd'hui au sein des études cinématographiques est comparable en importance à celui qui suivit le tournant de l'historiographie du cinéma marqué par le congrès de Brighton à la fin des années 1970. Mais il ne s'agit pas cette fois d'une nouvelle façon d'aborder l'histoire en reconsidérant ses objets ou ses approches. Ce sont les archives elles-mêmes qui retiennent l'attention, sans que celle-ci soit toujours circonscrite de manière très claire : c'est souvent de « l'archive » en général qu'il est question, ou encore, en termes institutionnels, du « patrimoine ». Les archives ne sont

6 George Didi-Hubermann, *Devant le temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 2000, p. 16.

plus réservées aux études génétiques, historiennes ou économiques, mais gagnent aussi le domaine de l'esthétique du cinéma<sup>7</sup>.

Dans les formes qu'on a analysées dans cette thèse, l'archive joue souvent un rôle important. La nouvelle vision consiste à observer comment une *forme archive* existe plus que génériquement la métaphore de l'archive et comme celle-ci se complète avec la *forme musée* et la *forme exposition*. L'archive devient donc un point de départ et en même temps il devient un récipient, de modèle de construction d'une constellation installatif. Qui nous permet de retourner vers l'idée de traversée analytique du contexte, avec l'œuvre, plutôt que de l'œuvre seule. De cette manière se fondent ensemble le cinéma et l'art dans leur possibilité patrimoniale et dans leur gestion de la mémoire. L'attrait de l'archive se lie à l'attrait de la ruine, une attraction pour quelque chose qui rappelle.

En déplaçant cette question dans le cadre de l'exposition, l'ensemble devient la construction complète. Dans un certain sens, le parcours initié avec les coordonnées spatiales et temporelles se ferme dans l'acte d'explicitation de la mémoire. On pourrait dire qu'il s'agit de niveaux différents, mais ils sont au contraire bien liés entre eux. Dans la muséographie des formes cinématographique-artistiques contemporaines la mémoire, à travers surtout la pratique des arts contemporains visuels, lie le parcours de la vision, car ces formes sont constituées souvent par images en ruine.

Le parcours qu'on a ici trouvé entre archives, *found footage* et exposition est une possibilité artistique bien remarquée dans la contemporanéité. Le matériel d'archives, très utilisé dans le cinéma documentaire, s'est déplacé dans le panorama des formes qu'on a ici analysées, en trouvant sa position forte à l'intérieur des pratiques de plusieurs artistes<sup>8</sup>. L'autre passage qu'on a vivement souligné a été la mise en exposition du matériel, c'est-à-dire la considération des coordonnées spatio-temporelles qui ont été analysées auparavant. Ainsi le parcours se ferme. L'exemple choisi, l'exposition hollandaise de l'EYE Film Institute est un paradigme, avec la capacité de montrer comment ce parcours soit formalisé constamment dans les expositions d'art contemporain. Il met en jeu des questions sur l'ontologie du matériel, car le film, quand il est film, passe souvent vers le numérique et parfois il subit un autre procès inverse. Ainsi le recyclage de l'archive s'accomplit et il se ferme dans celles qui sont des formes de détonation de la matière archivée et puis dévoilée. L'archive est donc la partie centrale de toutes les formes cinématographique-artistiques contemporaines d'un point de vue de substance conceptuelle avant même la matière utilisée.

7 Blümlinger, "Présentation", in Id. (a cura di), *Attrait de l'archive, Cinémas*, cit., p. 7.

8 Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, cit.

Avec l'archive on arrive à la fin de ce parcours qui a adressé cette analyse vers la recherche de points d'explosion de quelques-unes des caractéristiques des images en mouvement contemporaines. À partir du cinéma exposé, pour aller vers une analyse compréhensive de formes qui ne s'arrêtent pas au cinéma, mais qui portent en eux l'*effet cinéma* dont inévitablement on a commencé et auquel on revient. D'ici on pourra repartir pour approfondir de nouvelles pistes de recherche ouverte.



## Bibliografia

- Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.
- Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.
- François Albera, "Exposer le cinéma", in *Art Press*, n. 213, 1993.
- Silvio Alovio, *Il pre-cinema*, in Emiliana De Blasi, Dario Edoardo Viganò (a cura di), *I Film Studies*, Carocci, Roma 2013.
- Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition, New Art in the 20th Century*, University of California Press, Berkeley 1994.
- Bruce Altshuler, *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, Phaidon, London 2008.
- Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests, The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Harry N. Abrams, New York 2006.
- Simone Arcagni, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Kaplan, Torino 2010.
- Simone Arcagni, *Screen City*, Bulzoni, Roma 2012.
- Piermarco Aroldi, Francesca Pasquali, Matteo Stefanelli (a cura di), *Spazi sensibili. Pubblicità, comunicazione e ambiente, Comunicazioni sociali*, n. 3, 2006.
- Olivier Asselin (a cura di), *L'Effet cinéma*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal 1995.
- Marc Augé, *Le Temps en ruines*, Éditions Galilée, Paris 2003.
- Marc Augé in Fabio Gambaro, "Intervista con Marc Augé. Il passato messo in scena", in *La Repubblica*, 11 novembre 2010.
- Jacques Aumont, *L'Œil interminable. Cinéma et Peinture*, Séguier, Paris 1989.
- Jacques Aumont, "Migrations", in *Cinémathèque*, n. 7, 1995.
- Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Virn, Paris 2013.
- Alice Autelitano, Veronica Innocenti e Valentina Re (a cura di), *I cinque sensi del cinema*, Forum, Udine 2004.
- Alice Autelitano (a cura di), *The cinematic experience. Film, contemporary art, museum/*

- Film, arte contemporanea, museo*, Campanotto Editore, Udine 2010.
- Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013.
- Rosa Barba, *White Is an Image*, Hatje Cantz, Ostfildern 2011.
- Perry Bard, "Screenspace", in *Afterimage*, n. 33, 2005.
- Jean-Louis Baudry, "Effets idéologiques produits par l'appareil de base", in *Cinéthique*, nn. 7-8, 1970.
- Jean-Louis Baudry, "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité", in *Communications*, n. 23, 1975.
- Yann Beauvais, "Le cinéma s'installe", in *Nov'art*, n. 11, 1993.
- Raymond Bellour, Catherine David, Christine Van Assche (a cura di), *Passages de l'image*, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1990.
- Raymond Bellour, *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, Paris 1990.
- Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2: Mots, Images*, P.O.L., Paris 1999.
- Raymond Bellour, "D'un autre cinéma", in *Trafic*, n. 34, 2000.
- Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma - installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012.
- Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio Editori, Venezia 2007.
- Paolo Bertetto (a cura di), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Marsilio, Venezia 1983.
- Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Marsilio, Venezia 2008.
- Marco Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012.
- Gianfranco Bettetini, *Il tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Bompiani, Milano 1979.
- Daniel Birnbaum, *Chronology*, Lucas & Sternberg, New York 2005.
- Claire Bishop, *Installation Art a Critical History*, Tate, London 2005.
- Marente Bloemheuvel, Jan Debbaut, Jaap Guldemon, Jean-Christophe Royoux, *Cinema Cinema. Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1999.
- Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati, Jaap Guldemon (a cura di), *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam University Press/EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam 2011.
- Christa Blümlinger, *Film-makers in the archives. Some remarks on re-vision undertaken by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, in Jorge Blasco Gallardo, Nuria Enguita Mayo, *Culturas de archivo/Archive Cultures*, Fundació Antoni Tàpies/Universitat de València/Ediciones Universidad de Salamanca, Barcelona/Valencia/Salamanca 2002.
- Crista Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris 2013.



