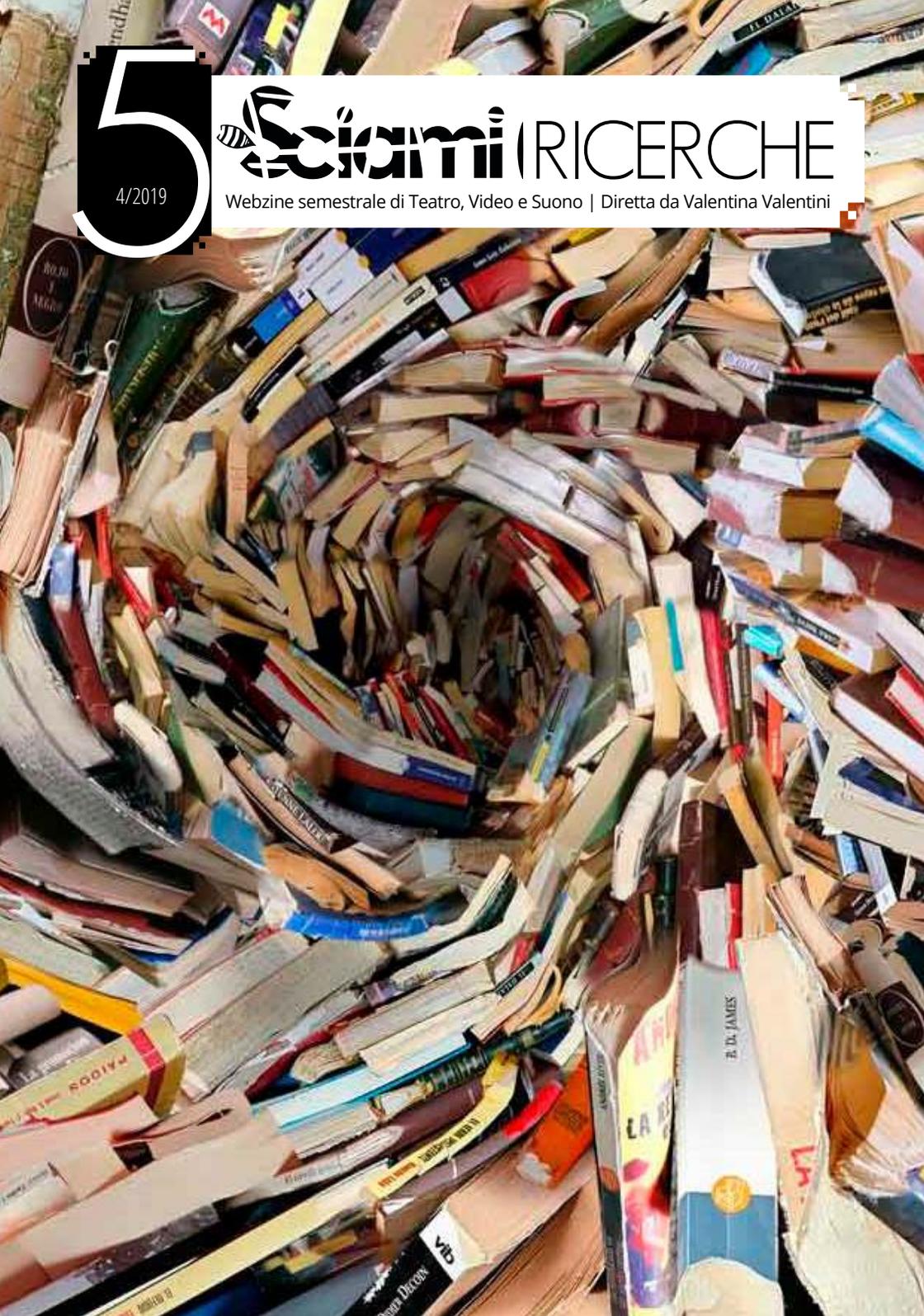


5  
4/2019

# Sciàmi (RICERCHE)

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini



5  
4/2019

# Sciàmi | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono  
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale

*Valentina Valentini*

## Il presente del futuro

*Dmitrij Volček e Anatolij Vasil'ev*

## Asini grandi e piccoli

*Valentina Valentini e Chiara Lagani*

## Variabilità infinita dei testi, delle voci, delle letture

*Dalila D'Amico*

## Utopie e mercato: il ruolo degli artisti nell'innovazione tecnologica

*Marilena Borriello*

## L'Archivio Demarco. La poetica dello spazio e l'artista come esploratore

*Riccardo Fazi*

## Un altro ordine del tempo - parte II

*Milena Massalongo*

## I sommersi e i salvati. A proposito di *Disgraced* di Ayad Akhtar

*Cosetta G. Saba*

## Migrazioni. Il videotape d'artista: dall'archivio analogico all'archivio digitale

Teatro  
Video  
Suono

Atlante

*a cura di Dalila D'Amico*

## Atlante video-iconografico: *Nine Evenigs: Experiment in Art and Technology, 1966*

Allegati

Focus da [nuovoteatromadeinitaly.sciami.com](http://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com)

**Achille Perilli e il gruppo Altro | Sylvano Bussotti**

### **COMITATO SCIENTIFICO:**

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

### **COMITATO EDITORIALE:**

**Guido Bartorelli**, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

### **REDAZIONE:**

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**<sup>1</sup>. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami | ricerche, n. 5, Aprile 2019

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-5>

[www.sciami.com](http://www.sciami.com) / [webzine.sciami.com](http://webzine.sciami.com)

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami | edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail [info@sciami.com](mailto:info@sciami.com)



1 [https://publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors\\_Mar11.pdf](https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf)

La cura redazionale di questo numero è di Andrea Vecchia e Daniele Vergni

### *Copertina*

Alicia Martin, *Singularidad*, 2012. Città della cultura galiziana, Santiago de Compostela.

### *Retro di copertina*

Joseph Beuys, *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*, Edimburgo. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

### *Immagine di copertina di ogni articolo*

Steel video da *Asino* di Anatolij Vasil'ev, presentato all'International Film Festival Rotterdam 2018.

Fanny & Alexander, *Ponti in core*, 1996.

Copertina del catalogo della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Pontus Hultén e Frank Königsberg (a cura di), *Experiments in Art and Technology*, The Foundation for Contemporary Performance Arts, New York 1966. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

1975. Ben Vautier consulta la mappa di Edinburgh Arts 1975, Nizza. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Amir Reza Koohestani e Mehr Theatre Group, *Timeloss*, 2013. Foto di Mani Lotfizadeh.

Ayad Akhtar, «Disgraced», regia di Martin Kušej, 2017. Foto di Andrea Macchia.

Jean Otth, *Portrait de Laura Papi*, 1975, Still video. Fondazione La Biennale di Venezia.

Alex Hay, «Grass Field» (1966), 13th e 22 Ottobre, 1966. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



# Migrazioni. Il videotape d'artista: dall'archivio analogico all'archivio digitale\*

Cosetta G. Saba

## ABSTRACT

Il processo di obsolescenza delle tecnologie di registrazione e di riproduzione, e l'oblio delle opere che ne deriva, non definiscono l'unica prospettiva dalla quale si assiste al rischio di "cancellazione" dei videotape d'artista, testimoni dei primordi della "video arte" tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70. Detto altrimenti, la fragilità e l'instabilità del supporto analogico esposto ad alterazioni fisico-chimiche e meccaniche (ossia all'usura irreversibile del nastro magnetico che, passando attraverso le testine dei lettori, degrada il segnale elettronico e progressivamente "cancella" le opere inscritte in tale supporto) non costituiscono, infatti, le uniche evidenze del rischio di dissolvimento che investe la storia culturale di questo tipo di opere. Nella scelta delle applicazioni informatiche di cui sono fatte oggetto - rispetto ai processi di migrazione dall'analogico al digitale, di conservazione attiva e di restauro - agisce una peculiare logica di "cancellazione" che qui si intende investigare.

\* Contributo direttamente richiesto dal comitato editoriale per riconosciuta competenza sull'argomento

*The process of obsolescence of recording and reproduction technologies, and the oblivion of the resulting works, do not define the only perspective from which we witness the risk of "cancellation" of the artist's videotapes, witnesses to the origins of the "video art" in the late 60s and early 70s. In other words, the fragility and the instability of the analog support exposed to physical-chemical and mechanical alterations (ie the irreversible wear of the magnetic tape which, passing through the readers' heads, degrades the electronic signal and progressively "erases" the inscribed works in this support) they do not constitute, in fact, the only evidence of the risk of dissolution affecting the cultural history of this type of works. In the choice of the computer applications of which they are the object - with respect to the processes of migration from analogue to digital, of active conservation and restoration - a peculiar logic of "cancellation" acts here that we intend to investigate.*

## **"Cancellazioni"**

Il processo di obsolescenza delle tecnologie di registrazione e di riproduzione e l'oblio delle opere che ne deriva non definiscono l'unica prospettiva dalla quale si assiste al rischio di "cancellazione" dei videotape d'artista, testimoni dei primordi della "video arte" tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70. L'impermanenza fisica e artistica di un'opera multipla qual è il videotape si complica, infatti, anche in ragione della sua dimensione pluri-occorrenziale. Il suo destino di persistenza sembra consistere nella disseminazione, in un insieme disperso di "archivi" dove sono intervenute differenti procedure documentarie<sup>2</sup>. La fragilità e l'instabilità consustanziale del supporto analogico esposto ad alterazioni fisico-chimiche e meccaniche (ossia all'usura irreversibile del nastro magnetico che, passando attraverso le testine dei lettori, degrada il segnale elettronico e progressivamente "cancella" le opere iscritte in tale supporto) non costituiscono, tuttavia, le uniche evidenze del rischio di dissolvimento che investe la storia culturale di questo tipo di opere. Nella scelta delle applicazioni informatiche di cui sono fatte oggetto – rispetto ai processi di migrazione dall'analogico al digitale, di conservazione attiva<sup>3</sup> e di restauro

1 Contributo inedito relativo all'attività di videopreservazione del fondo art/tapes/22 dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee-La Biennale di Venezia avviata nel corso del 2004 presso i laboratori dell'Università di Udine CREA (Centro Ricerche e Elaborazioni Audiovisive) e La Camera Ottica. Alcuni dei contenuti di questo saggio sono stati ripresi in Cosetta G. Saba, *La memoria delle immagini: art/tapes/22. Restauro e "riattualizzazione"*, in *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC – La Biennale di Venezia. Conservazione restauro valorizzazione*, a cura di C. G. Saba, Silvana Editoriale, Milano 2007 (pp. 22-73) e nell'intervento "Archive/anarchive". *Riflessioni intorno ad art/tapes/22 dell'ASAC* alle Giornate di studio "La conservazione del presente: leganti sintetici, plastiche, video e installazioni", 2008, Pinacoteca di Brera, Milano.

