



Valentina Rossi

Alcuni appunti sul documentario nell'arte contemporanea. Intervista a Mario Gorni



Nel 2014 in un passato numero di *Ricerche di S/Confine* che raccoglieva gli atti *Per un museo del non realizzato. Pratiche del digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea* del convegno realizzato al Museo del Novecento di Milano, Mario Gorni raccontava di tutto il progetto CAREOF, che aveva ideato nel 1987.

Questa intervista non vuole ripercorrere le tappe di quel lungo percorso che ha portato Gorni ad essere un documentarista e al tempo stesso archivista dell'arte contemporanea negli ultimi 30 anni, ma ha lo scopo di approfondire le sue dinamiche lavorative, i suoi incontri più significativi, e la sua idea di documentario e di archiviazione.

Per queste ragioni si rimanda all'articolo *Un lavoro magnifico. Dal nastro magnetico al file* per avere una prospettiva storica sulla nascita di CAREOF e a questa intervista per un approfondimento sulla pratica documentaristica del suo fondatore.

Nel 1988 hai iniziato a fare i primi video per CAREOF, fondato da te nello stesso anno. Da cosa è nata la voglia di documentare l'arte contemporanea?

CAREOF è un'associazione culturale non-profit fondata nel 1987. Quando siamo nati, ormai più di trent'anni fa, nella periferia nord di Milano, l'idea che saremmo diventati un centro di documentazione era fuori dalle nostre intenzioni, le urgenze cui eravamo sensibili erano diverse. Quello che stava succedendo a Milano in quel momento ci imponeva di dare spazio e durata all'arte prodotta da una generazione giovane che non trovava ancora nessuna collocazione e visibilità. Le gallerie milanesi non esponevano i giovani, lavoravano con i maestri che da poco avevano cominciato a diventare redditizi e come sempre accade nel succedersi delle

generazioni i grandi artisti si guardavano bene dal lasciare spazio agli artisti emergenti.

Ci trovavamo ad operare in un contesto di sovrapproduzione rispetto alla sensibilità del mercato. Artisti giovani, ma di valore, portavano le loro ricerche in spazi occasionali: fabbriche dismesse, negozi, bar e locali. Questi luoghi erano anche funzionali ad una filosofia incentrata sulla libertà di ricerca e sperimentazione, che non intendeva misurarsi immediatamente con l'economia. È così che nacque la storia della fabbrica ex Brown-Boveri, della casa in via Lazzaro Palazzi, di C/O CAREOF. CAREOF era uno spazio completamente vuoto a totale disposizione dell'artista invitato, senza alcun vincolo produttivo o commerciale. Qui tutto era possibile, gratuitamente e in completa autonomia: si poteva lavorare sugli elementi esistenti, inserirne di nuovi, giocare con lo spazio fino a stravolgerlo completamente. L'unica difficoltà era la completa assenza di fondi di supporto. Ma la capacità italiana di trovare soluzioni è una risorsa infinita, e la generosità dei giovani trent'anni fa era davvero grande.

Oggi il pubblico è abituato a relazionarsi con spazi d'arte che agiscono in totale libertà, ma forse nel 1987 a Milano a molti potevamo sembrare marziani. Però quello spazio non profit, che dal punto di vista dei modelli culturali imperanti e del sistema imprenditoriale rappresentava un'eresia, per gli artisti era una novità interessante.

Alla sua nascita com'è stato accolto CAREOF dagli artisti e da tutti gli addetti ai lavori?

Lentamente entravamo in contatto con il panorama della giovane ricerca italiana e internazionale. Era un universo liquido, ma vasto e ricco di potenzialità, che dal nostro punto di vista andava incoraggiato, promosso e conservato prima che evaporasse. Che memoria rimaneva dell'artista e della sua ricerca?