- Christa Blümlinger, “Présentation”, in Id. (a cura di), *Attrait de l’archive*, CiNéMAS, nn. 2-3, 2014.
- Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 1998.
- Silvia Boraso, “Napoléon vu par Abel Gance: epopea di una ricostruzione”, in *Cinergie*, n. 5, 2002.
- Alessandro Bordina, Sonia Campanini, Andrea Mariani (a cura di), *L’archivio/The Archive*, Forum, Udine 2012.
- Jorge Luis Borges, *Labyrinths*, Penguin, London 1970.
- Jean-Michel Bouhours (a cura di), *Maurice Lemaître*, Editions du Centre Pompidou, Paris 1995.
- Mouloud Boukala, *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l’anthropologie*, Téraèdre, Paris 2009.
- Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York 2002.
- Nicolas Bourriaud, *Time specific. Art contemporain, exploration et développement durable*, in Nicolas Bourriaud, Jérôme Sans (a cura di), *Expérience de la durée, Biennale de Lyon 2005*, Paris musée, Paris 2005.
- Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, Lucas & Sternberg, New York 2009.
- François Bovier, “Des stratégies artistiques du réemploi à l’outil de production Anna Sanders Films”, in *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n. 13, 2008.
- Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l’époque de Philippe II*, Armand Colin, Paris 1949.
- Fernand Braudel, “La longue durée”, in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 4, 1958.
- Nicole Brenez, “Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental”, in *CiNéMAS*, nn. 1-2, 2002.
- Marie-Hélène Breuil, Cécile Dazord (a cura di), *Conserver l’art contemporain à l’ère de l’obsolescence technologique*, *Technè*, n. 37, 2013.
- Kerry Brougher, Jonathan Crary, Russell Fergusson, (a cura di), *Hall of Mirrors: Art and Films since 1945*, The Museum of Contemporary Art/The Monacelli Press, Los Angeles-New York 1996.
- Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell’icononauta*, Marsilio, Venezia 1997.
- Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino 2001.
- Giuliana Bruno, *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*, Verso, New York 2002.
- Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*,

- Mondadori, Milano 2006.
- Giuliana Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, MIT Press, Cambridge 2007.
- Noël Burch, *Life to Those Shadow*, University of California Press, Berkeley 1990.
- Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.
- Ferruccio Calonghi, *Dizionario Latino-Italiano*, Rosenberg & Sellier, Torino 1999.
- Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1976.
- Simonetta Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della video-installazione*, Nistri-Lischi, Pisa 2002.
- Francesco Casetti, "Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects", in *CiNéMAS*, nn. 2-3, 2007.
- Francesco Casetti, "L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema", in *Fata Morgana*, n. 4, 2008.
- Francesco Casetti, (a cura di), *Relocation, Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, n. 11, 2008.
- Francesco Casetti, "Filmic Experience", in *Screen*, n. 50, 2009.
- Francesco Casetti, "Back to the Motherland. The film theatre in the postmedia age", in *Screen*, n. 52, 2011.
- Francesco Casetti, "The relocation of cinema", in *Necsus*, n. 2, 2012.
- Francesco Casetti, "La questione del dispositivo", in *Fata Morgana*, n. 20, 2013.
- Pascale Cassagnau, *Future Amnesia (Enquêtes sur un troisième cinéma)*, Éditions Sept/Isthme, Paris 2006.
- François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Flammarion, Paris, 1966, t. 1.
- Paolo Cherchi Usai, "What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy", intervento tenuto all'interno del Film Preservation Symposium, University of South Carolina, 23-25 Settembre 1999.
- Paolo Cherchi Usai, "Are All (Analog) Films 'Orphans'? A Pre-digital Appraisal", in *The Moving Image*, n. 9, 2009.
- Gabrielle Claes, *Managing a Collection – Issues of Selection and Transmission* in Dan Niseen, Lisbeth Richter Larsen, Thomas C. Christensen, Jesper Stub Johnsen (a cura di), *Preserve then Show*, Danish Film Institute, Copenhagen 2002.
- Vanni Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale: il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- Leontine Coelewijn, Sabine Maria Schmidt (a cura di), *Aernout Mik. Communitas*, Éditions du Jeu de Paume, Paris/Museum Folkwang, Essen/Stedelijk Museum, Amsterdam 2011.
- Alex Coles, "Pavilions", in *Art Monthly*, n. 308, 2007.
- Maeve Connolly, *The Place of Artist Cinema. Site, Space and Screen*, Intellect, Bristol,

- UK/Chicago, USA 2009.
- Jonathan Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2011.
- Claudia D'Alonzo, Ken Slock, Philippe Dubois (a cura di), *Cinéma, critique des images*, Campanotto Editore, Udine 2012.
- Serge Daney, "Du défilement au défilé", in *La Recherche photographique*, n. 7, 1989.
- Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Aléas, Lyon 1999.
- Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris 1996.
- Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.
- Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que un dispositif?*, in *Michel Foucault philosophe*, Rencontre Internationale (Paris, 9, 10, 11 janvier 1988), Éditions du Seuil, Paris 1989.
- Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.
- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de Minuit, Paris 1972.
- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les éditions de Minuit, Paris 1975.
- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Les éditions de Minuit, Paris 1980.
- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les éditions de Minuit, Paris 1991.
- Stéphane Delorme, "Quelle idée derrière l'analyse? Dialogue de générations", in *Cahiers du cinéma*, n. 698, 2014.
- Jean-Louis Déotte, "Le musée n'est pas un dispositif", in *Cahiers philosophiques*, n. 124, 2011.
- Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris 1995.
- Frédérique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Éditions Paris Expérimental, Paris 1992.
- Don De Lillo, *Underworld*, Einaudi, Torino 1999.
- Don De Lillo, *Punto Omega*, Einaudi, Torino 2010.
- Miriam De Rosa, "Image, Space, and the Contemporary Filmic Experience", in *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, n. 19, 2012.
- Miriam De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Postmedia Books, Milano 2013.
- George Didi-Hubermann, *Devant le temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 2000.
- Mary Ann Doane, *The Emergency of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press, Cambridge-London 2002.
- Mary Ann Doane, "The indexical and the concept of medium specificity", in *Differences*:

- a Journal of Feminist Cultural Studies*, n. 18, 2007.
- Stan Douglas, Christopher Eamon, Anette Husch, Joachim Jäger, Gabriele Knapstein, *Beyond Cinema, the Art of Projection: Films, Videos and Installations from 1963 to 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2006.
- Stan Douglas, Christopher Eamon, *Foreword*, in Stan Douglas, Christopher Eamon (a cura di), *Art of projection*, Hatje Cantz, Ostfildern 2009.
- Philippe Dubois, “Un ‘effet cinéma dans l’art contemporain”, in *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, n. 8, 2006.
- Philippe Dubois (a cura di), *Cinéma et art contemporain / Cinema and Contemporary Visual Arts*, *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, n. 8, 2006.
- Philippe Dubois (a cura di), *Cinéma et art contemporain II / Cinema and Contemporary Visual Arts II*, *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, 10, Spring 2008.
- Philippe Dubois, Jennifer Verraes (a cura di), *Cinéma et art contemporain III / Cinema and Contemporary Visual Arts III*, *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, n. 12, Spring 2009.
- Philippe Dubois, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Yellow Now, Crisnée 2011.
- Philippe Dubois, *Cinema et art contemporain : vers un cinema d'exposition ? De la migration d'un dispositif*, opera in preparazione (versione di lavoro).
- Philippe Dubois, Lucia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina (a cura di), *Oui, c'est du cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement*, Campanotto Editore, Udine 2009.
- Philippe Dubois, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna, *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Campanotto Editore, Udine 2010.
- Philippe Dubois, Elena Biserna, Precious Brown (a cura di), *Cinema, Architecture, Dispositif*, Campanotto Editore, Udine 2011.
- Anne-Marie Duguet, *Dispositivi* in Alessandro Amaducci, Paolo Gobetti (a cura di), *Video Imago, Il Nuovo Spettatore*, n. 15, 1993.
- Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, CNAP-Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 2002.
- Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, London 1995.
- Thomas Elsaesser, “The New Film History as Media Archaeology”, in *CiNéMAS*, n. 2-3, 2004.
- Thomas Elsaesser, “The New Film History”, in *Sight & Sound*, n. 4, 1986.
- Wolfgang Ernst, “The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time”, in *Open*, n. 7, 2004.
- Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2013.

- Ludovica Fales, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (a cura di), *Whose Right? Media: Intellectual Property and Authorship in the Digital Era*, Forum, Udine 2014.
- Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Cassagnac, Sylvie Van der Stegen (a cura di), "Entretien avec Nam June Paik", in *Cahiers du Cinéma*, n. 299, 1979.
- Francesco Federici, Cosetta G. Saba, *Cinéma : immersivité, surface, exposition*, Campanotto Editore, Udine 2013.
- Francesco Federici, Cosetta G. Saba, *Cinema and Art as Archive. Form, Medium, Memory*, Mimesis, Milano 2014.
- Jennifer Fisher, "Relational sense towards a haptic aesthetics", in *Parachute*, n. 87, 1997.
- Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009.
- Giovanna Fossati, *Found Footage. Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms*, in Marente Bloemheugel, Giovanna Fossati, Jaap Guldemond (a cura di), *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam University Press/EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam 2011.
- Hal Foster, "An Archival Impulse", in *October*, n. 110, 2004.
- Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004.
- Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
- Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, t. I, La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976.
- Michael Fried, "Art and Objecthood", in *Artforum*, 1967.
- Michael Fried, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago 1998.
- Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Oakland 1994.
- Abel Gance, *Je veux faire du spectateur un acteur*, in Abel Gance, *Un soleil dans chaque image*, a cura di Roger Icart, CNRS Éditions/Cinémathèque Française, Paris 2002.
- André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS, Paris 2008.
- Marco Maria Gazzano, *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exòrma, Roma 2012.
- Marco Maria Gazzano (a cura di), *Cinema, arti elettroniche e intermediali*, *Bianco e Nero*, n. 554-555, 2006.
- Bernard Girard, *Lettrisme, l'ultime avant-garde*, Les presses du réel, Dijon 2010.
- Michel Giroud, *Isidore Isou*, in Jean-Michel Bouhours (a cura di), *L'art du mouvement. Collection cinématographique du Musée national d'art moderne 1919-1996*, Éditions du Centre George Pompidou, Paris 1996.
- Jérôme Glicenstein, *L'art, une histoire d'expositions*, Presses universitaires de France,