2 Da questo cruciale passaggio – propedeutico alle attività di preservazione, restauro e archiviazione – derivano i diversi livelli di accessibilità tanto delle opere in sé (nelle pratiche espositive di ri-presentazione e di re-stage nel caso delle videoinstallazioni), quanto delle opere *sub specie* documento negli archivi digitali dedicati, siano essi resi visibili entro ambiti museali, come accade per la Collection Nouveaux Médias Installations/Centre Pompidou o per la Videoteca della Galleria d'Arte Moderna di Torino, oppure resi condivisibili via Internet, come, ad esempio, accade entro la piattaforma del Nederlans Instituut voor Mediakunst in <http://catalogue.nimk.nl> (ultimo accesso 10.03.2019) o nell'archivio di Electronic Arts Intermix <http://www.eai.org/catalogueMain.htm> (ultimo accesso 10.03.2019).

3 Rispetto ai documenti multimediali, la "conservazione attiva" definisce i processi di conservazione

– agisce una peculiare logica di “cancellazione”. I modelli decisionali sottesi ai processi di conservazione e all’uso degli strumenti informatici implicano interventi di rielaborazione del segnale analogico finalizzati alla diffusione dell’opera secondo un principio di “adattamento” alla nuova interfaccia impiegata che introducono una modificazione dell’opera stessa, quantomeno per quanto attiene alle modalità percettive. Come sostiene François Rastier, la testualità di un’opera consiste in un processo di costruzione continua<sup>4</sup> di quanti la trasmettono culturalmente, aspetto quest’ultimo che inerisce al suo statuto storico. In tal senso, il rischio di “cancellazione” fisica e l’oblio che vi si palesa non sono ovviabili *sic et simpliciter* attraverso la migrazione dagli archivi “video” agli archivi “digitali”. Tutt’altro. Le procedure di conservazione dischiudono, infatti, una serie complessa di questioni nient’affatto inedite, che attengono alla storicità delle opere, al loro valore “funzionale”<sup>5</sup> (o più precisamente al loro “modo di esistenza”) e al concetto di “archivio” quale complesso “dispositivo” di costruzione della “memoria” nel presente. In quest’ultimo contesto il rischio di “cancellazione” attiene significativamente non tanto al principio selettivo di inclusione/esclusione delle opere e/o dei documenti, quanto alla loro tracciabilità memoriale (che concerne l’iscrizione, la testura espressiva), ossia alle pratiche di consegna delle opere all’“archivio”, nonché al lavoro dell’“archivio” stesso che si evidenzia quando agisce su opere d’arte peculiari, interdisciplinari, multiple a carattere tecnologico. È quanto sta emergendo, dai problemi che sono divenuti intelligibili “sul campo”, rispetto all’informatizzazione delle attività di preservazione, conservazione e archiviazione del fondo ASAC art/tapes/22<sup>6</sup> sui quali si intende portare qui l’attenzione. Si tratta di opere (in ½ e ¾ di pollice) “fuori corso”<sup>7</sup>, anche perché legate a supporti e a tecnologie di riproduzione divenuti obsoleti, che si trovano in uno stato di “invisibilità”, di non accessibilità con evidenti conseguenze sul piano della “disseminazione” culturale, della ricerca e degli studi. Far fronte al progressivo decadimento fisico-chimico dei supporti e all’obsolescenza degli apparati di visualizzazione d’epoca, ripristinare la funzionalità delle opere finalizzandola al processo di digitalizzazione, implica entrare nel merito di una serie di questioni epistemologiche, estetiche ed etiche che le pratiche di migrazione dall’analogico al digitale comportano secondo un modo di intelligibilità che è ricompreso dall’operatività dell’“archivio”.

Nei discorsi sociali, memoria e oblio *non* indifferentemente cancellano ciò che è stato



implicanti procedure che comportano il trasferimento dei dati su nuovi supporti, su nuovi media.

4 F. Rastier, *Filologia digitale*, in *Arti e scienze del testo. Per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma, 2003, pp. 126-129 (ed. or. 2001).

5 G. Genette, *L’Opera dell’arte. I. Immanenza e trascendenza*, CLUEB, Bologna 1999 (ed. or. 1994) e *L’Opera dell’arte. II. La relazione estetica*, CLUEB, Bologna 1998 (ed. or. 1997); N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, Il Saggiatore, Milano 1976 (ed. or. 1968).

6 La videopreservazione del fondo – articolata in due fasi, la prima dedicata ai formati ¾ di pollice (2005-2006) e la seconda formati ½ di pollice (2006-2007) – non potrà ritenersi conclusa sino a quando non si renderanno accessibili alla ricerca e allo studio *tutti* i materiali documentali conservati a Ca’ Corner della Regina, già sede dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee – La Biennale di Venezia, chiusa al pubblico dal 2003.

7 R. Krauss, *L’arte nell’era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia, Milano 2005 (ed. or. 1999); R. Krauss, *Reinventare il medium*, a cura di Ezio Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2005.

(tanto in atto quanto in potenza) definendo l'aspetto "documentale" e "monumentale"<sup>8</sup> della storia. Memoria e oblio non (solo) rendono accessibile "il passato nel futuro" ma anche l'orizzonte della sua attuale tracciabilità. L'"archivio", in tal senso, disvela il presente nella ricostruzione della storia (individuale e collettiva) attraverso il modo di costruzione dei *documenti*.

## "Archivio"/"memoria"

È stato detto che la memoria non è l'archivio e che essa «è l'antimuseo: non è localizzabile»<sup>9</sup>. Ma nel contemporaneo, già da tempo immerso in un "presente perpetuo"<sup>10</sup>, si viene definendo un doppio movimento simultaneo: da un lato un'incessante registrazione che stratifica le "memorie" e, dall'altro, una loro continua perdita; perdita che produce amnesie, amnesia storica.

Scriveva nel 1979 Jean-François Lyotard: «L'Enciclopedia del domani sono le banche dati. Esse eccedono la capacità di ogni utilizzatore. Rappresentano la "natura" per l'umanità postmoderna».<sup>11</sup> Se, da un lato, l'"eccesso" dei dati memorizzati sembra dar luogo a una uniformità di scala del tempo e della storia, dall'altro lato la complessità compositiva delle opere – o, più precisamente, delle pratiche da cui scaturiscono – necessita della produzione, della memorizzazione, dell'accessibilità e dell'interoperabilità delle informazioni che le concernono. In tal senso, come sostiene José Jiménez, «i musei e le istituzioni artistiche del futuro avranno molto più a che fare con la generazione, l'archiviazione e la trasmissione di informazioni, che non con la custodia e la classificazione dei pezzi materiali».<sup>12</sup>

Ma in un'epoca che ha dimenticato come si pensa storicamente,<sup>13</sup> la "memoria" non sembra più differenziarsi dall'"archivio" o, più precisamente, dalle istituzioni archiviali. Al contrario, soprattutto attraverso le *Digital Libraries*, la "memoria" tende a *fare sistema* con l'istituzionalità stessa dell'"archivio" rendendone evidente (purché vi si presti attenzione) il metodo (*l'arché*, come evidenzia Derrida),<sup>14</sup> la costruzione delle informazioni e degli apparati documentali. Questa evidenza, tuttavia, non si rende pienamente descrivibile e analizzabile proprio perché, nell'attuale condizione storica, sembra non esserci più dif-



8 J. Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982.

9 M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2009 (ed. or. 1980).

10 F. Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma 2007 (ed. or. 1991).

11 J-F. Lyotard, *La condizione postmoderna: Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 94.

12 J. Jiménez, *Teoria dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2007, p. 231 (ed. or. 2002).

13 J. Jameson, *op. cit.*

14 «*Arché*, ricordiamocelo, indica assieme il *cominciamento* e il *comando*. Questo nome coordina apparentemente due principi in uno: il principio secondo la natura o la storia, *là dove* le cose *cominciano* – principio fisico, storico o ontologico), ma anche il principio secondo la legge, *là dove* uomini e dèi *comandano*, *là dove* si esercita l'autorità, l'ordine sociale, *in quel luogo* a partire da cui l'*ordine* è dato – principio nomologico». J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 2005, p. 11 (ed. or. 1995). Cfr. G. Deleuze, "Che cos'è il dispositivo?", in *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Feltrinelli, Milano 2007.

ferenza rilevabile attraverso «[...] il bordo del tempo che circonda il nostro presente, che lo sovrasta e lo indica nella sua alterità»; non si dà “ciò che sta fuori di noi e ci delimita»,<sup>15</sup> non si interpone un distacco dalla continuità temporale ancorché apparente.

Nondimeno, nell'attuale contesto istituzionale in cui gli archivi video stanno mutando in archivi digitali, i modelli decisionali rivelano in filigrana i principi selettivi, connessi a discorsi economici, etici, giuridici, a pratiche tecnologiche e a politiche culturali socialmente prevalenti, che attendono alla costruzione della “memoria collettiva” affinché quest'ultima si valorizzi organizzandosi in patrimonio culturale *condivisibile* e dunque “*archiviabile*” ai fini della sua ri-programmazione, del suo ri-uso culturale. Tali principi selettivi dell’“archivio” non operano solo secondo un principio di inclusione o di esclusione (“selezione”) del dato, del documento e/o dell'opera, ma anche secondo un principio di “assimilazione”, di “conversione” al presente che sembra rispondere alla logica della “trasmissibilità” di ciò che può e deve essere significativamente fatto oggetto di (futura) memoria,<sup>16</sup> ossia di ciò che può e che deve essere *reso archiviabile* in una fase storica in cui la “memoria” si costruisce attraverso i “data base”. Più precisamente, tale memoria si costruisce attraverso le logiche dei “saperi” e dei “poteri” che le infrastrutture informatiche sottendono, controllano e veicolano non “ontologicamente”, ma attraverso precise pratiche di produzione, memorizzazione, accessibilità e interoperabilità delle informazioni/dati rese socialmente condivisibili – in tal senso andrebbe letta *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979) di Lyotard. Trasmissibilità diffusiva di cui si migliorano e si aggiornano le prestazioni/prescrizioni sul piano tecnologico, verso la convergenza digitale dei media industrialmente e culturalmente denotata, trovandovi legittimazione.

In molti modi, nel contemporaneo, l'informatizzazione delle società e il paradigma<sup>17</sup> culturale del “digitale” che ne deriva stanno rendendo necessari gli “archivi” e con essi l'uso della “memoria” collettiva o, più precisamente, dei “monumenti/documenti” costruiti e depositati in collezioni e in repertori pubblici e privati. Si tratta di un uso che ridefinisce i processi di riappropriazione e condivisione, ma anche di patrimonializzazione e di produzione culturale.<sup>18</sup> In un tale contesto, il tentativo di pensare storicamente il presente – così come la costruzione e il recupero della storia che passano attraverso l’“archivio” – diviene uno snodo critico in cui trovano definizione i contenuti degli enunciati che mirano ad esprimere lo statuto epistemologico specifico degli accadimenti, la loro stessa istituzione, anche nel campo disciplinare della storia dell'arte. Tale tentativo si misura con le ragioni della politica culturale in un momento in cui *l'archivio tende a farsi memoria* non più metaforicamente,<sup>19</sup> ma letteralmente e non senza conseguenze rispetto alla dialettica fra “memoria” e “storia” entro la quale, come sostiene Paul Ricoeur,<sup>20</sup> l'operazione di archiviazione trasforma la “testimonianza” in “documento”, in traccia documentaria.



15 M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 1999, p. 175 (ed. or. 1969).

16 M. Bloch, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Einaudi, Torino 1976, p. 74 (ed. or. 1949).

17 Cfr. T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1969 (ed. or. 1961).

18 ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe è, in tal senso, un caso esemplare.