Abbiamo presto capito che questo era uno dei punti nevralgici su cui riflettere e individuato fra i primi obiettivi da raggiungere l'urgenza di documentare tutto. Era fondamentale produrre e conservare memoria di ciò che accadeva, lasciando traccia dell'evento con tutti i mezzi a nostra disposizione. Solo in questo modo potevamo garantire continuità e durata alla ricerca di quella generazione emergente. Senza esserne del tutto coscienti iniziammo il lavoro di un centro di documentazione per produrre servizi di supporto agli artisti stessi e ai ricercatori.

Come credi sia cambiata in questi ultimi 30 anni la modalità di documentare l'arte?

Sebbene inizialmente i nostri principali strumenti fossero la macchina da scrivere e la carta carbone, cercammo presto di attrezzarci con nuove tecnologie funzionali alla documentazione. Appena possibile comprammo macchine fotografiche, telecamera e

un computer 386.

La cosa dal nostro punto di vista inaspettata e straordinaria fu l'arrivo, insieme ai portfolio cartacei, di una grande quantità di materiali eterogenei, primo fra tutti il video che in quegli anni cominciava a circolare anche fra gli artisti più giovani. Ci trovammo così a raccogliere materiali d'artista su cassette VHS, quando ancora non avevamo gli strumenti per vederle e mostrarle al pubblico. In realtà in quegli anni in Italia la videocamera non era ancora uno strumento espressivo accessibile a tutti e in pochi avevano la tecnologia adatta per mostrare video d'artista. Le gallerie commerciali, all'immaterialità del video, preferivano la concretezza e la sicurezza offerta da dipinti e sculture.

Quando secondo te CAREOF ha iniziato ad essere un vero e proprio centro di ricerca per l'arte contemporanea?

Con il riconoscimento dell'importanza storica dell'archivio da parte della Sovrintendenza ai Beni Culturali avvertimmo tutte le responsabilità che vi erano connesse. La singola opera, anche nel momento in cui entrava a far parte della collezione, poteva rimanere comunque patrimonio della collettività. Quest'impostazione concettuale è sempre stata alla base delle scelte di CAREOF, con la garanzia della fruibilità, della libera consultazione e della durata del bene artistico per tutti.

Visto l'attuale panoramica dell'arte contemporanea, cosa vorresti documentare e archiviare?

Documentare con la fotografia e con il video le opere esposte, le presentazioni, i dialoghi, le tavole rotonde, le interviste era il modo più efficace per sviluppare e divulgare il lavoro corale che veniva messo in opera e per lasciarne traccia agli altri.

Hai iniziato pensando a qualche modello documentaristico del passato? C'è una scuola a cui ti sei ispirato?

Non abbiamo seguito alcun modello se non quello ingenuo della presa diretta, senza ambire alle definizioni di Edgard Morin. Abbiamo cioè cercato di riprodurre nei documenti la percezione del luogo e l'evocazione cinetica della presenza con un audio d'ambiente. Un po' come condurre con noi uno spettatore ignorante dell'arte contemporanea attraverso gli eventi e le sale dei luoghi dove si manifestano l'arte e gli artisti contemporanei, con le performances, le sorprese e lo stupore che di solito ci

regalano. Una semplice passeggiata da raccontare a chi non c'era.

Purtroppo non abbiamo seguito nessuna scuola professionale, che ci avrebbe fatto guadagnare tempo. Anche la nostra professionalità è semplicemente cresciuta su se stessa, nel tempo, correggendo gli errori che via via riconoscevamo e che andavamo compiendo con le riprese e con il montaggio. Il "fai da te" e l'improvvisazione sono sempre pericolosi per dei buoni risultati, soprattutto all'inizio dell'avventura. La buona conoscenza degli strumenti complessi è indispensabile. Abbiamo iniziato con il VHS. Le nostre prime documentazioni erano senza montaggio, si faceva direttamente in macchina. Poi iniziammo a montare con due videoregistratori VHS passandoci le notti e producendo un nuovo montato trasferito su nastro ma che risultava di scarsa definizione. Tuttavia il risultato raccontava alla meglio quello che era successo, gli allestimenti, le opere, lo spazio e con le parole delle interviste ai protagonisti.