- Paris 2009.
- Mark Godfrey, Hans Ulrich Obrist, Liam Gillick (a cura di), *Anri Sala*, Phaidon, London 2006.
- Lawrence Grossberg, *Cultural Studies in the Future Tense*, Duke University Press, Durham and London 2010.
- Elizabeth Grotz, *Bodies-Cities*, in Beatriz Colomina (a cura di), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992.
- Boris Groys, *On the Aesthetics of Video Installations*, in Boris Groys, Terence Dick (a cura di), *Stan Douglas: Le Détroit*, Kunsthalle Basel, Basel 2001.
- Boris Groys, *Sulla curatela*, in Id., *Art Power*, Postmedia, Milano 2012.
- Boris Groys, *Il sospetto. Per una fenomenologia dei media*, Bompiani, Milano 2010.
- Boris Groys, *Going Public. Scrivere d'arte in chiave non estetica*, Postmedia, Milano 2013.
- Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", in *Wide Angle*, n. 3-4, 1986.
- Tom Gunning, *Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology, from the Previous Turn-of-the-Century*, in David Thorburn, Henry Jenkins (a cura di), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, MIT Press, Cambridge 2003.
- Tom Gunning, *An Interview with Thomas Gunning* in Margarita Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, The MIT Press, Cambridge 2006.
- André Habib, "2 x 2 : deux soirées en compagnie de Müller et Girardet", in *Hors champ*, 19 décembre 2007.
- André Habib, *L'attrait de la ruine*, Yellow Now, Crisnée 2010.
- Jane Harris, "Psychedelic, Baby: An Interview with Pipilotti Rist", in *Art Journal*, n. 59, 2000.
- Martin Heidegger, *La questione della tecnica*, in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.
- Stephen Herbert, *A History of Pre-Cinema*, Routledge, London 2000.
- Dick Higgins, "Intermedia", in *The Something Else Newsletter*, n. 1, 1966.
- Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley 2011.
- Edmund Husserl, *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*, Kluwer, Dordrecht/Boston/London 1991.
- Chrissie Iles, (a cura di), *Into the Light : The Projected Image in American Art 1964-1977*, Whitney Museum of American Art, New York 2002.



- Geneviève Jacquinet-Delaunay, Laurence Monnoyer (a cura di), *Le dispositif entre usage et concept*, *Hermès*, n. 25, 1999.
- Henry James, *Roman Rides*, in Id., *Italian Hours*, Penguin, London 1993.
- Bruce Jenkins, *Of clocks and clouds*, in Helen Molesworth, *Image stream*, Wexner Center for the Arts/Ohio State University, Columbus 2003.
- François Jost, *Le cinéma dans ses oeuvres*, in Jacques Serrano (a cura di), *Après Deleuze: Philosophie et esthétique du cinéma*, Editions Dis Voir, Paris 1996
- Nelly Kaplan, *Napoléon*, British Film Institute, London 1994.
- Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szewajka, Tomas Ybarra-Frausto, Gustavo Buntinx (a cura di), *Museum Frictions*, Duke University Press, Durham 2006.
- Claudine Kaufman, *E no Princípio Era... a Ruína?* in Dominique Païni, *Ruínas*, Cinemateca Portuguesa - Museo do Cinema, Lisboa 2001.
- Nick Kaye, *Multi-Media: Video - Installation - Performance*, Routledge, London 2007.
- Frank Kessler, *Notes on dispositif*, unpublished seminar paper, 2007.
- Eric Ketelaar, "The Performative Power of Records", Unpublished paper, presented in Japan, 2009.
- Ji-Hoon Kim, "The Post-Medium Condition and the Explosion of Cinema", in *Screen*, n. 50, 2009.
- Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford 1999.
- Bernd Kluser, Katharina Hegewisch (a cura di), *L'art de l'exposition*, Edition du regard, Paris 1998.
- Wayne Koestenbaum, *Andy Warhol*, Weidenfeld and Nicolson, London 2001.
- Stuart Koop, Charlotte Day, *Video, essenza e tempo*, in Valentina Valentini (a cura di), *Il video a venire*, Rubettino, Catanzaro 1999.
- Lisa Kotz, *Video Projection: The Space Between Screens*, in Zoya Kocur, Simon Leung (a cura di), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing, Oxford 2005.
- Rosalind Krauss, *A voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London 1999
- Rosalind Krauss, "Reinventing the Medium", in *Critical Inquiry*, n. 2, 1999.
- Janet Kraynak, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, MIT Press, Cambridge 2003.
- George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven 1962.
- Miwon Kwon, "One Place after Another: Notes on Site Specificity", in *October*, n. 80, 1997.

- Miwon Kwon, *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge 2002.
- Antonia Lant, "Haptical Cinema", in *October*, n. 74, 1995.
- Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1997.
- Maurizio Lazzarato, *Videofilosofia. La percezione del tempo nel postfordismo*, Manifestolibri, Roma 1996.
- Maurizio Lazzarato, *Paik et Bergson : la vidéo, les flux et le temps réel*, in Patrick Javault, Georges Heck, *Vidéo topiques : tours et retours de l'art vidéo*, Paris-Musées/Les musées de Strasbourg, Paris/ Strasbourg 2002.
- Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, MIT Press, Cambridge 2004.
- Tanya Leighton, *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, Tate, Afterall, London 2008.
- Benjamin Léon, *Migration de dispositifs et de visages chez Andy Warhol*, in Francesco Federici, Cosetta G. Saba, *Cinéma : immersivité, surface, exposition*, Campanotto Editore, Udine 2013.
- Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Éd. Le Seuil, Paris 2007.
- Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York 1973.
- Sandra Lischi, *Cine ma video*, ETS, Pisa 2000.
- Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2001.
- Sandra Lischi, *Fatica e meraviglia. Strategie dello spett-autore fra cinema e video*, in Silvia Vassallo, Andreina Di Brino (a cura di), *Arte tra azione e con-templazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*, ETS, Pisa 2003.
- Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Carrocci, Roma 2005.
- Sandra Lischi, "Site specific, placeless. Reflections on the relocation of cinema onto video", in *Cinema & Cie*, n. 11, 2008.
- Sandra Lischi, *Il respiro del tempo. Cinema e video di Robert Cahen*, ETS, Pisa 2009.
- Sandra Lischi, "Film da percorrere: l'installazione "cinematografata", in *Predella*, n. 31, 2012.
- Jean de Loisy, Paquita Chaton, "La Boite en os", *Palais. Le magazine du Palais de Tokyo*, n. 20.
- Lorenzo Lorusso, Federico Vanone, Simone Venturini, "L'arrivo e le sue tracce: la collezione Vincenzo Neri", in *Immagine. Note di Storia del*



- Cinema*, n. 6, 2012.
- Jurij Michajlovi Lotman, *Culture and Explosion (Semiotics, Communication and Cognition)*, De Gruyter, Berlin 2009.
- Trond Lundemo, *Conversion, Convergence, Conflation; Archival Networks in the Digital Turn*, in Alessandro Bordina, Sonia Campanini, Andrea Mariani (a cura di), *L'archivio/ The Archive*, Forum, Udine 2012.
- Karen Lury, Doreen Massey, "Making Connections", in *Screen*, n. 40, 1999.
- Sven Lütticken, "Transforming Time", in *Grey Room*, n. 41, 2010.
- Christine Macel, *Faux Jumeaux*, in Christine Macel, Anri Sala (a cura di), *Anri Sala, "Ravel Ravel", "Unravel"*, Manuella Éditions, Institut Français, Centre National des Arts Plastiques, Paris 2013.
- Elisa Mandelli, *NON NON NON. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi a Milano*, in "Predella", n. 31.
- Laurent Mannoni, Donata Pesenti Compagnoni (a cura di), *Le macchine delle meraviglie, Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema*, Il Castoro/Museo Nazionale del Cinema, Milano/Torino 2009.
- Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge 2001.
- Lev Manovich, *Software Takes Command*, Bloomsbury Academic, New York-London 2013.
- Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano 2011.
- Andrea Mariani, *Il colore perduto di Napoléon*, in Giulio Bursi, Simone Venturini (a cura di), *Quel che brucia (non) ritorna. What burns (never) returns. Lost and found films*, Campanotto, Udine 2011.
- Laura U. Marks, "Video haptics and erotics", in *Screen*, n. 39, 1998, p. 334.
- Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.
- Caroline Martel, *'It's not gone, it's just hiding'. Quelques notes de recherche-création avec les films orphelins*, in Andrée Habib, Michel Marie (a cura di), *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinematographiques*, Presses Universitaires de septentrion, Lille 2013.
- Roy Menarini (a cura di), *Il postcinema nella sala, Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 2, 2012.
- Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, Routledge, London 1962.
- Christian Metz, "A propos de l'impression de réalité au cinéma", in *Cahiers du cinéma*, nn. 166-167, 1965.
- Christian Metz, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, UGE, Paris 1977.