19 Cfr. W. Ernst, *The Archive as Metaphor*, “Open”, 2004/Nr. 7 (No)Memory.

20 P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003 (ed. or., 2000).

In questo momento in cui la metaforizzazione cede il passo allo slittamento metonimico *dalla* memoria *all'*archivio, le attività di studio sul fondo ASAC art/tapes/22 rendono evidente il "lavoro" dell'"archivio", il *dove* e il *quando* si è prodotta e si produce la sua azione. E quest'azione comincia a dispiegarsi, a dispiegare l'archivio stesso. Come scrive Jacques Derrida: «[...] l'archivio ha luogo nel luogo di debolezza originaria e strutturale della [...] memoria»<sup>21</sup> – non in assoluto, ma in alcune delle sue dimensioni *sensibili*.

Nel campo disciplinare dell'arte, rispetto alla video arte dei primordi e segnatamente entro il processo di migrazione delle opere dal nastro magnetico al digitale, l'archivio *continua* a rivelarsi quale luogo di "debolezza originaria e strutturale della memoria", rendendo al contempo evidente non tanto la complessità interdisciplinare (si pensi alle riflessioni teoriche di Steina e Woody Vasulka, di Gene Youngblood, di Peter Weibel ecc.), quanto la cessazione/trasformazione dei discorsi circa il *proprium* video-artistico (in ambito curatoriale, si pensi alle dichiarazioni di David Ross, Daniel Birnbaum ecc) e l'avvio di varie (ri)narrazioni storiografiche. Del resto, la posta in gioco della letteratura storiografica non è tanto lo studio e l'interpretazione del "fatto", ossia dell'accadimento in cui la pratica artistica consiste, quanto l'elaborazione del contenuto dell'enunciato che mira a rappresentarlo o a definirne la narrazione. Ed è rispetto alla costruzione del documento e del contenuto documentale che si pone, sul piano storiografico, il problema della narrazione, della relazione tra "storia", "tempo" e "racconto"<sup>22</sup>. Attraverso tale articolazione relazionale, l'"archivio" produce non solo il documento, ma anche la sua tecnica di consegna (la funzione interpretativa di identificazione, di unificazione, di classificazione e di accesso ai "dati documentali").

In campo artistico, rispetto a certi passaggi teorici irrisolti, le "narrazioni" rese possibili dal riemergere di opere video ritrovate (attraverso la preservazione e il restauro) rendono ancora evidenziabili la differenza dialettica tra "memoria" e "storia" e l'operazione di archiviazione che trasforma la "testimonianza" in "documento". È possibile descrivere questa condizione attraverso gli "archivi video" nel momento esatto in cui essi stanno mutando in "archivi digitali". In tale processo ancora si palesa uno scarto significativo, una discontinuità, una differenza dall'attualità del presente che rende possibile procedere alla descrizione dell'"archivio" (anche nell'accezione foucaultiana), proprio in quanto esso «sviluppa le sue possibilità (e la padronanza delle sue possibilità)»<sup>23</sup> a partire dalle pratiche discorsive, per così dire, "fuori corso", perché hanno cessato in qualche modo di essere "attuali". Entro tale "inattualità", tuttavia, i videotape d'artista manifestano la loro intrinseca capacità di raccontare altrimenti la storia dell'arte tra gli anni '60 e '70. Essi presentano una funzione critica della memoria in grado rilevare sia i processi di negoziazione culturale rispetto ai quali quella stessa memoria è stata oggetto, sia gli "oblii" correlativi. Le pratiche discorsive in cui tali videotape consistono non costituiscono la memoria di quanto è stato selettivamente archiviato (nelle storie dell'arte, negli archivi

////////////////////  
21 J. Derrida, *op. cit.*, p. 22.

22 Che problematicamente implica la "rifigurazione del passato ad opera del racconto" mettendo in campo la ricostruzione del passato, la ricostruzione del ricordo e la dimensione finzionale. P. Ricoeur, *Tempo e racconto III, Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988, pp. 17-191 (ed. or. 1985).

23 M. Foucault, *op. cit.*, p. 175.

dei musei e delle gallerie), ma il margine dischiuso di visibilità dell'«*oblio archiviato*».<sup>24</sup> Ed è rispetto alla discontinuità “discorsiva” testimoniata dai videotape d'artista (evidentemente non solo rispetto al campo dell'arte) che si rileva, con un'evidenza inaudita, l'azione che nell'archivio digitale non lascia essere i “modi di esistenza”, la “forma sensibile”,<sup>25</sup> esperienziale e testuale di queste opere, ossia di un certo tipo di opere. In tal senso è importante renderle tracciabili attraverso la storia delle loro modalità di trasmissione (che poi è anche un modo di avere cura della “storia della memoria”). Per converso, il porre attenzione a ciò – a *che cosa* viene documentato e a *come* l'opera viene costruita in senso documentale – porta a evidenza *hic et nunc* precisi processi di elaborazione della memoria.

## Il lavoro sull'“archivio”

Il lavoro sugli “archivi” disvela *in primis* gli argomenti con finalità conservativa delle istuzioni e *in secundis* i differenti discorsi che la critica e la storia dell'arte hanno prodotto tra Europa e Stati Uniti, con relativa e problematica prevalenza culturale novecentesca nordamericana.<sup>26</sup>

Si pone in radice la questione non solo della documentazione, ossia della costruzione del documento, ma anche della qualità documentaria intrinseca dell'opera video in sé rispetto alla quale la stessa tracciabilità storiografica, che dischiude una dialettica dell'“inizio” e della “testimonianza”,<sup>27</sup> è in gioco. L'operazione storiografica non può non autocomprendersi, registrando la dimensione documentaria intrinseca all'opera video e insieme le procedure che la istituiscono in quanto fatto artistico. La costruzione del documento non può non passare in modo complesso attraverso l'opera, attraverso la sua transtestualità<sup>28</sup> o, più precisamente, non può non consistere nello scarto che si apre tra l'“opera” e i suoi oggetti di immanenza e di manifestazione. In tal senso, potenzialmente l'“archivio” dischiude l'“opera” e la sua “transtestualità”. Al contrario, l'analisi degli enunciati che mirano a rappresentare le opere video come “fatti artistici” o a sostituirvi delle descrizioni rivela come la storicizzazione della video arte dei primordi registri, con qualche variazione, una serie chiusa di opere istituzionalizzate, rese canoniche, che non lascia intravedere sullo sfondo una sistematica ricognizione diacronica/sincronica della



24 P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 108 (ed. or. 1998).

25 J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009 (ed. or. 2004).

26 Sul piano transnazionale le conseguenze del “modernismo” nordamericano non sono immediatamente le stesse della “modernità” europea. Lo scrutinio critico delle nozioni di specificità, di tecnica e di tecnologia nell'arte – negli Stati Uniti magistralmente ripensate da Rosalind Krauss (rispetto alla messa in relazione tra “tecniche espressive” avanzate e fuori moda, tra possibilità future e passate dei media) e significativamente riprese, in chiave informatica, da Jon Ippolito (nella locuzione *variable media*) – ha in Europa una peculiare valenza. Nondimeno, esso si è tendenzialmente tradotto in una mutazione teorica senza la necessaria elaborazione della dislocazione storica e culturale che quella stessa mutazione avrebbe comportato. R. Krauss, *op. cit.*; A. Depocas, J. Ippolito, C. Jones, *Permanence through change the variable media approach*, Guggenheim Museum Publications, New York, The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, Montréal 2003.

27 C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2000.

28 G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997 (ed. or. 1982).

produzione video quantomeno contestuale; tale mancanza è dovuta, probabilmente, alla repentina obsolescenza degli apparati tecnologici di ri-produzione e a un'incompiuta disseminazione delle opere progressivamente supplita dalle narrazioni *sulle* opere (riferita all'uso delle fonti piuttosto che basata sull'esperienza diretta e situata dell'opera).

La video arte dei primordi si attesta, in molti modi, come forma costitutivamente interdisciplinare. Sul piano storiografico, tra Europa e Stati Uniti, la pratica del video d'artista trova un significativo avvio con Fluxus, le cui attività di ricerca palesano le soglie di dissoluzione dell'arte contemporanea, rendendo visibile un processo di deistituzionalizzazione transnazionale. Le esposizioni coeve di Nam June Paik e Wolf Vostell, che dalle storiografie dell'arte sono poste ad *incipit* della video arte, significativamente presentano un carattere scultoreo e performativo, interferiscono con il medium televisivo, utilizzandone la stessa base tecnologica elettronica (*low cost, broadcasting* o "inventata" che sia), ma deviandone il sistema comunicativo e i codici.

In tale prospettiva, la possibile restituzione dei *corpora* dei videotape alla contemporaneità operata attraverso la videopreservazione è in grado di far emergere la forza transtemporale delle opere e la loro definizione (costruzione) documentale "in archivio" e rende altresì possibile una nuova operazione storiografica, una ri-scrittura delle storie dell'arte e del cinema (segnatamente nelle forme sperimentali e d'avanguardia).



Jean Otth, *Portrait de Laura Papi*, 1975, *Still video*. Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondazione La Biennale di Venezia.

Il lavoro sull'“archivio” rivela proprio la dimensione radicalmente transtestuale che queste “opere multiple” ritrovate portano in luce. Più che in un territorio incerto, la video arte dei primordi sembra consistere in un processo di “deteritorializzazione”. Il contesto di insorgenza – programmaticamente o tangenzialmente in dissenso rispetto alla definizione di “modernismo”<sup>29</sup> – trova la propria articolazione dinamica tra arte concettuale, land art, body art, performance art in una pluralità di teorie, di forme espressive e di pratiche. Non è dunque solo un'operazione in negativo (ricerca di una dimensione “impura” attraverso la negazione dei criteri modernisti dell'autonomia e del purismo formale), ma è la messa in movimento – per sconfinamenti, ibridazioni, simbiosi – dei limiti “territoriali” delle singole modalità artistiche (delle singole arti?) per spostare, al contempo, i limiti disciplinari dell'arte tout court. È il modo di pensare l'“opera” come “oggetto” delimitato, unico, compiuto ed autonomo che in questo periodo storico entra definitivamente in crisi. La pratica del videotape è uno degli epifenomeni di tale mutamento di statuto. Essa “scioglie”, pur nella diversificazione delle sue attualizzazioni storiche, i propri limiti concreti e concettuali entro un campo di tensioni e di istanze interdisciplinari che ne orientano i vettori di ricerca e la sperimentazione formale, in un percorso autoconoscitivo e di autodefinizione i cui tratti distintivi attengono alle implicazioni/manipolazioni processuali della “diretta”, al potenziale memoriale della registrazione, agli effetti linguistici propri del mezzo elettronico, alla presenza “performativa” dello spettatore. La video arte dei primordi è effetto e (auto)registrazione della trasformazione in atto dell'arte, che tecnologica e mediale transita dal dispositivo cinematografico (cinema sperimentale e d'avanguardia) al mezzo televisivo, nella molteplicità delle pratiche artistiche coeve a carattere performativo e installativo. Viene in rilievo l'istituzione della relazione stabilita tra certe pratiche, certe forme, certi modi che rende identificabili le “opere” derivate da quelle pratiche; forme e modi non più riferibili ad uno specifico, a un'arte particolare, ma all'arte in generale. Entra in crisi il sistema di relazione disciplinare tra le arti, ossia il regime di identificazione dell'arte. La video arte prende a documentare questo cambiamento e insieme a funzionare come uno dei “luoghi” sociali e culturali – un campo che attrae attitudini, approcci, strategie, modalità operative di sperimentazione e/o di espansione – in cui si produce, da un lato, un processo di creolizzazione linguistica, dall'altro lato, la frantumazione e la ricomposizione continua delle categorie tradizionali dell'indagine storico-artistica. Rispetto a tali complessi passaggi, che concernono il concetto di “archivio”, art/tapes/22 funge da ampio spettro documentale.