La storia di CAREOF sembra e sembra essere strettamente relazionata anche alla progressiva invenzione di nuove forme di registrazione. Sei stato testimone del passaggio dall'analogico al digitale. Quanto credi abbia cambiato il modo di documentare e di gestire l'archivio?

La comparsa sul mercato del nastro digitale che migliorava la definizione dell'immagine ci ha convinti a passare a questo nuovo standard, sul quale abbiamo trasferito tutte le riprese e i montati pregressi, preoccupati come eravamo della conservazione dei materiali diventati ormai obsoleti. E poi comparve il DVD! E fu necessario ricominciare di nuovo tutto daccapo. Tutto il nastro digitale fu trasferito sui dischi DVD, con il risultato che dei materiali più vecchi ora l'archivio aveva tre copie: il VHS il nastro digitale e il disco DVD, e con la necessità di conservare sia l'originale che le copie indispensabili per la consultazione e con le macchine per la messa in visione al pubblico. Come tutti siamo stati costretti a subire le obsolescenze programmate dalla politica delle grandi multinazionali.

Oggi invece siamo alla produzione dei file. Tutti gli MPEG2 dei DVD vanno estratti, rielaborati, e collocati su una grande memoria esterna. Questo lavoro consente di raggiungere due obiettivi importanti: il salvataggio dei filmati indipendentemente dall'usura e dall'obsolescenza dei supporti, e la facilità di consultazione dei materiali che si stanno cercando. Un lavoro che ne garantisce anche la reversibilità. Ogni file estrapolato viene connesso al proprio record di catalogazione, con tutti i dati che lo identificano e che lo descrivono, in modo da facilitarne la ricerca e la visione immediata, senza dover cercare i supporti sugli scaffali e configurare diversi lettori per i diversi standard. Senza contare le copie, oggi sono consultabili più di 8000 titoli.

Ma la vera rivoluzione è stata determinata dallo sviluppo di Internet, del WWW e del suo sviluppo dinamico che sui server consentiva la conservazione e la riproduzione dei contenuti multimediali. Mettere dei video sul WEB ha cambiato le modalità di approccio alla documentazione, andando nel tempo a privilegiare le forme di informazione veloce a scapito della documentazione diretta e approfondita. Piano piano il Cut Up ha preso il sopravvento sul tempo reale, con la prevalenza di un montaggio convulso sulla ripresa, la cancellazione delle pause e l'assunzione nei documenti di ritmi isterici e televisivi, dove tutto è reso breve e super-sintetico, spedizione immediata, consumo immediato. Anche la committenza ha cambiato la filosofia della documentazione. È comparsa la necessità dell'advertising, della reclame culturale, della promozione, quella di produrre uno spot di due minuti per raccontare solo la notizia di un evento complesso anche di lunga durata, come informazione. Quasi sempre oggi è questo il format più richiesto. Abbiamo sacrificato il tempo reale per una superficialità usa e getta che non consente più alcuna riflessione e alcun approfondimento di ricerca. Sembra che capire e affrontare in modo problematico il contenuto del messaggio dell'arte sia diventato inutile, superato. È davvero così? Forse sto esagerando, ma la strada mi sembra questa... Anche il modo di vedere l'opera video sul WEB mi sembra un consumo veloce, un'informazione sull'arte, una deprivazione sensoriale e non l'esperienza dell'opera. L'ambiente, gli impianti, la condivisione con gli altri mi sembra che siano fattori importanti per il coinvolgimento, le emozioni, lo spendersi per la lettura dell'opera da parte del fruitore.

Quali sono i tuoi lavori a cui tieni maggiormente?

