

1. BREVE INTRODUZIONE ALLA STORIA DEL COLLEZIONISMO.

Il collezionismo d'arte è un fenomeno che risale all'antichità greco-romana e si riferisce all'abitudine, da parte di privati, singoli o famiglie, di raccogliere opere d'arte o avente un valore storico-culturale ed estetico ed è fortemente connesso al fenomeno del mercato dell'arte e del mecenatismo inteso come sostegno e patrocinio di attività artistiche e culturali.

Alcune delle più ricche e prestigiose collezioni formano ora il nucleo originario di altrettanti musei.

Non si vuole qui ripercorrere l'intera storia del collezionismo per come si è evoluta dopo il medioevo, nelle sue forme più documentaristiche prima, o di suggello del prestigio politico e culturale poi; di mera curiosità o di camera delle meraviglie¹.

Si vuole parlare di collezionismo a partire da quei grandi personaggi degli inizi del '900, imprenditori, ricchi borghesi, finanziari e donne dell'alta società, che hanno voluto svolgere prima di tutto il ruolo di mecenati, costituendo importanti collezioni, le quali poi sono diventate oggetto di imponenti donazioni a musei, andando ad amplificare quell'immagine di sé, di sostenitore del patrimonio culturale di una città o addirittura di una nazione, disinteressato o comunque lontano da intenzioni speculative².

Ciò che accomuna sicuramente questi grandi collezionisti della vecchia generazione è la volontà prevalente di un fine culturale, “caratterizzato certamente da ambizioni personali, ma non da interessi direttamente economici³”.

¹ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti*, Ponte alle Grazie Editore, 1998.

² “E' il caso, al livello più alto, di grandi magnati americani come Andrew Mellon (che contribuì alla costruzione della National Gallery di Washington, donando anche la sua collezione); come i Rockefeller, finanziatori del Metropolitan (i Cloister sono stati costruiti a loro spese) e di una loro fondazione, oltre ad essere tra i fondatori del Museum of Modern Art; come l'eccentrico industriale di Philadelphia Albert Barnea, che raccoglie, nel 1925, tutta la sua collezione nella fondazione omonima di Merion il cui scopo è di “promuovere l'educazione e l'apprezzamento delle belle arti”[...].” in F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari 2009, p. 100-101

³ Ivi, p.102

Certo è che queste figure non possono essere distaccate dal contesto dell'arte contemporanea e della sua stessa formazione attraverso i musei. D'altronde l'arte più 'nuova' era il principale interesse di questi collezionisti e mercanti che si lanciavano in coraggiosi acquisti, lasciando poi parlare il tempo e le giuste conoscenze nei circuiti d'élite.

Negli ultimi decenni, in realtà, con la crescita del sistema dell'arte e l'interesse sempre maggiore di discipline economiche in queste attività, portatrici di arricchimento culturale e non solo, il collezionismo ha subito un'evidente trasformazione, “una notevole evoluzione: da un lato si è affermata la figura del collezionista internazionale che, con i suoi interventi nelle strutture di mercato e in quelle culturali, è in grado di condizionare a tutti i livelli i processi di valorizzazione delle opere degli artisti; dall'altro lato, è diventato di determinante importanza il collezionismo delle aziende⁴”.

Quello che a noi interessa è il primo aspetto del collezionismo, quello capace di indirizzare le tendenze internazionali e creare una ristretta cerchia di artisti, gestendone le quotazioni.

Interessante è andare a vedere quali sono i moventi di questo collezionismo, che non sono poi tanto diversi da quelli del passato. Il libro di Francesco Poli, già citato precedentemente, “Il sistema dell'arte contemporanea”, racchiude efficacemente i quesiti posti intorno a queste figure. Partendo dal presupposto che intendiamo per tipo⁵ di collezionismo quello in cui sia presente un “valore culturale ed economico dell'oggetto collezionato⁶”, si può dire che “ciò che caratterizza quello dell'arte come la forma più alta e sofisticata di collezionismo è la quantità e la qualità di significati intrinseci alla raccolta di oggetti, che si configura dunque come patrimonio culturale ed economico⁷”.

Jean Baudrillard scrive:

⁴ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari 2009, p. 102

⁵ L'altro tipo generico, è il collezionismo che “si esercita su oggetti che di per sé non hanno alcun particolare valore culturale o venale”, in F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari 2009, p.100 p. 91

⁶ Ivi p.92

⁷ Ivi p.92

la collezione vera si innalza verso la cultura: essa guarda agli oggetti differenziati che spesso hanno valore di scambio, che sono anche oggetti commerciali, facenti parte dei rituali sociali, e da esibire; forse sono anche fonti di profitto⁸.

Il collezionista d'arte contemporanea sa, e si rende conto, che ciò che colleziona non ha soltanto un valore venale di possesso, ma che gli “oggetti” che egli possiede sono di elevata importanza socioculturale e sono espressione di significati alti e altri. Si rende conto che creare una collezione è “fondamentalmente un'operazione comunicativa e il suo risultato, la collezione, è un oggetto comunicativo”⁹ di fatto costituito da oggetti in primis comunicativi.

Cioè la particolarità di questa speciale comunicazione è, introducendo uno scarto semiotico, “che il suo segno è fatto da altri segni originariamente appartenenti a situazioni comunicative proprie che diventano essi stessi oggetti della comunicazione. E così la comunicazione della collezione non potrà vertere che sulle opere in quanto segni: sul codice comunicativo, sulle caratteristiche formali dei segni, sui loro autori e sui giudizi che di essi/esse dà l'autore della collezione¹⁰”.

Anche l'atto del collezionare viene investito di significati profondi, Giorgio Cesarano scrive:

E' il caso più interessante dal punto di vista dell'autoinganno e del camuffamento delle motivazioni primarie. Il collezionista d'arte contemporanea si sente autorizzato ad immaginare alcunché di messianico nel suo operato: sa o crede di sapere che la ragione storica, contro il buon senso volgare, è dalla sua; sa o crede di sapere che il suo è un servizio culturale¹¹.

L'aspetto psicologico, l'ideologia sottesa e la motivazione che spinge un collezionista a compiere questo atto, da molti definito maniacale¹² sono

⁸ J. Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968 (trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 1972) p.146. Cit. in F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari 2009, p.92

⁹ F. Antinucci, *Comunicare nel museo*, Laterza 2004, p.48

¹⁰ Ivi p. 51

¹¹ G. Cesarano, *Il significato del collezionismo nella civiltà dei consumi*, in “Sipra uno”, n. 4, luglio-agosto 1976, pp.59-60, in F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari 2009, p.92

¹² “E’ molto significativa questa impietosa analisi fatta dal grande anglista Mario Praz, per sua stessa ammissione collezionista ‘maniacco’: sottoposta alla psicoanalisi, la figura del collezionista

affascinanti da andare a ricercare. Sempre Francesco Poli nel suo libro ci dice che alla base del desiderio collezionistico “c’è un’esigenza di autoaffermazione della propria identità attraverso un processo continuo di reificazione dei valori artistici, che rivela da un lato l’impossibilità dell’autosufficienza e dall’altro l’irrealizzabilità della relazione appagante¹³”.

Ancora, il comportamento dei collezionisti può essere distinto in due categorie: una in cui è prevalente il lato irrazionale, enfatico ed empatico; una in cui prevale la razionalità con cui vengono scelti i criteri culturali e/o economici.

Certamente per il signor Boros, il collezionista di cui a noi interessa parlare in questa sede, si può dire che appartenga alla prima categoria.

1.1 CHRISTIAN BOROS: IL NUOVO PERSONAGGIO

Francesco Poli ci dice rispetto alla prima categoria di collezionisti:

si può a volte parlare di un’attrazione quasi patologica per il collezionare, in quanto attività soddisfacente di per se stessa. Per molti la propria collezione diventa una realtà totalizzante, in cui proiettare interamente la propria identità, come fosse una sorta di organismo dotato di vita autonoma¹⁴.

La descrizione non potrebbe essere più che azzeccata.

La prima frase che si legge facendo una ricerca in internet, detta dal signor Boros a tutti coloro che gli chiedono come descriverebbe la sua collezione, è: “io colleziono l’arte che non posso capire”. In un’intervista abbastanza completa, sono poche al momento le fonti e le notizie al riguardo, ci spiega qual è il suo approccio all’arte in sé e i moventi del suo collezionare.

L’irrazionalità menzionata in precedenza si ritrova nella dichiarazione successiva: “colleziono l’arte che mi irrita”. Quell’esigenza di autoaffermazione e

non ne esce bene, e dal punto di vista etico è certamente in lui qualcosa di profondamente egoistico e limitato, di gretto addirittura”. M. Praz, *La casa della vita*, Mondadori, Milano 1958, p.21. Cit. da F. Poli, *Il sistema dell’arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari 2009, p. 93

¹³ F. Poli, *Il sistema dell’arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari 2009, p.93. Cit. da Mottola Molfino, *Il possesso della bellezza*, Allemandi, Torino 1997, p.15

¹⁴ F. Poli, *Il sistema dell’arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari 2009, p.100, p.94

di ricerca dell'identità si compie quando di fronte ad un'opera, il collezionista riesce a sentire che qualcosa, che vede in quell'opera, lo porta a cambiare inevitabilmente il limite del proprio pensiero e la percezione stessa. Questo, dice, è l'unico modo per migliorare se stessi ed evolversi. Allo stesso tempo, anche quello che sembra un acquisto folle, ovvero il 'contenitore' della sua collezione in continua crescita, il bunker, è giustificato da un approccio del tutto irrazionale. Dice: "Forse è un bene che io sia un po' pazzo. Non vedo nessun problema nel comprare un bunker¹⁵".

Quindi si può dire che egli sia alla ricerca di quelle opere che da principio lo mettono in difficoltà e delle quali non riesce ad avere un'immediata percezione positiva: solo mettendo in discussione le convenzioni e mostrando qualcosa di nuovo si può rimanere davvero affascinati¹⁶.

L'approccio che il collezionista Boros ha per la selezione è sicuramente istintivo, emozionale, e questo si riscontra nella scelta di una parte dei lavori, ma è anche molto analitico. D'altronde non bisogna sottovalutare che il suo interesse per l'estetica e la cultura visiva inizia molto presto, quando come grafico pubblicitario e designer fonda una società di comunicazione di grande successo, che vanta Coca-Cola, Siemens, e la rete tedesca musicale VIVA nel suo portfolio clienti. All'età di 18 anni, con i soldi datigli dai genitori, Boros compra il primo pezzo della sua collezione: un lavoro di Joseph Beuys. Egli è stato anche uno dei primi compratori delle foto di un'artista come Wolfgang Tillmans negli anni '90, quando ancora nessuno lo conosceva. Da allora la sua collezione e il relativo potere d'acquisto sono aumentati rapidamente tanto che ha 'debuttato' sulla rivista inglese Art Reviews comparando al numero 56 nella lista dei 100 uomini più influenti ('100 power list') nel 2008¹⁷.

¹⁵ INTERNATIONAL SCULPTURE CENTER

http://www.sculpture.org/documents/scmag09/nov_09/bor/bor.shtml, "I collect art that I don't understand", a "conversation with Christian Boros" di Robert Preece, "It is a good thing that I'm a little crazy. I saw no problem in buying the bunker".

¹⁶ INTERNATIONAL SCULPTURE CENTER

http://www.sculpture.org/documents/scmag09/nov_09/bor/bor.shtml, "I collect art that I don't understand": A Conversation with Christian Boros by Robert Preece .

¹⁷ <http://www.artinfo.com/news/story/27344/a-bunker-reborn>, A bunker reborn, by Oliver Basciano, August 27, 2008.

Il collezionista Boros ci tiene a precisare che la sua è una collezione che viene aperta al pubblico ma senza un diretto interesse economico e un'organizzazione aziendale precisa alle spalle, piuttosto vuole essere un mezzo di condivisione di esperienza, di conoscenza, di bellezza e di cultura¹⁸.

E il luogo in cui tutto ciò avviene, il bunker, è un elemento in più nel rispetto dell'impegno di conservazione ed esposizione di quello che è parte del nostro patrimonio culturale. E' un luogo lontano dagli edifici soliti museali, è come se l'esperienza in sé della visita guidata sia racchiusa all'interno di quelle pesanti mura e lì concentrata, per essere al meglio fruita e recepita. Non ci sono spazi di ristoro, non c'è una Caffetteria, non c'è un Bookshop. Come se non fosse permesso ciondolare disinteressati, tra le opere d'arte, lo dice Boros stesso. Vuole che le persone si confrontino con l'arte, che non prendano la visita in quel luogo come un evento o un divertimento. E molte persone si dimenticano di questo¹⁹.

La presenza di una guida lungo tutto il percorso è obbligatoria (in tedesco o in inglese). L'ingresso è di 10 €, soldi che vengono usati per pagare i giovani ragazzi che con molta energia e molta passione studiano per portare avanti le visite guidate²⁰.

¹⁸ "First of all, it should be clear to people that the Boros Collection is a private collection, not a corporate one. Also, the Collection is not a "business tool" but my very private pleasure that I want to share with many people. This is how I view it and sharing my interest in art is important to me.", in INTERNATIONAL SCULPTURE CENTER

http://www.sculpture.org/documents/scmag09/nov_09/bor/bor.shtml, "I collect art that I don't understand": A Conversation with Christian Boros by Robert Preece.

¹⁹ "I do not want people jogging through the art site or drinking coffee. I want people to be confronted with the art. I think art shouldn't be an "event" or entertainment, something a lot of people forget", Ivi.

²⁰ "I want to share my experience with other people. And the site can be one more element here in Berlin that engages itself for the presentation of contemporary art. Art is produced here but is not shown here enough. Visitors are charged for tours of the collection. This money that we collect is used to provide income for our guides. They are great young people, with much energy and passion for art", Ivi.

2. IL BUKER: STORIA E FUNZIONI D'USO.

1940. Hitler dà il via al "Führer sofort-programms" dopo i primi bombardamenti che colpiscono la città di Berlino: le maggiori città della Germania devono iniziare immediatamente i lavori per la costruzione di bunker sotterranei e aerei per la popolazione civile. Il programma è diretto dall'architetto personale di Hitler, Albert Speer, autore di numerosi progetti monumentali e urbanistici promossi dallo stesso capo del nazismo, secondo le linee del 'General Building Inspection of Imperial Capital' al quale egli faceva capo come autorità statale²¹.

Gli edifici devono mostrare dettagli in stile rinascimentale come esempio estetico della trasformazione della città di Berlino in una capitale mondiale e poter essere eventualmente memoriale della grandezza della nazione, una volta giunti alla vittoria finale.

1942. Karl Bonatz, architetto alsaziano presto trasferitosi in Germania per gli studi e successivamente stabilito a Berlino, termina la costruzione del Luftschutzbunker 'Reichsbahnbunker' in Reinhardtstrasse (Mitte), bunker aereo per la ferrovia dello stato, di fianco alla stazione di Friedrichstrasse. Il bunker ha la capacità di 1200 persone e funge da riparo-dormitorio per gli stranieri e i lavoratori della stazione ferroviaria. Durante gli ultimi mesi del conflitto armato il bunker ospita anche gli abitanti della zona arrivando a contenere più di 4000 persone.

1945. Il bunker viene occupato dall'Armata Rossa e usato come carcere per i prigionieri di guerra.

1949. Il bunker diventa un magazzino tessile.

²¹ Il principio di base per la pianificazione nazista di Berlino è stato la nomina di un Ispettore generale, facente capo direttamente a Hitler, che determinava la costruzione e lo stile che gli edifici dovevano avere.

<http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/hauptstadt/dokumentation/en/wettbewerbe/index.shtml>

1957. Il bunker viene utilizzato come magazzino per la conservazione di frutta tropicale proveniente da Cuba, di proprietà dello stato. Era chiamato comunemente dai cittadini 'Vorweihnachts-bunker' (bunker pre-natale) o 'Banana Bunker'.

1990. Dopo la riunificazione il bunker diventa di proprietà della Repubblica Federale tedesca.

1992. Il bunker si conquista il nome di club più trasgressivo del mondo con i suoi party techno-fetish-fantasy. Da questo momento le austere mura sono animate da feste, colori e vibranti suoni. Sono gli anni della maturità artistica della Street Art e dei graffiti, ancora oggi sono visibili all'interno e all'esterno, come il principe dei 'Price Rolle' (biscotti) e un pezzo stancil dell'artista xooox.

Ma la peculiarità e la suggestione che il bunker crea, è notata anche dal Deutsche Theater che lo sceglie come stage per la produzione di uno spettacolo di Simon Donald 'The life of stuff' che mette in scena le vite di otto personaggi letteralmente fuori controllo sull'onda di droghe, sesso e hard rock²².

1995. 'Sexsperimenta', manifestazione della quale non si hanno notizie, ma si può immaginare il tema.

1996. Il nuovo anno si vuole festeggiare con un party chiamato 'The Last Day on Saigon' di cui viene però negato il permesso. Ma il party ha luogo ugualmente e il bunker viene chiuso dalle autorità e venduto. Durante il 1996 ci saranno ancora alcuni party illegali all'interno che mantengono le tendenze trasgressive della vita underground di quegli anni.

Ma sempre nel 1996 ha luogo la prima esposizione d'arte nella vita del bunker: intitolato 'Files' il progetto racchiude lavori di artisti allora giovanissimi, e ora molto affermati, come Olafur Eliasson, Daniel Pflumm, Ugo Rondinone e altri. Interessante indicare come i primi due artisti citati siano proprio ora presenti nella collezione Boros.

2001. Il bunker viene acquistato dalla Nippon Development Corporation GmbH: lavora dal '91 nella ricerca e nello sviluppo di progetti di ri-costruzione della città di Berlino, contribuendo in modo notevole e attivo al processo di

²² http://www.fairplaypress.co.uk/plays/simon_donald.html

rinnovamento urbano e alla conservazione storica degli edifici e della 'facciata' della città stessa²³.

2003. Il bunker viene acquistato da Boros come luogo di esposizione permanente della sua collezione d'arte contemporanea e residenza per la famiglia durante i week end berlinesi.

2004. I lavori di restauro e riconversione del bunker possono avere inizio, dopo aver scelto come architetto Jens Casper dello studio berlinese Realarchitektur. Lavori che andranno avanti fino al 2008, anno della prima apertura al pubblico del bunker e della collezione in esso custodita²⁴.

Il bunker viene inserito nella lista del patrimonio culturale, come viene specificato dall'architetto durante lo svolgimento dei lavori, i quali dovranno rispettare delle precise regole, ma di cui non si trova una fonte esatta.

La storia del bunker è un po' come se portasse in sé la storia della città stessa. Nei suoi molteplici risuoni è racchiusa l'identità di una città che forse ora è riuscita a trovare la sua faccia. D'altronde come si legge nel libro “La città contemporanea²⁵” per quanto le città manifesteranno nuovi fenomeni urbani, nuove strutture sociali e spaziali, essa presenterà e conserverà nella sua forma una “sostanziale e inevitabile continuità con il suo passato²⁶”. Quella che sarà la nuova configurazione, risulterà dall'interazione tra il nuovo e il vecchio.

Dopo la caduta del muro, Berlino era, come si studia sui libri di storia, una città letteralmente spaccata in due. Grandi politiche di ricostruzione urbana e del tessuto sociale l'hanno coinvolta per lunghissimi anni. Dopo il 1991 si è scelto come importante presupposto per un processo di pianificazione democratica della capitale l'assenza di un'autorità nazionale sovraordinata, così come era invece accaduto nella Germania nazista prima della Guerra. La via scelta, in linea con il federalismo, prevedeva la divisione delle capacità decisionali tra le differenti istituzioni comunali.

²³ <http://www.n-d-c.de/>

²⁴ Time-line della vita del bunker dal catalogo *Boros Collection/Bunker Berlin #1*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germania 2009.

²⁵ S. Vicari Haddock, *La città contemporanea*, Editore Il Mulino, 2004

²⁶ Ivi, p. 7

Così come prevedeva la Repubblica Federale di Germania, le responsabilità e competenze vennero suddivise tra la Federazione, gli stati e i Comuni. Vennero indette delle competizioni per cercare la soluzione migliore di ricostruzione, sia per quanto riguardava il design urbano che il paesaggio, sia le piazze che i ponti²⁷.

Il problema più evidente al quale si è dovuto far fronte era quello dei grandi 'vuoti urbani'. Generalmente si parla di vuoti urbani soprattutto riferendosi alle grandi aree industrializzate dismesse e nobilitate da grandi costruzioni all'avanguardia e spesso con una portata culturale, come si legge sempre nel libro della Vicari Haddock²⁸.

Ma a Berlino ci si è trovati ad affrontare principalmente un altro tipo di 'vuoto': tutti quegli spazi - non solo industriali, ma anche edifici e case - che dopo la caduta del muro si sono trovati appunto vuoti nella parte Est della città, senza un legittimo proprietario che in seguito ne abbia mai recriminato la proprietà. Subito dopo la caduta del muro all'Ovest i prezzi degli affitti aumentavano in maniera esorbitante e questo ha portato i cittadini a trasferirsi in quella 'zona morta' occupando gli edifici dismessi.

Si tratta di un movimento che nasce proprio negli anni '90 e ha un suo preciso coordinamento: consiste in 120 edifici occupati, che la polizia accuratamente evita, ai quali è permesso instaurare delle negoziazioni con le autorità per ottenere dei contratti legittimi. Chiaramente non appena Berlino ridiventa un'unica città, di cui il controllo delle forze politiche viene da Ovest, si cercano di bloccare questi meccanismi di occupazione. Ma ancora oggi resistono, anche se un po' a stento, alcuni palazzi che hanno 'guadagnato' un contratto legale di permanenza²⁹.