## L'archivio art/tapes/22

Il “concetto dell'archivio” assume una forte centralità nella storia di art/tapes/22. In prima istanza – secondo un'accezione tradizionale – perché art/tapes/22 oltre a essere stato, dal 1973 al 1976, un centro internazionale di produzione, di distribuzione (attraverso una rete di gallerie, tra le quali la Castelli-Sonnabend Video Films, Corp.) e di diffusione di videotape d'artista, ha anche svolto una funzione di “videoteca” a vocazione interdisciplinare, come in parte già era avvenuto per lo Studio 970/2 di Luciano Giaccari a Varese (1967-1968/1972) e per il Centro Video Arte fondato da Lola Bonora a Ferrara (1972-

////////////////////

29 C. Greenberg, *Modernism Painting*, “Arts Yearbook”, no. 4, 1961, pp. 103-108.

73/74). In seconda istanza perché tale funzione si è precisata nella devoluzione del fondo video art/tapes/22 all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) – La Biennale di Venezia. Scelta quest'ultima – dettata all'artefice di art/tapes/22 Maria Gloria Bilocchi dalla crisi finanziaria del centro – rivelatasi cruciale in quanto ha preservato dalla dispersione un *corpus* di videotape che, in ambito europeo, segna e al contempo documenta le derivazioni e, insieme, le estensioni espressive della video arte dei primordi. Art/tapes/22 consiste in un insieme documentale e artistico testimone dell'incrocio di varie forme artistiche contemporanee, rispetto alle quali la video arte dei primordi ha svolto una complessa funzione di "attrazione", di "sintesi" e di "espansione". Da un lato si traccia attraverso le pratiche, anche estemporanee o episodiche, di artisti diversissimi (quali, tra gli altri, Vincenzo Agnetti, Eleanor Antin, Enrico Bafico, John Baldessari, Alighiero Boetti, Christian Boltanski, Chris Burden, Daniel Buren, Sandro Chia, Giuseppe Chiari, Douglas Davis, Gino De Dominicis, Terry Fox, Frank Gillette, Dan Graham, David Hall, Rebecca Horn, Joan Jonas, Allan Kaprow, Jannis Kounellis, Les Levine, Alvin Lucier, Urs Lüthi, Antoni Muntadas, Jean Otth, Charlemagne Palestine, Arnulf Rainer, Michele Sambin, Steina and Woody Vasulka, Bill Viola ecc.). Dall'altro si definisce mediante la confluenza e l'interferenza tra Fluxus, Land art, Minimal art, Performance art, Body art ecc.

Inoltre, il concetto dell'archivio diviene fondamentale per il *corpus* art/tapes/22 soprattutto perché dal 1977 ad oggi – in vari modi – la sua destinazione all'ASAC ne ha orientata l'esistenza materiale e culturale. E questo soprattutto ora, non nel disporre la "digitalizzazione" (di una parte) del fondo,<sup>30</sup> bensì nel rendere possibile – *quantomeno* in questa fase – un'attività di *videopreservazione digitale*.

## L'"archivio" al lavoro

È di tutta evidenza che il lavoro di videopreservazione digitale e l'analisi del *corpus* art/tapes/22 implicano non solo lo studio dell'azione di un archivio, l'ASAC, ma richiedono anche l'interazione con la funzione amministrativa dell'"archivio" (normativa e selettiva) che concerne l'ambito dei saperi nel campo disciplinare dell'arte e che si definisce nella dimensione del "potere"; potere non soltanto gestionale. L'archivio è un "luogo sociale"; prima di essere uno "spazio fisico" è uno spazio istituzionale storicamente determinato, preposto alla selezione e alla costruzione-conservazione di documenti. Il suo lavoro, la sua azione e la sua capacità performativa (un "fare" e un "far fare")<sup>31</sup> nel caso della pre-



30 Già in precedenza, nel 1978, per decisione della stessa Maria Gloria Bilocchi (all'epoca responsabile della promozione e divulgazione della sezione video arte dell'ASAC), i videotape del fondo sono stati oggetto di riversamento conservativo, presso il laboratorio Vidéo Films di Ginevra, e migrate dai nastri Sony ½ su supporto U-matic (¾ di pollice). Tale processo ha prodotto corruzioni, errori e lacune che si sono andate a sommare ad alcune forme visibili di degenerazione del segnale presenti nella copia di precedente generazione. Con le operazioni di trasferimento di supporto intraprese dalla Vidéo Films talvolta si sono determinati, oltre all'assenza di immagine, alla perdita sistematica del *tracking* e *dell'orizzontale*, alla registrazione di un'unica opera "a pezzi" in cassette diverse (come, ad esempio, nel caso di *Corrispondenze n. 1* e di *Corrispondenze n. 2* Enrico Bafico), anche la perdita o l'alterazione dei metadati del materiale originale (i dati identificativi quali: titolo, anno, durata, generazione dell'opera).

31 J. L. Austin, "Come agire con le parole. Tre aspetti dell'atto linguistico", in M. Sbisà, a cura di, *Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 61-68.

servazione digitale, concerne un sistema decisionale che non attiene tanto alla selezione di ciò che si rende archiviabile e di ciò che non lo è, quanto alla definizione – nell'assenza di protocolli condivisi – del modo di migrazione delle opere dall'analogico al digitale, ossia alla documentazione della loro tracciabilità estetica, culturale e storica e anche della loro ri-programmazione. In che modo si rende conoscibile nella contemporaneità un'opera di video arte (monocanale o multicanale) dei primi anni '70? Come può essere diversamente esperita? Attraverso la forma espositiva secondo la modalità della re-installazione oppure attraverso l'accesso all'archivio digitale nei suoi apparati documentali, video inclusi? (Il video, in tal senso, fungono da elementi documentali e compositivi dell'opera).

In generale, i processi di digitalizzazione che investono i media artwork nella loro traduzione documentale all'"archivio digitale" (e, come si vedrà, anche in relazione alle pratiche collegate di conservazione), li trasformano in peculiari *contenuti* digitali da tutelare sul piano culturale ed etico (e non solo sul piano finanziario e legale). Tali processi definiscono l'attività dell'"archivio" sul doppio versante della *costruzione di oggetti informatici* – che sono *documenti digitali* dei media artwork – e della loro *disseminazione* e *accessibilità* al pubblico.

Nel caso del videotape, ad esempio, l'intervento di digitalizzazione, finalizzato alla diffusione via Web che consente l'accesso diretto e immediato alle versioni digitali delle opere, da un lato rende possibile, secondo modalità del tutto inedite, il loro studio e la ricognizione della loro disseminazione culturale ma, dall'altro, non sostituisce in alcun modo l'esperienza dell'opera "in presenza" che può essere "mediata" secondo modalità filologiche, o secondo intenti di "ri-mediazione"<sup>32</sup>, oppure di ri-programmazione<sup>33</sup>.

L'"archivio digitale" può svolgere un'importante funzione di conservazione culturale<sup>34</sup> dei media artwork, ma non si tratta di una funzione neutra.<sup>35</sup> La condizione di possibilità dell'atto di *archiviazione digitale* è data dal "discorso" (sistema operativo valoriale e di-



32 J. D. Bolter, R. Grusin, *Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di Alberto Marinelli, Guerini e Associati, Milano 2002 (ed. or. 1999). Quando si ri-presenta il videotape d'artista in una esposizione, in uno spazio museale, qualsiasi intervento volto alla ri-mediazione – anche solo in termini di visualizzazione in videoproiezione su maxischermo (che "traduce" la luce effusiva del monitor elettronico in luce proiettata) – modifica l'opera e introduce un discorso altro, di tipo curatoriale, rispetto all'opera.

33 N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004 (ed. or. 2002).

34 Con tale locuzione si intende definire un insieme di saperi orientati a costituire un sistema interdisciplinare complesso entro il quale le pratiche di documentazione e archiviazione, di preservazione e restauro, di accesso e ri-presentazione rendano possibile la disseminazione dei media artwork e peculiarmente di quelli in formato installativo. Si tratta tanto della conservazione dell'esistente, quanto della messa a punto di un metodo che interagisca con il fenomeno di esclusione delle opere dettato dai "tempi" (dagli assetti patemici, assiologici ed epistemici delle società) e non tanto dalla degenerazione delle materie, ossia da una obsolescenza "problematica" non solo tecnologica, ma anche culturale. Tale metodo interdisciplinare (che convoca anche i saperi della filologia, della semiotica, dell'analisi del testo, della storia dell'arte ecc.) assume una valenza di ri-attualizzazione dell'opera (e dei discorsi intorno all'opera) e dunque svolge sul piano culturale propriamente una funzione di "progettazione del nuovo", a cominciare dalla ri-lettura e dal ri-pensamento della storia dell'arte.

35 H. Foster, *Design & Crime*, Postmedia, Milano 2003, pp. 71-72 (ed. or. 2002).

sposizione delle connessioni tra i dati nell'infrastruttura informatica) sotteso ai saperi, al regime di identificazione e alle tecniche che strutturano selettivamente i documenti e che, per così dire, li istituzionalizza. È un discorso che passa "sotto silenzio"<sup>36</sup> e che, nondimeno, costruisce e registra i documenti entro l'operatività dell'"archivio" stesso. Un silenzio che passa attraverso sistematici atti di selezione, poiché non ogni traccia "merita" di essere conservata e archiviata. È in questo passaggio che si presenta, a un altro livello di complessità, quella che Jacques Derrida definisce «la struttura tecnica dell'archivio *archiviante*»,<sup>37</sup> la capacità selettiva (e intrinsecamente costruttiva) dell'"*archive*" e, come si dirà, la sua forza decostruttiva o "*anarchive*".

Rispetto alla questione delle re-iscrizioni ammissibili dall'azione (ri)-archiviante in ambiente digitale, riemerge, infatti, a un altro livello, il sistema selettivo dell'archivio tradizionale, ossia la capacità di selezione delle "opere", tanto di quelle archiviate quanto di quelle sistematicamente rimosse o programmaticamente distrutte, oppure ancora lasciate deliberatamente rovinare. La relazione "*archive/anarchive*" di cui scrive Derrida consente di porre a tema, non solo nell'ambito delle pratiche della conservazione attiva, le scelte (i processi decisionali) indifferibili e possibili quando è a rischio, in molti sensi, la stessa "sopravvivenza" delle opere e, segnatamente, di quelle particolari e fragilissime opere che sono i "videotape d'artista" realizzati tra la prima metà degli anni '60 e i primi anni '70.