- James Meyer, "The Functional Site", in *Platzwechsel*, exhibition catalogue, Kunsthalle Zurich, Zurich 1995.
- James Meyer, "The Functional Site", *Documents* 7, 1996.
- Mark-Paul Meyer, "From the Archive and Other Contexts", in Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati, Jaap Guldemond (a cura di), *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam University Press/EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam 2011.
- Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998.
- Philippe-Alain Michaud, *Sketches : histoire de l'art, cinéma*, Kargo & L'Éclat, Paris 2006.
- Philippe-Alain Michaud (a cura di), *Le Mouvement des images*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2006.
- Leta E. Miller, "Cage, Cunningham, and Collaborators: the Odyssey of *Variation V*", in *The Musical Quarterly*, n. 85, 2001.
- Jean Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, Mazzotta, Milano 1971.
- Kate Mondloch, *Screens. Viewing Media Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010.
- Robert Morris, *The Present Tense of Space* in Id., *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge/London 1995.
- Margaret Morse, *Video Installation Art: the Body, the Image and the Space-in-Between* in Doug Hall, Sally Jo Fifer (a cura di), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture/BAVC, New York/San Francisco 1990.
- Toni Negri, *La costituzione del tempo: prolegomeni. Orologi del capitale e liberazione comunista*, ManifestoLibri, Roma 1997.
- Julia Noordegraaf, "Remembering the Past in the Dynarchive: The State of Knowledge in Digital Archives". Paper submitted for the conference "Media in Transition 7, Unstable Platforms: The Promise and Peril of Transition", Boston, MIT, May 13-15, 2011.
- Julia Noordegraaf, Cosetta Saba, Barbara Le Maître, Vinzenz Hediger (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013.
- Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", in *Representations*, n. 26, 1989.
- Uriel Orlow, *Latent Archives, Roving Lens*, in Jane Connarty, Josephine Lanyon (a cura di), *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*, Picture This Moving Image, Bristol 2006.
- Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1976.
- Peppino Ortoleva, *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo*

- contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano 2002.
- Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009.
- Viva Paci, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2012.
- Dominique Païni, (a cura di), *Projections. Les transports de l'image*, Hazan/Le Fresnoy/AFAA, Paris 1997.
- Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne*, Cahiers du cinéma, Paris 1997.
- Dominique Païni, Guy Cogeval (a cura di), *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales*, Centre Georges Pompidou/Mazzotta, Paris-Milan 2000.
- Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du cinéma, Paris 2002.
- Dominique Païni, "De *Collage(s) de France* à *Voyage(s) en utopie*, retour(s) d'expositions", in *Cinema & Cie*, n. 12, 2009.
- Dominique Païni, *Le Cinéma exposé existe, je l'ai rencontré* in Id., *Le Cinéma, un art plastique*, Yellow Now, Crisnée 2013.
- Dominique Païni (a cura di), *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, Fondazione Ferrara Arte Editore, Ferrara 2013.
- Dominique Païni (a cura di), *Antonioni, le maestro du cinéma moderne*, Bozar Books/Snoeck Publishers, Bruxelles/Gent 2013.
- André Parente e Victa de Carvalho, "Cinema as *dispositif*: Between Cinema and Contemporary Art", in *CiNéMAS*, n. 1, 2008.
- Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain*, Regard, Paris 2001.
- Jussi Parikka, *What is Media Archaeology*, Polity Press, London 2012.
- Adrian Parr, *Deterritorialisation/Reterritorialisation* in Adrian Parr, *The Deleuze Dictionary Revised Edition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010.
- Mario Perniola, *Transiti: come si va dallo stesso allo stesso*, Cappelli, Bologna 1985.
- Ágnes Petho, "Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies", in *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, n. 2, 2010.
- Donata Pesenti Campagnoni, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, UTET, Torino 2007.
- Cristiano Poian, *An Unstable Foreword*, in Cosetta G. Saba, Cristiano Poian (a cura di), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, Campanotto Editore, Udine 2010.
- Domenico Quaranta, *Media, New Media, Postmedia*, Postmedia books, Milano 2010.
- Leonardo Quaresima, Laura Vichi (a cura di), *La decima musa, Il cinema e le altre arti*, Forum, Udine 2000.

- Iolanda Ratti, *La specificità della videoinstallazione*, in Barbara Ferriani, Marina Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009.
- Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, Berlin 2012.
- Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, Cambridge 2001.
- Hans Richter, *Dada. Kunst und Antikunst*, DuMont Schauberg, Köln 1964.
- David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge 2007.
- Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L'Image-mémoire, ou l'écriture de l'oubli*, in Id., *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 2009.
- Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Prestel Verlag, Munich 2003.
- Jean-Christophe Royoux, "Pour un cinéma d'exposition 1 – Retour sur quelques jalons historiques", in *Omnibus*, n. 20, 1997.
- Jean-Christophe Royoux, "Cinéma d'exposition : l'espace de la durée", in *Art Press*, n. 262, 2000.
- Michael Rush, *New Media in Art*, Thames & Hudson, London/New York 2005.
- Cosetta G. Saba, *Cinema Re-Invented. Cinema's Presence in Contemporary Art*, in Cosetta G. Saba, Cristiano Poian (a cura di), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, Campanotto Editore, Udine 2010.
- Cosetta G. Saba, Cristiano Poian (a cura di), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, Campanotto Editore, Udine 2010.
- Cosetta G. Saba, "Extended Cinema. The Performative Power of Cinema in Installation Practices", in *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, n. 20, 2013.
- Cosetta G. Saba, *What Does Media Art Mean for Contemporary Art?* in Cosetta G. Saba (a cura di), *On Media Art. A Rewarding Anthology*, Errata Corrige, Trieste 2013.
- Cosetta G. Saba, *Afterword on Media Art. Paths*, in Cosetta G. Saba (a cura di), *On Media Art. A Rewarding Anthology*, Errata Corrige, Trieste 2013.
- Cosetta G. Saba, *Archivio Cinema Arte*, Mimesis, Milano 2013.
- Cosetta G. Saba, *Archive, Cinema, Art* in Francesco Federici, Cosetta G. Saba, *Cinema and Art as Archive. Form, Medium, Memory*, Mimesis, Milano 2014.
- Sharon Sandusky, "The Archaeology of Redemption: Towards Archival Film," in *Millenium Film Journal*, n. 26, 1992.
- Jérôme Sans, *Vivre sa mort tout les jours. Interview de Michel Maffesoli par Jérôme Sans*, in Nicolas Bourriaud, Jérôme Sans (a cura di), *Expérience de la durée, Biennale de Lyon 2005*.
- Alexandra Schneider, Wanda Strauven, "Waste: an introduction", in *NECSUS*, n. 2, 2013.