Erano case, intere palazzine, alle quali si cercava di dare una certa valenza culturale e anche se di certo non mancavano i club e i bar, venivano intese anche come luoghi di cultura e studi di artisti e artigiani.

²⁷ <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/hauptstadt/dokumentation/en/wettbewerbe/index.shtml>

²⁸ S. Vicari Haddock, *La città contemporanea*, Editore Il Mulino, 2004, p. 112

²⁹ Storia del movimento squatter a Berlino dal sito http://www.tmcrow.org/csa/138/wwi/squat_b3.htm

Lo stesso successe al bunker che, come si è visto, era considerato il club più hard d'Europa.

Le politiche di intervento pubblico sulla città negli ultimi decenni sono state principalmente due: da una parte i progetti di grande scala volti a rigenerare un'immagine nuova e fresca della città, dall'altra politiche integrate, ossia politiche che affrontano il problema della povertà e dell'esclusione sociale.

Del primo tipo fanno parte i progetti di trasformazione di parti rilevanti del tessuto urbano che hanno modificato significativamente il profilo delle città europee. Berlino, autodefinitosi 'il più grande cantiere edile in Europa' è un esempio di questi progetti di grande scala: non solo son state costruite le infrastrutture per renderla efficiente come nuova capitale della Germania, ma è stato anche ricostruito il suo centro, quella Potsdamer Platz che una volta era divisa dal muro e che oggi è invece teatro di grandiosi edifici in vetro dalle forme sinuose, degli uffici europei della Sony e della Dimler-Benz. Così come la Friedrichstrasse, un tempo comune strada della Berlino est, ora è invece il centro dei negozi e degli Hotel di lusso, e la stazione ferroviaria, proprio quella accanto al bunker, è oggi uno snodo importante per molte linee sopraelevate e sotterranee³⁰. E non è un caso che a importanti architetti, allora giovani, come Frank O. Gehry, Zaha Hadid o John Hejduk, siano stati assegnati i loro primi progetti di opere pubbliche³¹.

Berlino veniva chiamata “die arme aber sexy Stadt”: la bella, ma povera città.

Insomma ciò che si evince aggirandosi per questa affascinante città, è proprio il connubio imprescindibile che si è creato tra il passato, con la sua storia forte e tragica, e il presente che cerca di portare sempre più in alto il nome e l'immagine della città contemporanea. Questo legame permea anche la stessa cultura.

Sempre nel libro di Vicari Haddock si legge, nel capitolo dedicato appunto alla città e la cultura, che la cultura è di fatto un “fatto urbano”. Se si analizza il termine 'urbano', esso indica oltre ad un'appartenenza alla città, anche “gli

³⁰ S. Vicari Haddock, *La città contemporanea*, Editore Il Mulino, 2004, p. 111-114

³¹ Di Frank O. Gehry si può vedere la Deutsche Bank in Pariser Platz; di Zaha Hadid si può vedere il complesso di uffici e abitazioni in Spittelmarkt; di Hejduk si possono vedere le case-torri “Kreuzberg Tower and Wings”.

atteggiamenti e orientamenti di valore che fanno riferimento alla civiltà e alla cultura³²”. Oltre si legge:

La città è cultura almeno sotto tre profili rilevanti: in primo luogo le città contengono tesori dell'arte, monumenti ed eredità del loro passato in cui si inscrivono le tracce della loro memoria collettiva.[...] In secondo luogo, le città sono anche luoghi di continua produzione e fruizione di cultura. I prodotti culturali e artistici ci appaiono intimamente legati all'ambiente urbano, il quale da un lato, nutre i produttori di cultura con gli stimoli che derivano dalla compresenza nella città di molteplici comunità artistiche e intellettuali.[...] Infine, la città è il luogo dello sviluppo della cultura nel senso più ampio che l'antropologia dà a questo termine', ovvero quegli 'artefatti, beni, i processi tecnici, le idee, le abitudini e i valori che vengono trasmessi socialmente³³.

E' in base a questi tre profili descritti che si vuole quindi dimostrare quanto sia importante la città, con le sue origini, abitudini e accadimenti storici, come sfondo partecipante alla cultura stessa di essa.

Berlino, a differenza di molte città d'arte per esempio italiane, non è caratterizzata da un centro storico, da quei monumenti tipici delle città, che ne raccontano la nascita e l'evoluzione in un determinato periodo storico ed artistico. A Berlino puoi vedere dei luoghi in cui sono narrate vicende ad accadimenti nell'architettura stessa della città, o nei musei. E poi puoi vedere la sua rinascita, a città capitale, guardando le nuove costruzioni moderne. La conservazione di quegli 'angoli di storia' è un punto imprescindibile per scoprire davvero la città, si può quasi affermare che con la mancanza di quegli edifici e monumenti testimoni della tragica storia vissuta, la 'vita culturale e artistica' della città sarebbe notevolmente cambiata. E così questo passato recente rimane sigillato anche nelle fredde stanze a labirinto del bunker: la paura del periodo fascista, il pragmatismo della DDR e l'edonismo della comunità berlinese underground subito dopo la caduta del muro.

La sua nuova identità di capitale moderna se l'è guadagnata abbondantemente, sono stati cancellati o trasformati i “vecchi luoghi per costruire nuovi panorami urbani e con essi nuovi significati e nuovi simboli³⁴”. Così grazie alla

³² S. Vicari Hddock, *La città contemporanea*, Editore Il Mulino, 2004, p. 147

³³ Ivi. p. 147-148

³⁴ S. Vicari Hddock, *La città contemporanea*, Editore Il Mulino, 2004, p.176

determinazione del signor Boros quel grande blocco di cemento è stato riportato dall'oscurità alla luce, trasformato in qualcosa di nuovo ed è stato definito come il simbolo della nuova Berlino, la connessione tra i sogni e il pensiero contemporaneo e la realtà del suo passato triste. E non è potuta mancare l'apertura in grande stile, con una visita privata nel dicembre 2008, di personaggi 'alti' come lo stilista americano Tommy Hilfinger, Christiane Arp, capo editrice di Vogue Germania, l'amministratore delegato di KaDeWe, il più grande department store di Berlino, e l'attrice Naltalia Wörner³⁵.

³⁵ <http://www.goethe.de/kue/bku/msi/en4151025.htm>, The New Past: The Boros collection in Berlin, di Susanne Nusser, Gennaio 2009

3. IL RESTAURO ARCHITETTONICO: LA DEFINITIVA RICONVERSIONE A LUOGO DI ESPOSIZIONE E CONSERVAZIONE DELL'ARTE CONTEMPORANEA.

Come abbiamo visto, nel 2003 Boros acquista il bunker alla Nippon Development Corporation, la quale avrebbe voluto farne anch'essa luogo di esposizioni artistiche. Tendenza già verificatasi in passato, senza però mai generare una precisa organizzazione e definizione dello spazio.

Allo stesso modo abbiamo visto, come alla fine degli anni '90 sia una tendenza, ed esigenza, di tutte le maggiori città volte ad una contemporaneità, quella di utilizzare vecchie aree o vecchi edifici per nuovi progetti, culturali e non.

Come si è voluto enfatizzare, analizzandone la storia e la sua particolare funzione, il bunker è, seppur inconsciamente, un elemento determinante alla definizione della contemporaneità culturale della città, legata molto al suo passato storico.

La conservazione di questo edificio, con la conseguente scelta compiuta dal collezionista Boros di comprarlo e trasformarlo, è di fatto il riconoscimento di alcuni valori importanti insiti nella costruzione stessa: in esso viene individuato un valore sia sociale, sia individuale, di prestigio. Senza dimenticare il punto di vista economico. Abbiamo visto come le intenzioni del signor Boros siano certamente nobili, di condivisione di un'esperienza, ma fin dall'inizio del progetto era presente l'idea di rendere questa collezione visibile al pubblico. La scelta di questo luogo così particolare e il conseguente impegno di conservazione attraverso una lunga serie di lavori non sembra quindi così azzardata, ma piuttosto mirata ad un interesse comune.

Si vuole citare un intervento del professor Gianfranco Mossetto (economista pro tempore all'Università di Venezia) il quale parla del concetto di conservazione, evolutosi nel tempo e nella sua applicazione, dal punto di vista economico. Egli dice, facendo una semplificazione, ci siano tre fasi di evoluzione del concetto. La prima fase in cui "la conservazione vuol dire re-ficere, cioè fare,

riusare, ovvero utilizzare i reperti del passato³⁶” come elemento integrativo in un’altra opera; in questo senso il valore di questa operazione sta nel “valore che ha, in termini di riuso, quell’elemento che viene conservato³⁷”. Ciò che conta, non è un valore storico, ma il valore attuale di ciò che viene riutilizzato, cioè “la valutazione viene legata al valore di riuso del bene³⁸”.

La seconda fase corrisponde al concetto di conservazione per il quale è importante il restauro dell’opera. Questo significa dal punto di vista dell’economista che si è iniziato a valutare che “quel bene è stato prodotto in passato per quello che è e quindi acquisisce non solo un valore d’uso, ma un suo valore artistico proprio³⁹”. E’ però, in questa fase, non ancora chiaro il giudizio storico per cui il restauro consiste nel modificare il bene, anche aggiornandolo, e aggiungendo elementi differenti, piuttosto che essere conservato così come viene trovato.

La terza fase corrisponde al concetto di conservazione “con il quale il bene viene valutato e il processo di conservazione deciso sulla base del valore storico. Con un adeguamento, quindi, del valore estetico al significato storico nel momento in cui viene decisa la conservazione⁴⁰”.

Ecco quindi che il bunker viene riconosciuto come un edificio, un bene, dotato di un forte valore storico testimoniato ed evidente, come scritto sulla sua dura pelle, per il quale è importante un approccio conservativo che non sia per forza totalmente ricostitutivo, ma che ne mantenga le caratteristiche essenziali e i materiali che lo hanno reso riconoscibile come bene non solo con un valore d’uso, ma anche con un valore artistico proprio, monumentale.

³⁶ G. Mossetto, *Venezia: il museo e il restauro dell’arte contemporanea*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005. Il volume raccoglie gli interventi dei partecipanti al convegno internazionale “conservazione e restauro dell’arte contemporanea” promosso e sostenuto dalla fondazione di Venezia, dal 5 ottobre al 30 novembre 1996, p. 19

³⁷ Ivi, p. 19

³⁸ Ivi, p. 19

³⁹ Ivi, p. 19

⁴⁰ Ivi, p. 19

Il bunker in questione è stato, tanto è vero, inserito nella lista mondiale del patrimonio culturale⁴¹.

Si sa dalla Convenzione del patrimonio mondiale culturale e naturale firmata a Parigi nel 1972 che ogni Stato è tenuto, dopo l'identificazione dei beni sul proprio territorio, alla salvaguardia e alla conservazione di essi⁴².

L'articolo 1 della stessa definisce che cosa può essere considerato patrimonio⁴³. In base a questa definizione si può dire che la costruzione in questione può essere intesa come un'opera architettonica originale umana con un forte valore storico e testimone dell'ingegno umano, la quale, a ragione, necessita di essere protetta e conservata e valorizzata per permettere alle generazioni future di fruirne il valore⁴⁴.

Dunque ci si trova davanti a 3000mq di cemento armato (calcestruzzo), compatti e indistruttibili, sopravvissuti ai bombardamenti aerei con solo qualche graffio e qualche piccola scalfitura. E l'esigenza di portarlo a nuova vita, completando i suoi cicli di riuso, con un restauro in accordo con la normativa convenzionale.

Si vuole parlare di restauro, naturalmente citando Cesare Brandi e la sua "Teoria del restauro".

Si intende per restauro "qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana⁴⁵" che dovrà essere distinto dal restauro relativo a

⁴¹ Di questa notizia si legge nel sito web dello studio di architettura che si è occupato della ristrutturazione e riconversione dovendo tenere conto dei precisi parametri indetti da questa particolare condizione del bene.

⁴² "Art. 3 Spetta a ciascuno Stato partecipe della presente Convenzione di identificare e delimitare i differenti beni situati sul suo territorio e menzionati negli articoli 1 e 2 qui sopra". Cit. dalla Convenzione del patrimonio culturale e naturale, Parigi 16 novembre 1972.

⁴³ "Art. 1 Ai fini della presente Convenzione sono considerati "patrimonio culturale" i monumenti: opere architettoniche, plastiche o pittoriche monumentali, elementi o strutture di carattere archeologico, iscrizioni, grotte e gruppi di elementi di valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico, gli agglomerati: gruppi di costruzioni isolate o riunite che, per la loro architettura, unità o integrazione nel paesaggio hanno valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico, i siti: opere dell'uomo o opere coniugate dell'uomo e della natura, come anche le zone, compresi i siti archeologici, di valore universale eccezionale dall'aspetto storico ed estetico, etnologico o antropologico". Cit. dalla Convenzione del patrimonio culturale e naturale, Parigi 16 novembre 1972.

⁴⁴ Art.4 Convenzione del patrimonio culturale e naturale, Parigi 16 novembre 1972.

⁴⁵ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino 1977, cit. p. 3.

manufatti industriali, inteso invece come risarcimento o restituzione, con lo scopo di ristabilirne la funzionalità.

Per il restauro delle opere d'arte invece lo scopo primario non sarà soltanto ridare la funzionalità oggettiva, pur considerando che tra le opere d'arte si comprendono certamente le architetture, le quali hanno per natura questa funzione, ma sarà piuttosto ricreare l'unità potenziale dell'opera d'arte.

Più avanti Brandi ci dice:

quel particolare prodotto dell'attività umana al quale si dà il nome di opera d'arte lo è per il fatto di un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza.[...] E' questa, sicuramente, la caratteristica peculiare dell'opera d'arte in quanto non si interroga nella sua essenza e nel processo creativo che l'ha prodotta, ma in quanto entra a far parte del mondo, del particolare essere nel mondo di ciascun individuo⁴⁶.

Questa affermazione sembra alquanto significativa ed efficace per la definizione del bunker come opera d'arte architettonica: si pensi ai 750000 bunker dell'Albania abbandonati, fatti costruire dal dittatore Enver Hoxha⁴⁷ in un passato non troppo lontano e ora visitabili, anzi quasi inevitabili, dal momento che la loro efficacia non permette appunto di demolirli per lasciare spazio alle nuove costruzioni; si pensi al bunker anti-atomico di Josip Broz Tito, costruito anch'esso non troppo tempo fa (tra il 1953-1979) a Konjic (città a 50 km a sud di Sarajevo) che è stato aperto e usato per la prima volta nel 2011 per un progetto dell'arte contemporanea, la *Biennale Of Contemporary Art, D-O ARK Underground, D-O ARK*⁴⁸; oppure si pensi al Bunker Mooseum in Alta Val Passirina, in provincia di Bolzano (Trentino Alto Adige) risalente agli anni '40, che è diventato una nuova

⁴⁶ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino 1977, p. 4.

⁴⁷ Dopo la morte di Stalin, per cui Hoxha aveva sepre nutrito una profonda ammirazione, il dittatore dichiarò che l'Unione Sovietica stesse abbandonando i principi marxisti e stesse prendendo la via del social-imperialismo. Nel 1961 tutti i paesi del patto di Varsavia , URSS inclusa, interruppero le relazioni con l'Albania. Il leader puntò a rendere il paese assolutamente autosufficiente in tutti i campi e questo comportò alla folle decisione della costruzione tra il 1972 e il 1982, di 750000 bunker prefabbricati e trasportati per tutto il territorio albanese per garantirne una protezione rafforzata.

<http://www.abitare.it/it/architecture/concrete-mushrooms/>

⁴⁸ <http://www.luxflux.org/n44/bunker.htm>

realità museale con diverse sezioni tematiche prevalentemente di carattere storico e naturale riguardante la regione⁴⁹.

Non c'è da stupirsi allora che il bunker in quanto costruzione originale caricata di significati profondi come il proteggere, il salvare, il custodire, il assicurare venga inteso dalla coscienza comune, soprattutto di quelle persone che a più stretto contatto hanno vissuto quelle fredde mura, come parte del mondo, di una società e comunità dal momento che “vive in qualche esperienza individualizzata”, per cui può essere definito opera d'arte “attualmente e non solo potenzialmente”, in quanto questa esperienza viene “ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente⁵⁰” l'opera d'arte.

Si arriva dunque alla definizione proposta da Brandi di restauro come:

il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storico, in vista della sua trasmissione al futuro⁵¹.

Viene illustrato di seguito il primo principio del restauro, ovvero “si restaura solo la materia dell'opera d'arte⁵²”. Più avanti Brandi ci spiega che l'immagine ha bisogno di un mezzo per esprimersi e questo mezzo è appunto la materia, la quale non deve mai diventare il fine, cioè il vero interesse del restauro. La materia deve essere considerata come “epifania dell'immagine⁵³” e rappresenta contemporaneamente “il tempo e il luogo dell'intervento di restauro⁵⁴” sdoppiata nel duplice significato di struttura e aspetto. Come dire: l'aspetto del bunker è le tonnellate di cemento armato che ne danno l'unico colore e superficie e la

⁴⁹ <http://www.bunker-mooseum.it/it/bunker-mooseum/bunker-mooseum/6-0.html>

⁵⁰ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino 1977, p. 4-5

⁵¹ Secondo Brandi il restauro potrà seguire la via dell'istanza estetica o di quella storica in base al giudizio che verrà dato del rudero dalla coscienza. Sappiamo che per istanza estetica si intende il “fatto basilare dell'artisticità per cui l'opera è opera d'arte”; mentre per istanza storica bisognerà intendere “ciò che le compete come prodotto umano attuato in un certo luogo e tempo e che in un certo luogo e tempo si trova” e nel rispettare prevalentemente l'una o l'altra il risultato dovrà comunque non presentare offese estetiche o falsi storici. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino 1977, p. 6

⁵² Ivi. p.7

⁵³ Ivi, cit. p.10

⁵⁴ Ivi, cit. p.9

struttura è la disposizione labirintica di cunicoli e stanze cubiche disposti sui 5 piani d'altezza⁵⁵.

In un certo senso, non poteva essere più epifanica la materia (il cemento), nella rivelazione di un'immagine immediata di austerità, paura ma allo stesso tempo protezione.

Quindi eccoci di fronte all'“unità dell'intero⁵⁶” dell'opera d'arte, inespugnabile e indistruttibile.

Il restauro della materia dovrà dunque avvenire secondo l'istanza estetica e l'istanza storica, non commettere paradossi estetici e falsi storici.

Tenendo conto dell'istanza estetica il bunker non potrà presentare aggiunte o modifiche a quello che è il suo aspetto esteriore che lo contraddistingue come edificio a scopo protettivo con alcuni fregi nei portoni risalenti alla scelta da parte dell'architetto di evocare uno stile neoclassico.

Tenendo conto dell'istanza storica, invece, bisognerà innanzitutto esaminare quelle che sono le modalità di conservazione del rudero⁵⁷ e il restauro deve essere rivolto ad esso, in senso di “consolidamento e conservazione dello status quo⁵⁸”.

A questo punto bisogna precisare che si parla di conservazione intendendo il “mantenimento filologico continuo, normale, equilibrato perché l'oggetto non abbia successivamente bisogno di restauro⁵⁹” il quale invece comporta, come

⁵⁵ Brandi riporta l'esempio di un edificio che, buttato in parte a terra a causa di un terremoto, possa essere comunque ricostruito. “In questo caso l'aspetto non può essere considerato solo la superficie esterna dei conci, ma questi conci dovranno rimanere dei conci, non solo in superficie: tuttavia la struttura muraria interna potrà cambiare, per garantirsi dai futuri terremoti”. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino 1977, p. 10

⁵⁶ Brandi ci dice che l'opera d'arte deve essere intesa come un *intero* e non come un *totale*, per cui essa non è costituita da parti; essa dovrà continuare ad esistere in un *tutto potenziale*, in caso essa venga frantumata, in ogni frammento, andando a formare così appunto un *intero* e non un *totale*. . C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino 1977, pp. 13-16

⁵⁷ Per rudero Brandi intende “tutto ciò che testimonia della storia umana, ma in un aspetto ben diverso e quasi irriconoscibile rispetto a quello precedentemente rivestito”. Ivi, cit. p. 30

⁵⁸ Ivi, p. 31

⁵⁹ M. E. Vesci, *Per una carta giuridica del restauro dell'arte contemporanea*, in E. Di Martino, *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Editore Allemandi, Torino 2005, p. 135

viene specificato nella Carta del Restauro, che siano stati fatti direttamente degli interventi diretti su di essa⁶⁰.

Si deve poi porre attenzione ad un altro tipo di intervento, indiretto, che dovrebbe essere interessato allo spazio-ambiente che sta intorno al rudero.

Il bunker da noi analizzato sappiamo che era stato già separato dal suo contesto urbano con aggiunte risalenti al dopoguerra come alcuni muri, baie di carico e torri elevatrici per sollevare i carichi di frutta quando il suo uso era quello di magazzino.

Inoltre abbiamo già sottolineato che in una città come Berlino, non si è prestata molta attenzione al reale contesto nella sua globalità, prediligendo ad una omogeneità di fondo la voglia di ricostruire una modernità alla svelta, quindi intorno al bunker in questione vediamo oggi un importante Hotel ed edifici molto moderni.