## Le tecniche dell'"archivio"

L'obsolescenza delle tecnologie di riproduzione e la fragilità dei supporti delle opere audio-visuali – in particolare, come si è detto, di quelle su nastro magnetico – sono "emergenze" generalmente poco considerate, affrontate dalle istituzioni museali e dagli archivi in termini di ricorso *quasi* indifferente ai processi di riversamento conservativo<sup>38</sup> e di archiviazione digitale, come se la "digitalizzazione" non implicasse un complesso sistema integrato di pratiche di documentazione, indicizzazione semantica, preservazione (ma anche di restauro), accesso e disseminazione culturale e come se le tecnologie informatiche stesse non fossero suscettibili di decadimento fisico e di obsolescenza programmata (segno questo del legame saldissimo tra politica, economia e tecnologia). Le tecnologie informatiche, infatti, richiedono programmi ciclici di monitoraggio, piani costanti di manutenzione e necessitano di un continuo *upgrade* dei software e degli apparati hardware.<sup>39</sup>

L'applicazione informatica, "il digitale", è insieme un dispositivo (transeunte) di conserva-

36 W. Ernst, *op. cit.*

37 J. Derrida, *op. cit.*, p. 28.

38 La "digitalizzazione" – anche se solo ricondotta a un'operazione di "riversamento conservativo" delle opere per l'edizione di copie di conservazione e d'accesso, in funzione dell'archivio tout court, oppure in funzione della loro immissione in un "archivio digitale" – consiste in un insieme complesso di procedure per nulla "indifferenti" soprattutto quando applicate alle opere estetiche audio-visive su nastro magnetico.

39 L'attuale programmazione per cicli di migrazione ha basi scientifiche. Il ciclo di migrazione per i formati analogici (in riferimento allo stato fisico-chimico dei nastri) è di 5-7 anni; quello per i supporti digitali concerne anche il tasso di obsolescenza dei lettori che non garantiscono di essere in grado di leggere lo stesso formato per più di due generazioni (una generazione = 3 anni).

zione, di consegna “a futura memoria”, ma anche, come si è detto, di ri-programmazione delle opere “digitalizzate”. Se si considera, ad esempio, la prassi conservativa del videotape d’artista invalsa in questi anni in Europa e non solo (in assenza, come accennato, di un protocollo internazionale che disciplini le metodiche e ne definisca i criteri etici), è possibile constatare come il ricorso massiccio alla digitalizzazione “indifferente” rischi di portare a una situazione piuttosto paradossale: da un lato si persegue, in chiave estetica, il restauro dell’opera video (intesa come opera d’arte, ancorché affatto particolare perché *sub specie tecnologica*) e, al contempo, dall’altro lato, si procede alla sistematica cancellazione dell’integrità documentale dell’opera stessa, in quanto la si adegua (ovverosia la si sottopone a un principio di “assimilazione”) ai formati, alle risoluzioni qualitative, alle visualizzazioni che sono proprie delle immagini video-digitali contemporanee in nome della convergenza tecnologica dei media e della logica adattiva che tale convergenza sembra richiedere. Di fatto, non si prende in carico la storia della produzione dell’opera, della sua *intentio*<sup>40</sup> e non si procede alla conservazione dei modi percettivi che le tecnologie dell’epoca consentivano e comprendevano, con evidenti conseguenze sul principio di preservazione dell’*intentio* autoriale<sup>41</sup> e delle forme linguistiche implicate dal medium di produzione.

In effetti, rispetto al riversamento conservativo e all’archiviazione digitale delle opere di video arte dei primordi, si pone il problema non tanto di una semplice migrazione di supporto, quanto quello di una “traduzione” dall’analogico al digitale.<sup>42</sup> Le procedure di migrazione digitale e i processi decisionali sottesi implicano interventi finalizzati alla preservazione e alla diffusione delle opere quasi sempre secondo una logica di adattamento alla nuova interfaccia impiegata; logica adattiva che introduce una modificazione (più o meno sensibile) dell’opera quantomeno nelle modalità percettive. Ad esempio, l’integrità del segnale analogico<sup>43</sup> e la stessa l’integrità audio-visiva dell’opera nella sua dimensione “scritturale” nel processo di digitalizzazione subiscono una sensibile ridefinizione dei caratteri di contrasto e di saturazione. Inoltre, ancorché impercettibile, si determina una perdita di informazione nei processi di compensazione e nelle attività di ricostruzione e sostituzione dei *data packet*. L’evoluzione dei supporti, insieme alla maggior immediatezza d’accesso alle informazioni e alla loro “miniaturizzazione”, implicano degli standard di codifica e ogni codifica è un tipo di strutturazione che esclude le caratteristiche che non sono “rappresentabili” in e *attraverso* quel modello; ne deriva una progressiva incapacità di trasferire il contenuto informativo. L’opera migrata in digitale non è la stessa, nemmeno nella copia conservativa.<sup>44</sup> Al di là della perdita di “dati”, anche quantificabile, indotta



40 U. Eco, *I limiti dell’interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

41 A Rava, “Problemi di metodo” in *Conservare l’arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche* a cura di O. Chiantore, A. Rava, Electa, Milano 2005, p. 58.

42 Tale traduzione implica delle trasformazioni. Un file digitale può essere copiato senza errori (almeno potenzialmente), mentre un documento analogico no. Da questo è possibile dedurre che un documento digitale non è indissolubilmente legato al supporto e che, al contrario, il documento analogico è legato al supporto (infatti, l’operazione di copiatura diminuisce la quantità d’informazione del documento).

43 Essa attiene all’unità compositiva elettronica di immagini e suoni del segnale.

44 Per quanto attiene invece agli *upgrade* informatici di opere digitali non si pone lo stesso ordine di problemi: se i protocolli adottati sono stati studiati bene e lo staff tecnico e le attrezzature sono di

dai tipi di compressione, è lo stesso sistema di ri-mediazione ad implicare una perdita di informazione. È possibile minimizzare tale perdita, indicizzando e archiviando tutta l'informazione contestuale e i metadati del documento originale. Tuttavia, se non viene mantenuta la storia della trasmissione del documento, anche una sola migrazione è in grado di produrre perdita di informazione.

## “Materie”, “testi”

Nel processo di migrazione in digitale, la multidimensionalità “materica” del videotape non smette di assumere una funzione fondamentale. Nell'estensione analogica, tale “matericità” da un lato implica un dispositivo di lettura e dall'altro concerne l'involucro e il nastro magnetico che definiscono il videotape nella dimensione oggettuale, quale “opera-oggetto” che contiene, supporta, veicola e rende riproducibile l'iscrizione “scritturale”<sup>45</sup> in cui essa consiste a livello sostanziale, formale e, appunto, materiale. Così che, simultaneamente, la “matericità” concerne la testura audiovisiva elettronica inscritta – “messa in testo” – dall'artista e definisce il videotape in quanto “opera” nei suoi aspetti autografici-allografici<sup>46</sup> ponendo a tema la questione della “iterabilità” e della “ri-producibilità”.<sup>47</sup>

La base tecnologica del linguaggio videografico, significativamente, può essere resa “trasparente” (disimplicata) o può essere “opacizzata” (esplicitata in modo autoriflessivo) dalle pratiche artistiche, ma è sempre manifesta nel farsi dell'opera, a partire da un grado zero (captazione fenomenica, circuito chiuso, registrazione), fino a un grado massimo di pertinentizzazione espressiva del dispositivo tecnologico elettronico (intarsio, *chroma key* ecc),<sup>48</sup> tracciandosi nell'iscrizione elettromagnetica coestensivamente alle immagini che concorre a produrre/configurare. Cionondimeno, nella pratica artistica, “medium” e “linguaggio” si compenetrano, ma non sono mai coincidenti.

Attraverso le procedure di rigenerazione e di restauro tecnico del nastro magnetico fina-



alto livello, potenzialmente le copie successive possono confondersi con la “prima” copia digitale.

45 Si tratta – come evidenzia Marco Maria Gazzano – «della capacità intrinseca al video di generare immagini a partire dall'energia elettrica, dalle onde elettromagnetiche, dai voltaggi, dalle vibrazioni di frequenza e dai “feedback”; di rivisitare espressivamente la luce (artificiale e naturale) come un materiale non ‘naturalistico’ e tuttavia concreto: di “scrivere” cineticamente non “con” la luce (fotografia e film), ma “nella” luce (video)». M. M. Gazzano, “Sulle tracce del fuoco degli dei”, in *Steina e Woody Vasulka. Video, media e nuove immagini nell'arte contemporanea*, a cura di M. M. Gazzano, Farenheit 451, Roma 1995, p. 17.

46 G. Genette, *op. cit.*, 1994; N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976 (ed. or. 1968).

47 Già Walter Benjamin, come è noto, rileva come la “riproducibilità” si fondi “immediatamente” nella tecnica stessa di produzione. Si tratta di una modalità di “produzione” consustanzialmente “riproduttiva” il cui processo implica l'iscrizione, la *scrittura audiovisiva*, sia in termini di produzione/registrazione sia in termini di iterabilità (replicabilità, duplicazione) che definiscono la condizione stessa della trasmissibilità e della diffusione.

W. Benjamin, “L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica” (1935-1936), in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino 2012.

48 Ph. Dubois, “Video e scrittura elettronica. La questione estetica”, in *Il video a venire*, a cura di V. Valentini, Rubbettino, Catanzaro 1999.

lizzate alla traduzione in digitale dell'opera nella sua dimensione testuale<sup>49</sup>, le operazioni di "migrazione" implicano una serie di interventi sulla "materia" del videotape sulla cui base, mediante l'acquisizione/trascrizione digitale del segnale elettronico, si procede alla scissione dall'opera-oggetto (dal supporto analogico) dell'opera-testo trasferendola/convertendola nel dominio digitale (A/D).

Un'opera nativa digitale non è inscindibilmente legata al supporto. Potenzialmente, un file digitale può essere trascritto/copiato senza errori, mentre un'opera analogica/digitale non sempre lo è; tale operazione comporta una diminuzione della quantità d'informazione. Ne discende che l'opera analogica è legata al supporto nel dominio digitale.<sup>50</sup> A tale perdita si aggiunge evidentemente quella indotta dai tipi di compressione.

In ogni caso, la migrazione dall'analogico al digitale comporta una trasformazione: l'opera migrata non è la stessa (nemmeno nella copia conservativa digitale).

Va rilevato, inoltre, come il sistema di rimediazione digitale implichi una perdita di informazione minimizzabile solo registrando tutta l'informazione contestuale (informazione "esterna" al segnale) e i metadati dell'opera "originale" (qui intesi in qualità di informazioni estraibili in modo automatico dal segnale).

La configurazione del sistema di trasferimento e conversione dalla dimensione analogica alla dimensione digitale e ogni altro tipo di intervento effettuato devono essere documentati, al fine di garantirne la reversibilità.