- Marco Senaldi, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Bompiani, Milano 2008.
- David Shapiro, John Cage, "On Collaboration in Art: a Conversation with David Shapiro", in *RES: Antropology and Aesthetics*, n. 10, 1985.
- Steven Shaviro, *Post Cinematic Affect*, Zero Books, Ropley Hants 2010.
- Jeffrey Shaw, Peter Weible, *Future Cinema : the Cinematic Imaginary After Film*, ZKM/ Center for Art and Media, Karlsruhe/ MIT Press, Cambridge 2003.
- Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 2001.
- Robert Smithson, *The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996.
- Antonio Somaini, "'L'oggetto attualmente più importante dell'estetica'. Benjamin, il cinema e il 'Medium della percezione'", in *Fata Morgana*, n. 20, 2013.
- Antonio Somaini e Andrea Pinotti in Id., *Introduzione a Walter Benjamin, Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012
- Giovanni Spagnoletti, Simone Arcagni (a cura di), *Dal post-moderno al post-cinema, Close up. Storie della visione*, nn. 24-25, 2009.
- Carolyn Steedman, *Dust: The Archive and Cultural History*, Rutgers University Press, New Brunswick 2002.
- Garrett Steward, *Framed Time. Toward a Postfilmic Cinema*, University of Chicago Press, Chicago 2007.
- Bernard Stiegler, *La Technique et le temps* (tome 1: *La faute d'Epiméthée*, Galilée, Paris 1994; tome 2: *La Désorientation*, Galilée, Paris 1996; tome 3: *Le Temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, Paris 2001).
- Wanda Strauven, *Marinetti e il cinema: tra attrazione e sperimentazione*, Campanotto Editore, Udine 2006.
- Wanda Strauven, *Futurist Poetics and the Cinematic Imagination: Marinetti's Cinema Without Films*, in Günter Berghaus (a cura di), *Futurism and the Technological Imagination*, Rodopi, Amsterdam/New York 2009.
- Wanda Strauven, *The Observer's dilemma: To Touch or Not to Touch*, in Erkki Huhtamo, Jussi Parikka, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 2011.
- Wanda Strauven, *Media Archaeology: Where Film History, Media Art and New Media (Can) Meet*, in Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître, Vinzenz Hediger (a cura di), *Preserving and exhibiting media art: challenges and perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013.
- Will Straw, "Proliferating screens", in *Screen*, n. 41, 2001.
- Erika Suderburg (a cura di), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.
- Antonio Tabucchi, *Notturmo indiano*, Sellerio, Palermo 1984.



- Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988.
- Yann Tobin, “Sur Napoléon d’Abel Gance”, in *Positif*, n. 256, 1982.
- Tamara Trodd (a cura di), *Screen/Space. The projected image in contemporary art*, Manchester University Press, Manchester/New York 2011.
- William Uricchio, *Historicizing Media in Transition* in David Thornburn, Henry Jenkins (a cura di), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, The MIT Press, Cambridge 2004.
- Andrew V. Uroskie, “From Pictorial Collage to Intermedia Assemblage: *Variation V* (1965) and the Caegean origin of VanDerBreek’s Expanded Cinema”, in *Animation: an Interdisciplinary Journal*, n. 223, 2012.
- Joël Vacheron, *La Photographie à l’épreuve de l’accélération sociale*, in Gabriel Huber, Arthur de Pury (a cura di), *Acceleration*, jrp ringier, Zürich 2007.
- Luc Vancheri, *Cinéma contemporains. Du film à l’installation*, Alès, Lyon 2009.
- Simone Venturini, “Introduction” a Id. (a cura di), *Cinéma & Cie, International Film Studies Journal*, n. 16-17, 2011.
- Simone Venturini, *Technological Platforms*, in Julia Noordegraaf, Cosetta Saba, Barbara Le Maître, Vinzenz Hediger (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013.
- Nanna Verhoeff, *Archival Poetics*, in Mieke Bal (a cura di), *Narrative Theory. Critical Concepts In Literary And Cultural Studies*, Routledge, New York 2004.
- Marc Vernet, *Qu’est-ce qu’un film, hors du cinéma ?*, in *Archimages10. De la création à l’exposition : les impermanences de l’œuvre audiovisuelle*, Actes du colloque des 17, 18 et 19 novembre 2010.
- Paul Virilio, “Le regard et la mort”, in *Art Press*, n. 82, 1984.
- Paul Virilio, *Esthétique de la disparition : essai sur le cinématisme*, éd. Balland, Paris 1980.
- Paul Virilio, *La Machine de vision : essai sur les nouvelles techniques de représentation*, éd Galilée, Paris 1988.
- Paul Virilio, *La Vitesse de la libération*, éd Galilée, Paris 1995.
- Paul Virilio, “Dal media building alla città globale: i nuovi campi d’azione dell’architettura e dell’urbanistica contemporanea”, in *Crossing*, n. 1, 2000.
- Paul Virilio, *Les Révolutions de la vitesse. Conversation avec Paul Virilio*, in Id., *La pensée exposée, Textes et entretiens pour la Fondation Cartier pour l’art contemporain*, Actes Sud/Fondation Cartier pour l’art contemporain, Arles/Paris 2012.
- Theodora Vischer, Isabel Friedli, *Tacita Dean: Analogue: Films, Photographs, Drawings 1991–2006*, Schaulager, Basel 2006.
- William C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Film*,

- Anthology Film Achives, New York 1993.
- Peter Weibel, "L'estetica della sparizione nell'immagine elettronica", in *Cinema Nuovo*, nn. 4-5, 1988.
- Peter Wollen, *The Two Avant-Gardes* in Peter Wollen, *Readings and writings. Semiotic counter-strategies*, Verso, London 1982.
- Gene Youngblood, *Expanded cinema*, P. Dutton & Co., New York 1970.
- Federico Zecca, *Elementi per una genealogia intermediale*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia 2008.
- Federico Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine 2014.
- Siegfried Zielinski, Peter Weibel, *State of Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gábor Bódy*, Verlag für moderne Kunst, Nuremberg 2012.
- Carlo Alberto Zotti Minici, *Sapere scientifico e pratiche spettacolari prima dei Lumière*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino 2001.
- Michael Zryd, "Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99", in *The Moving Image*, n. 2, 2003.





## Sitografia

<http://www.celluloidremix.openbeelden.nl>  
<http://www.centrepompidou.fr>  
<http://www.cinergie.it>  
<http://www.cnac-gp.fr>  
<http://www.davidclaerbout.com>  
<http://www.domusweb.it>  
<http://www.dougaitkenthsource.com/fallback/desktop.html>  
<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/sleepwalkers>  
<http://www.emilereynaud.fr>  
<http://www.etimo.it>  
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/conservation/time-based-media>  
<http://www.henryart.org/mediathing/upload/1560/Rist-MediaRelease.pdf>  
<http://www.horschamp.qc.ca>  
<http://www.icarusfilms.com>  
<http://www.kunstverein.it/en/works/articoli/the-nervous>  
<http://www.lacma.wordpress.com>  
<http://www.mediatheque-numerique.inp.fr>  
<http://www.mep-fr.org/evenement/katia-maciel>  
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/aitken>  
<http://www.necsus-ejms.org>  
<http://www.nicolaiwallner.com>  
<http://www.palaisdetokyo.com>  
<http://www.predella.arte.unipi.it>  
<http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>  
<http://www.studioazzurro.com>  
<http://www.tate.org.uk/about/our-work/conservation/time-based-media#art>

Marie-Anne Chabin, “Qu’est-ce qu’une archive audiovisuelle ?”, in *E-Dossier de l’audiovisuel : L’Extension des usages de l’archive audiovisuelle*, juin 2014, <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/qu-est-ce-qu-une-archive-audiovisuelle.html>

Carol S. Eliel, *New Acquisition: Bruce Conner, Three Screen Ray*, <http://lacma.wordpress.com/2012/04/25/new-acquisition-bruce-conner-three-screen-ray>

Francesco Federici, “Massaggiare gli occhi, avvolgere i corpi. Pipilotti Rist alla Kunsthalle di Mannheim”, in *Cinergie Media*, <http://www.cinergie.it/?p=1031>.

Michel Foucault, “Le jeu de Michel Foucault,” in *Ornicar, Bulletin Périodique du champ freudien*, n. 10, 1977, <http://libertaire.free.fr/MFoucault158.html>.

Melissa Gronlund, “Kultureflash Interview: Artworker of the Week: Tacita Dean”, in *Kultureflash*, <http://www.kultureflash.net/archive/171/priview.html>

Tatiana Flores, “Ivan Navarro. It Must Be Done”, in *Art Nexus*, n. 77, [http://www.artnexus.com/Notice\\_View.aspx?DocumentID=21750](http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=21750).

Erkki Huhtamo, *Elements of Screenology*, [http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki\\_en.html](http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_en.html)

<http://www.domusweb.it/content/domusweb/it/arte/2012/04/11/gianikian-e-ricci-lucchi-non-non-non.html>; Elisa Mandelli, “NON NON NON. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi a Milano”, in *Predella*, n. 31, [http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=219&catid=83&Itemid=110](http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=219&catid=83&Itemid=110).

Christopher Mooney, *Anri Sala*, Art Review, Summer 2013, [http://artreview.com/features/feature\\_anri\\_sala](http://artreview.com/features/feature_anri_sala).

Alexandria Symonds, “Exclusive Preview and Interview: *The Source (Evolving)*, Doug Aitken”, in *Interview*, [http://www.interviewmagazine.com/art/exclusive-preview-and-interview-the-source-evolving-doug-aitken/#\\_](http://www.interviewmagazine.com/art/exclusive-preview-and-interview-the-source-evolving-doug-aitken/#_)

Peter Weibel, *The Postmedia Condition*, 2005, <http://www.medialabmadrid.org/medialab/medialab.php?l=0&a=a&i=329>

## Mostre

Qui di seguito è riportato un elenco delle mostre citate in questo lavoro.