Per quanto riguarda le aggiunte, vengono considerate da Brandi, allo stadio dell'istanza estetica, accettabili come “nuova testimonianza del fare umano e dunque della storia⁶¹” per cui devono essere conservate perché non differiscono dall'originale. L'articolo 7 della Carta del restauro del 1972 esplicita quali operazioni e reintegrazioni sono ammesse in fase di restauro. Al paragrafo 1 dice “aggiunte di parti accessorie in funzione statica e reintegrazione di piccole parti storicamente accertate”, al paragrafo 4 dice “modificazioni e nuove inserzioni a scopo statico e conservativo nella struttura interna o nel sostrato o supporto, purché all'aspetto, dopo compiuta l'operazione, non risulti alterazione né cromatica né per la materia in quanto osservabile in superficie⁶²”.

Come vedremo gli architetti dello studio Realarchitektur si sono trovati davanti ad aggiunte già esistenti, mentre alcune le applicheranno loro stessi.

Per quanto riguarda l'istanza estetica Brandi ci dice che è ciò che rende l'opera un'opera d'arte, ovvero l'artisticità, che deve sempre prevalere. Inoltre “il

⁶⁰ Di questa distinzione, a proposito di intervento diretto e indiretto, si legge nella Carta del Restauro del 1972, diramata dal Ministero della Pubblica Istruzione a tutti i Soprintendenti e Capi di Istituti Autonomi, all' articolo 4.

⁶¹ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino 1977, p. 34

⁶² Carta del restauro del 1972, art. 7

concetto di rudero, dal punto di vista artistico presenta delle complicazioni sulle quali non si può passare, e cioè contempla l'eventualità che il rudero si integri ad un determinato complesso o monumentale, o paesistico, o determini il carattere di una zona⁶³.

Questo inteso sia con soluzione di continuità, sia senza. Ovvero l'artisticità di un bunker in quanto edificio con determinate funzioni e caratteristiche sarà riconosciuta nel bunker preso da noi in esame così come negli altri bunker esistenti al quale si ricollega per una condivisione di tempo e storia. In tal caso, il rudero dovrà essere trattato come per l'istanza storica in un'ottica di conservazione e non di integrazione⁶⁴.

3.1 IL PROGETTO: LA REALARCHITEKTUR

Ritorniamo al 2003 quando Boros, collezionista di opere d'arte e pubblicitario affermato, si presenta in uno studio di architettura a Potsdam, un paese fuori Berlino, e offre all'architetto Jens Casper e al suo capo la possibilità di trasformare un bunker della seconda guerra mondiale in luogo espositivo per la sua collezione d'arte contemporanea. Jens Casper racconta in un'intervista⁶⁵ come, dopo aver ricevuto piantine dettagliate dell'edificio, non seppero più nulla di quell'uomo e del suo progetto.

Solo dopo un po' di tempo, quando Casper decise di lasciare quello studio di Potsdam, fu chiamato da Boros in persona che gli disse che voleva affidare a lui il progetto.

Nacque così, nello stesso 2003, lo studio Realarchitektur dall'unione di Jens Casper e altri due colleghi architetti, Petra Petersson e Andrew Strickland.

L'impressione che Casper ebbe davanti alla costruzione fu di una forte intensità. Egli dice in un'intervista: "il bunker era stato, naturalmente, costruito attraverso i lavori forzati e noi ci chiedevamo se avremmo dovuto trattarlo come

⁶³ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino 1977, p. 40

⁶⁴ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino 1977, pp.40-42

⁶⁵ <http://www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/men/kun/cas/deindex.htm>

un esempio commemorativo o se invece avremmo dovuto perforare il cemento con qualcosa di simbolico, come una freccia per esempio. Ma dopo ci fu chiaro che la costruzione in sé rappresentava un monumento. Abbiamo lavorato con i materiali di un'epoca oscura⁶⁶”.

Dopo molte serate, e dopo molte bottiglie di vino, consumate in casa del collezionista Boros nella sua residenza di Wuppertal a chiacchierare e a selezionare idee, il progetto inizia a prendere forma a partire dalla sua stessa decostruzione⁶⁷. Ci si rende conto che la cosa di primaria importanza è non alterare l'aspetto e la sensazione che quel grosso blocco di cemento trasmette, ma anzi lavorarci intorno e dentro di scavatura, in collaborazione con gli artisti che sarebbero poi andati ad installare i pezzi 'portanti' della collezione, per trovare il migliore accordo armonico tra architettura e arte.

Poi avrebbero pensato all'abitazione personale del collezionista e della famiglia, sulla base del tetto, in modo da renderla il più mimetica possibile ma dando allo stesso tempo un po' di respiro al bunker e agli inquilini.

I lavori andarono avanti fino al 2008.

3.1.1 RISTRUTTURAZIONE E CONVERSIONE

L'edificio è a pianta simmetrica, composto di 4 facciate identiche ispirate all'architettura classica con l'aggiunta di dettagli sui portali e una serie di piccole finestre a feritoia disposte ordinatamente e omogeneamente su tutti i lati (fig. 1).

I muri esteriori hanno uno spessore di 180 cm e il piano del soffitto ha uno spessore di 3 m. Su ogni facciata è collocata una doppia entrata connessa con un

⁶⁶ “Der Bunker hatte eine solche Intensität. Er war natürlich in Zwangsarbeit entstanden und wir überlegten, ob wir eine Gedenktafel anbringen oder die Betonhülle mit etwas Symbolischem durchbohren sollten, einem Pfeil oder so. Aber dann wurde uns klar, dass die gesamte Konstruktion ein Denkmal darstellte. Wir arbeiteten mit den Materialien eines dunklen Zeitalters”. Jens Casper im Interview mit Rory MacLean, Oktober 2009

<http://www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/men/kun/cas/deindex.htm>

⁶⁷ Dall'introduzione scritta dallo stesso architetto Jens Casper al catalogo “Boros Collection/Bunker Berlin #1”, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germania 2009.

sistema di scale in modo che fosse facile per moltissime persone entrare contemporaneamente nel bunker.

Negli anni e nei molteplici riusi del bunker erano stati aggiunti degli elevatori di carico e delle recinzioni che sono stati rimossi, restituendo l'aspetto originario.

Le aggiunte compiute dalla Realarchitektur sono state principalmente le scale antincendio interne e un ascensore ad uso privato per permettere alla famiglia l'accesso alla abitazione che si trova sul tetto del bunker, non essendo stato possibile costruirlo all'esterno.

Le facciate sono state pulite e strutturalmente riconvertite in accordo con le norme che lo legano al patrimonio culturale. Le molteplici tracce e segni lasciati dalla guerra e dai periodi successivi di riuso sono stati praticamente lasciati intatti, come gli enormi portoni d'ingresso in ferro e gli impianti di aereazione vecchi di cui si vedono ancora spuntare i tubi e i grossi macchinari. All'interno alcune foto documentano anche lo stato in cui si trovavano le sale, provate dalle feste tenutesi nel periodo in cui era un famoso club, si notano quindi graffiti sui muri scrostati e pareti nere, in quelle sale che erano adibite a dark room⁶⁸(figg. 2-3).

Dunque in questo caso non sono molte le aggiunte da esaminare quanto piuttosto le rimozioni. Certo, non bisogna qui leggere questa parola così come intendeva Brandi nel suo manuale⁶⁹, ma vederla come un dato di fatto per la creazione di una struttura maggiormente funzionale. Gli architetti così definiscono il loro lavoro: “nel bunker il nuovo è stato principalmente creato per sottrazione⁷⁰”.

⁶⁸ Informazioni relative ai lavori effettuati ricavate dal catalogo “Boros Collection/Bunker Berlin #1”, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germania 2009 e dal sito dello studio Realarchitektur.

⁶⁹ “Leggiamo nella sua teoria: “invece la rimozione, seppur risulta egualmente da un atto e perciò s’inserisce egualmente nella storia, in realtà distrugge un documento e non documenta se stessa, donde porterebbe alla negazione e alla falsificazione del dato” in C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino 1977, pp. 34-35

⁷⁰ “In the Bunker new is mainly created by subtraction”, Jens Casper im Interview mit Rory MacLean, Oktober 2009.

<http://www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/men/kun/cas/deindex.htm>

3.1.2 LO SPAZIO ESPOSITIVO

L'ingresso per accedere alla collezione è sul lato del bunker che affaccia su Reinhardstrasse, si varca il pesante portone e si abbandona la luce naturale del giorno.

L'attuale area espositiva è stata ricavata da una superficie di 3000 mq che allora era scomposta in 120 stanze della stessa forma regolare. Ora queste sono diventate 80 stanze, di diversa grandezza e altezza, tra i 2 e gli 8 metri, due sono così alte e permettono di vedere i 5 piani d'altezza. Il circuito di visita è strutturato in modo circolare, utilizzando le scale già esistenti che fanno accedere ai piani superiori e in alcuni punti sono state create delle aperture che permettono di vedere verso il basso, o verso l'alto, le altre sale dello spazio espositivo e le opere interagire tra di loro (fig. 4).

Alcuni pavimenti e muri sono stati buttati giù, a questo scopo, per creare spazi maggiormente elevati verticalmente e capaci di contenere determinate installazioni. Il percorso si snoda ad ogni piano, attorno ad un nucleo centrale di spazi, per sovrapposizione. Le scale sono quelle originali e si possono leggere le scritte sui muri che indicano il piano in cui ci si trova, così come i segnali di divieto di fumo, gli estintori e le frecce che indicavano il percorso quando il bunker era ancora un labirinto buio.

1800 tonnellate di cemento sono state tagliate e rimosse manualmente, per l'impossibilità dei mezzi di entrare all'interno della struttura⁷¹.

Il materiale predominante rimane rigorosamente il cemento. In alcuni punti sono state lasciate visibili le tracce e le differenti superfici risultanti dai diversi metodi di demolizione, le quali mostrano i vecchi ferri di armatura all'interno del cemento, contorti dallo sfornamento e lo sforzo delle punte di diamante delle frese di trivello⁷² (figg. 5-6).

⁷¹ Informazioni ricavate dal sito web dello studio di architettura Realarchitektur. http://www.realarchitektur.de/work_bunker.html

⁷² Si legge nella medesima intervista all'architetto Jens Casper "It has been our aim to work with situations as found in the existing bunker. Only parts of the walls will be plastered. The diverse

Solo alcune pareti sono state intonacate e ridipinte di bianco, dove, in accordo con gli artisti come si è detto, si era ritenuto necessario uno sfondo neutro per l'opera d'arte. Sul cemento di altre pareti sono visibili invece gli scrostamenti del tempo o i segni colorati di vecchie tag e graffiti, come un murales di Ugo Rondinone.

3.1.3 L'ABITAZIONE

Anche l'abitazione personale del collezionista è stata creata sulla base dello stesso concetto: lavorare con i materiali esistenti e giocare a trovare un accordo tra il vecchio e il nuovo per creare ulteriori spazi. In questo caso dovevano essere vivibili, quindi alleggeriti.

La casa è stata costruita sul tetto quadrato del bunker e le pareti corrispondono al perimetro interno del bunker (fig. 7). E' costruita quasi interamente senza colonne e le pareti interne, in cemento, seguono e poggiano sui muri portanti del bunker. Le facciate dell'intera abitazione sono in vetro e acciaio e consentono, in contrapposizione con le spesse mura del bunker, di godere della vista sul paesaggio urbano circostante. Lungo il perimetro esterno del tetto sono disposti schermi metallici mobili per garantire più privacy agli spazi aperti, considerando che i 3 metri di cemento del tetto sono stati scavati per fare spazio ad un giardino con alberi e piscina (fig. 8).

L'interno dell'appartamento, visibile in foto, è un open space, egregiamente arredato con pezzi di design particolarissimi e, ovviamente, non potevano mancare altri lavori della collezione (si vede distintamente un quadro di Damien Hirst alla parete) che formano un'altra piccola galleria al centro del living space (fig. 9). In alcuni spazi la pietra rimane proprio il materiale dominante, per non perdere mai il contatto con il contenitore di questa modernissima abitazione, come

surfaces of the concrete walls, ceilings and floors and traces of the buildings history will remain visible" <http://www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/men/kun/cas/deindex.htm>

nella vasca del lavabo, la superficie di lavoro della cucina, le pareti della doccia e in alcune aree del giardino⁷³.

Lo spazio dell'abitazione è stato completato nel 2007 e la collezione fu inaugurata nel 2008.

Il progetto del bunker (Sammlung Boros - Collection and Residence) è stato nominato per il premio Contractworld e il premio Mies van der Rohe; è stato premiato con il premio d'architettura tedesco Architekturpreis Beton 2008; nominato per il premio AID Architectural Forum.

Il progetto è stato esposto alla biennale di Venezia nel 2007 e al Intercity Berlin-Prague nel 2008⁷⁴.

⁷³ Informazioni inerenti l'abitazione personale del collezionista tratte dal sito web dello studio Realarchitektur.

http://www.realarchitektur.de/work_bunker.html

⁷⁴ http://www.realarchitektur.de/work_bunker.html

4. UN VECCHIO CONTENITORE PER CONTENUTI SEMPRE CONTEMPORANEI

Ecco che dopo quattro lunghi ed intensi anni di lavoro il bunker è pronto per accogliere le opere d'arte, ma non esattamente nel vero senso del termine. Vedremo infatti come il bunker non sarà soltanto un contenitore passivo destinato a supportare le opere, ma avrà un ruolo nella dinamica relazione di queste con gli spazi.

A questo proposito si vuole ricordare il lungo dibattito che ha coinvolto architetti, artisti, storici dell'arte e altre personalità del mestiere, per quanto riguarda la tendenza della seconda metà del '900 per la quale grandi opere architettoniche venivano affidate a giovani architetti in voga, per diventare poi, a loro volta, contenitori di altrettante opere d'arte. Antinucci sapientemente così spiega la situazione:

il museo non espone più le opere, ma espone se stesso. Ristabilisce per se stesso, ma non per le opere in esso contenute, le condizioni di una leggibilità e interpretabilità comunicativa in quanto meta-oggetto organizzato sulle opere. Che nei musei ci sia una forte tendenza alla autoreferenzialità, soprattutto in questo ultimo periodo storico, ci sembra indubitabile. Da strumento della conservazione-esposizione esso tende sempre più a diventare oggetto della conservazione-esposizione⁷⁵.

Il primo eclatante caso, si sa, è quello del Solomon R. Guggenheim Museum di New York che fin dalle prime dichiarazioni d'intenti denuncia, mostra, la sua volontà di apparire un maestoso luogo d'arte a tutto tondo. Il curatore della fondazione e direttore del museo così esprime le sue volontà all'architetto: "Voglio un tempio dello spirito, un monumento!"⁷⁶.

E in pochi anni, in effetti, quel museo che per definizione è un'istituzione per la promozione e la conservazione delle opere, si trasforma in una macchina da spettacolo ed è un ottimo pretesto di riqualificazione urbana, non solo per la città di New York ma anche per le altre città che negli anni a seguire verranno 'invase'

⁷⁵ F. Antinucci, *Comunicare nel museo*, Editore Laterza, 2004, p. 92.

⁷⁶ In a letter dated June 1, 1943, Hilla Rebay, the curator of the foundation and director of the museum, instructed Wright, "I want a temple of spirit, a monument!", Wikipedia

da sedi dislocate della collezione Guggenheim. Insomma il Guggenheim a chiocciola, con i muri curvi e le rampe in discesa, realizzato da Frank L. Wright è architettonicamente rigido, vincolante e riduttivo: di questo, molte sono le testimonianze. Un commento che ancora di più colpisce, si riscontra in una relazione fornita da Germano Celant, riguardo ad una grande antologica su Mario Merz da egli curata e realizzata proprio negli spazi del Guggenheim newyorkese nel 1989. Egli scrive:

fortunatamente la sua ricerca è malleabile, per cui è stato possibile mostrare tele piegate, fascine, igloo che si incastravano nei muri curvi e serie di Fibonacci che si arrampicavano sui muri esterni e interni dell'edificio e della rotonda. Tuttavia il problema della rigidità architettonica rimaneva. Wright era bloccato a una conoscenza anni cinquanta per cui il contenitore era vincolante e riduttivo, al massimo poteva funzionare per l'action painting e la pop art, come estremo sviluppo pittorico⁷⁷.

Questa ultima asserzione è significativa perché esprime il problema che riguarda la conservazione dell'arte contemporanea che a partire dagli anni '60 aumenta di dimensioni, coinvolge più spazi, dalla land art all'arte povera, così come anche per la body art o la conceptual art, in cui le opere "si dilatano ai deserti o alle grandi pianure, oppure spostano tonnellate di materiale"⁷⁸.

Si percepisce quindi la necessità di trovare nuovi spazi più consoni alle dimensioni dell'arte che avanza ed ecco allora che il museo Guggenheim sente l'esigenza di allargarsi e alle sedi di Venezia e New York, aggiunge Bilbao, coinvolgendo per l'appunto un architetto dello stesso livello di qualità e spettacolarità di Wright, Frank O. Gehry. Il museo è inaugurato nel 1997 nel contesto di riqualificazione urbana, intrapreso dall'amministrazione pubblica, della provincia di Biscaglia, nella città di Bilbao. Nasce l'edificio che conosciamo e che diventerà ben presto la maggior attrattiva turistica nei Paesi Baschi, un "prototipo di museo che segna l'ingresso dell'architettura come spettacolo e attrazione. Un elemento che muterà la vita della città di Bilbao, un contesto

⁷⁷ G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli 2008, p. 133

⁷⁸ G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli 2008, p. 133

urbano che sino all'arrivo del Guggenheim era spento e in crisi e che attraverso l'innesto del museo si rivitalizza e prende un'immagine contemporanea, ma più di tutto si fa conoscere nel mondo tramite cultura e arte⁷⁹”.

Anche in questo caso molte sono state le critiche dovute sia per il suo elevato costo, sia per le molteplici innovazioni architettoniche che sono state qui sperimentate, le quali hanno inevitabilmente portato difficoltà nella manutenzione e nella pulizia dell'edificio. Le lastre di titanio hanno iniziato un processo lento di ossidazione, dovuto all'umidità, e di deformazione, per le variazioni termiche, per i quali è necessario un continuo restauro, tanto che si è arrivato a dire che ha quasi più valore l'edificio-museo, che le opere che esso contiene⁸⁰.

Ovviamente lo spazio non era ancora sufficiente a contenere tutta la collezione e a soddisfare l'idea di un museo del presente quindi nasce l'idea di creare una “catena” di musei, idea che intende un insieme di spazi e strutture dislocate, chiamata Global Guggenheim⁸¹.

Ma non è questo fenomeno che si vuole analizzare, quanto piuttosto quel discorso che prende inizio proprio nella seconda metà del '900 riguardo agli spazi museali e al ruolo che tale costruzione deve avere nel suo rapporto intrinseco con le opere d'arte.

Si abbandona, si accantona, l'idea del salotto della grande dimora aristocratica, del castello, della chiesa o in generale degli edifici storici come luogo di esposizione, dove le opere fungono da arredo e si modellano, si adeguano, alle pareti, alle sale e ai percorsi di visita di questi spazi, i quali a loro volta molto spesso agiscono sulle opere stesse, interferendone la fruizione contestuale. L'alternativa sono dunque questi mastodontici nuovi musei del '900, con i relativi vincoli visti con l'esempio citato, inadatti ad accogliere le nuove tendenze artistiche della seconda metà del secolo e i conseguenti 'prodotti' che rovesciano la scala dei quadri e delle statue creati nel periodo storico precedente per

⁷⁹ G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli 2008, p. 136

⁸⁰ [http://it.wikipedia.org/wiki/Guggenheim_Museum_\(Bilbao\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Guggenheim_Museum_(Bilbao))

⁸¹ G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli 2008, p. 136

diventare grandi, ingombranti, sporchi, pesanti e bisognosi di spazio per stare ed essere ammirati.

Sono pochi ancora gli spazi che sanno cogliere e mantenere la relazione che queste particolari opere instaurano con l'ambiente o la necessità che molto spesso hanno di un ambiente fuori da sé per significare.

Un caso interessante di ricerca di un luogo adatto per queste tendenze artistiche è la Dia Art's Foundation di New York che si preannuncia come l'esatto contrario del Guggenheim di Bilbao. La collezione contiene principalmente arte dal 1960 al presente. Il luogo è una vecchia fabbrica di scatole in una cittadina, Beacon, a un'ora da Manhattan, la Nabisco Cracker, di 80.000 mq di superficie. Il costo dei lavori è un terzo dell'impegno economico di Bilbao, con il triplo dello spazio⁸².

Il Dia:Beacon non si presenta come un edificio grandioso, dalle forme curiose, espressioniste e articolate ma il suo insieme architettonico è lineare, scarno, decisamente minimalista, "un'operazione di sublimazione degli spazi trovati, che è già un miracolo museologico⁸³".

Si nota infatti, innanzitutto, l'assenza del nome di un grande architetto chiamato per la riconversione della fabbrica⁸⁴, piuttosto la presenza di un giovane artista, Robert Irwin che, in collaborazione con il direttore della Dia, Michael Govan, si è limitato alla creazione di un piacevole giardino e della bonifica degli spazi interni già esistenti, mantenendone tali e quali i caratteri principali⁸⁵.

Ed è proprio sulla particolare articolazione e gestione degli spazi interni che nasce una nuova idea di museo: innanzitutto si può dire che sia il primo museo in America e in Europa che sia stato in grado di dare uno spazio permanente, di enormi dimensioni, alle opere d'arte protagoniste di quegli anni 'difficili da contenere'⁸⁶; inoltre siamo davanti ad un esempio di museo in cui l'architettura

⁸² <http://www.diacenter.org/sites/main/beacon>

⁸³ G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli 2008, p. 140

⁸⁴ Vediamo anche in questo caso, che ci troviamo in una situazione di riqualificazione di un'area urbana, che altrimenti sarebbe stata abbandonata e dimenticata.