La bassa definizione delle immagini elettroniche, i *drop out*, *jitter*, *speckle*, *noise*, i rumori impulsivi, gli sganci di quadro dovuti ai vincoli tecnici e ai limiti delle tecnologie *dell'epoca*, intrinsecamente restituiscono i modi di ricezione di *un'epoca*. L'impatto sul *sensorium* e il rilievo assunto rispetto a ciò che diviene comune nei modi di percezione attengono, in termini politici ed estetici, al *medium* nell'accezione benjaminiana.<sup>51</sup>

La questione è affrontata dagli artisti. In *Limite B* (1973) Jean Otth introduce intenzionalmente una *dropline* quale elemento parassitario che «segnala o significa un'immagine»<sup>52</sup> o, più precisamente, è un'immagine. Egli lavora sul concetto di "limite" per porre a tema

////////////////////

49 Si definisce un passaggio di pertinenza dall'opera-oggetto" all'opera-testo. Del resto, l'opera non presenta come unico modo di esistenza e di manifestazione il fatto di consistere in un oggetto di immanenza. Inoltre, le opere definite "d'arte" possono mutare funzione sul piano estetico o pratico. Nondimeno, nella prospettiva genettiana, se riferita al videotape d'artista l'opera multipla sembra concernere problematicamente la non distinzione tra immanenza e manifestazione, nonché sembra implicare delle modificazioni fisiche (identità specifica) "che solo le opere autografiche subiscono nel corso del tempo". G. Genette, *op. cit.*, 1994, p. 252. La riproducibilità dischiude la dimensione dell'unicità.

50 Cfr. nota 41.

51 A. Pinotti, A. Somaini, *Introduzione*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., p. XV. Nelle diverse versioni del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36) l'accento è posto sulla variabilità storica della percezione sensoriale collettiva e quel che Benjamin definisce *medium* è il luogo in cui essa storicamente trova organizzazione attraverso una serie di contingenze che, nella modernità, concernono la tecnica, implicandola attraverso dispositivi fungenti da strumenti di comunicazione di massa.

52 L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La "Body-art" e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Bologna, 1974.

l'ontologia dell'immagine. In *Portrait de Laura Papi* (1975), ad esempio, il corpo proprio della performer e dell'artista stesso sono captati dal dispositivo videografico in circuito chiuso e il gesto pittorico in cui si traccia il ritratto di Laura Papi è mediato dalla sua immagine elettronica.



Jean Otth, *Portrait de Laura Papi*, 1975, *Still video*. Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondazione La Biennale di Venezia.

Il riversamento conservativo, le copie d'accesso e l'archiviazione su supporto digitale, infatti, possono portare a una variazione delle proprietà estetiche e storiche dell'opera, che sono proprietà discernibili in quanto intenzionate dall'opera stessa e dal suo autore, nonché dal contesto culturale di riferimento. Tali operazioni introducono delle trasformazioni sulla materia che sta alla base del processo di iscrizione, di produzione e *insieme* di registrazione dell'opera sul piano espressivo e del contenuto, dove la "materia" dell'opera video è insieme l'iscrizione, il suo supporto e la sua "memoria". In termini semiotici, la dimensione materica è non soltanto veicolo, ma sostanza<sup>53</sup> che si forma attraverso l'immagine.

L'identità<sup>54</sup> specifica e tuttavia multipla di un videotape – dimensione fisica, proprietà

53 L.T. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968 (ed. or., 1943); U. Eco, *Il trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.

54 Identità è qui intesa in accezione genettiana. G. Genette, *op.cit.*, 1994.

compositive interne, forma o funzione – per effetto del tempo che passa può aver subito delle trasformazioni in modo progressivo (ad esempio degradazioni fisico-chimiche) o istantaneo (incidente, perdita, mutilazione, rettifica), oppure ancora in modo frammentario e composito, in quanto formata da parti che compongono opere complesse a carattere installativo/performativo (come accade nel caso delle riprese di performance o di video-performance). In tal senso, come si evince, è davvero importante riconoscere i tratti distintivi di tale identità in trasformazione, ma questo diviene possibile solo dopo la migrazione in digitale dell'insieme delle copie, delle varianti, delle versioni (edite ed inedite) localizzate in archivi, collezioni, fondi nazionali e internazionali e in base alla loro analisi comparativa e allo studio sistematico dei materiali paratestuali.

È stato rilevato che nelle attività di preservazione e restauro è importante lasciare persistere, insieme alla storia della trasmissione, le tracce storiche inscritte nell'opera (tracce della propria linea genealogico-filologica, del medium "originario", del linguaggio di partenza, nonché dei modi di ricezione dell'epoca ecc.). Tali tracce possono talvolta sovrapporsi e confondersi con eventuali corruzioni o errori del segnale. Si è quindi evidenziato come la trasmissione e diffusione delle copie ("testimoni") di uno stesso videotape restituiscano un percorso generazionale che consente di studiarne le eventuali "alterazioni" in modo da poter distinguere le "tracce" dei modi di ricezione dalle corruzioni (o errori) e ciò a partire dallo studio degli apparati di produzione/riproduzione dell'epoca. Data la base tecnologica del videotape, il suo carattere di "opera multipla" concerne la relazione che vi si dispiega tra type-token (master, matrici per la duplicazione e copie) e implica la definizione degli "stati" dell'opera all'interno di una data linea genealogica. La ricostruzione del percorso di derivazione consente di tracciarne il diasistema<sup>55</sup> (il punto in cui si manifestano le tracce eventualmente lasciate dai sistemi di ri-produzione analogica) per ripercorrere la linea generazionale dei videotape sino all'assenza dell'errore riconosciuto o per stabilire se nello stesso tracciato generazionale si siano manifestati i medesimi "errori" (errori congiuntivi), ossia per stabilire se le "copie" provengano da uno stesso "antigrafo" (master analogico). Il percorso generazionale, per quando possibile, consente di eliminare e/o ridurre eventuali "errori" (o "danni") oppure di ricostruire parti dell'opera, ossia di recuperare le informazioni perdute ("*emendatio*" che introduce, sempre in modo reversibile, "correzioni" facendo ricorso all'ermeneutica e al metodo filologico). Differenti condizioni di conservazione, diversi tipi di corruzione del segnale elettronico evidenziano come il decadimento fisico-chimico del nastro magnetico si presenti in modo eterogeneo (dipendendo dalla varietà delle tipologie dei supporti, dalle marche di produzione, dalle disuguali composizioni chimiche e dalle difformi reazioni ambientali) e come possa essere risolto tracciando la storia generazionale dei nastri.

La documentazione dell'opera, nei processi di *preservazione* e di *restauro*, deve evidenziare non la prevalenza gerarchica di una copia "originale" ricostruita, quanto il tracciato genealogico dell'opera quale "unità molteplice" (in *n* copie tutte differentemente autenticabili e autenticate, firmate, dall'artista).

Non si tratta di rendere possibile un movimento verso l'archetipo, introvabile, ma di ricer-

////////////////////

55 C. Segre, "Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema", in *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1979.

care un'interrelazione<sup>56</sup> *type-token* che, tracciando la storia estetica e culturale dell'opera, possa condurre alla "ricostruzione" di una "versione" preservata o restaurata *compatibile* con la "copia originaria" (conge data dall'artista, pensata come "antigrafo" e non sotto il rispetto dell'"autenticità" o dell'"originalità"), ma *non equivalente* ad essa (cadendo, infatti, la distinzione tra "originale" e "copia").

In termini metodologici, in generale, rispetto al *corpus*, è necessario individuare l'informazione primaria e le informazioni secondarie (l'indagine tecnica sul segnale, le tracce o le impronte lasciate dalle tecnologie di riproduzione e di ricostruzione del sistema di registrazione originario) e, rispetto ai singoli videotape d'artista, è importante discernere le "alterazioni" del segnale (tassonomia degli errori, dei disturbi, dei danni) prestando estrema attenzione alla storia della trasmissione dell'opera. Storia *anche* tecnologica della produzione, tracciata nella testura audio-visiva attraverso il processo di registrazione e di trasmissione, dove la materia espressiva è il segnale elettronico la cui forma si sostanzia in opere fortemente idiomatiche. In esse, infatti, ancorché con diversi gradienti di incidenza, è sempre e comunque implicato il "dispositivo" tecnologico dal grado zero della registrazione automatica a telecamera fissa al grado massimo della elaborazione linguistica. È necessario discernere tra ciò che è parte della storia culturale dell'opera, *in primis* la sua destinazione ricettiva, e ciò che non lo è, ossia saper distinguere ciò che su base scientifica è considerabile "errore" – degrado fisico – che inevitabilmente incide sul segnale e che modifica le proprietà costitutive. Anche per questo, lo si ripete, è necessario studiare il funzionamento degli apparati tecnici in uso all'epoca.

## Dimensioni informatiche

La prassi della digitalizzazione a fini conservativi avviata a livello istituzionale porta con sé un corollario di problematicità che ha a che vedere con la perdita della "memoria" delle opere, ossia del tempo che vi è iscritto e che si rende visibile *anche* come "disturbo", come "imperfezione" dell'immagine elettronica, come traccia testimoniale del contesto tecnologico e dei modi di percezione dell'epoca. Tale prassi concerne non tanto lo studio degli interventi (di videopreservazione o di restauro) ritenuti accettabili e compatibili con le opere, quanto, per così dire, si orienta verso una modificazione della forma espressiva che tende a cancellare i segni della "storicità" dell'opera elettronica e del passaggio del tempo in una "irreale" nitidezza e stabilità dell'immagine digitale. Al di là del fatto che possa mutare funzione sul piano "artistico", è invece fondamentale che l'opera "sopravviva" come documento e, al contempo, come esperienza estetica coerentemente alla propria



56 Il videotape, non solo sincretizza singolarità e iterabilità in una singolarità iterabile, ma consiste in un'opera multipla. Ciò pone due ordini di problemi: la differenza tra la "matrice" e le copie derivate; *lignée* genealogica: *type* (antigrafo) e *token* (copie). Matrice (copia-*type*) che può essere un esemplare unico o una copia-*type* dalla quale sono tratte *n* copie-*token*; la migrazione di supporto della stessa generazione o dello stesso tipo o su supporti diversi, con diverse tecniche. Così, per diramazione delle linee genealogiche (generative), in una stessa copia-*token* possono essere compresente per concrezioni di strati, per stratigrafie, differenti linee generative successive e sovrapposte. La fenomenologia dell'opera attraverso le copie, la trasmissione e diffusione delle copie-*token* hanno funzione di "testimoni" di uno stesso videotape e restituiscono un percorso "generazionale" che consente di studiarne le eventuali "alterazioni".

storia culturale e compatibilmente al “mezzo di implementazione”<sup>57</sup> cui è destinata (base di dati o esposizione).