I documenti che ho prodotto e che ancora oggi guardo volentieri sono quelli che mi sono stati commissionati. Avere una committenza che ti rimborsa le spese è fondamentale per un buon risultato finale, ti concede la possibilità di viaggiare, di formare un piccolo gruppo di lavoro, di programmare gli incontri, le interviste, di farti dare una mano con le riprese usando due telecamere, di avere qualcuno che interloquisce con i protagonisti da intervistare. Diversamente, se sei da solo e lavori solo con l'entusiasmo, il prodotto diventa meno interessante, lasciato alla fortuna del caso, alle coincidenze e agli incontri che possono accadere, ma anche no. Purtroppo le commesse dirette sono rare, il budget per l'arte contemporanea da noi è sempre troppo risicato e basta appena per l'organizzazione e quasi mai per conservare la memoria degli eventi.

Come vedi il sistema dell'arte italiano in relazione all'azione di documentare?

Il nostro sistema dell'arte è piccola cosa e poco supportata. I grandi sistemi di comunicazione come la televisione la ignorano completamente, e dopo le brevi vicende di Murdoch, di Tele+ e della nostra Rai Sat Art c'è stato solo il buio, limitando anche uno sviluppo professionale e di formazione degli operatori che timidamente stava per crescere. Basta pensare che i primi fondi regionali per il documentario hanno cominciato a lavorare nel 2007... e sono dedicati all'arte del documentario e mai al documentario sull'arte.

Credi che ad oggi, con tutti i sistemi di registrazione che conosciamo, ci sia ancora necessità di documentare sistematicamente l'arte?

Documentare ciò che accade nell'arte è fondamentale per far durare nel tempo un atto creativo che accade adesso e non si ripeterà più e che dopo non avrà più testimoni, lasciando il vuoto dell'ignoranza di chi non c'era, di chi non era lì. E questo è gravissimo per la coscienza storica. E questo vale anche per gli artisti che spesso non hanno potuto accedere a ciò che è già stato detto. Penso a tanta videoarte sperimentale di grande qualità soprattutto nazionale prodotta già negli anni settanta, purtroppo poco conosciuta perché difficilmente raggiungibile

Milano nel corso degli anni Novanta è stata molto importante ed estremamente fiorente per il sistema dell'arte contemporanea. Qual' è stato l'evento più importante che hai registrato in quel periodo? Cosa invece non hai documentato e in seguito te ne sei pentito?

Gli anni novanta hanno dato un forte contributo alla sprovincializzazione dell'impegno artistico italiano o se vogliamo solo milanese. Ricordo magnifiche presenze alla Triennale di Milano dal 1994 al 1997 dove, su progetti di Roberto Pinto e Marco Senaldi i più importanti artisti internazionali raccontavano le loro esperienze e mostravano il loro lavoro, incoraggiando anche la diffusione del video nell'arte, e gli artisti, grazie alla comparsa delle Handicam, hanno ricominciato a produrre opere e a mostrarle. Un'altra magnifica iniziativa sempre alla Triennale di Milano fu Generazione Media, nel 1997 dove su iniziativa di un gruppo di giovani curatrici si mettevano in mostra una settantina di opere video prodotte da giovani artisti dell'epoca. La rincorsa dei giovani nel tempo mi ha fatto scoprire la ricchezza e la rotondità delle persone più mature e geniali che avevo a portata di microfono, nonché il rimpianto di non poterle più intervistare negli studio visit, fra i tanti: Luciano Fabro, Dadamaino, Gianni Colombo, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Carmengloria Morales, Hidetoshi

Nagasawa, e purtroppo tanti tanti altri

Quali sono gli artisti i centri con cui hai collaborato?

Sulla memoria dei grandi sforzi dei primi centri italiani dedicati al video quali Art/Tapes/22 di Firenze, la Videoteca Giaccari di Varese, il Centro Videoarte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara o il Cavallino di Venezia, iniziammo a costituire la Videoteca CAREOF. Proseguimmo l'attività di raccolta sistematica dei video anche in assenza di circuiti espositivi, perché ci sembrava uno spreco di energie e una perdita inaccettabile non mettere a disposizione di tutti la grande quantità di materiali che passavano da CAREOF.