⁸⁵ <http://www.diacenter.org/>

⁸⁶ Quegli artisti che Michael Kimmelman sul "New York Times Magazine" di New York definisce "The Greatest Generation, perché gli artisti più influenti non sono stati Pollock o De Kooning, ma

non vuole prevalere sull'arte e tanto meno fungere da cornice distaccata con una propria autonomia, ma piuttosto vuole creare un intreccio tra architettura e arte. Prima si è accennato al miracolo museologico, e di questo esattamente si tratta: le installazioni di opere d'arte non sono caricate di oggetti estranei che potrebbero disturbare la visione come estintori o segnali di uscite di sicurezza.

Le stesse finestre di vetro zigrinato trasparente non permettono di distrarsi guardando il paesaggio, al contrario per esempio delle enormi finestre dell'edificio di Gehry che lasciano entrare la città e la sua memoria nella percezione delle opere, ma donano comunque un'illuminazione naturale tanto che la luce artificiale non è necessaria, perché il museo Dia:Beacon è aperto solo nelle ore solari.

Ci stiamo quindi avvicinando al concetto di arte e architettura come un mix di linguaggi, non autoreferenziali ognuno per se stesso, ma che al contrario mettono in moto un dialogo che è quel dialogo essenziale quando si parla di opere d'arte come le installazioni, di qualsiasi filone artistico esse vogliano fare parte. L'aspetto interessante è come l'arte arrivi a possedere lo spazio e a relazionarsi con esso. Il libro già più volte citato in questo contesto, "Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione" di Germano Celant inizia proprio così, nella sua introduzione:

oggi l'arte si fa con tutto e ovunque, senza confini linguistici e territoriali. E' un fare diffuso, che trova un mimetismo assoluto con il mondo senza l'obbligo di alcuna conformità a un criterio di lingua e ambiente⁸⁷.

Il tema del libro è la moltitudine di linguaggi, intendendo tutti i media esistenti, che oggi intercorrono alla creazione di arte intesa come artefatto e come pensiero; è l'interscambio e l'intreccio di tutti i mezzi artigianali e tecnologici volto a generare immagini innovative e nuovi territori artistici da esplorare. Non esiste

quelli che li hanno seguiti – i minimalisti, i concettuali e gli earth artisti – che hanno ridefinito cos'era l'arte e hanno segnato l'epoca tra il 1960 e 1970" in G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli 2008, p. 141

⁸⁷ G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli 2008, p.vii

più solo la vista, ma tutti i sensi sono coinvolti a partecipare alla percezione di un'opera. Nella sua personale visione del nuovo modo di fare arte, così prosegue:

L'arte non si propone al di sopra di tutto, ma si dichiara complice di una totalità culturale e sociale, basata sulla mescolanza e l'accostamento, il dialogo e la trasformazione. Tale metamorfosi senza dubbio spalanca un 'altro' spazio, articolato sul concetto di un'estetica diffusa e sulla sintesi e l'osmosi dei linguaggi. Se questo è vero, quale diventa lo statuto operativo e scientifico del museo? Quali sono le norme che definiscono il suo fare a livello di proposizione e di interpretazione del passato e del presente artistico?⁸⁸.

E' qui che il museo deve far vedere come riesce ad uscire dalle briglie del suo "monoteismo" per rappresentare invece i suoi legami con altri modi di fare arte e comunicare arte, attraverso la sua esposizione.

E' in questo contesto di unicum tra arte, architettura e cultura sociale che si pone l'esempio del bunker della collezione Boros, nel quale, pur essendo molte le differenze con un museo come vedremo, si crea questa mescolanza di modi di comunicare che recuperano la storia del luogo, la quale si somma alla storia degli artisti, i quali hanno generato opere che comunicano, nella maggior parte dei casi, con il luogo in cui risiedono, chiudendo quel cerchio relazionale e comunicando un'esperienza completa ed unica.

Ci troviamo anche in questo caso davanti ad un esempio di 'miracolo' museologico e museografico, come abbiamo visto nel Dia:Beacon.

4.1 LE FIGURE NELLA COLLEZIONE BOROS

Se guardiamo la definizione di museo che ci viene data all'articolo 2 prg. 1 dello Statuto del Consiglio internazionale dei musei leggiamo:

il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che compie ricerche sulle testimonianze materiali

⁸⁸ G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli 2008, p. 2

dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e soprattutto le espone a fini di studio, di educazione e di diletto⁸⁹.

Più avanti viene definita la professione museale e le persone che la esercitano come:

membri del personale dei musei o delle istituzioni che rispondono alla definizione dell'articolo 2, che hanno ricevuto una formazione specialistica, o possiedono un'esperienza pratica equivalente, in tutti i campi legati alla gestione e alle attività del museo[...]⁹⁰.

Sappiamo che le principali figure professionali sono il museologo ed il museografo che si rivolgono allo studio del museo secondo due differenti angolazioni: il primo ha un approccio all'istituzione museo più teorico storico, quindi si interroga sui significati e sull'essenza delle collezioni che andranno a formare il museo e sulle sue funzioni essenziali: conservativa, scientifica e didattica; il secondo invece attiene più specificatamente all'ambito allestitivo-architettonico e di funzionamento della struttura museo, quindi si interroga sui migliori metodi operativi all'interno delle sale museali alla ricerca della maggiore comunicatività del senso dell'insieme delle opere⁹¹.

Quindi una volta stabilita l'idea preliminare sull'ordine e la struttura e l'indirizzo che si vuole dare al museo inizia la collaborazione concreta tra museologo e museografo. Quest'ultimo, come si legge nel manuale di museologia, ha il compito di "comporre e strutturare spazio, arredi e accessori in una forma tale da rispondere alle esigenze dell'utilizzazione e del committente nonché ai requisiti di vincoli e legge. Egli si trova a muoversi lungo un itinerario irto di difficoltà e obblighi: l'edificio e le sue rigidità, e presenta una successione obbligata degli oggetti con le loro individuali caratteristiche. Deve contemporaneamente risolvere i problemi di conservazione preventiva, di

⁸⁹ Dal Codice di deontologia professionale dell'ICOM

⁹⁰ Dal Codice di deontologia professionale dell'ICOM

⁹¹ C. de Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, ed. Ponte alle Grazie, Milano, 1998

manutenzione sostenibile e programmata e i dettami del funzionamento a regime dell'istituzione⁹².”

Il lavoro dovrà poi essere suddiviso in macroallestimento e in microallestimento, quindi verrà concretizzata progettualmente e graficamente la distribuzione delle opere lungo le pareti, negli spazi, sui supporti o nelle vetrine, “componendo in un disegno stilistico organico spazi, volumi, colori, luce e materiali per la messa in opera più adeguata della fruizione, alla tutela e all'accessibilità delle opere da parte del personale e dei tecnici⁹³”.

A questa fase di macroallestimento segue poi quella di “allestimento degli interni delle vetrine, dei mezzi di supporto e della segnaletica di orientamento, informativa e didattica⁹⁴”.

Questo procedimento è molto importante perché l'allestimento genera inevitabilmente una reazione agli occhi dei visitatori, che verranno colpiti positivamente o negativamente dagli strumenti utilizzati, la quale modificherà la loro percezione non solo dell'ambiente circostante ma anche della ricezione del messaggio che la collezione o la singola opera vorrà significare.

D'altronde non bisogna dimenticare che “il passaggio al pubblico non è un mero cambiamento di quantità di fruitori e/o di statuto giuridico. Fa cambiare drasticamente lo statuto della collezione in tutti i sensi. Che cosa e come si espone, visto che non è né giustificabile né opportuno mantenere le collezioni quali oggetti comunicativi idiosincratici?⁹⁵”.

E' infatti necessario individuare dei criteri oggettivi che rispettino e sappiano mettere al centro le opere d'arte in quanto tali, subordinando eppure a volte a tali criteri, i criteri prettamente privati, soggettivi, del collezionista.

Ma ora vogliamo tornare al caso in questione, il bunker, che presenta delle notevoli particolarità, sia come abbiamo visto, nella scelta del luogo di esposizione, con la sua particolare ‘forma’ e la forte presenza di una storia sociale,

⁹² M. Laura Tomea Gavazzoli, *Manuale di museologia*, ed. Etas, 2003, p. 102

⁹³ Ivi. p. 102

⁹⁴ Ivi. p. 103

⁹⁵ F. Antinucci, *Comunicare nel museo*, Editore Laterza, 2004, p. 92

sia per le scelte di gestione all'interno di questo spazio carico di rimandi estetici e di memoria.

Bisogna precisare che il bunker Boros non si vuole definire museo. Lo statuto legale dell'edificio è quello di abitazione privata. E', dunque, a tutti gli effetti, una collezione privata, per la quale è stato scelto un nuovo luogo di esposizione, dato il crescente numero di opere che andavano a comporla, scegliendo in ultimo di permetterne la fruizione al pubblico.

Questa scelta quindi comporta che alcuni criteri vengano seguiti. Come abbiamo visto deve esserci un'idea di base museologica, quindi un senso che deve essere trasmesso attraverso le opere, dell'intenzione collezionistica; deve esserci inoltre un'idea di base museografica che dia un senso alla disposizione degli spazi e delle opere all'interno di essi, per permetterne una percezione gradevole e omogenea. Di fatto, pur non volendo classificarsi come museo, le funzioni base di questa istituzione, da definizione, vengono seguite nella misura in cui ciò che viene presentato sono i prodotti di una ricerca sulle testimonianze materiali della nostra cultura artistica contemporanea e qui vengono esposti, conservati, e comunicati.

“Le responsabilità ricadono sul museologo che ha il compito di definire l'ordinamento e sull'architetto museografo che deve coniugare le esigenze del percorso concettuale con certi vincoli dell'edificio⁹⁶”. Il museologo è colui che ha la priorità, è colui che conosce la collezione e ne propone uno sviluppo narrativo. È l'intermediario tra il museo e il pubblico futuro.

I termini in questo caso non sono strettamente appropriati, ma le stesse azioni e questioni sono state affrontate nel momento in cui si è scelta una visibilità pubblica.

Le uniche figure che compaiono coinvolte nella gestione della collezione sono il signor Boros e la moglie, collezionisti e proprietari, e la direttrice della comunicazione. Figure professionali come il museologo e il museografo non compaiono se non nella figura stessa del collezionista e dell'architetto che si è occupato della riconversione del bunker.

⁹⁶ M. Laura Tomea Gavazzoli, *Manuale di museologia*, ed. Etas, 2003, p. 94

Questo è un primo aspetto interessante che si riflette sulla struttura e la modalità di gestione degli spazi espositivi. Il collezionista rivela appunto in un'intervista come non esista la figura di un curatore che abbia imposto un proprio programma sulla suddivisione degli spazi e sulla disposizione delle opere, ma sono stati gli artisti stessi, chi in stretta collaborazione con l'architetto, Jens Casper, chi in accordo con il collezionista, ad allestire i propri lavori.

“Quando fu finito, l'arte arrivò e gli artisti con essa. I loro lavori danno un senso all'intera riconversione. L'edificio non è il classico 'white cube' delle gallerie, non è uno sfondo neutro per l'arte, ma un posto stratificato nella sua propria unica storia. L'arte permette l'orientamento all'interno delle sale e gli spazi permettono che i lavori vengano apprezzati concretamente da diverse prospettive⁹⁷”.

Si può quindi notare una similitudine con il museo Dia:Beacon dove la volontà di mantenere integro lo spazio dei capannoni industriali e la volontà di non interferire troppo con la percezione di quelle opere così imponenti e bisognose di spazio per essere ammirate che ha condotto ad una scelta organizzativa della struttura scarna ed essenziale. Non sono molti gli spazi espositivi che compiono questa scelta rinunciando alla grandiosità di un'architettura o all'eleganza delle sale in stile salotto aristocratico, in cui l'arte fa da arredo e abbellimento.

Con le parole di Antinucci nel suo “Comunicare nel museo” si potrebbe dire che

ci si trova di fronte ad una terza categoria meta-operativa, oltre a quella collezionistica pura e quella tassonomica-analitica: quella che potremmo definire meta-operazione estetica o allestitiva, o meglio ancora estetico-allestitiva, denotando così sia il fine che il mezzo. Come nella altre due, anche in questa le opere vengono usate come oggetti e mezzi per perseguire un fine estrinseco, che non è quello comunicativo del collezionista, né quello analitico del museo tassonomico, ma quello di realizzare un ambiente (un meta-oggetto) bello, gradevole, piacevole, elegante, ecc⁹⁸.

⁹⁷ Dal testo scritto dall'architetto Jens Casper per il catalogo della collezione, Boros Collection/Bunker Berlin #1”, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germania 2009

⁹⁸ F. Antinucci, Comunicare nel museo, Editore Laterza, 2004, p. 95

In questo caso, nel nostro bunker, di sicuro l'ambiente perde quell'eleganza e raffinatezza, ma il fine estetico è ben ricercato e si manifesta nella trasmissione di una forte memoria storica che inaspettatamente dialoga con una forte presenza contemporanea, di quegli artisti scelti per lo più tra i berlinesi e tra coloro che hanno vissuto per un periodo della loro ricerca artistica nella città di Berlino.

Certo non si può generalizzare questo concetto a tutte le opere contenute nel bunker, ma non si può allo stesso modo negare che il senso generale lasciato da questo contesto di relazione sia decisamente il prevalente. Molte opere non instaurano un rapporto diretto con lo spazio, ma le più coinvolgono la fruizione da tutte le prospettive e attivando tutti i sensi.

4.2 ANALISI DELLE COMPONENTI MUSEOGRAFICHE PRINCIPALI

Come abbiamo visto non si può dunque evincere dal seguire alcuni criteri guida quando si ha a che fare con un pubblico, pur che si tratti di aprire ad esso la propria casa.

Ribadiamo, con le parole di Antinucci che:

l'allestimento di una raccolta è un'azione complessa che mette in gioco diversi fattori e protagonisti, coinvolti tutti nella formulazione e presentazione di un discorso articolato in una sequenza sintattica di materiali. Il fine ultimo è rendere espressivo, entro un sistema che risponde ad un progetto organico, un insieme di oggetti che altrimenti, nel loro isolamento o in una inadeguata ostensione, non raggiungerebbero la loro piena potenzialità⁹⁹.

Si vuole quindi qui riproporre brevemente il tour dell'edificio, evidenziandone i caratteri particolari, rispetto alle tradizionali componenti museografiche. Quei caratteri che rendono questa esperienza così unica e coinvolgente. La voluta intimità del luogo è ulteriormente sottolineata dalla modalità di visita: la fruizione della collezione è possibile solo attraverso prenotazione on line di una visita guidata, disponibile in lingua inglese e tedesca, della durata di un'ora e mezza.

⁹⁹ M. Laura Tomea Gavazzoli, *Manuale di museologia*, ed. Etas, 2003, p. 102

L'entrata si trova su Reinhardtstrasse 20, (come dicevamo, via laterale alla trafficata Friedrichstrasse) uno dei quattro ingressi dell'edificio. Da manuale si sa che l'atrio

è lo specchio dello stile di conduzione complessiva del museo e del suo valore ed è perciò la vetrina in cui si presenterà consapevolmente l'identità della raccolta, la vita scientifica e didattica, ma in cui si mostrerà inconsapevolmente lo stile di gestione, la cura generale verso l'istituzione, l'atteggiamento di servizio del corpo professionale e degli operatori¹⁰⁰.

Non potrebbe essere più vero: appena il visitatore si trova di fronte a quell'edificio inespugnabile la sensazione che arriva è quella di qualcuno che sta per entrare in un posto carico di storia e non in un luogo dove sono esposte opere d'arte. La sensazione di chi sa che non uscirà a cuor leggero.

Si oltrepassa la pesante porta di ferro e si passa attraverso una serie di stretti e bassi corridoi lungo i quali si vedono vecchi telefoni e molte altre porte arrugginite (figg. 10-11).

Si arriva ad uno spazio totalmente dipinto di bianco che riporta alla mente il reale contesto in cui ci si trova. Tra i muri di cemento, di cui si intuisce lo spessore, un piccolo blocco bianco squadrato funge da reception. Sulla destra c'è una piccola stanza dove ci sono alcuni armadietti e alcuni attaccapanni per depositare giacche e borse ingombranti. Sulle pareti di cemento grattato si vedono ancora dei graffiti dai colori fluorescenti (fig. 12).

Si nota subito che ci si trova in un ambiente molto intimo. Non si vedono insegne di nessun tipo: né fuori ad indicare la collezione, ad esempio sulla strada prima di arrivare al bunker, o sull'edificio stesso; né all'interno ad indicare, per esempio, il guardaroba o i servizi igienici. Tanto meno si trova una segnalazione analitica del percorso espositivo "necessaria a volte, per le dimensioni della struttura o per la tortuosità del cammino¹⁰¹", ma è interessante notare come il logo della collezione, presente sulla copertina del catalogo e su biglietti da visita che distribuiscono alla fine della visita, sia la pianta strutturale dell'edificio, del

¹⁰⁰ M. Laura Tomea Gavazzoli, *Manuale di museologia*, ed. Etas, 2003, p. 88

¹⁰¹ Ivi. p. 88

bunker, la quale ci mostra il riferimento perimetrico alle ville palladiane, alle quali l'architetto, che si occupò della costruzione di questo edificio come degli altri nel periodo prima l'inizio della guerra, guardò, per dare uno stile classico alle costruzioni di una Berlino che presto sarebbe stata vittoriosa, nelle loro speranze.

Una piccola porta di ferro nasconde appunto le toilette, individuabili solo se domandato. Ad accogliere i visitatori ci sono dei giovani ragazzi, coloro che condurranno la visita guidata attraverso il bunker.

Una piccola sala d'attesa adiacente all'atrio, permette al pubblico di aspettare che tutti i componenti del gruppo (massimo 12) arrivino per iniziare la visita. La stanza è intonacata bianca con dei cubi che fungono da seduta e su uno di questi si può trovare un catalogo della collezione in consultazione. Su un vassoio viene offerta semplicemente dell'acqua, in una brocca, con qualche bicchiere a fianco.

Non è presente nemmeno un vero e proprio bookshop. Il catalogo e altre, poche, pubblicazioni inerenti sono visibili sul banco della reception e acquistabili.

Nel bunker non è presente un deposito, le altre numerose opere della collezione non esposte in questa sede, sono depositate in magazzini a Wuppertal, città della Germania dove il signor Boros e consorte risiedono durante la settimana e dove ha sede l'agenzia pubblicitaria del collezionista.

Il bunker è dotato di un sistema di areazione, ma la temperatura è determinata dalla fisicità stessa dei materiali di cui è composto. Non a caso era stato scelto come luogo per l'immagazzinamento della frutta, delle banane in particolar modo, per la sua temperatura che oscilla tra i 15 e i 20°C. la stessa che viene mantenuta tutt'oggi.

Nella saletta d'attesa sono visibili alcune foto appese a muro scattate nel 2003 da Arum Kuplas, di alcune stanze del bunker così com'era stato trovato, possiamo vedere le dark room e le pareti con i segni e i colori di quando era un club hard techno (figg. 1-2).

Nel silenzio si sente solo il rumore di una pompa meccanica che proviene da una sala accanto in cui si trova un'opera di Eliasson, *Vortex of Lofoten* (1999), un cilindro di plexiglass alto due metri e pieno d'acqua nella quale viene creata per mezzo di una pompa che aspira e soffia l'acqua, un vortice (fig. 13).

Alzando gli occhi però si può vedere, lì che dondola sopra la testa, ad accentuare il senso di straniamento, una campana dalla quale è stato asportato il batacchio (fig. 14).

Ecco allora la prima opera che sta lì non per caso: l'artista belga Kris Martin ha prelevato quella campana da una chiesa abbandonata e sconsecrata nel suo paese natio per montarla lì, a segnare un tempo che però è irregolare, incontrollabile, impercibile, dondolando a volte più piano, a volte più forte senza mai emettere suoni. La funzione comune generale associata alla campana, di scandire e segnare il tempo attraverso i rintocchi, è stata qui scardinata. Il titolo dell'opera è "*For Whom...*" (2008) ed è immediato il riferimento alla novella di Ernest Hemingway "*For Whom The Bell Tolls*" che parla della crudeltà di una guerra appena finita, diventato best seller in Germania dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. Il lavoro dell'artista riflette molto sui quesiti esistenziali che nutrono gli esseri umani accompagnati da quel bisogno di conoscenza e il senso di frustrazione che ad esso si accompagna, la speranza e il mistero, la compassione e la percezione di un destino comune.

La visita guidata inizia con il racconto della storia del luogo, del bunker, delle sue molteplici funzioni d'uso che ha acquistato negli anni, fino all'acquisto definitivo da parte del collezionista Boros. Spiegano inoltre le difficoltà incontrate nella riconversione architettonica ponendo l'accento su come l'aspetto esteriore del bunker sia stato volutamente mantenuto non solo per il suo essere inserito nella lista dei monumenti storici, ma per il preciso interesse del collezionista di conservare intatto quel luogo e i suoi spazi interni.

Le sale hanno subito chiaramente modificazioni, come abbiamo visto analizzando il progetto dell'architetto Jens Casper, per poter essere più accessibili e più idonee a contenere opere d'arte, ma queste modificazioni non hanno portato nessuna aggiunta alla struttura esistente. Si è trattato maggiormente di buttare giù pareti e soffitti per fare più spazio e una volta finito il restauro gli artisti hanno potuto scegliere in quale sala installare la propria opera.

E' qui che l'architetto diventa museografo e insieme all'artista concepisce il progetto migliore per far entrare materialmente l'installazione nello spazio.