Rispetto all'impermanenza delle opere, si tratta di gestire il doppio problema che emerge sempre quando si tratta di mettere in campo metodologie conservative: da un lato è necessario mantenere l'integrità documentale dell'opera (artistica e/o storica; Brandi, 1963),<sup>58</sup> dall'altro è necessario agire, ai fini della sua permanenza digitale, utilizzando tecnologie correntemente disponibili secondo modelli decisionali complessi e pratiche interdisciplinari. Ma se, nella prassi comune delle istituzioni archivistiche, la prima forma di preservazione sembra consistere nel continuo aggiornamento informatico (perpetua migrazione?) delle opere, allora è di tutta evidenza che l'“obsolescenza” degli stessi strumenti informatici deve essere attentamente programmata: bisogna quindi essere in grado di scegliere correttamente l'applicazione informatica meno obsoleta o, quanto meno, quella più progressivamente aggiornabile (attraverso tecniche di *checking, refresh e migration*). Inoltre, poiché le attività di preservazione, restauro e archiviazione avvengono attraverso apparati informatici, è necessario conservare anche i software e le componenti hardware. Si tratta, per ora, di conservare da un lato il “documento” (l'opera digitalizzata, intermediato digitale di conservazione e le copie d'accesso), i metadati e l'informazione contestuale (nonché la costellazione transtestuale dell'opera stessa) e, dall'altro, il sistema informatico che ha prodotto questo “documento” (*encapsulation*). Nel prossimo futuro le attività di restauro saranno necessariamente dedicate al restauro del codice informatico stesso. I documenti analogici non esisteranno più, né esisteranno le strumentazioni tecnologiche (i lettori), né i tecnici competenti. Rimarrà solo il digitale, che potrà essere copiato in modo automatico. Questo, tuttavia, non significa che, dopo aver ricavato l'intermediato digitale (o “copia conservativa”), i supporti analogici (matrici e submatrici), fino a che sarà possibile, non debbano essere comunque conservati insieme alle tecnologie di ri-produzione d'epoca. Le copie conservative digitali non potranno prescindere dall'esistenza dell'opera analogica originaria, quantomeno perché le strumentazioni tecnologiche correnti potrebbero non essere in grado di estrarre le informazioni che attualmente non risultano rilevabili.<sup>59</sup>

Riguardo alla serie di problemi complessi che l'“adattamento” dell'analogico al digitale pone, in nessun modo riducibile al superamento della disparità o differenza dei supporti, è importante però procedere alla definizione dei protocolli di intervento sperimentati e dei modelli decisionali condivisi a livello internazionale, funzionali ad un sistema integrato di attività di documentazione, preservazione, restauro, catalogazione e archiviazione

//////

57 N. Goodman, *Of Mind and Others Matters*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1984.

58 C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1963.

59 Ad esempio, secondo le attuali procedure protocollari, la presenza della muffa sul nastro magnetico, sul supporto del videotape, viene documentata attraverso le fotografie o i risultati delle analisi chimiche. Ma, se per ipotesi, dopo alcuni anni dalla preservazione e dal restauro digitale di un videotape, si scoprisse una nuova metodologia di restauro e/o di analisi chimica del nastro magnetico, quest'ultimo renderebbe obsoleta la copia conservativa e richiederebbe necessariamente il ricorso (ritorno) al videotape su supporto analogico per rifare (se la muffa nel frattempo non lo ha distrutto) la copia conservativa digitale. Si produrrebbe, dunque, una perdita di “informazione” che, rispetto alla copia digitale, renderebbe necessario il ritorno al videotape analogico per la definizione della una nuova copia conservativa (digitale).

di opere d'arte a carattere tecnologico. È di tutta evidenza come il diffuso utilizzo delle tecnologie audiovisive (analogiche e digitali) nella produzione artistica contemporanea renda urgente la definizione di nuove metodologie e di adeguati modelli decisionali per la conservazione delle collezioni di Media Art in tutte le sue forme e manifestazioni audiovisive a carattere documentario e artistico, dal film sperimentale al videotape d'artista, dalla Net.art sino a forme ibride, con estensione ambientali, quali le videoinstallazioni, i live media e le installazioni più complesse, dove il "video" è solo una delle componenti compositive.

## "L'archivio archiviante"

Tradizionalmente, l'"archivio" definisce (in chiave veritativa) le funzioni testimoniali e strutturali delle opere in quanto documenti. Tale definizione evidenzia (in chiave nomologica) la dialettica inclusiva-esclusiva del dato archiviato, il principio di selezione che vi è sotteso e la logica dell'ordine catalografico. L'"archivio" non solo rende possibile la conservazione e l'accessibilità (secondo precise indicizzazioni semantiche) delle opere-documento, ma in qualche modo anche *le* "produce"<sup>60</sup> attraverso una relazione posta *nel presente* tra il riconoscimento del passato "inscritto", tracciato nell'opera-documento e la sua possibile memoria, che pure contribuisce a costruire nel futuro. In quest'ultimo passaggio sembra però insinuarsi un inedito punto di "crisi" (in senso etimologico) che concerne l'"archivio" nei suoi modi operazionali. La "produzione della memoria" *del tempo* contemporaneo non avviene più mediante il riconoscimento *nel presente* di una tensione "culturale" che dal passato si possa rendere percepibile nel futuro, ma si compie attraverso un processo di "assimilazione" diretto e assoluto al contingente, *all'adesso*: si memorizza, come si dirà, ciò che è "simile" e si spinge nella dimenticanza ciò che non lo è.

In ogni caso, si procede metodicamente alla cancellazione. È una metodicità che si palesa, in particolare, nei confronti della video arte dei primordi e ciò si evince anche dal fatto che non si proceda con sufficiente determinazione a darle statuto documentale.<sup>61</sup> L'esitazione rivela, forse, un punto di resistenza che probabilmente si correla anche alla "deterritorializzazione" dell'*arte* in cui la *video arte*, segnatamente quella dei primordi, ha agito. In tal senso, *quasi* non vi è "storia", se non quella che si traccia all'incrocio della storia dell'*arte*<sup>62</sup> e della storia dei media (*in primis* dei mezzi cinematografico e televisivo). Eppure, quantomeno in una prima fase, nelle pratiche artistiche, il "video" diviene uno dei luoghi di sperimentazione distintiva (mezzo espressivo peculiare e sistema linguistico-formale tecnologicamente basato) e, insieme, uno spazio di dispersione del concetto di specificità in quanto attinente alla "fenomenologia dell'immagine in movimento" che,

60 Come si è anticipato e come si dirà, Jacques Derrida sostiene che «La struttura tecnica dell'archivio *archiviante* determina anche la struttura del contenuto archiviabile nel suo stesso sorgere e nel suo rapporto con l'avvenire. L'archiviazione produce, dal momento che registra l'evento». J. Derrida, *op. cit.*, pp. 25-26.

61 Per Michel Foucault «[...] la storia è un certo modo che una società ha di dare statuto ed elaborazione a una massa documentaria da cui non si separa». M. Foucault, *op. cit.*, 1969.

62 A-M. Duguet, *Dispositifs*, in "Communications", 48, 1988, *Vidéo*, pp. 221-242.

attraversando i diversi media ne stratifica, trasforma ed espande i linguaggi.<sup>63</sup>

La capacità intrinseca di registrazione/memorizzazione presentata dall'apparato della video arte – e la doppia valenza di “opere” e insieme di “documenti” (dimensione storica, artistica, culturale) che ne deriva – da un lato sposta e dall'altro testimonia le intersezioni, il rinnovarsi dei limiti “territoriali” delle arti che tuttavia rendono permeabili i confini che li separa. L'opera/documento video rende visibile ciò che si mette in situazione nell'arte contemporanea trasformandola, e pertiene alla crisi del “modernismo”: “un pensiero” che, come sostiene Jacques Rancière, «[...] vuole l'identificazione estetica dell'arte, ma rifiuta le forme di disidentificazione nelle quali essa si effettua, vuole l'autonomia dell'arte, ma rifiuta l'eteronomia che le è consustanziale».<sup>64</sup>

In tal senso, al di là tanto delle peculiarità dell'apparato, quanto della singolarità estetica (sensibile), il processo di iscrizione trasforma la stessa opera di video arte in “archivio” e non solo rispetto al suo processo di produzione-registrazione: esso, infatti, concerne l'arte contemporanea come “dispositivo”, evidenziando e testimoniando il movimento di oltrepassamento dei materiali, delle tecniche, degli usi specifici delle diverse arti verso una pratica che mette in causa – mutuando le parole di Jacques Rancière – il «modo di occupare un luogo e di distribuirvi i rapporti tra i corpi, immagini, spazi e tempi».<sup>65</sup>

Di fatto, “l'arte” non è il concetto comune che unifica le diverse arti. È il dispositivo che le rende visibili. È il nome di un dispositivo di esposizione, di una forma di visibilità dell'arte. Il nome “arte contemporanea” designa propriamente il dispositivo che vige in un certo luogo ed esercita una certa funzione.

Ciò che il singolare “arte” designa è l'operazione che ritaglia uno spazio di presentazione nel quale le cose dell'arte sono identificate come tali. E ciò che lega la pratica dell'arte alla questione di ciò che è comune è la costituzione, al contempo materiale e simbolica, di un certo spazio-tempo, nel quale le forme ordinarie dell'esperienza sensibile sono sospese. L'arte non è politica innanzitutto per i messaggi e i sentimenti che trasmette circa l'ordine del mondo. Non è politica nemmeno per la maniera in cui rappresenta le strutture della società, i conflitti o le identità dei gruppi sociali. È politica per la distanza che prende in rapporto a queste funzioni, per il tipo di spazio e di tempo che istituisce, per il modo in cui ritaglia questo tempo e popola questo spazio.<sup>66</sup>

“Distanza” che introduce un dissenso partecipando ai processi economici, sociali e culturali di elaborazione di un “comune condiviso” rispetto anche a ciò che tale condivisione esclude e che, come sostiene Rancière, ha “evidenze sensibili”.<sup>67</sup> La “distanza” che la video arte dei primordi evidenzia non concerne solo la messa in causa del “modernismo” (rispetto allo specifico estetico delle arti *sub specie* tecnologia) di cui si è detto, ma anche dei fatti, degli accadimenti, delle azioni che nella storia contemporanea si andavano deli-



63 Secondo la definizione di Gene Youngblood, tale fenomenologia inerisce al “cinema” ma in quanto separato dal medium cinematografico *stricto sensu*. G. Youngblood, “Il cinema e l'immagine numerica”, in M. M. Gazzano, *op. cit.*, pp. 45-59.

64 J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009, p. 73 (ed. or. 2004).

65 J. Rancière, *op. cit.*, 2009, p. 36.

66 *Ibidem*.

67 J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, Paris 2000, pp. 12-13.

neando tra i processi di decolonizzazione e il riaggiornamento del capitalismo. Di un tale contesto storico, la video arte è traccia e trattiene le tracce, segno di uno scarto discorsivo avvenuto nella pratica artistica, le cui *evidenze sensibili* sono suscettibili di cancellazione. Nelle prassi di migrazione dall'analogico al digitale, lo stesso dispositivo tecnologico d'"archiviazione" delle opere/documento mette in campo un processo di assimilazione che cancella, cancella *sempre*, sia che ne includa i tratti distintivi ri-programmandoli in altre forme, sia che li escluda, *indifferentemente*. Semplicemente li assimila, li rende simili a sé, e li dimentica. L'assimilazione è, una pratica "selettiva/elettiva" (funziona come selezione per similitudine, elezione a sé) secondo un principio che porta nell'etimo (latino *assimilatio-onis*, der. di *adsimilare*) un "rendere simile" a sé, che si rifrange anche nell'atto dell'archiviare che, per così dire, diviene "immemore". Detto altrimenti, quello che si intende rilevare è che si cambia di piano il problema tradizionalmente posto all'analisi critica e storiografica dal principio di inclusione e di esclusione del dato, documentabile o meno, che si produce attraverso l'atto dell'archiviare. Esso si gioca più sottilmente – ma non certo in modo meno cogente e determinante – sul piano dell'assimilazione memoriale senza differenza,<sup>68</sup> in un presente assoluto che tende a non lasciar essere *la* differenza (culturale ed estetica) delle opere.<sup>69</sup>

Rispetto alla video arte, le pratiche discorsive che definiscono l'"archivio" – in una sola e stessa configurazione, nel medesimo tempo tecnica e politica, etica e giuridica<sup>70</sup> sembrano aggregarsi e compattarsi attorno a una metodologia di intervento soltanto all'apparenza indifferente, ma in grado di compromettere la "sopravvivenza" di un ambito artistico rilevantisimo quale è quello della video arte dei primordi.