### *Passages de l'image*

Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, 1990-91  
A cura di Raymond Bellour, Catherine David e Christine Van Assche

### *Interactivité, image mobile, vidéo*

Biennale de Lyon, 1995  
A cura di Thierry Prat, Thierry Raspail, Georges Rey

### *Platzwechsel*

Kunsthalle Zurich, 1995

### *L'Effet cinema*

Musée d'art contemporain de Montréal, 1995  
A cura di Olivier Asselin

### *Hall of Mirrors : Art and Films since 1945*

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1996  
A cura di Kerry Brougher, Jonathan Crary, Russell Fergusson

### *Projections. Les transports de l'image*

Le Fresnoy, Tourcoing, 1998  
A cura di Dominique Païni

*Cinema Cinema. Contemporary Art and the Cinematic Experience*

Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1999

A cura di Marente Bloemheuvel, Jan Debbaut, Jaap Guldemond, Jean-Christophe Royoux

*Doug Aitken. Glass Horizon*

Wiener Secession, Vienna, 2000

*Hitchcock et l'art : coïncidences fatales*

Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, 2000

A cura di Dominique Païni, Guy Cogeval

*Doug Aitken. New Ocean*

Sperentine Gallery, Londra, 2001

*The Paradise Institute. Janet Cardiff e George Bures Miller*

Padiglione canadese, XVIX Esposizione internazionale d'arte, Venezia, 2001

A cura di Wayne Baerwaldt

*XVIX Esposizione internazionale d'arte "Platea dell'Umanità"*

Venezia, 2001

A cura di Harald Szeemann

*Into the Light : The Projected Image in American Art 1964-1977*

Whitney Museum of American Art, New York, 2002

A cura di Chrissie Iles

*Future Cinema : the Cinematic Imaginary After Film*

ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2003

A cura di Jeffrey Shaw, Peter Weibel

*Her Long Black Hair*

Central Park, New York, 2004

A cura di Tom Eccles

*Expérience de la durée*

Biennale de Lyon, 2005

A cura di Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans.

*Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006, à la recherche d'un théorème perdu*  
Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, 2006  
A cura di Dominique Païni

*Beyond Cinema, the Art of Projection. Films, Videos and Installations from 1963 to 2005*  
Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin, 2006-07  
A cura di Stan Douglas, Christopher Eamon, Anette Husch, Joachim Jäger, Gabriele Knapstein

*Le Mouvement des images*  
Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, 2006-07  
A cura di Philippe-Alain Michaud

*Doug Aitken: sleepwalkers*  
Museum of Modern Art, New York, 2007  
A cura di Klaus Biesenbach e Peter Eleey

*Citizens and Subjects: Aernout Mik*  
Padiglione olandese, LII *Esposizione internazionale d'arte*, Venezia, 2007  
A cura di Maria Hlavajova

*Life on Mars: 55th Carnegie International*  
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2008  
A cura di Douglas Fogle

*Frontier*  
Isola Tiberina, Roma, 2009  
A cura di Francesco Bonami

*LIII Esposizione internazionale d'arte "Fare mondi"*  
Venezia, 2009  
A cura di Daniel Birnbaum

*Philippe Parreno "8 juin 1968 - 7 septembre 2009"*  
Parigi, 2009  
A cura di Christine Macel

*elles@centrepompidou. Artistes femmes, 2009-11*

Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris

A cura di Camille Morineau

*Le macchine della meraviglia. Lanterne magiche e film dipinto, 400 anni di cinema*

La Venaria Reale, Venaria, Torino, 2010-11

A cura di Laurent Mannoni e Donata Pesenti Campagnoni

*LIV Esposizione internazionale d'arte "ILLUMInazioni - ILLUMInations"*

Venezia, 2011

A cura di Bice Curiger

*Aernout Mik - Communitas*

Jeu de Paume, Parigi, 2011

A cura di Leontine Coelewijn, Sabine Maria Schmidt e Marta Gili

*Altered Earth - Doug Aitken*

Grand Halle, Parc des Ateliers, Arles, 2011

*Rosa Barba - Stage Archive*

MART, Rovereto / Fondazione Galleria Civica, Trento, 2011

A cura di Chiara Parisi e Andrea Viliani

*State of Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gábor Bódy*

Akademie für Kunst, Berlin, 2011-12

A cura di Piotr Krajewski e Miklós Peternák

*State of Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gábor Bódy*

ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2012

A cura di Piotr Krajewski e Miklós Peternák

*dOCUMENTA (13)*

Kassel, 2012

A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

*Song1*

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, 2012

*Augapfelmassage*

Kunsthalle, Mannheim, 2012

A cura di Stephanie Rosenthal, Stefanie Müller

*Found Footage: Cinema Exposed*

EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam, 2012

A cura di Jaap Guldemond

*LV Esposizione internazionale d'arte "Il Palazzo Enciclopedico"*

Venezia, 2013

A cura di Massimiliano Gioni

*Nouvelles vagues. 53 expositions dans tout Paris et au Palais de Tokyo*

Palais de Tokyo, Paris, 2013

Curatori vari

*Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*

Palazzo dei diamanti, Ferrara, 2013

A cura di Dominique Païni

*Michelangelo Antonioni. Il maestro del cinema moderno*

Palais des beaux-arts, Bozar, Bruxelles, 2013

A cura di Dominique Païni

*Film as Sculpture*

WIELS Centre of Contemporary Art, Bruxelles

A cura di Elena Filipovic

*Philippe Parreno. Anywhere, Anywhere, Out Of The World*

Palais de Tokyo, Paris, 2013-14

A cura di Jean de Loisy e Mouna Mekouar

*Anti-Cinéma (Lettriste) & Cinémas Lointains (1964-1985) Roland Sabatier*

Garage Cosmos, Bruxelles, 2014

*New Frontier*

Sundance Film Festival, Park City, Utah, 2014

A cura di Shari Frilot

*Nouvelles histoires de fantômes*

Palais de Tokyo, Paris, 2014

A cura di Didi-Huberman et Arno Gisinger

*Bill Viola*

Grand Palais, Paris, 2004

A cura di Jérôme Neutres, Kira Perov

*Katia Maciel, Répétition(s)*

Maison Européenne de la Photographie, Paris, 2014

*Inside*

Palais de Tokyo, Paris, 2014-15

A cura di Jean de Loisy, Daria de Beauvais, Katell Jaffrès



## Lavori

Il seguente è un elenco dei “lavori” citati o analizzati in questa tesi. Poiché le *forme cinematografico-artistiche contemporanee* sono caratterizzate da uno statuto incerto, si è preferito non utilizzare termini come “opere”, “filmografia”, “videografia”, che non sarebbero stati adatti al tipo di ricerca svolta in questa tesi.

DOUG AITKEN

*New Ocean* (2001)

*Sleepwalkers* (2007)

*Migrations* (2008)

*Frontier* (2009)

*Altered Earth* (2011)

*Song1* (2012)

*The Source (evolving)* (2013)

CHANTAL AKERMAN

*Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975)

*D'Est* (1993-95)

*D'Est – au bord de la fiction* (1995)

*From the Other Side* (2002)

ZBYNĚK BALADRÁN, JIŘÍ KOVANDA

*The Nervous System* (2011)

ROSA BARBA

*Boundaries of Consumption* (2002)

*Coro Spezzato: The Future lasts one day* (2009)  
*Stating the Real Sublime* (2009)  
*Stage Archive* (2011)  
*Space-Length Thought* (2012)  
*Color Clocks: Verticals Lean Occasionally Consistently Away from Viewpoints* (2012)  
*White Museum* (2013)

CHRISTIAN BOLTANSKI  
*6 septembres* (2005)

ROBERT BRESSON  
*Pickpocket* (1957)

JOHN CAGE, MERCE CUNNINGHAM  
*Variation V* (1965)

JANET CARDIFF, GEORGE BURES MILLER  
*The Paradise Institute* (2001)  
*Her Long Black Hair* (2004)  
*Alter Bahnhof Video Walk* (2012)

DAVID CLAERBOUT  
*Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932* (1998)

BRUCE CONNER  
*Cosmic Ray* (1961)  
*Eve-Ray-Forever* (1965)  
*Three Screen Ray* (2006)

TACITA DEAN  
*Fernsehturm* (2000)

PETER DELPEUT  
*Lyrisch Nitraat* (1990)

GUSTAV DEUTSCH  
*Film Ist, 1-6* (1998)

*Film Ist, 7-12* (2002)

VIKING EGGELING

*Vertikal-Horizontal Mass* (1919)