E' a queste installazioni che ci si vuole riferire in questa analisi perché mettono in luce le caratteristiche salienti, con le rispettive problematiche, dell'arte contemporanea.

Alcune di queste opere non nascono, come sembrerebbe, prettamente come site specific, ma in fondo mantengono la caratteristica principale di questo tipo di operazione: ciò che è stato acquistato dal collezionista è il progetto dell'opera come pezzo già esistente nella ricerca dell'artista, ma che è stato precisamente 'montato', installato, nel luogo in cui in questo momento si trova. L'opera rimane pertanto condizionata dalle caratteristiche del sito in cui si trova, ma allo stesso tempo potrebbe essere smontata da questo contesto e ricollocata in un'altra ipotetica occasione. Questione di cui ci occuperemo più avanti.

L'artista polacca Monica Sosnowska è solita lavorare con e sullo spazio, nutrendo un particolare interesse nella percezione dello spettatore quando si trova all'interno di questi suoi spazi artificiali ed è automaticamente portato ad interagire con essi. Il suo *Untitled* (2008), che è stato comprato dal collezionista come "un oggetto con angoli acuti che collega le stanze", è un fulmine di legno laccato nero che buca due pareti ed occupa tre piccole sale al primo piano del bunker (figg. 15-16). Il fulmine è percorribile all'interno e l'intento è quello di ricreare uno spazio mentale che dipende direttamente dal contesto: in questo caso l'atmosfera soffocante e buia di disorientamento rimanda immediatamente al passato del bunker e alle sue sale claustrofobiche.

Nella stessa situazione ci si trova di fronte all'installazione di Santiago Sierra. L'artista invade lo spazio espositivo bucando una parete in cemento del bunker in quattro punti (figg. 17-18). *Construction and installation of tar-coted forms with the dimensions 75 x 75 x 800 cm arranged in two spaces* consiste in quattro colonne nere dalle misure indicate nel titolo, disposte in obliquo attraverso due sale: per renderlo possibile sono stati scavati nel muro, ed esportati, quattro blocchi di cemento, 75 x 75x 40 cm (spessore effettivo del muro in cemento armato del bunker) che poi sono stati depositati al di sotto di esse, come piattaforme inutilizzate sulle quali si possono vedere dagli angoli esatti i segni dei tagli con le frese a punta di diamante, usate per la riconversione del bunker.

Katja Strunz con il suo progetto *Zeittraum* si confronta con lo spazio architettonico, in questo caso non richiedendo personalmente all'architetto di abbattere nuovi muri per lei, ma scegliendosi una delle stanze più alte e più articolate, da cui si può intravedere il corridoio e il soffitto del piano superiore (figg. 19-20). Il progetto è portato avanti dall'artista dal 2004 e si riferisce al concetto di Walter Benjamin del sogno e del suo soddisfacimento nella moda, nella pubblicità e nell'architettura. Se si scompone e traduce la parola, che vediamo scritta sul muro a titolo dell'opera, infatti, possiamo vedere che se ne leggono tre: Zeit, Traum, Raum che vogliono significare tempo, sogno, spazio. Ciò che vediamo sono oggetti angolosi, appuntiti, dalla forma simile agli aeroplani di carta che si costruivano da ragazzini, che si arrampicano, poggiano e pendono sui muri di cemento. Sono di legno e metallo, materiali trovati e raccolti dalla strada e ricordano nelle loro forme, quelle del Costruttivismo. In questo spazio così suggestivo però queste forme geometriche squadrate non possono che ricordare, come accennato, i tempi bui quando si udivano le sirene che avvertivano dei bombardamenti aerei e le persone che si rifugiavano nello stesso bunker, affidandosi alla protezione di quelle tonnellate di cemento.

Una sala, la più alta del bunker che permette inoltre di vedere il soffitto, è stata appositamente creata per contenere un lavoro di Eliasson. Appeso ad un sottile cavo nero, pende al centro della sala all'incirca fino ad altezza testa, un normalissimo e familiare *Ventilatore* (1997) acceso, ruotando in modo concentrico più o meno regolare (fig. 21). Quando la sala si riempie di visitatori il suo moto diventa confuso perché interagisce sensibilmente con l'aria spostata dai movimenti di questi e cambia lentamente la sua direzione. La presenza dei fruitori è un elemento fondamentale nell'opera di Eliasson che cerca sempre con i suoi lavori di generare contatto e partecipazione nella fruizione visiva dell'opera in sé.

Durante il percorso di visita, la guida non manca di far notare in alcuni punti, come sarebbe stata l'altezza del soffitto originale e dove invece si vedono i segni dello spessore abbattuto e del cemento scrostato. Non tutte le pareti sono state intonacate e dipinte di bianco. Alcune, la maggior parte, dialogano perfettamente con le opere installate.

In alcuni punti sono visibili ancora le frecce dipinte di bianco sui muri che servivano da segnalazione della via percorribile quando il bunker era affollato di persone e sprovvisto di illuminazione efficace. Ora, ad ogni giro scala, su ogni piano, una grande torcia è a disposizione per le emergenze, in caso di mancanza di elettricità.

Sono anche visibili sul muro, in stampatello nero, le scritte Rauch verboten (vietato fumare) degli anni '40 che però giocano ancora lo stesso ruolo nell'indicare il divieto imposto dal nuovo impianto antincendio inserito durante la riconversione, non senza dover buttare giù qualche muro (fig. 22).

La luce è un'altra componente museografica da analizzare. Si può immaginare come per i cinque anni della riconversione non sia stata presente un'illuminazione adeguata e leggiamo sul catalogo infatti che il collezionista e la moglie, così come l'architetto, si aggiravano per questi muri bui e freddi soltanto utilizzando delle torce.

Si legge sul manuale di museologia: "le luci, com'è noto, costituiscono lo spazio¹⁰²". Il museologo, con l'architetto, dovrà verificare che ogni opera sia ben valorizzata dall'illuminazione scelta e che il fruitore non sia da essa disturbato nella visione, senza dimenticare di tenere fortemente in considerazione l'eventualità che il tipo di luce scelto possa essere dannoso per la conservazione dell'opera d'arte.

Si legge più avanti: "l'illuminazione di un oggetto è un'operazione di critica in azione, perché attribuisce ad esso un livello di importanza e determina il suo punto di vista, accentuandone alcune parti e occultandone altre¹⁰³".

Ecco allora che qui ci troviamo in un caso limite. Chiaramente è presente un'illuminazione artificiale nelle sale del bunker. La scelta è ricaduta su un sistema di file di lampade al neon, la cui denominazione è cool white (BWCE L36W 742), ma bisogna sottolineare quale è stata la precisa intenzione del collezionista. La scelta di molteplici installazioni che avessero a che fare con la luce, o elementi luminosi, non è un caso. Queste installazioni giocano un ruolo

¹⁰² M. Laura Tomea Gavazzoli, *Manuale di museologia*, ed. Etas, 2003, p. 106

¹⁰³ Ivi. p. 106

particolare con lo spazio creando una relazione che raramente potrebbe essere ricreata in modo così vistoso. L'assenza di luce naturale e di finestre che permettano di vedere al di fuori è davvero pesante da sopportare e in un certo senso queste opere 'luminose' aiutano ad alleggerire questa sensazione claustrofobica donando anche un po' di colore alle pareti grigie.

Ecco infatti che la prima sala in cui si entra, seguendo la guida e abbandonando la campana silenziosa sopra la testa, è illuminata di colori tenui e caldi. La *Berlin Coulou Sphere* (2006) di Eliasson pende poco sopra le teste: è una grande sfera costituita da tanti piccoli triangoli di vetro colorato disposti su una struttura in acciaio a spirale, illuminata all'interno da una lampadina da 1200 Watt (fig. 23). I colori dei triangoli vengono riflessi, come un caleidoscopio, sui muri, dipinti di bianco in questo caso, avvolgendo completamente lo sguardo del visitatore che, girando in tondo sotto la sfera, guardandola, può notare l'effetto del movimento (dato dalla struttura visibile a forma di spirale) e del cambiamento di colore. Nuovamente vediamo come lo spettatore sia parte attiva dell'opera di Eliasson e sia parte della completezza di essa. Due altri lavori dell'artista, che come è noto utilizza molto la luce, e che in questo contesto rendono bene l'idea di quale sia stata la scelta compiuta dal collezionista e dell'interazione con lo spazio originale, sono: *Room for all colours* (1999) e *Four corners light* (2004). La prima opera si tratta di uno schermo posizionato sul fondo di una stanza buia, ad altezza originale di due metri, sul quale viene proiettata da dietro una luce che attraverso un sistema computerizzato cambia colore perché le vengono sovrapposti dei filtri rossi, blu e verdi (fig. 24). Il visitatore si trova quindi immerso in questo bagno di luce calda che evolve in tenui sfumature. La seconda opera invece dematerializza le massicce pareti della costruzione: un raggio di luce, attraverso un sistema di specchi rifrangenti colorati disposti su un cavalletto al centro della sala, viene proiettato nell'angolo, lungo l'altezza originale del muro (fig. 25). Questo avviene sui quattro angoli della stanza, nei tre colori primari, più una luce bianca. Ciò che avviene è che le due pareti sembrano non toccarsi, anzi sembrano spinte ai lati contrari da questi raggi, come a formare uno spazio altro, una fessura di luce che può condurre chissà dove.

Sempre a dialogare con l'oscurità pesante delle sale del bunker troviamo gli 'object trouve' di Anselm Reyle. Artista tedesco, definito capace di rendere l'arte astratte kitsch e quindi più accessibile alla nostra modernità, utilizza spesso oggetti trovati, recuperati da situazioni di disuso per poi donargli nuova vita attraverso l'inserimento di luci neon colorate, che ne cambiano l'aspetto, come incarnazione del cattivo gusto. Vediamo per esempio, nella stanza in cui precedentemente venivano depositate le maschere a gas, una ruota di un carro agricolo, *Wagenrad* (2001) illuminato da un neon viola, che crea un'atmosfera altra, con un certo rimando anche alla scena techno che aveva popolato per anni il bunker, e la città di Berlino, nella quale l'artista vive e dalla quale trae molto spunto per i suoi lavori (fig. 26). Simile, si può dire, il *Heuwagen* (2001/2008), un carretto da traino agricolo anch'esso, completamente dipinto di una vernice fluorescente inserito nel centro di quella che era stata una dark room (fig. 27). Le pareti sono completamente nere e sul soffitto corre una fila di luci di wood (parte dell'installazione) che fa brillare e rende ancora più fluorescente il carro e i segni sulle pareti, lo stesso tipo di luce che si trova ai party.

Chi invece contribuisce ad alleggerire il buio 'smaterializzando' la pesantezza dei muri è l'artista, anch'essa tedesca, Kitty Kraus. Il lavoro, *Ohne Title* (2008) si trova in una stanza leggermente nascosta perché un muro bianco obliquo sembra bloccare l'entrata. La tentazione, quindi, è quella di sbirciare dietro questo ostacolo e allora si possono vedere quattro blocchi posti sul pavimento composti da sei vetri specchianti tenuti insieme da dello scotch, lasciando però un piccolo spazio agli angoli, a formare un parallelepipedo che si rivela immancabilmente imperfetto. Dalle fessure lasciate agli angoli, raggi di luce (posta all'interno del cubo) escono e si riflettono in modi eterogenei come una luce in dissolvenza, scomponendo pareti e soffitto (fig. 28).

All'ultimo, quinto, piano della collezione interamente dedicato all'artista tedesco Rehberger, ci si trova a camminare in un labirinto di lampade che pendono dal soffitto basso. Queste sono state fatte a mano dagli assistenti dell'artista con strisce multicolori di velcro, di varie forme e dimensioni. Ecco di nuovo quindi il visitatore immerso in una luce naturale, colorate, in ombre che si

muovono sui muri ad ogni spostamento, a dare un po' di sollievo da quell'ambiente così costringente (fig. 29).

Dunque abbiamo visto come in questo caso, i problemi di luce naturale, di luce artificiale e la problematica di trovare un accordo tra esse e il benessere dell'opera d'arte, non si pone. Si tratta di un nuovo modo di allestimento, decisamente dentro l'opera d'arte. Essa diventa infatti parte attiva di quello che è il progetto museografico e si sceglie la migliore disposizione di questi lavori che intrinsecamente apportano l'illuminazione necessaria alla stessa fruizione.

Una successiva componente museografica discussa sui manuali consiste nel colore e materiali costruttivi. Si legge:

nella complessa sintassi museografica colori e materiali sono al centro dei rapporti fra volumi e le superfici architettoniche e la materia dei beni da valorizzare. I primi collaborano a definire lo spazio, dilatandolo o restringendolo, fornendo sussidi all'orientamento, isolando o avvicinando gli oggetti, evocando stili, ambienti, contesti. I materiali di rivestimento e arredo nel macro e microallestimento hanno la capacità, corrispondente a quella della luce, di deprimere o esaltare i pezzi esposti, attraverso il coordinamento, la neutralità voluta o il contrasto¹⁰⁴.

Come abbiamo già visto in questo caso sono proprio i volumi architettonici ad influire sulla scelta dell'artista che, inserito in quel contesto quasi assurdo per un'opera d'arte, sceglie dove posizionare la propria e decide come e se questa andrà a dialogare con le superfici circostanti. Lo sviluppo della superficie espositiva d'altronde non è lineare, continuativa, i muri si interrompono, si alzano, si abbassano. Di solito considerata come un fondo neutro, la parete, alla quale viene chiesto di “recedere nella percezione a tutto vantaggio delle opere esposte¹⁰⁵”, qui pretende di avere una forma tutta propria. I muri sono di cemento, la superficie non è del tutto liscia ed omogenea, alcuni sono stati intonacati e dipinti di bianco, altri lasciati al loro stato originale.

¹⁰⁴ M. Laura Tomea Gavazzoli, *Manuale di museologia*, ed. Etas, 2003, p. 107

¹⁰⁵ Ivi. p. 105

Ma ecco che anche in questo caso, come per la luce, non si tratta di un deficit del luogo espositivo, anzi viene preso come spunto dall'artista per generare nuove forme e dialogare con l'ambiente.

Gli esempi più lampanti sono quelli apportati da Anselm Reyle. In una sala completamente dedicata a lui, sono ancora visibili tracce di graffiti di quello che era il club techno più hard d'Europa. L'artista entusiasta di ciò ha deciso di lasciare quella parete intatta e ha installato in quella a fianco, più alta, il suo *Ohne Title* (2008), lavoro che fa parte di una serie di tele, dalle grandi dimensioni, su cui sono disposti in strisce verticali vari materiali, spesso recuperati e di uso comune combinati con pittura di vario colore, distribuita con pennellate veloci, grossolane, spesse (fig. 31). Il plexiglass arancione presente sulla tela in questione riflette e crea un continuum con i graffiti sul muro, generando un nuovo ambiente. Un lavoro simile si trova in un'altra sala, da solo. Il materiale questa volta è un foglio metallico incollato alla tela con della pittura nera. L'artista durante una passeggiata, affascinato da questo PVC scintillante esposto nella vetrina di un ottico, ha deciso di farne un lavoro, oltretutto in questo caso appositamente commissionato per il bunker, posto sotto una teca di plexiglass a renderlo ancora più museale. Esso dialoga perfettamente, riflettendo nel suo luccichio metallico i colori dell'installazione di neon colorati dello stesso artista, posta nella sala accanto e visibile attraverso il muro aperto. E quell'installazione di neon non sembra altro che una enorme tag di un graffitista, come se ne trovano ancora sulla maggior parte dei muri berlinesi.

A continuare questo gioco tra memoria del posto e contemporaneità delle opere, in una piccolissima stanza leggermente nascosta si intravedono dei flash: un lampadario anni '70, anch'esso trovato chissà dove, pende dal soffitto e alle lampadine normali sono state sostituite delle luci stroboscopiche a ricordare nuovamente i moltissimi party fatti in quel luogo, tra l'oscurità e le luci fluo o strobo decisamente anni '90 (fig. 32).

Un altro appunto riguardo alle pareti non può essere dimenticato. Bisogna precisare che già in varie forme di arte contemporanea si è visto come la parete non è più solamente il supporto necessario all'esposizione di un'opera che

appunto ad essa meccanicamente si poggia. La parete diventa a volte parte stessa dell'opera, fungendo da tela, da contenitore. Quindi il lavoro non è solo sulla parete ma è nella parete, da essa imprescindibile. Ecco allora che anche i muri bianchi, quelli canonici da museo o da galleria d'arte, vengono 'sporcati', intaccati della stessa materia di cui è composta l'opera d'arte.

Anselm Reyle, mimando i segni storici lasciati sugli altri muri, dipinge il suo murales *Geminorum* e *Sipontum* (2008). Ispirandosi alle pitture di Victor Vasarely, fondatore del movimento artistico della Op Art insieme a Bridget Riley, utilizza gli stessi nomi per il titolo del suo lavoro e proietta quelle geometrie nere in diagonale sul muro bianco, cercando di ricreare quel movimento dell'unità plastica formata da due forme-colori, dando una nuova geometria alla struttura spaziale (fig. 33).

Kitty Kraus invece espone un parallelepipedo d'inchiostro nero ghiacciato nel quale è incastrato un neon. Il giorno dell'apertura al pubblico della collezione il neon è stato acceso e il calore emanato ha fatto sì che l'inchiostro congelato si sciogliesse andando a gocciolare lungo gli angoli della mensola sulla quale era appoggiato, ad un metro e mezzo circa di altezza da terra, creando segni neri e zampilli lungo il muro e per terra, dove ancora oggi è visibile una larga macchia di inchiostro che si è espansa sul cemento (fig. 34).

Durante questo lungo percorso di visita, che dura un'ora e mezza circa, si è sempre sollecitati nel non perdere l'insieme del gruppo. Ogni specifica struttura architettonica propone la configurazione di un itinerario naturale, il quale viene spesso modificato per concedere più libertà ai circuiti di visita, i quali devono adottare sistemi contro la noia e sollecitare sempre novo interesse. In questo caso, data la grandezza dell'esposizione, non è possibile soffermarsi in tutte le sale e l'attenzione viene inevitabilmente catturata dalle molteplici stanze ricavate nel cemento in cui si affacciano lavori indecifrabili e curiosi. Non sempre il tour è lo stesso, dipende dalla volontà della guida.

Non è facile cogliere esattamente i titoli delle opere e i nomi degli artisti, e riuscire a memorizzarli lungo tutto il percorso, ma questa è la volontà gestionale della collezione. Se "il museo è una forma di comunicazione non verbale che ha

nei sui oggetti le proprie specifiche ‘parole’¹⁰⁶”, si può dire che in questo caso questo concetto è applicato alla lettera. Non si vedono infatti didascalie, targhette con nomi, titoli, date e materiali costitutivi dell’opera. Questi “cartelli destinati alla mediazione scritta sono ipotetiche aggiunte in un altro linguaggio, finalizzato a migliorare la ricezione e la comprensione del messaggio primario¹⁰⁷” e dovrebbero sempre essere assolutamente coordinati con le opere stesse e l’allestimento, senza prevaricare sulle une o sulle altre. In questo caso la guida ci tiene a precisare che non hanno intenzionalmente voluto seguire questa linea comunicativa, preferendo essere loro stessi l’unico centro dell’attenzione e le opere di cui loro stessi andranno a parlare. A fine tour sono gentilmente disponibili e ripetere e scrivere i nomi degli artisti e delle opere che più hanno suscitato interesse nel visitatore che lo domandi.

¹⁰⁶ M. Laura Tomea Gavazzoli, *Manuale di museologia*, ed. Etas, 2003, p. 112

¹⁰⁷ Ivi. p. 112

5. INSTALLAZIONI: OPERE D'ARTE COMPLESSE

Abbiamo appena visto in questo tour di visita ridotto del bunker, come la scelta delle opere da esporre sia ricaduta in prima istanza su delle installazioni. Su quelle opere complesse, dunque, che cercano intenzionalmente di creare un unicum tra più linguaggi. Gli artisti si sentono coinvolti non solo dal loro universo culturale che li porta a 'generare prodotti' ma anche dal contesto ambientale in cui si andranno ad inserire. Lo spazio del museo non viene vissuto passivamente, ma al contrario, viene inglobato nel pensiero artistico.

La volontà del collezionista era quella di inaugurare l'apertura di uno spazio di tale importanza storica, con un evento dall'altrettanta portata artistica, che avrebbe convogliato tutti i sensi della percezione in una fascinazione estetica totale.

Lo spazio non voleva essere percepito come mero luogo di esposizione, inteso come allestimento di opere a parete o di sculture posizionate nello spazio, ma doveva essere vissuto attraverso le opere d'arte, le quali avrebbero ridato vita al luogo attraverso il loro dialogare con quelle sale cariche di storie passate e attraverso il dialogare stesso dell'artista che in quegli spazi si è inserito in modo autonomo e consapevole.

La storia di quell'edificio è mantenuta in vita grazie all'attuale presenza della collezione Boros. Certamente il bunker in quanto tale sarebbe stato, come abbiamo detto precedentemente, salvaguardato e conservato in quanto monumento storico, soggetto alla tutela da parte dello Stato poiché inserito nella lista del patrimonio culturale mondiale.

Ma sono le modificazioni d'uso che rendono l'esistenza di un edificio ancora più interessante e forniscono argomento di studio o dibattito.

Abbiamo visto come nelle pianificazioni del dopo guerra e post-industrializzazione, siano molti i progetti di riuso di vecchi capannoni industriali, interi quartieri abbandonati, o zone periferiche. Inoltre la città di Berlino è specializzata in questo, come si è detto. La sua modernità ancora in sviluppo si confronta con la volontà, più che moderna, di 'occupare' tutti gli spazi lasciati vuoti con ciò che meglio si addice come estetica e contenuto. La maggior parte,

quindi, degli eventi culturali sorgono in luoghi insoliti come prigioni, cisterne dell'acqua, vecchie fabbriche di birra, piscine, vecchie stazioni ferroviarie e infine anche bunker¹⁰⁸.