L'"archivio" presenta numerose, contraddittorie, linee d'azione riconducibili alla definizione foucaultiana. Nondimeno, la frattura tra passato (irricostruibile) e memoria (lacunosa) sembra poter essere risolta attraverso un'attenzione che renda imprescindibile l'"archivio" nella sua capacità di lasciar essere la traccia documentaria come "testimonianza"<sup>71</sup> e come "indizio".<sup>72</sup> Archiviare non solo le opere/documento *stricto sensu*, ma anche la loro dimensione transtestuale, quali tracce documentarie ("testimonianze" e "indizi") dell'orizzonte storico dal quale sono apparse, ha il senso di rendere analizzabile la contingenza della loro apparizione e significa prendere in carico la «struttura tecnica dell'archivio».

Prendere in carico la dimensione costruttiva, la «struttura tecnica dell'archivio *archivian-te*»<sup>73</sup> che, come scrive Derrida, «determina anche la struttura del contenuto *archiviabile*

////////////////////

68 M. Foucault, *op. cit.*, pp. 173-174.

69 Questo orientamento in Italia si evidenzia anche rispetto agli intenti di "deposito legale", di video preservazione e restauro secondo un approccio tecnologico adattivo e a-filologico che, generalmente, presiede alle operazioni di riversamento conservativo e di archiviazione digitale. Si rimanda alla Legge n. 106 del 15.04.2004 "Norme relative al deposito legale di documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico" e il D.P.R. del 3 maggio 2006, n. 252.

70 J. Derrida, *op. cit.*

71 M. Bloch, *op. cit.*

72 C. Ginzburg, *op. cit.*

73 J. Derrida, *op. cit.*, p. 28.

nel suo stesso sorgere e nel suo rapporto con l'avvenire»,<sup>74</sup> simmetricamente non può significare che metterne in campo la dimensione decostruttiva: ossia la verifica, sempre "incerta", di quella stessa tecnica, in un doppio gesto costruttivo-decostruttivo. Contestualmente, sul piano tecnico e operativo, diviene necessario ripensare parole-chiave quali "fonte", "documento-monumento", "*corpus-corpora*", "catalogazione", "archiviazione", "archiviabile-inarchiviabile", "ricerca", "validazione", "sistema di relazioni-base di dati", "interattività", "uso e attualizzazione" dei documenti archiviati.

## L'anarchive

È la cura della "capacità di sopravvivenza" delle opere la posta in gioco che si dà in una sorta di oscillazione tra "archive" e "anarchive". Da un lato, l'archive tende a tramandare una teoria istituzionale dell'arte di tipo normativo (determinazione orientata a un sistema di legittimazione critica e di mercato che stabilisce ciò che è rilevante e ciò che non lo è e anche le misure di tale rilevanza; concorre alla costruzione della memoria ed elabora una tradizione). Ma per farlo, dall'altro lato, l'archive agisce mettendo in campo una forza negativa<sup>75</sup> ossia l'anarchive. Nondimeno, l'anarchive opera rispetto all'archive secondo due modalità diversamente "negative":

- la prima modalità negativa dell'anarchive agisce sulla base di un mandato sociale (e dunque "ideologicamente") e può letteralmente distruggere – e certamente può manipolare – la condizione di possibilità di "sopravvivenza" di certe opere (sperimentali, culturalmente alternative, sotterranee, "minori")<sup>76</sup>;
- la seconda modalità dell'anarchive può agire come istanza critica "negativa" interna all'archive, come interferenza alla ideologia che legittima il principio nomologico dell'archivio introducendovi "una minaccia critica".

Questa doppia negatività mette in campo i modi in cui il "concetto dell'archivio" ci concerne e rispetto alla quale, lo si ripete, è necessario lasciar sopravvivere le opere affinché esse diventino "archivio" di sé e del proprio testo-contesto rendendo possibile una controlettura, una re-interpretazione del proprio senso, affinché possano autocriticarsi e "testimoniare" contro di sé, ossia agire in ultima istanza come *anarchive*. *Anarchive* è la forza dell'archivio, traccia memoriale del futuro, che deve poter lasciar essere la "sopravvivenza" delle opere come documento. Si tratta di una testimonianza in grado di attestare, «[...] almeno virtualmente, una documentazione archivistica là dove lo "storico ordinario" non ne identifica alcuna».<sup>77</sup>

Da questa prospettiva, la relazione *archive/anarchive* introduce un criterio di doppia leggibilità della "funzione memoriale" dell'archivio in società complesse:

////////////////////  
74 *Ibidem*.

75 «[...] Direttamente in ciò che permette e condiziona l'archiviazione, non troveremo mai niente altro che ciò che espone alla distruzione, e in verità minaccia di distruzione, introducendo *a priori* l'oblio e l'archivioltica nel cuore del monumento. Nello stesso "*par coeur*". L'archivio lavora sempre e *a priori* contro se stesso». J. Derrida, *op. cit.*, p. 22.

76 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1997.

77 J. Derrida, *op. cit.*, p. 81.

- quella relativa al presente che si articola, organizza e gestisce attraverso gli archivi le basi di dati, la Rete e che, all'apparenza, prende ad autoregistrarsi in modo estensivo e ipertrofico;
- quella relativa al passato riconosciuto, costruito, consegnato "a futura memoria" e conservato selettivamente attraverso gli "archivi" tradizionali anche, anzi soprattutto, nella forma di "archivi digitali", dove le opere-documento vengono immesse secondo modalità adattive all'ambiente digitale.

In entrambi i casi la dimensione dell'archivio esplicita un "dispositivo" memoriale-immemoriale agito da (e che reagisce a) un sapere sociale "manipolativo" che attende alla propria istituzionalizzazione e che, nelle proprie "tecniche di consegna" (azioni di selezione e "deposito" della memoria che trova iscrizioni ammissibili rispetto a quelle sistematicamente rimosse, o programmaticamente distrutte o lasciate deliberatamente rovinare), esercita il proprio potere, *elabora la propria nomologia ed ermeneutica, costruisce la propria "auctoritas"*. E questo ha a che vedere, ancora una volta, con la logica del "monumento/documento" tematizzata da Michel Foucault<sup>78</sup> e da Jacques Le Goff.<sup>79</sup> L'azione dell'"*anarchive*", tuttavia, può introdursi altrimenti nelle strategie di consegna e nelle tecniche selettive orientate alla produzione del documento e alla costruzione della memoria condivisa attraverso il rendere possibile la "sopravvivenza" del passato, della storia tout court attraverso le opere. Il problema si pone alla radice di una necessaria "rivoluzione documentaria" che, quantomeno in una parte residuale dell'archivio, *lasci essere come "dato" le opere nella loro interezza e integrità*, consentendone la "sopravvivenza" come tracce passate – monumenti e documenti di sé – *nel presente* di una memoria collettiva "non condivisa" e per questo sempre ri-attualizzabile. In tal senso, è urgente e necessario interagire con la legge assimilativa del dispositivo archivistico messo in campo attraverso le applicazioni informatiche. Infatti, le "variazioni" dei supporti di iscrizione e della "memoria" delle immagini, le loro possibili manipolazioni o le significative "messe in oblio" attive in questa fase storica, in connessione all'obsolescenza delle tecnologie di registrazione e di riproduzione d'epoca, e della perdita delle competenze collegate, sono "fatti" che potrebbero comportare la sparizione non solo fisica delle opere su nastro magnetico.

Qui è il punto in cui si evidenzia, sul piano semiotico, una crisi quasi "invisibile", eccessivamente semplificata dai processi di digitalizzazione, che investe le procedure di commutazione di supporto, le transcodifiche da medium in medium, le traduzioni da linguaggio a linguaggio. Media, supporti, codici che non presentano le medesime valenze "(im)materiali" per tutti i linguaggi e per le singole opere in cui tali linguaggi (idiomi e idioletti) trovano "originariamente" iscrizione, manifestazione, *forma ed espressione*. Tutt'altro, come si

////////////////////  
78 M. Foucault, *op. cit.*

79 «La memoria collettiva e la sua forma scientifica, la storia, si applicano a due tipi di materiali: i documenti e i monumenti. Infatti ciò che sopravvive non è il complesso di quello che è esistito nel passato, ma una scelta attuata sia dalle forze che operano nell'evolverse temporale del mondo e dell'umanità, sia da coloro che sono delegati allo studio del passato e dei tempi passati: gli storici. Tali materiali della memoria possono presentarsi sotto due forme principali: i monumenti, eredità del passato e i documenti, scelta dello storico». J. Le Goff, "Documento/monumento", in *Enciclopedia*, vol. 5, Einaudi, Torino, 1978, p. 38. Cfr. J. Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1986 (ed. or. 1988).

è detto, i processi di digitalizzazione implicano interventi di “ri-mediazione”, di rielaborazione del segnale elettronico finalizzata fondamentalmente alla diffusione, secondo una logica di adattamento alla nuova interfaccia impiegata, che introduce una modificazione “estetica” dell’opera evidente quantomeno nelle rinnovate modalità percettive e comunicative. La storia dei modi di trasmissione delle opere, in tal senso, è propria ad una storia dei modi di costruzione della memoria.

Lo si ribadisce a conclusione: il riversamento conservativo e l’archiviazione su supporto digitale possono portare a una variazione delle proprietà estetiche e storiche dell’opera, che sono proprietà discernibili come “*originarie*” in quanto intenzionate dall’opera stessa e dal suo autore, nonché dal contesto culturale di riferimento. Tali operazioni introducono delle trasformazioni sulla materia che sta alla base del processo di iscrizione e di registrazione dell’opera sul piano espressivo e del contenuto. Dove la “materia” dell’opera video è, insieme, l’iscrizione, il suo supporto e la sua “memoria”. La dimensione materica è non soltanto veicolo, ma sostanza<sup>80</sup> che si forma attraverso l’immagine (sul piano visivo e sonoro) e che *la* forma nel processo di produzione del senso. Il trasferimento, la traduzione al supporto digitale non produce qualcosa di “immateriale”, ma introduce qualcosa che assume “un altro tipo di materialità”,<sup>81</sup> con proprietà diverse, ri-scritte dal codice informatico (una materialità che occupa uno spazio fisico nella memoria dell’hard disk).

In questo orizzonte teorico e pragmatico si pone la questione del rischio di “cancellazione” di un patrimonio riconducibile al videotape d’artista testimone dei primordi della “video arte”.

E in tale orizzonte è possibile descrivere, ma anche circoscrivere un tale rischio e proprio nel momento in cui gli archivi “video” si trasformano in archivi digitali.

////////////////////

80 Cfr. L. T. Hjelmslev, *op.cit.*

81 J. Jiménez, *op.cit.*



ISSN 2532-3830



2532-3830-5