*Diagonal Symphonie* (1924)

OSKAR FISCHINGER

*Raumlichtkunst* (1926)

WILLIAM FRIEDKIN

*L'esorcista* (1973)

AURÉLIEN FROMENT

*Camillo's Idea*

ABEL GANCE

*Napoléon* (1929)

CHRISTOPH GIRARDET

*The Eternal Lesson (Replica)* (2012)

CHRISTOPH GIRARDET, MATTHIAS MÜLLER

*Kristall (Crystal)* (2006)

YERVANT GIANIKIAN, ANGELA RICCI LUCCHI

*Dal Polo all'Equatore* (1986)

*Frammenti Elettrici 1-4* (2001-2004)

DOUGLAS GORDON, PHILIPPE PARRENO

*Zidane, Un portrait du XXIe siècle* (2006)

DOUGLAS GORDON

*24 Hour Psycho* (1993)

*10ms<sup>-1</sup>* (1994)

*Hysterical* (1995)

*5 years drive-by* (1995)

*Confessions of a Justified Sinner* (1995-1996)

*Through the Looking Glass* (1999)  
*Play Dead; Real Time* (2003)

DAN GRAHAM

*Past Future Split Attention* (1972)  
*Present Continuous Past(s)* (1974)  
*Two Rooms/Reverse Video Delay* (1974)  
*Time Delay Room* (1974)  
*Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay* (1974)

PETER GREENAWAY

*Peopling the Palaces at Venaria Reale* (2007)

DEBORAH HAY

*Group One* (1967)

ALFRED HITCHCOCK

*La finestra sul cortile* (1954)

PIERRE HUYGUE

*A Journey That Wasn't* (2005)

ZILVINAS KEMPINAS

*O2* (2006)

*Big O* (2008)

JOEACHIM KOESTER

*Message from Andrée* (2005)

KATIA MACIEL

*Ondas* (2006)

*Meio cheio, meio vazio* (2009)

*Timeless* (2009)

*Uma Árvore* (2009)

CHRISTIAN MARCLAY

*The Clock* (2010)

FABIO MAURI

*Intellettuale: Il Vangelo secondo Matteo di/su Pier Paolo Pasolini* (1975)

AERNOUT MIK

*White Suits and Black Hats* (2012)

SARAH MORRIS

*Strange Magic* (2014)

BILL MORRISON

*The Film of Her* (1996)

*Decasia* (2002)

*Outerborough* (2005)

BRUCE NAUMAN

*Performance Corridor* (1969)

*Live-Taped Video Corridor* (1970)

IVAN NAVARRO

*Die Again (Monument for Tony Smith)* (2006)

*Die* (2009)

JOÃO ONOFRE

*Box sized Die featuring No Return* (2007-2011)

TONY OURSLER

*Streetlight* (1997)

PHILIPPE PARRENO

*Zidane* (2013)

PABLO PIJNAPPEL

*Felicitas* (2005)

HANS RICHTER

*Rhythmus 21* (1921)

PIPILOTTI RIST

*I'm the girl who misses much* (1986)

*Eindrücke verdauen* (1993)

*Die Elektrobranche (Pipilampi violett)* (1993)

*Sip My Ocean* (1996)

*Ever Is Over All* (1997)

*A la belle étoile (Under The Sky)* (2007)

*Lungenflügel* (2009)

*Pepperminta* (2009)

WALTER RUTTMANN

*Lichtspiel Opus I* (1921)

ANRI SALA

*Intervista* (2005)

*Ravel, Ravel, Unravel* (2013)

MARTIN SCORSESE

*Taxi Driver* (1976)

TONY SMITH

*Die* (1958)

MICHAEL SNOW

*Right Reader* (1965)

*Wavelength* (1967)

SIMON STARLING

*Wilhelm Noack oHG* (2007)

STUDIO AZZURRO

*TAVOLI (Perchè queste mani mi toccano)* (1995)

*Totale della Battaglia* (1996)

ZBIGNIEW RYBCZYNSKI

*Tango* (1980)

FIONA TAN

*Facing Forward* (1999)

TUNGA

*Ão* (1981)

LONNIE VAN BRUMMELEN, SIEBREN DE HAAN

*Grossraum (Borders of Europe) + The Formal Trajectory* (2005)

*Monument of Sugar* (2007)

*Subi dura a rudibus* (2010)

STAN VANDERBEEK

*Movie-Drome* (1967)

BILL VIOLA

*The Veiling* (1995)

*Catherine's Room* (2001)

*Four Hands* (2001)

*Surrender* (2001)

WOLF VOSTELL

*Sun in Your Head* (1963)

*9 Nein Décollagen* (1963)

ROBERT WHITMAN

*Shower* (1964)

*Prune Flat* (1965)





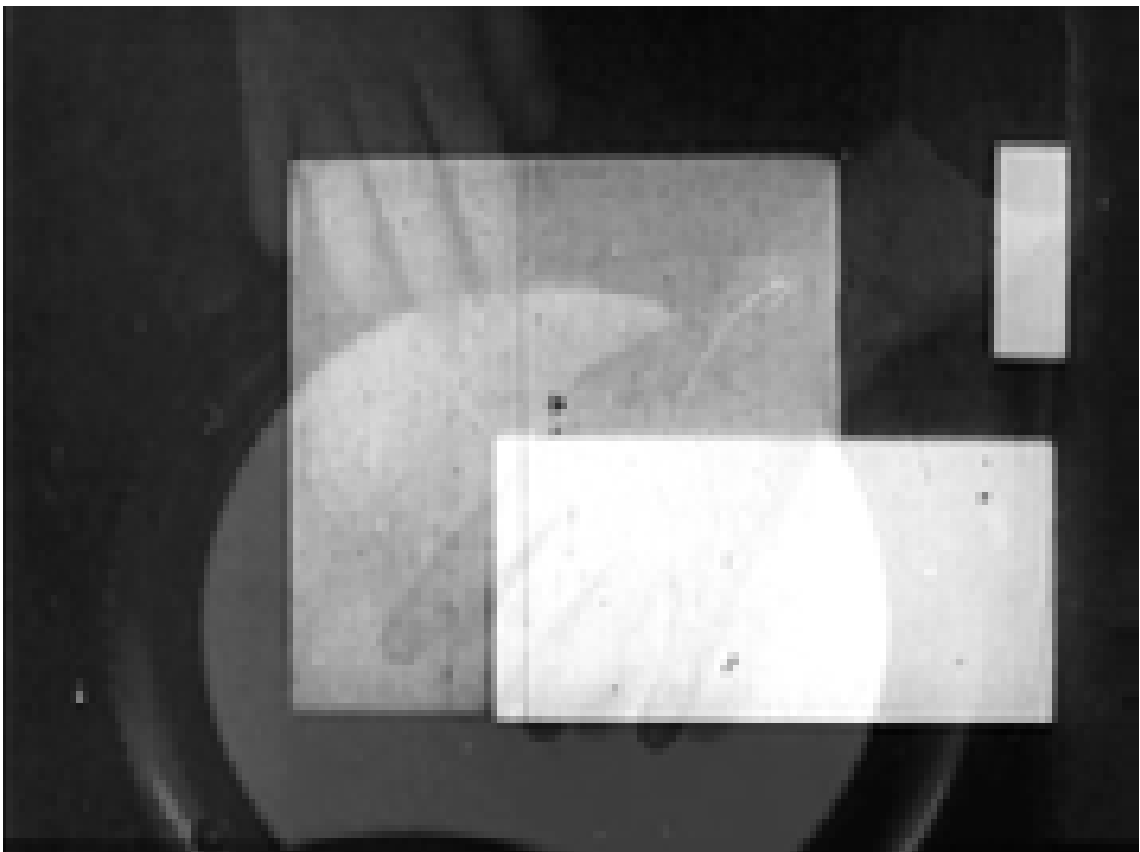
## Apparato Iconografico

1. Viking Eggeling, *Diagonal Symphonie*, 1924.
2. Hans Richter, *Rythmus 21*, 1921.
3. Walter Ruttmann, *Lichtspiel Opus I*, 1921.
4. Michael Snow, *Wavelength*, 1967.
5. Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, 1970.
6. Stan VanDerBeek, *Movie-Drome*, 1967.
7. Studio Azzurro, *TAVOLI (Perchè queste mani mi toccano)*, 1995.
8. Doug Aitken, *Sleepwalkers*, 2007.
9. Doug Aitken, *Song1*, 2012.
10. Pipilotti Rist, *A la belle étoile (Under The Sky)*, 2007.
11. Doug Aitken, *Frontier*, 2009.
12. Fiona Tan, Padiglione Olandese, Biennale di Venezia, 2009.
13. Liza May Post, Padiglione Olandese, Biennale di Venezia, 2001.
14. Aernout Mik, Padiglione Olandese, Biennale di Venezia, 2007.
15. Doug Aitken, *New Ocean*, 2001.
16. Lonnie Van Brummelen, Siebren de Haan, *Subi dura a rudibus*, 2010.
17. Rosa Barba, *Boundaries of Consumption*, 2002.
18. Rosa Barba, *Color Clocks: Verticals Lean Occasionally Consistently Away from Viewpoints*, 2012.
19. Rosa Barba, *Stage Archive*, 2011.
20. Zbyněk Baladrán, Jiří Kovanda, *The Nervous System*, 2011.
21. Zilvinas Kempinas, *O2*, 2006.
22. Pipilotti Rist, *Sip my Ocean*, 1996.
23. Bill Viola, *Heaven and Earth*, 1992.
24. Doug Aitken, *Altered Earth*, 2011.
25. Philippe Parreno, *Zidane*, 2013.