La città mescola il suo passato e il suo presente, come a trarre beneficio dal tutto. Così nel bunker dove una parte della collezione Boros viene messa in mostra, non si può non notare questo mescolarsi di storie e al contempo di contemporaneità. Uno spazio così particolare pone inevitabilmente questioni inerenti la scelta delle opere che vogliono essere inserite e l'impatto generale che se ne vuole dare. Ricordiamo come il collezionista abbia voluto 'tener fuori' figure come i curatori prediligendo la libera scelta degli artisti in collaborazione, al massimo, con l'architetto per la gestione degli spazi. Ed è forse questa scelta che dona al bunker la sua particolarità: non certo perché un visitatore percepisce quali figure abbiano lavorato vis a vis, ma perché traspare dalle installazioni che si susseguono di sala in sala la volontà di ciascun artista di confrontarsi con quello spazio particolare. Le installazioni che vediamo hanno, in modi differenti, una forte presenza rispetto a quelle mura di cemento. Le installazioni luminose che abbiamo precedentemente esaminato, ne sono un esempio lampante. E' come dire che l'attuale allestimento generi un senso che altrimenti sarebbe diverso, se fossero state fatte scelte differenti. Su questo si tornerà nel capitolo successivo, a partire dall'ultima dichiarazione fatta dal collezionista, di voler cambiare proprio quest'autunno, l'intera collezione che è rimasta intoccata fin dal giorno dell'apertura.

Si vogliono analizzare alcune installazioni, oltre a quelle già citate come fondamentale supporto museografico, che hanno un diverso legame con il bunker ma pur sempre forte ed imprescindibile, soprattutto perché questo legame

¹⁰⁸ Si fa riferimento a festival come *48 Stunden* di Neukoelln, in cui tutto il quartiere si anima di locali adibiti ad esposizioni e concerti, compresi la fabbrica di birra e la prigione; la compagnia di danza TanzApartment ha invece come sede ufficiale una cisterna dell'acqua all'interno della quale hanno luogo gli spettacoli; per non parlare poi del più grande museo d'arte contemporanea della città, l'Hamburger Bahnhof, che è stato costruito dentro una vecchia stazione ferroviaria; il Stadtbath di Wedding è invece la vecchia piscina di quartiere che è stata trasformata in centro culturale e le piscine sono sfondo di concerti e performance; infine sarà tra poco inaugurato con un'esposizione collettiva un vecchio gasometro che fu usato come bunker durante la Seconda Guerra mondiale.

influisce sul senso dell'opera, sul suo fine ultimo. Bisogna per questo analizzare brevemente alcuni accadimenti e discussioni riguardo la nuova pratica artistica che si è appunto definita installazione.

A partire dagli inizi del XX secolo fino agli anni sessanta, in un periodo che vede compiersi la tragedia di due grandi guerre, l'arte si espande ai diversi linguaggi visivi, conquista spazi e territori inglobando tutti i lessici creativi – “dall'arte alla musica, dalla poesia al cinema, dal sesso alla politica, dal commercio alla pubblicità – per elaborare una figurazione che si estende dalla bidimensionalità della pittura e della scultura allo spazio ambientale, quello in cui gli esseri viventi si muovono, sia all'interno sia all'esterno della loro “abitazione” e del loro habitat naturale e urbano¹⁰⁹”.

Quello che si verifica è un approccio, una visione “sferica” dell'arte¹¹⁰. Si cerca un'unione, un'integrazione di materia, spazio ed espressione per scardinare qualsiasi barriera:

di fatto il trapasso è dalla rappresentazione autoreferenziale e mobile, a un'immersione referenziale e in situ, dove l'arte si configura in relazione o in situazione agli aspetti di un territorio o ambiente: si localizza e diventa un intervento nel e con il mondo¹¹¹.

Con il Futurismo italiano si hanno le prime manifestazioni di questo erompere nello spazio con manifestazioni del tutto nuove, andando ad occupare anche spazi fino ad allora non considerati idonei alle pratiche artistiche; esso è seguito poi dal Costruttivismo, dal Dadaismo e dal Surrealismo, fino ad arrivare alla Pop Art, al Newdada e agli environments; anche il Minimalismo apporta una sua visione dell'ambiente, legata più ad una logica del costruire con forme base, che non del coinvolgere; si arriva poi allo sconfinamento della Land art e al coinvolgimento di materia dell'Arte Povera. Ogni avanguardia, ciascuna con le sue logiche e i suoi

¹⁰⁹ Viene così definito il nuovo modo di fare arte da Celant nel suo G. Celant, “Un arte sferica” introduzione al volume *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni* di B. Ferriani e M. Pugliese, Electa, Verona 2009, p. 15

¹¹⁰ Ivi. p. 15

¹¹¹ Ivi. p. 16

mezzi, arriva a comprendere, riformulare e convogliare i propri studi sull'ambiente circostante creando una totalità a tutto tondo.

Per arrivare ad una comunicabilità totale si sollecita lo sconfinamento, linguistico e fisico, e la ricerca estetica cerca di conquistare un contatto con la realtà contestuale, non parlare di questa attraverso un universo di immagini, ma compiendo una scelta dichiarativa attraverso la collocazione dell'opera all'interno di quella stessa realtà. Collocazione che significa proprio l'intreccio tra l'idea progettuale dell'opera e il luogo, il contesto che la ospita. Le mura prestabilite di quegli edifici destinati alla ricezione di opere sembra che si stringano sempre di più intorno all'opera stessa che ha, invece, bisogno di espandersi. Per questo, con le neoavanguardie sopra citate, vengono analizzate criticamente le convenzioni museali e allestitivo e si cerca di modificarle, di 'sfondarle' con la preponderanza e la prepotenza del lavoro che cerca un dialogo con l'architettura e l'ambiente.

Cambiano le dimensioni dell'opera, cambia la posizione tesa a creare un'arte sostanzialmente trasportabile, su una superficie o un supporto, racchiudibile in oggetti mobili, a favore di un'arte svincolata, che riflette sulla sua essenza e condizione 'situazionale'¹¹².

Questo "sovertimento delle convenzioni contribuisce a portare alla definizione di una nuova forma espressiva, l'installazione"¹¹³.

Si verifica quindi, a partire dagli anni sessanta, il passaggio da allestimento tradizionale, all'idea di installazione, per la quale l'opera d'arte non significa più in modo autonomo e autoreferenziale, ma "le circostanze architettoniche, la sua disposizione in uno spazio interno o esterno svolgono un ruolo fondamentale nella determinazione del suo significato"¹¹⁴. L'attenzione quindi non si concentra più su un solo elemento, su un solo segno, ma è portata a includere tutte quelle componenti esterne che in qualche modo vanno a incidere sull'esperienza

¹¹² G. Celant, Introduzione al saggio *Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art*, Biennale di Venezia, Venezia 1977, p. 5

¹¹³ M. Pugliese e B. Ferriani,, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Verona 2009, p. 46

¹¹⁴ G. Celant, Introduzione al saggio *Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art*, Biennale di Venezia, Venezia 1977, p. 6

dell'opera: i suoi contenitori, ovvero "il campo complementare che la contiene e la determina"¹¹⁵.

Evento massimo significativo di questo slittamento di significati è la manifestazione che sancirà la nascita della Pop Art: la mostra "This is Tomorrow" alla Whitechapel Art Gallery di Londra curata da Bryan Robertson, che comprendeva artisti, musicisti, architetti e designer suddivisi in 12 gruppi. L'intenzione era quella di lavorare insieme sul concetto di interdisciplinarietà, acquisendo quindi contenuti dalla cultura di massa, dal cinema, dal fumetto, dalla pubblicità. Nell'introduzione del catalogo scritta da Lawrence Alloway si legge dichiaratamente l'attenzione nei confronti dello spazio:

architetti e artisti si sono preoccupati della manipolazione degli spazi e del controllo del volume. Ogni spazio consiste in una complessa organizzazione visiva, ogni spazio ha un proprio messaggio, ogni spazio si relaziona con gli altri spazi in sequenza¹¹⁶.

Un altro esempio significativo di questa nuova metodologia artistica, che tenta di coinvolgere più campi del fare, ci viene mostrata dalla terza edizione della Rassegna di Amalfi curata da Germano Celant, più volte citato fin qui: "Arte povera più azioni povere". Era un'iniziativa, tenutasi nell'ottobre del 1968, impostata in tre momenti centrali: un'esposizione, un momento di performance e un momento di dibattiti sul ruolo dell'arte e sulla critica¹¹⁷.

La mostra è stata allestita negli spazi degli arsenali e non solo, anche nelle strade, nelle piazze, nelle zone fino ad allora mai immaginate come scenario artistico, quasi a invadere il mondo dove la vita e le opere si fondono. Oltre ad anticipare quindi il riutilizzo di spazi extra-artistici, come gli arsenali di Amalfi (ora museo della Bussola e del Ducato marinaro di Amalfi, nato nel dicembre 2010) la mostra "fu impostata senza precise direttive e vide dunque una

¹¹⁵ G. Celant, Introduzione al saggio *Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art*, Biennale di Venezia, Venezia 1977, p. 6

¹¹⁶ L. Alloway, in *This is Tomorrow*, catalogo della mostra, London, Withechapel Art Gallery, 1956, in M. Pugliese, "Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni" di B. Ferriani e M. Pugliese, Electa, Verona 2009, p. 50

¹¹⁷ M. Pugliese e B. Ferriani, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Verona 2009, p. 56

partecipazione spontanea da parte degli artisti¹¹⁸” i quali erano totalmente liberi di scegliere il modo e la collocazione delle loro opere, libertà che di lì a poco entrò a far parte anche delle prassi museali.

In tutto questo ‘uscire fuori’ c’è la volontà di confrontarsi con il mondo reale e coinvolgere un pubblico più vasto, per mezzo di performance, azioni, sculture e installazioni. Nasce un nuovo linguaggio per riappropriarsi creativamente del tessuto urbano. Gli artisti sono mossi da questioni politiche, sociali e ideologiche, concepiscono il concetto che la loro arte non è più creata soltanto per il museo o per il mercato, dove il senso muore e tutto viene mercificato. Questo concetto è ancora più predominante quando le installazioni delle avanguardie si legano sempre di più con il contesto e ad esso si vincolano. Così come lo stesso Celant scrive:

l’unità pratica di arte ed ambiente dimostra la volontà di strappare la materia lavorata dall’artista alla distribuzione selvaggia e alla pratica incontrollata dello scambio, per attribuirle definitivamente un unico “campo”, pubblico o privato, ma progettato insieme all’intervento artistico ed ideologico¹¹⁹”

Quanto fin qui detto ci permette di capire come queste siano tematiche alle quali ci si trova tutt’oggi di fronte quando si tratta di conservazione dell’arte contemporanea e di questo passato ravvicinato. L’essere ‘nel mondo’ delle opere e il loro agire e significare con e attraverso di esso, insieme alla volontà esplicita di uscire da un contesto mercantile ‘comodo’ e pratico, induce ad interrogarsi sul futuro di queste opere che vengono infatti definite effimere.

Non si vuole qui riproporre una storia critica sulla nascita e sull’evoluzione del concetto di installazione e sui prodotti di questo nuovo fare arte, ma è necessario invece, per studiare la particolare relazione che intercorre tra un oggetto d’arte e il suo ambiente di riferimento (anche nel caso in cui questo sia solo temporaneo)

¹¹⁸ M. Pugliese e B. Ferriani, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Verona 2009, p. 56

¹¹⁹ G. Celant, Introduzione al saggio *Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art*, Biennale di Venezia, Venezia 1977, p. 6

proporre il dibattito più volte sostenuto dai critici riguardo al termine “in situ” e al termine installazione che da esso sembra discendere.

La studiosa Julie Reiss porta in evidenza il crescente utilizzo della parola ‘installation’ che è stata inclusa nell’Art Index nel 1978. Inizialmente questa aveva come unico rimando il concetto degli ‘environment’, mentre dieci anni dopo la stessa parola viene definita da The Oxford Dictionary of Art come “un termine che entra in voga negli anni settanta per un assemblaggio o un ambiente costruiti in galleria specificatamente per una particolare mostra¹²⁰”.

Anche la nozione di ambiente va spiegata, avendo assunto nel tempo molteplici significati e connotazioni (si pensi alla biologia, antropologia, sociologia, geografia, ecologia, che affrontano questioni legate a questo termine assolutamente eterogenee). Per delimitare il campo operativo che interessa alla seguente analisi prendiamo a riferimento la suddivisione adottata da Germano Celant:

L’arte esiste in relazione a molti ambienti, i quali formano una totalità strutturata secondo una sequenza di vari livelli: il livello dell’oggetto (in superficie o in volume), il livello dell’edificio, con interno ed esterno, il livello della città e il livello del territorio¹²¹.

Appartengono al primo livello dunque tutti quegli oggetti ‘mobili’ che vengono messi in mostra in uno specifico ambiente ma che hanno a che fare con il termine ‘installazione’ solo nella declinazione in cui questo significa mettere ‘in stallo’ ovvero scegliere una destinazione ultima per questi oggetti dove poi verranno fruiti, il che ha più a che fare con il processo allestitivo di una mostra, quindi il montare.

La variante del termine ‘installazione’ non viene però in questo caso a manifestarsi perché non si verifica l’intenzionalità da parte dell’artista nella scelta

¹²⁰ J. H. Reiss, *From Margin to Center. The Space of Installation Art*, Cambridge 2001, in “Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni” di B. Ferriani e M. Pugliese, Electa, Verona 2009, p. 63

¹²¹ G. Celant, Introduzione al saggio *Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art*, Biennale di Venezia, Venezia 1977, p. 6

di un particolare luogo o di una specifica disposizione degli elementi compositivi dell'opera.

Il termine 'installazione' in senso artistico viene infatti definito come un' "espressione fondata sulla combinazione di uno o più elementi disposti in un ambiente secondo uno schema predefinito"¹²².

A questa definizione terminologica si può attribuire il livello dell'edificio. Inteso come un sistema complesso (interno e esterno) e considerando che a partire dagli anni sessanta, come abbiamo visto, esso non è più solo inteso come museo o galleria, ma lo sono anche quegli altri luoghi non storicizzati, gli artisti cercano di confrontarsi con esso, con l'architettura, attraverso le loro opere d'arte.

Al contrario 'in situ' definisce un fenomeno visivo integrato in modo totale e permanente nel luogo in cui si verifica che da esso acquisisce ulteriori contenuti ideologici o al tempo stesso materiali, creando relazioni specifiche con il sito¹²³.

A questa definizione terminologica si possono invece attribuire i livelli di territorio e città, nei quali le installazioni si manifestano unitariamente ad essi e per i quali la convivenza con lo spazio è assoluta e il coinvolgimento è estremo. Semplificando, la corretta interpretazione del lavoro non può prescindere da quel luogo, lo spostamento o la ricostruzione altrove non sono possibili.

Il livello che interessa per la nostra analisi è quello dell'edificio. Cercando di capire più a fondo cosa si intende, lo studioso ci dice che il primo momento di interazione tra arte e ambiente è quando l'arte incontra il livello interno dell'edificio, intendendo con quest'ultimo "lo spazio limitato da sei piani (pavimento, soffitto e quattro pareti) che può essere definito scatola muraria a scala umana"¹²⁴. Si rivolge l'analisi quindi a quell'arte che non adorna semplicemente lo spazio, ma che assume "la totalità spaziale dell'ambiente per strutturarla e caratterizzarla con una modificazione plastico-visuale"¹²⁵.

¹²² G. Celant, *Un'arte sferica*, in *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni* di B. Ferriani e M. Pugliese, Electa, Verona 2009, p. 18

¹²³ Ivi. p. 18

¹²⁴ G. Celant, Introduzione al saggio *Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art*, Biennale di Venezia, Venezia 1977, p. 6

¹²⁵ Vengono analizzate nel suo saggio quelle opere d'arte delimitate dallo spazio fisico dei piani e delle superfici murarie, in cui il concetto di spazio è quello di "campo topologico, in cui esiste

Il termine installazione allora indica nello stesso tempo la pratica e l'opera stessa e rende palese come "la specificità mediale della scultura sia trascesa in una modalità articolata e complessa. L'ibridazione tra scultura, esposizione, teatro e architettura, che negli anni sessanta sancisce la fine della purezza e della separazione tra i media, porta alla nascita di un nuovo medium capace nel tempo di modificare se stessa sfuggendo a definizioni rigide¹²⁶".

L'ambiente non solo viene modificato o costruito dalle operazioni artistiche installative, ma sono proprio quest'ultime a creare un discorso metaforico con le mura che le circondano.

Ecco allora che si intuisce in maniera più forte il problema anticipato riguardo il futuro dell'opera: questo profondo legame con l'architettura e con lo spazio inteso come significante ai fini dell'opera crea un vincolo che dovrà successivamente essere rispettato o riprodotto. Ma questa riproducibilità mette in moto una serie di domande successive riguardo alla materia e all'idea concettuale che sta dietro l'opera. Si può immaginare come molto spesso si abbia a che fare con materiali delicati, spesso organici, deperibili, effimeri. Questo fa parte delle scelte compiute dagli stessi artisti di questa nuova tendenza: la produzione artistica della seconda metà del '900 ha messo in crisi il concetto di 'durata' dell'opera d'arte e di quella idea di eternità tipica dell'arte classica. Di conseguenza anche le tecniche conservative, di restauro, sono immancabilmente mutate. Se, come abbiamo visto precedentemente, il restauro secondo Brandi è un atto critico di "riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica¹²⁷", bisognerà capire davanti ad un'installazione contemporanea quale sia la sua matericità e quale il suo senso estetico-concettuale. Soltanto una volta suddivise queste due polarità si potrà capire in quale direzione agire per un suo mantenimento e una trasmissione al

sempre, all'interno del contesto spaziale designato, una relazione della parte con il tutto. [...] La scatola muraria non è soltanto un cubo concreto, ma un punto di vista immaginario e fantastico". G. Celant, Introduzione al saggio *Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art*, Biennale di Venezia, Venezia 1977, p. 6

¹²⁶ M. Pugliese B. Ferriani, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Verona 2009, p. 63

¹²⁷ C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Torino 1977, p. 6

futuro. Quindi l'opera non è più soltanto un oggetto fisico, del quale, sempre in base alle teorie di Brandi, si cerca di restaurare la materia¹²⁸, ma diventa un ricettacolo di domande, alle quali bisogna rispondere senza dimenticare quella duplice istanza storia e estetica per riuscire a mantenere l'unicità potenziale dell'opera d'arte.

Quando leggiamo del restauro secondo l'istanza storica, vediamo come esso debba essere rivolto al rudero preventivamente come consolidamento e conservazione dello stato attuale con il quale perviene. Ma accanto a questo intervento diretto sulla materia, si legge poi di un ulteriore intervento necessario che deve riguardare lo spazio-ambiente del rudero, che “per l'architettura diviene un problema urbanistico; per la pittura e la scultura, un problema di presentazione e ambientazione¹²⁹”.

Questo concetto riguarda quello che più avanti viene definito lo spazio dell'opera d'arte. Ora, noi sappiamo che Brandi non si riferiva in questo testo alle installazioni, che nascevano proprio negli anni in cui la sua Teoria prendeva forma, ma in un certo senso si può leggere decisamente un'affinità nel risolvere alcune problematiche sullo spazio che già erano presenti per le forme d'arte allora esistenti. Sembrava infatti importante già all'ora capire quale fosse lo spazio dell'opera d'arte che deve essere tutelato dal restauro. Si legge:

l'opera d'arte in quanto *figuratività*, si determina in una autonoma spazialità che è la clausola stessa della realtà pura. Questa spazialità arriva allora ad inserirsi nello spazio fisico che è il nostro stesso spazio in cui viviamo, e arriva a *insistere* in questo spazio[...]¹³⁰.

Se si cerca di adattare queste parole al contesto analizzato delle installazioni, pare di leggere ante litteram le parole di Celant quando dice che l'arte si apre al mondo, si localizza riducendo la sua circolazione e la casualità del suo essere in

¹²⁸ Il primo assioma presentato da Brandi nella sua Teoria è appunto: “si restauro solo la materia dell'opera d'arte”, in quanto rappresentativa contemporaneamente del tempo e del luogo del restauro, essendo, la materia, solo un mezzo fisico di cui l'immagine abbisogna per manifestarsi. C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Torino 1977, pp. 7-9

¹²⁹ C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Torino 1977, p. 31

¹³⁰ Ivi. p. 50

uno spazio e diventa quindi “segno di nuovi spazi di possibilità” in cui l’unica cosa davvero rilevante è la sua posizione e l’ubicazione¹³¹.

Il problema risulta più chiaro dunque e si localizza nel “punto di sutura fra questa spazialità e lo spazio fisico” ed è questo punto che deve essere ‘trovato’ e analizzato per poter decidere quale intervento sia necessario ai fini della conservazione dell’opera d’arte. E certamente l’intervento più efficace sarà quello rivolto, non direttamente alla materia stessa, ma quello che permetterà di garantire le condizioni giuste affinché la spazialità dell’opera possa liberamente affermarsi all’interno dello spazio fisico del fruitore¹³².

5.1 LE INSTALLAZIONI NELLA COLLEZIONE BOROS

Si vogliono quindi portare alcuni esempi di installazioni che si trovano nella collezione Boros. Nella collezione le opere hanno per lo più storie, provenienze e passati diversi tra loro. Sono proprio queste diversità che le rendono di particolare interesse perché generano domande sulla possibilità di conservazione e spostamento delle stesse. Abbiamo visto come l’ambiente sia un elemento importante per la maggior parte delle installazioni: questo può essere affrontato dall’artista e di conseguenza dall’opera prodotta, in modi differenti, coinvolgendolo totalmente fino a renderlo parte integrante del lavoro, o semplicemente dialogando con esso per generare un significato metaforico aggiunto: la scatola muraria può trasformarsi in qualcosa di altro e creare delle suggestioni per mano dell’artista che crea un mondo immaginario e capace di esprimere relazioni spaziali; oppure le stesse mura possono essere analizzate analiticamente affinché gli elementi architettonici siano inclusi, inseriti, nel contesto espressivo dell’opera.

Riferite al primo caso indicato sono le molteplici installazioni del bunker che si inseriscono in un contesto di arte relazionale. Più che essere uno stile, può essere

¹³¹ G. Celant, *Un’arte sferica*, in *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni* di B. Ferriani e M. Pugliese, Electa, Verona 2009, p.16

¹³² C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Torino 1977, p. 51

definito come un orizzonte artistico nuovo rispetto al passato, di cui il teorico è Nicolas Bourriaud. Nel suo libro “Estetica relazionale” il critico evidenzia come la contemporaneità caratterizzata dalle comunicazioni di massa, virtuali, che coinvolgono e creano nuovi rapporti omologati e mediati dalle tecnologie, stia cambiando la percezione della realtà ed è qui che l’arte relazionale si posiziona, come mezzo, come forma alternativa a questa contemporaneità. Sviluppata a partire dalla metà degli anni novanta, l’arte relazionale prevede la partecipazione del pubblico per ottenere una reale completezza dell’opera. Non produce quindi ‘oggetti estetici’, ma piuttosto l’artista si impegna a generare meccanismi sensoriali che facciano ‘scattare’ nello spettatore quella partecipazione attiva che diventa creativa, creatività condivisa con l’altro, che è lo scopo finale dell’opera piuttosto che esserlo il lavoro in quanto tale.

In sé questo tipo di pratica artistica innescherebbe una serie di domande sulla conservazione di questa ‘relazione’ ancora maggiore di quelle che qui si vogliono affrontare. Ma offre un chiaro punto di partenza.

Al terzo piano del bunker troviamo in uno spazio bianco, una sala aperta su un lato, un tavolo di legno con un fornello a doppio fuoco, collegato a due bombole del gas, e due pentoloni in alluminio ancora appoggiati sopra. Tutt’intorno sul tavolo ciotole, mestoli, bicchieri, bottiglie e lattine. Poco più a lato si vede un bidone della spazzatura aperto con piattini e posate di plastica gettati all’interno (fig. 35).

Si tratta di Rirkrit Tiravanija con il suo *Ohne Title/Tom Kha Soup* (1991): come è noto, l’artista thailandese è solito presentarsi agli opening ai quali è invitato, chiaramente in veste di artista, che sia una collettiva o una mostra personale, con tanto di fornelli e ingredienti tipici del suo paese. In occasione dell’opening del bunker l’artista ha cucinato una zuppa di pollo e latte di cocco, la quale era servita agli ospiti privilegiati nel giorno dell’apertura. La ricetta è stata comprata dal collezionista e ora viene utilizzata soltanto in occasioni di cene inaugurali, come quella avvenuta nel 2008. Ciò che resta quindi dell’opera di Tiravanija sono solo le stoviglie sporche e le cose che si trovano sul tavolo in mostra, i resti di una cena che è stata consumata e poi abbandonata, si presuppone,

così come la vediamo noi ora. L'installazione, si può capire, non ha direttamente a che fare con le mura del bunker, ma questo ambiente piuttosto è stato trasformato per generare nuove suggestioni: da luogo espositivo si è trasformato, per quell'unico giorno, in luogo ricreativo, relazionale. L'artista ha voluto che le persone invitate condividessero quel tempo intessendo relazioni sociali gli uni con gli altri e direttamente con lo stesso artista che era lì a servir loro la zuppa. L'installazione, legata molto anche ai concetti della Eat Art, per cui gli elementi artistici, il cibo, sono scelti appositamente per il loro essere usufruibili e consumabili, è la messa in scena di un evento che si è consumato, di cui rimane una traccia nei resti materiali. La relazione con l'ambiente è quindi solo indiretta: quegli avanzi sporchi potrebbero essere tecnicamente spostati in un altro luogo, in una galleria per esempio, ma il significato del lavoro sarebbe sempre lo stesso? E' necessario che gli oggetti restino a documentare l'accaduto o sarebbero quasi più convincenti dei video della serata corredati dalle impressioni del pubblico partecipante?

Prima la vista, poi il tatto, poi il suono, ora anche il gusto è entrato a far parte di una proposta artistica.

Tobias Rehberger, che potrebbe essere inserito nel contesto dell'Arte Relazionale, porta avanti dal 1996 un progetto nel quale coinvolge i suoi amici per trovare le soluzioni ottimali ai suoi lavori. La domanda ricorrente posta è "In quale ambiente ti senti più comodo?"¹³³.

Le sue installazioni prevedono oggetti di uso comune che però vengono rivisitati e tradotti in sculture dal particolarissimo design che talvolta nasconde la vera funzionalità dell'oggetto ma ne rivela altre possibilità d'uso. Queste sculture dai colori bizzarri e accesi vengono scelte e disposte a creare degli ambienti familiari, proprio in base alle risposte fornite dagli amici. E' così che in una sala del bunker all'ultimo piano si trovano delle strane forme ovali di legno laccato di

¹³³ "Tobias Rehbergers aktuelle Skulpturen verdanken ihr Entstehen mentalen Befindlichkeiten. Seit 1996 verfolgt er ein Projekt, in das er seine Freunde einbezieht. „In welcher Umgebung fühlst du dich am wohlsten?“, lautet die Frage. Die Antworten verwandelt Rehberger in hintersinnige Objekte, die sich als Gebrauchsobjekte tarnen und dabei intelligente Beobachtungen über unsere Zeit anstellen"

<http://www.artnet.de/magazine/tobias-rehberger-in-der-galerie-barbel-grasslin-frankfurtmain/>

diversi colori combinate a formare delle sedute (fig. 36). *Smokin, Talking, Drinking* sono alcuni pezzi della serie *Fragments of their pleasant spaces* di cui abbiamo appena detto e che ha visto due versioni, nel 1996 e nel 1999. In questo caso l'artista ha fornito agli spettatori che al piano inferiore avevano appena degustato la zuppa thailandese, la possibilità di fumare una sigaretta chiacchierando con gli altri fumatori presenti nello spazio.

Sempre Tiravanija invece, ha offerto agli assetati un bicchiere d'acqua. Con la sua *Untitled/Fountain* (1994) invita gli spettatori a prendersi una pausa rinfrescante, sconvolgendo nuovamente ogni aspettativa di un'istituzione museale (fig. 37). In una stanza del bunker due dispensatori d'acqua sono posizionati su due dei dieci sgabelli da bar totalmente dipinti di bianco. I bicchieri di plastica abbandonati per terra, sugli sgabelli e sul muretto che divide la sala sono la prova della funzionalità di questa installazione. Osservando con un occhio allenato si nota subito un chiaro cenno alla storia dell'arte: quegli sgabelli bianchi da bar sono identici allo sgabello su cui Marcel Duchamp una volta installò la ruota della bicicletta. Attraverso questo gesto si percepisce la vicinanza dell'artista all'ideologia del padre del Dadaismo e la traslazione di significato in chiave più contemporanea che Tiravanija vuole dare: ciò che viene posto sul 'pedistallo' e diventa quindi arte (perché così dice l'artista, apponendovi una firma) non è un 'object trouvé', ma la comunicazione tra le persone, lo scambio con l'altro, l'intrattenimento, che per mezzo di un bicchiere tenuto in mano o di uno sgabello su cui poggiarsi sembra essere più semplice e meno imbarazzante. Gli spettatori-attori diventano parte dell'opera e sono loro stessi a completarla e a darle il senso finale. In un'intervista l'artista dichiara:

sostanzialmente ho iniziato a creare oggetti affinché la gente fosse costretta ad usarli. [...] Ho scoperto che questa era la soluzione migliore rispetto alle mie contraddizioni riguardo al fare o al non fare, o cercare di fare meno cose, ma più utili o relazioni più utili. [...] Non è importante ciò che si vede, ma ciò che avviene tra le persone¹³⁴.

¹³⁴ Hans Ulrich Obrist, *Interviste, vol. I*, Edizioni Charta, Milano 2003, p. 909

Si può giungere alla conclusione quindi che ci si trova di fronte ad operazioni, quelle messe in atto sia da Rehberger sia da Tiravanija, che prevedono l'ambiente-spazio espositivo come parte fondamentale affinché l'opera acquisti il proprio senso compiuto. La sala deve essere vissuta dal fruitore come uno spazio reale in cui attivamente egli agisce all'interno di un mondo ricreato dall'artista attraverso uno slittamento di senso. Quindi lo spazio espositivo, già di per sé particolare del bunker, diventa ulteriormente qualcosa d'altro, una cucina, un luogo di passaggio dove ci si può riposare, sedere, mangiare, bere, chiacchierare e fumare come in un lounge bar, meno chick, o come spiega Tiravanija nella stessa intervista, come avviene in una stazione: "come una banchina dove le persone si raccolgono in un certo momento, prima di ripartire per destinazioni divergenti. La stazione è un luogo dove, mentre si aspetta o si passa, si può interagire con un evento lì organizzato¹³⁵".

Sempre in un contesto di ambiente modificato per generare nuove suggestioni si inserisce il lavoro di Olafur Eliasson. Il suo lavoro dipende molto dal fatto che le persone siano coinvolte e prendano parte in un certo modo, "ciò che guida il processo creativo è il modo in cui gli spettatori o i destinatari percepiscono se stessi in uno spazio dato¹³⁶"; ed è per questo che il suo lavoro si estende anche agli spazi pubblici, spesso anche attraverso interventi clandestini, come colorare i fiumi di alcune città¹³⁷.

L'avvicinamento all'architettura per l'artista è avvenuto in modo naturale, iniziando a lavorare sul concetto di spettatore e di spazio e su come l'uomo si muove e si orienta in uno spazio dato al fine di comprenderlo, per poi tentare di comprendere se stessi all'interno di esso. La volontà è di creare una nuova realtà definibile dell'opera, dove l'opera è lo spazio tra lo spettatore e il meccanismo

¹³⁵ Hans Ulrich Obrist, *Interviste*, vol. I, Edizioni Charta, Milano 2003, p. 911

¹³⁶ Ivi. p. 205

¹³⁷ Si pensi al progetto Green River in corso dal 1998 per mezzo del quale molti fiumi di varie città sono stati colorati di verde fluorescente per generare un senso di straniamento negli abitanti ormai troppo abituati a non notare un fiume parte del loro stesso ambiente vitale; per "rendere visibile l'atto del vedere", in Hans Ulrich Obrist, *Interviste*, vol. I, Edizioni Charta, Milano 2003, p. 201

messo in funzione dall'artista, ovvero lo sguardo dello spettatore in un modo complesso, costituisce o crea il pezzo¹³⁸.

Meglio di tutti, ci fa capire questo pensiero l'installazione, di cui già si è parlato, *Room for all Colours* (fig. 24, p. IX), dove le luci proiettate sullo schermo che divide la stanza inondano completamente lo spazio facendo sentire lo spettatore immerso in un bagno di luce, del quale però può scovarne la fonte, dal momento che il meccanismo di illuminazione è visibile grazie allo spazio, lasciato consapevolmente dall'artista, tra lo schermo e il muro di cemento, che permette di 'sbirciare dietro'. In questo caso l'architettura così tetra e il soffitto basso e pesante, aiutano a conferire maggiore emotività a questo gioco di luci che sfumano poco per volta. E' chiaro come gli oggetti materiali che qui vanno a creare l'opera, se classificati, dovrebbero essere: uno schermo, un proiettore, dei filtri colorati e una fonte di luce. Sono oggetti 'da lavoro' comunissimi, che non hanno un valore nel loro essere parte determinante di un'opera d'arte, ma ciò che ha valore è il risultato, l'effetto che il funzionamento di questi materiali creano sul fruitore, il quale osservando crea l'oggetto osservato. E' solo attraverso questo processo che l'opera acquista il suo senso finale e il suo valore complessivo: senza il fruitore che ne fa esperienza quell'opera rimane un insieme di componenti 'abbandonate' in una stanza.

Un altro esempio doppiamente calzante ai fini della nostra analisi lo apporta sempre Eliasson con il suo *Ventilator* (fig. 21, p. VIII) : un reale e normalissimo ventilatore nero funzionante che pende dal soffitto nel centro della sala. Questa sala però, dice l'architetto Casper nell'introduzione al catalogo, è stata dovuta creare dell'altezza necessaria a contenerlo. Abbiamo visto infatti come alcuni soffitti siano stati abbattuti per creare maggiore spazio per le installazioni, ma in tal caso quell'altezza era necessaria perché il ventilatore pende, agganciato ad un cavo nero, ad 8 m di altezza proprio sopra la testa degli spettatori. Il progetto è datato 1997 quindi si può capire che non sia un'installazione fatta appositamente per quell'ambiente al punto di arrivare a modificarlo. La maggior parte delle installazioni, come anticipato, fanno parte di progetti d'artista già esistenti e

¹³⁸ Hans Ulrich Obrist, *Interviste, vol. I*, Edizioni Charta, Milano 2003, p. 210

magari svolti in altre circostanze (come lo sono gli esempi di Rehberger e Tiravanija) e poi riadattati per essere inseriti nello spazio del bunker, con il quale si viene a creare un nuovo immancabile legame e talvolta nuovi esiti percettivi inaspettati. Il ventilatore infatti, montato con il motorino originale che lo faceva muovere all'interno della sala, acquisiva talmente tanta forza centripeta che andava a sbattere sulle pareti del bunker. Queste, bianche, riportano tutt'ora i segni neri che ora sembrano far parte dell'installazione come a indicare le persone che da quella sala son passate e che con il loro movimento nello spazio hanno influenzato la traiettoria del ventilatore. Il funzionamento, e la presenza del fruitore è infatti rilevante in quanto entrando nello spazio viene provocato uno spostamento d'aria che va ad interferire con la massa d'aria spostata dal ventilatore il quale interrompe il suo girare in modo concentrico e tende seguire lo spostarsi del fruitore. Una danza quindi, un gioco di avvicinamento e allontanamento tra l'uomo e la macchina che lascia i suoi segni anche sulle pareti: la fruizione non può essere statica e lo spazio è parte della figuratività dell'opera.

Un altro esempio ci viene dato dal lavoro del danese Henrik Olesen: in una piccola stanza del bunker la guida ti invita ad entrare mentre aspetta sulla soglia. Il gruppo si stringe, ma sembra esserci poco spazio per tutti: per terra delle assi di legno bianche non più alte di 5 cm ripercorrono il perimetro della stanza, come un battiscopa distanziato solo da un lato rispetto al muro per la presenza di un pacchetto di sigarette e di un cartone del latte accartocciati, mentre il quarto lato, quello della porta è distanziato, da quest'ultima di appena un metro (fig. 38). Questo è lo spazio lasciato al fruitore che entrando si sente bloccato da quel piccolo asse e pensa di essere nell'unico spazio calpestabile possibile. La guida, a quel punto, fa notare come, immancabilmente, si sia 'cascati' nel trucco dell'artista: infatti basta scavalcare quei 5 cm e si può 'entrare' nel centro dell'installazione. Olesen è solito giocare con i volumi e gli spazi creati da altre architetture oltre a quelle fornite fisicamente dal luogo in cui ci si trova. Quel battiscopa crea all'interno della stanza lo spazio di una seconda stanza che è penetrabile 'saltando' quel piccolo muro: questo vuole essere metafora dello spettatore che davanti ad un'opera d'arte contemporanea non sa mai in che modo

gli è consentito fruirlo, ma di più, se si fa attenzione al titolo si coglie la seconda metafora allargata alla tendenza dell'uomo che, trovandosi di fronte ad una differenza, non sa come approcciarla e non sa quale posizione scegliere, rimanendo in bilico su quell'orlo, che nel nostro caso è solo un piccolo pezzo di legno. Il titolo dell'opera è *Zwischenstufe (nach Magnus Hirschfeld)* che in italiano significa "stadio intermedio, dopo Magnus Hirschfeld". Quest'ultimo è stato un medico e un sessuologo tedesco (fine '800, primi del '900) pioniere della teoria del terzo sesso 'intermedio' tra uomo e donna, che si battè per far abrogare il paragrafo 175, una sezione del Codice Penale tedesco nel quale si criminalizzava l'omosessualità. L'artista tratta spesso questi temi di restrizione, sessualmente e psicologicamente parlando, che portano a sentirti 'schiacciato' sul confine e sembra porre un quesito che è tutt'oggi contemporaneo, ovvero scegliere di vivere entro schemi rigidi, dati, o scegliere, diversamente, di lasciare sfogo agli impulsi e uscire da quegli stessi schemi. Le sue risposte si traducono fisicamente e spazialmente nella costruzione di nuovi spazi in cui ciascuno è comodo di stare per se stesso, nonostante possa essere forte la pressione del mondo esterno¹³⁹.

Gli esempi fin qui riportati aiutano appunto a capire quanto l'installazione come opera d'arte sia una pratica in cui l'ambiente è ancora lo spazio accessibile dell'opera, ma non è vincolante come nelle installazioni 'in situ', ovvero da esso non dipende per le rigidità architettoniche, ma con esso si relaziona: vediamo come "l'immersività dell'ambiente, l'uso dei materiali effimeri assemblati direttamente in mostra e quindi la multisensorialità e il coinvolgimento attivo del pubblico siano gli elementi fondamentali della relazione tra opera e spazio¹⁴⁰".

¹³⁹ "Olesen's insertion of alternative constellations into the existing architecture thus symbolically pays tribute to Hirschfeld's endeavours. But the symbolism is so specific that it also directly raises the question: How does it feel when you live differently, between frameworks, instead of wishing to satisfy norm X or norm Y? The answers are spatially and physically palpable: the improvisation of constructing other spaces; the pain of being under pressure from outside; the pleasure of insertion". Jan Verwoert intervista Henrik Olesen per Frieze d/e, 2011 <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QjRH7G6IwasJ:frieze-magazin.de/archiv/features/die-nackten-wahrheiten/%3Flang%3Den+olesen+zwischenstufe&cd=2&hl=it&ct=clnk&client=safari>

¹⁴⁰ B. Ferriani e M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Verona 2009, p. 62

Di diversa natura sono alcune opere che hanno l'esigenza di trasformare lo spazio in materia, materia dell'installazione stessa.

Già nella descrizione generale della collezione e del modo in cui sia stata inserita nello spazio, le conseguenti scelte museografiche quindi, abbiamo visto quanto coinvolgente sia stata la partecipazione dell'artista nel scegliere il proprio spazio espositivo, in base alle esigenze tecniche o espressive della propria opere. Si è fatto notare, inoltre, come la struttura fisica del bunker sia stata una presenza la quale ha influito sui lavori, non solo dell'architetto impegnato nella riconversione, ma anche degli stessi artisti.

Analizzando, per esempio il lavoro della Sosnowska, il suo fulmine di legno nero che percorre tre stanze del bunker (figg. 15-16, p. V-VI), incontriamo subito le problematiche più salienti che toccano l'installazione come pratica artistica. Il collezionista in questo caso ha comprato il progetto dell'opera, non l'opera in sé, come già esistente. L'artista polacca lavora spesso, come si è detto, sulla modificazione spaziale e sull'effetto che questo produce sulla percezione del fruitore; influenzata dalla ricostruzione industriale post Seconda Guerra Mondiale e interessata nei luoghi architettonici fallimentari e non funzionali, è comunemente conosciuta come costruttrice di spazi architettonici, geometrie e strutture che interferendo con lo spazio e con lo spettatore producono fascinazione, mistero e giochi visivi¹⁴¹.

Il fulmine dunque, già esistente sulla carta come progetto, è stato installato nello spazio alterando la propria forma per far sì che gli angoli e le altezze si adattassero alla conformazione spaziale delle sale del bunker. Non può essere a tutti gli effetti definito un lavoro site specific, ma il suo trovarsi in quel 'contenitore' lo qualifica ulteriormente. All'interno del bunker, quel fulmine percorribile che altrove sarebbe un corridoio buio come molti, si carica

¹⁴¹ "Monika Sosnowska studies architecture from the point of view of its failures, she is interested in places encumbered with error, non-functional. Her works are often peculiar mementos of architectural utopias brought out from the past, inspired by architecture's psychedelic properties. The main reference point for Sosnowska are the experiences of post-war modernisation - the all-too-familiar to the inhabitants of Eastern Europe landscape of housing blocks, service pavilions, train stations and shopping centres" <http://www.postmedia.net/08/sosnowska.htm>

immancabilmente della storia dell'edificio e delle persone che lì sono state protette durante i raid aerei. Così come la guida che accompagna la visita, anche il catalogo parla di una memoria dura da digerire che viene rivissuta quando ci si trova un po' chini, nel buio, procedendo a tastoni all'interno della saetta. Fondamentalmente quel fulmine è predisposto per essere smontato (è composto da pannelli modulari di legno laccato) e rimontato più o meno secondo progetto in un altro spazio espositivo, a discrezione del collezionista, ma ci si rende subito conto come il legame con quella particolare architettura, che ne determina l'altezza e lo snodarsi tra le sale, non può essere sottovalutato.