26. Katia Maciel, *Meio cheio, meio vazio*, 2009.
27. Katia Maciel, *Ondas*, 2006.
28. Anri Sala, *Ravel, Ravel, Unravel*, 2013.
29. Anri Sala, *Ravel, Ravel, Unravel*, 2013.
30. *Basement*, EYE Film Institute, Amsterdam.
31. Bill Morrison, *Outerborough*, 2005.
32. Pablo Pijnappel, *Felicitas*, 2005.
33. *Found Footage: Cinema Exposed*. Joeachim Koester, *Message from Andrée*, 2005; David Claerbout, *Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932*, 1998.
34. Joeachim Koester, *Message from Andrée*, 2005.
35. Anri Sala, *Intervista*, 2005.
36. Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Frammenti Elettrici 1-4*, 2001-2004.
37. Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Frammenti Elettrici 1-4*, 2001-2004.
38. Wolf Vostell, *Sun in Your Head*, 1963.
39. Douglas Gordon, *Confessions of a Justified Sinner*, 1995-1996; *10ms<sup>-1</sup>*, 1994.
40. Douglas Gordon, *Confessions of a Justified Sinner*, 1995-1996.
41. Christoph Girardet, *The Eternal Lesson (Replica)*, 2012.
42. Christoph Girardet, Matthias Müller, *Kristall (Crystal)*, 2006.
43. Bruce Conner, *Three Screen Ray*, 2006.
44. Aernout Mik, *White Suits and Black Hats*, 2012.
45. La Fondazione Louis Vuitton vista dal padiglione coreano del Jardin d'acclimatation.
46. Christian Boltanski, *6 septembres*, 2005.
47. Tunga, *Ão*, 1981.
48. Pierre Huygue, *A Journey That Wasn't*, 2005.



[1.]



[2.]

[3.]



[4.]



[5.]



[6.]



[7.]





[8.]



[9.]

[10.]



[11.]







[12.]



[13.]

[14.]



[15.]





[16.]



[17.]

[18.]



[19.]





[20.]



[21.]

[22.]



[23.]



[24.]



[25.]



[26.]



[27.]







[28.]



[29.]

[30.]



[31.]





[32.]



[33.]

[34.]



[35.]





[36.]



[37.]

[38.]





[39.]



[40.]

[41.]



[42.]







[43.]



[44.]

[45.]



[46.]





[47.]



[48.]







## Ringraziamenti

Fino a questa tappa del mio percorso universitario non ho mai ritenuto necessario scrivere righe di ringraziamento, non per superbia (devo molto a molti), ma per il semplice fatto che il cammino non era ancora arrivato alla fine. Sento adesso questa necessità e prenderò in prestito qualche riga di questo testo per alcuni pensieri.

Ci sono debiti professionali che inevitabilmente si confondono con quelli umani. Il mio primo ringraziamento va a Leonardo Quaresima, per la sua guida, ai miei relatori e a chi mi ha accompagnato professionalmente: Philippe Dubois, che con generosità ha gestito il mio soggiorno francese accogliendomi ogni volta, sapendo sempre verso quale direzione spingermi, Neil Harris, per aver permesso questo percorso e Cosetta Saba, con la quale ho anche condiviso le mie prime due avventure editoriali, per i continui scambi, sempre ricchi.

Ad essi devo aggiungere, per vari motivi, tutto il corpo docente dell'Università di Udine, Mariapia Comand, Francesco Pitassio, Simone Venturini e Roy Menarini per avermi consigliato, aiutato e accompagnato, talvolta con la pubblicazione di un articolo, talvolta con lo spazio per un seminario necessari a fare il punto della situazione. Accanto a loro Alessandro Bordina, con il quale ho condiviso e condiviso il percorso della sezione "Cinema and Contemporary Visual Art" della MAGIS International Spring School di Gorizia e della collana "Cinema and Contemporary Art" per i tipi di Mimesis International. Con lui Federico Zecca e Sara Martin, anime del FilmForum, destinatari di lunghe telefonate, Giovanna Maina, Federico Giordano, Mirco Santi e tutti coloro che sono passati per il Laboratorio La Camera Ottica di Gorizia.

Vorrei ringraziare anche chi mi ha dato la possibilità di trovare uno spazio per pubblicare alcune tappe di questo lavoro o semplicemente per confrontarmi su temi per me importanti. Così Antonio Somaini per la ricchezza e l'efficacia dello scambio del quale ho potuto beneficiare e Sandra Lischi, perché se a diciotto anni non avessi ascoltato le sue lezioni forse non avrei scritto queste pagine.

Per la scrittura di questa tesi sono stati molto importanti gli scambi con Katia Maciel e Jean-Christophe Royoux, che mi hanno dedicato il tempo di un incontro o di una telefonata transoceanica, e il confronto con i due *referee* che hanno letto e commentato il

mio lavoro, Wanda Strauven e Carmelo Marabello.

Ci sono poi i miei colleghi di dottorato che negli anni sono diventati amici: Martina, con la quale ho condiviso corse al Buttes-Chaumont e bicchieri di rosè per recuperare, Anna, Giacomo, Simone, Diego, Lisa, Alberto, Giuseppe e Ludovica. Vincenzo mi ha accompagnato come un fratello e non trovo ringraziamento sufficiente da scrivere sulla carta.

Dimenticherò qualcuno forse. Ci sono però persone che hanno significato molto per me in questo percorso di tre anni, al di fuori dell'Università, e mi sono state vicine quando sono rimasto frastornato dal normale svolgersi del tempo. Roberto, che mi ha sostenuto e ha attenuato i miei troppi sforzi nel pensare, Chiara che da sorella maggiore non si è mai tirata indietro e mi ha raddrizzato e con lei Enrico, che mi ha reso parte della friulanità del rugby: loro due insieme mi hanno sempre fatto trovare un letto ogni volta che ho messo piede a Udine. Pedro, che quando spunta in Europa per fotografare le architetture del vecchio continente mi ricorda dove bere un buon caffè e che in fondo, per fortuna, non siamo cambiati da quando passeggiavamo lungo i canali di Utrecht. Alessandro che ha reso il mio soggiorno a Gorizia pieno di scoperte e di gite in Slovenia, Ludovica, Stan, Danilo e Marcello, per aver reso calda e accogliente Parigi d'inverno, Maria Luisa per non esseri mai lamentata della mia presenza in casa, Alexandre per avermi fatto dono dei suoni della sua terra. Adele, per l'amicizia che ci lega da anni, e per avermi dato un aiuto inestimabile con i miei fantasiosi approcci alla lingua di Pèrec, Aldo che ritrovo sempre con piacere tra le mura di Lucca e poi Romina e Lavinia, Ilaria e Valeria, che dalla triennale mi accompagnano in questo strano percorso e che mi fanno ricordare sempre quelle splendide giornate milanesi passate assieme. Con loro chi è a Pisa e a Campo: Daniela, Andrea e i bimbi, che riempiono ogni volta il mio cuore con disegni che rendono un po' meno bianche le pareti della mia piccola casa. Un ringraziamento speciale va a Barbara e ai miei zii italo-francesi, Nicole e Vittorio, perchè con loro la Normandia è come essere in Toscana.

Ora trovare le parole si fa più difficile. Stefania è ciò che di più bello Parigi mi ha dato e che più di tutti mi ha sostenuto, mi ha accompagnato e aiutato. So che più di queste parole non vorrebbe anche lei, per cui mi fermo qua.

Ai miei genitori, Graziella e Roberto, vanno le ultime frasi di queste pagine, perchè sono loro che in ogni momento hanno saputo darmi il giusto conforto e la necessaria convinzione per proseguire. E soprattutto sono loro ad avermi donato la curiosità. A loro è dedicata questa tesi.

Parigi, 1 maggio 2015