Similmente si potrebbe dire del lavoro di Santiago Sierra. Le sue quattro colonne rivestite di catrame sono state costruite e installate per quel preciso luogo (figg. 17-18, p. VI). Abbiamo ricordato come ironicamente l'artista dicesse che per avere un suo lavoro ci fosse un prezzo da pagare: per permettere il passaggio delle colonne tra le due sale, si è visto, sono stati fatti quattro buchi nel cemento delle mura del bunker. I blocchi di cemento tagliati sono diventati quindi parte dell'opera essendo stati posizionati ognuno sotto la colonna corrispondente. E' come se il livello interno/esterno dell'edificio qui venga sfondato, come a cercare di sfondare simbolicamente la scatola muraria che contiene l'opera d'arte, e sappiamo come il lavoro di Sierra sia realmente indirizzato verso questa metodologia di lavoro, ovvero portare 'dentro' luoghi istituzionali ciò che invece appartiene a una sfera lavorativa dura, sporca, pesante. Aggettivi che si addicono ai suoi lavori, come alle colonne che ancora emanano odore del catrame, di cui sono ricoperte.

Un altro lavoro che instaura una forte relazione con l'ambiente interno del bunker è quello di Kitty Kraus: il blocco di inchiostro nero ghiacciato (fig. 34, p. XII). Come si è detto l'opera consiste in questo cubo che, percorso da un neon, inizia a sciogliersi dopo l'accensione della luce. L'artista è solita utilizzare materiali per natura fragili e illusori, come vetro, lampadine, specchi e inchiostro. L'influenza del Minimalismo, delle forme rettilinee di Donald Judd o dei lavori luminosi di Dan Flavin, si percepisce in molte sue opere, nel modo in cui assembla questi materiali in modo freddo e semplice per generare delle discrete

reazioni che non si dissolvono mai nel concettuale, per quanto le opere sembrano di per sé immateriali ed effimere.

Inizialmente l'artista congelava le lampadine nel ghiaccio, senza inchiostro, poi si accorse di come l'acqua, mescolandosi con lo sporco del pavimento, creasse delle interessanti forme simili a landscapes in miniatura ed è così che ha pensato di aggiungere l'inchiostro alla sua installazione. L'acqua così, invece di evaporare e non lasciare nessun segno sul pavimento del luogo espositivo, lo avrebbe sporcato 'per sempre' con il suo diffondersi e ogni volta sarebbe stato diverso il risultato, in base al tipo di pavimentazione¹⁴².

Questo esperimento che sembrerebbe quasi accidentale, quasi un errore di costruzione, è invece un processo che la stessa artista dice seguire molto attentamente, creando dei box di legno dove mettere l'acqua colorata che si ghiaccia a poco a poco, in modo da non far esplodere con il freddo il tubo di neon, con la stessa cura che si potrebbe avere nell'annaffiare una pianta¹⁴³.

Nel caso della collezione Boros, il blocco d'inchiostro è stato 'acceso' il giorno stesso dell'inaugurazione per cui i primi visitatori hanno potuto vedere un primo momento dell'opera, in cui la perfetta forma regolare iniziava a deformarsi sciogliendosi per il calore emanato dal neon. Questo, posizionato su una mensola a muro, inevitabilmente colava lungo un lato del supporto creando un effetto sgocciolatura sul muro per poi andare ad espandersi nella trama del cemento. Si può quindi notare come la scatola muraria in questo contesto funga allo stesso tempo da supporto e da 'tela' per l'inchiostro lasciato libero di colare. Battendo a terra le gocce hanno creato il classico effetto schizzo, una volta toccata terra, per cui si può vedere sul muro il segno perfetto della caduta, fino a disegnare un'altra forma sul pavimento. Da notare anche la coincidenza per cui, il giorno

¹⁴² "Originally Kraus tried freezing the lamps in ice without ink – when she discovered the miniature landscapes created by the water and dirt on the gallery floor, she began adding ink to the ice to make the puddles more visible. may look like negligible accidents or minor manufacturing errors, but these are systems carefully built to fail" Christy Lange, in Frieze, ottobre 2008
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:cxrgf9pSilwJ:www.frieze.com/issue/article/kitty_kraus/+kraus+ink+cube&cd=3&hl=it&ct=clnk&client=safari

¹⁴³ "To create these malfunctioning mechanisms, the artist constructs precisely scaled wooden boxes sealed with silicone that she intermittently fills with water as they gradually freeze, to keep the expanding ice from breaking the bulb – watering, nourishing and tending it like a plant before leaving it to melt".

dell'inaugurazione, l'inchiostro iniziò a sciogliersi così velocemente, infilandosi in una crepa del cemento, tanto che colò nella stanza sottostante. La materia dell'installazione quindi, come animata da vita propria, diventa parte attiva e trova la sua strada di 'esporsi' totalmente affidata al caso e all'ambiente in cui si trova. Questo processo si può osservare e capire anche grazie a due foto che sono appese alla parete adiacente, in cui si vede il cubo di inchiostro in due momenti diversi del suo scioglimento. Ecco che allora viene messo in luce un altro tema importante riguardante la pratica e la vita delle installazioni, ovvero la documentazione fotografica. Storicamente la fotografia (insieme naturalmente alle schede tecniche dell'opera) era l'unico mezzo che nel passato veniva utilizzato per registrare le pratiche artistiche nuove come gli happening, gli environments e le installazioni appunto, per le quali era necessario documentare anche la dimensione spaziale in cui avevano luogo nonché la presenza e la reazione degli spettatori. Proprio per la loro caratteristica legata allo spazio e al tempo della fruizione avevano bisogno di questo strumento per essere tramandate nel tempo. In molti casi è la sola fotografia a testimoniare, come unico elemento, un'operazione che si è conclusa nel momento stesso in cui è stata realizzata.

Nel caso della Kraus la fotografia funge da supporto a ciò che resta del suo cubo sciolto, ma non è l'unico elemento, perché infatti i segni lasciati dall'inchiostro ne sono una più diretta testimonianza e permettono quello scarto mentale che conduce alla comprensione dell'opera.

Sono invece un esempio di fotografia sostitutiva dell'opera, le foto che troviamo nelle sale della collezione Boros del già citato Sierra e dell'artista tedesco Florian Slotawa.

Il primo, conosciuto per le sue azioni critiche che coinvolgono persone meno agiate o comunque al di fuori del contesto artistico attraverso un pagamento, lo vediamo installato nelle sale del bunker con tre progetti differenti ma accomunati da questa metodologia: un gruppo di persone alle quali viene chiesto di sorreggere un muro della galleria, durante l'esposizione, fino a che la fatica non li fa cedere (2000) (fig. 39); degli uomini girati di spalle e vicini l'uno all'altro sulle quali

schiene è stata tatuata una linea lunga 2,5 metri (1999) (fig. 40); degli uomini pagati per masturbarsi di fronte all'apparecchio fotografico (2000).

Slotawa invece con il suo lavoro *Hotelarbeiten* del 1999 mostra la composizione decisamente nuova della stanza di un hotel. Per questa serie l'artista ha affittato ogni notte una stanza diversa in rispettabili hotel in tutta Europa e nel tempo di un giorno ha completamente messo sotto sopra la disposizione dei mobili presenti nella stanza creando, più che un ambiente confortevole per se stesso, delle sculture che poi ha fotografato, prima di rimettere di nuovo tutto in ordine. Queste fotografie sono catalogate specificando per ognuna il luogo e il nome dell'hotel, il numero della stanza, il giorno e l'anno (fig. 41).

6. ALCUNE PROBLEMATICHE DELLE INSTALLAZIONI

Uno sciame d'effimere s'imbatte volando in una fortezza, si posò sui bastioni, prese d'assalto il mastio, invase il cammino di ronda ed i torrioni[...] "Invano vi affannate a tendere le vostre membra filiformi", disse la fortezza. "Solo chi è fatto per durare può pretendere d'essere. Io duro, dunque sono; voi no." "Noi abitiamo lo spazio dell'aria, scandiamo il tempo col vibrare delle ali. Cos'altro vuol dire: essere?"; risposero quelle fragili creature. "Tu, piuttosto, sei soltanto una forma messa lì a segnare i limiti dello spazio e del tempo in cui noi siamo". "Il tempo scorre su di me, io resto!", insisteva la fortezza. "Voi sfiorate soltanto la superficie del divenire come il pelo dell'acqua dei ruscelli¹⁴⁴".

Descrivendo alcune delle installazioni presenti nel bunker si sono accennate alcune delle problematiche che questa tipologia di pratica artistica mette in evidenza per il suo stretto legame con l'ambiente. Abbiamo inoltre visto come l'ambiente deve essere inteso come lo spazio interno dell'edificio, la scatola muraria. Essa non è più soltanto una superficie di 'appoggio' neutra, un contenitore passivo (come si sono definiti i musei del passato), ma diventa il prolungamento della trama dell'opera. L'edificio in questione, abbiamo poi visto come sia allo stesso tempo carico di una storia del tutto personale che si mescola fino a trovare punti di contatto con alcune delle installazioni presenti.

Abbiamo detto come l'installazione nasca come 'risoluzione' ad un problema prettamente culturale, come una sorta di risposta alla direzione che stava prendendo l'arte tradizionale agli inizi del XX secolo e agli atteggiamenti generali degli artisti nei confronti dell'arte in generale e delle proprie opere. Prima di tutto è sintomatico l'atteggiamento dell'artista rispetto alla volontà di scardinare le posizioni classiche e comode del mercato dell'arte e le ideologie rispetto al concetto di unicità e autenticità dell'opera in rapporto alla storia dell'arte. In secondo luogo viene l'atteggiamento volto a coniugare gli aspetti prettamente

¹⁴⁴ Italo Calvino, "Le effimere nella fortezza", in Collezione di sabbia, Oscar Mondadori, Trento 2011, p.83

artistici a quelle che invece sono le esperienze della vita quotidiana. Il coinvolgimento del reale all'interno dell'arte mette in luce una questione importante, riguardo l'interpretazione dell'opera e il suo senso 'contestuale'. Questi lavori erano pensati dagli stessi artisti come eventi, come operazioni volutamente effimere, che si svolgevano all'interno di una cornice spazio-temporale definita e stabilita, la quale dava ulteriormente senso allo svolgersi di quella determinata azione¹⁴⁵.

Molte sono le tecniche documentative, come vedremo più nel dettaglio, di queste opere definite dunque effimere, ma la vera domanda che tormenta critici, studiosi e restauratori è se tramandare attraverso la ripetibilità dell'opera stessa sia davvero un atto necessario alla conservazione o se invece non sia più un "tradimento teorico, e quindi un falso"¹⁴⁶.

Si è visto come molte installazioni siano legate all'ambiente in cui si trovano, in varie forme e generando differenti collegamenti, oppure si pensi agli happening e alle performance estemporanee: in tutti questi casi si pensi alla conservazione classica che avviene attraverso filmati, fotografie o registrazioni, proponendo quindi inconsciamente un nuovo linguaggio artistico per la trasmissione del senso. Queste documentazioni fanno perdere la peculiarità che spinge a etichettare un lavoro come installazione o happening. Di fatto, bisogna compiere una presa di coscienza dichiarata, per la quale ciò che rimane, ciò che viene mostrato risulta essere altro rispetto all'opera originale: "l'evento originale perduto si mescola con il nuovo, ma non è più quello, diventa l'esperienza di un sogno, non dell'opera"¹⁴⁷.

E' stato tra l'altro ipotizzato da alcuni critici che il mezzo migliore con cui si possa tramandare il ricordo di un'opera compiuta sia forse più di tutti la forma narrativa, la descrizione per mezzo di parole. Giustamente il distacco del mezzo dall'originale sarebbe in questo caso molto più netto e dichiarato tanto che contenuto arriva pulito e solo, non contaminato dai mezzi di riproduzione prima

¹⁴⁵ F. Poli, *Artista, opera, ambiente: i problemi delle installazioni*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 153

¹⁴⁶ C. Levi, *Paradossi sulla conservazione dell'arte effimera*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 179

¹⁴⁷ Ivi. p. 179

elencati che in un erto senso tradiscono l'originale, perché possono mutarne il senso, attraverso una tecnica (come può essere la foto o il video) che è già storicamente parte del linguaggio artistico. La descrizione di un letterato, uno storico o uno scienziato per esempio, risulterebbe molto più genuina e professionale.

Ancora, l'introduzione di questi materiali effimeri nelle pratiche artistiche implica riflessioni sul tema sul tempo dell'opera d'arte. Si può dire, con le parole di Oliva, che il tentativo dell'arte è quello

di creare un corto circuito con la vita, una convergenza con la temporalità non più astratta, ma concreta e quindi una volontà di portare il tempo nello spazio che potrebbe, su un piano di definizione dell'arte come prova di immortalità considerarsi come una sorta di enclave, di luogo capace di sottrarsi alle regole devastatrici del tempo e quindi un tentativo di temperare questo elemento disgregatore¹⁴⁸.

La problematica di riconoscere l'autenticità dell'opera d'arte si sposta, dai materiali effimeri e da tutte quelle componenti gestibili da un punto di vista del degrado fisico, alla collocazione della stessa in uno spazio. E' una questione nota fin dal passato, quando già con le opere d'arte antica, ci si poneva la necessità filologica di ricreare o ricercare il loro contesto originario (si pensi alle pale d'altare o ai fregi di alcuni palazzi antichi "staccati" dal loro luogo significativo).

Con le installazioni questo bisogno si rafforza continuamente: ogni spaesamento, ogni cambiamento "di collocazione, di paesaggio spaziale delle opere d'arte producono qualche cosa che mette in crisi una parte almeno del senso autentico dell'opera d'arte¹⁴⁹".

Se si pensasse di conservare gli elementi, materiali, compositivi dell'opera si compirebbe un'operazione che ha più a che fare con il comportamento dell'archeologo che scova dei reperti e la conservazione di questi diventa utile per studiare la storia di un qualcosa che non c'è più. Sono reliquie di un passato che

¹⁴⁸ A. B. Oliva, *L'arte è imperitura, l'opera d'arte una fregatura*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 185

¹⁴⁹ F. Poli, *Artista, opera, ambiente: i problemi delle installazioni*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 153

va ancora studiato, analizzato e preservato ma che non esiste più nella sua forma originaria.

Ma questo non è l'intento con il quale si vogliono approcciare le installazioni, che fanno parte della nostra contemporaneità.

Si è dell'idea che "restaurare significa conservare una materia corruttibile in nome e per conto di un valore che l'opera porta in sé: salvare l'oggetto per salvare il concetto¹⁵⁰". A volte questo potrebbe indurre in contraddizioni che nascono dall'avidità dei mercanti o dal feticismo dei collezionisti o dall'avidità stessa degli artisti, come a voler far durare in eterno un materiale del quale si conosce preventivamente la scarsa durata. Gli artisti contemporanei sembrano davvero attratti da questi elementi a scadenza sempre più rapida, con i quali produrre opere che più che essere conservate, vanno consumate. Per consumo si può intendere sia quello letterale, si pensi ai lavori di Eat Art e a quelli creati con il cibo e altri materiali biodegradabili, la cui decomposizione fa parte del lavoro¹⁵¹.

La domanda è quindi come riuscire a conciliare l'assunto inequivocabile della conservazione con quella che è la natura voluta, volontariamente transitoria e breve di lavori come questi. Il primo principio da rispettare è certamente la volontà dell'artista, le dichiarazioni lasciate in riguardo ad ogni singolo lavoro e le disposizioni concesse al momento dell'acquisto, che sia da parte di un privato piuttosto che di un'istituzione pubblica. Quando si tratta d'installazioni infatti, ogni riallestimento della stessa, ogni ricontestualizzazione, costituisce di fatto un nuovo lavoro, o per lo meno una nuova variante di uno stesso progetto iniziale, oppure potrebbe decretarne la fine. E' quindi importante conoscere le disposizioni dell'artista perché non si tratta soltanto di uno spostamento di oggetti da uno

¹⁵⁰ A. B. Oliva, *L'arte è imperitura, l'opera d'arte una fregatura*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 185

¹⁵¹ Janie Antoni presenta alla Biennale di Venezia del 1993 un'installazione composta da quattordici busti autoritratti di cioccolato e sapone; Zoe Leonard, come rielaborazione del lutto per la morte di un amico, cuce insieme centinaia di bucce di frutti, dalle banane alle arance, dai limoni agli avocado. La risultante è per entrambe i lavori una sorta di simbologia della caducità della vita e dell'invecchiamento, che traspare dai materiali stessi anche loro destinati a svanire. Si veda, M. Pugliese, B. Ferriani, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009, p. 114-116

spazio all'altro (come potrebbero essere le problematiche relative a dipinti o sculture), ma ciò che avviene e quasi sempre un "atto di trasformazione"¹⁵².

Ogni spostamento potrebbe cambiare il valore o il senso dell'opera ed è a questo invece che bisogna puntare e tentare di conservare il più possibile immutato. L'artista Alberto Biasi parla in un intervento sulla conservazione e il restauro dell'arte contemporanea tenutosi a Venezia (di cui sono raccolti nel libro citato tutti gli ulteriori interventi) dell'amico Piero Manzoni e della sua tela con i panini: di questa ufficialmente dovrebbe essercene una, per stessa ammissione dell'artista, mentre invece ne circolano almeno dieci di cui non si sa se definirli multipli o falsi. Quello che intende dire Biasi, è per esempio che "il valore vero nell'opera di Manzoni sta nella ricetta per farla, non nell'opera in sé"¹⁵³.

Ed è così per molti altri artisti i quali 'firmano' l'idea e poi delegano agli assistenti ogni pratica manuale.

C'è una consapevolezza da parte dell'artista riguardo la possibilità e la facilità del rifare un'opera simile, per questo si può dire che ciò che conta è il progetto originale. Inoltre, per tornare all'installazioni, un punto fondamentale è dunque la necessità di conoscerne gli elementi fondanti (parte del progetto originale), ovvero quelli che concorrono a formarne il senso autentico dell'opera e riuscire a distinguerli da quelli che magari potrebbero soltanto definirne il contorno. Bisognerà appurare quale elemento sia insostituibile al fine di restituire il senso totale del lavoro e quale relazione c'è tra l'installazione e lo spazio dato.

E quando in autunno tutte le installazioni della nostra collezione Boros verranno spostate, risistemate in deposito, per fare spazio ad un'altra parte di collezione che si interessa principalmente di fotografie e dipinti, quale sarà il destino di quelle installazioni? Verranno impacchettate e riposte in deposito ad aspettare il momento in cui verranno nuovamente riesposte. Sarà a questo punto

¹⁵² M. Pugliese, B. Ferriani, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009, p. 121

¹⁵³ A. Biasi, *Si restaura l'arte d'oggi. Che bello!*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005 p. 159

che quella che è stata la documentazione fatta sull'installazione in questione risulterà necessaria, anzi fondamentale, per la ricostruzione della stessa.

6.1 ACCENNI SULLE TECNICHE DOCUMENTATIVE

Quando le installazioni, fino ad ora definite lavori complessi o effimeri, devono essere conservate abbiamo visto come sia fondamentale capire quali siano gli elementi materiali rilevanti per la conservazione e la trasmissione del senso, che però non possono essere scindibili dallo studio e l'analisi della poetica dell'artista e del contesto originario nel quale l'installazione è stata di fatto concepita.

Sappiamo inoltre che a differenza della musica, della letteratura o del cinema la riproduzione, mediante altri supporti, non viene giudicata come un surrogato, certamente rimane meno suggestiva rispetto all'ascolto diretto (concerti, teatri o cinema) ma pur sempre accettata dal punto di vista della diffusione sociale e della fruizione dei suoi valori. Invece sappiamo come “per l'arte figurativa sembra che il valore autentico del messaggio estetico debba esser legato indissolubilmente al supporto materiale originale, cioè quello elaborato dall'artista¹⁵⁴”.

Questa è una esigenza che non bisogna dimenticare quando si affronta la tematica della conservazione. Infatti l'originalità deve essere ricercata con maggiore attenzione, sia per essere fornita al fruitore, sia perché l'opera non perda il suo valore economico, legato non di poco all'autenticità, alla paternità dell'autore.

Le strumentazioni classiche sono una accurata descrizione testuale, il rilievo spaziale geometrico e la documentazione fotografica di ogni dettaglio compositivo, ma a volte questi non sono sufficienti a fornire un quadro completo, che comprenda quindi anche le operazioni processuali, legate al tempo e allo spazio che regolano il momento dell'esposizione.

¹⁵⁴ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari 2009, p. 90

Infatti conservare diviene un atto teorico attraverso il quale si definisce cosa deve essere oggetto della documentazione, quali siano gli aspetti rilevanti alla conservazione e quale necessità di dettaglio bisogna avere.

Accanto a questo aspetto teorico c'è poi la pratica che richiede la scelta delle tecniche e delle modalità della documentazione, insieme agli strumenti propriamente da utilizzare.

Analizzando il rapporto tra l'opera e l'ambiente, sia esso inglobato a costituirne il significato o sia esso un supporto fondamentale agli altri elementi materiali, abbiamo visto come ci siano dei nuovi aspetti da tenere in considerazione, caratteristici della moderna espressività artistica. Questi sono i materiali, caduchi, transitori, e altri elementi come la luce, il suono, lo spazio e l'interazione.

Ci si trova dunque davanti alla necessità di trovare nuove soluzioni tecniche e al contempo si aprono i dibattiti sull'identità, sull'autenticità dell'opera d'arte e sulle provocazioni che molto spesso esse mettono in moto alle quali bisogna guardare con un differente occhio di riguardo.

Negli ultimi anni sono dunque state sviluppate nuove ricerche a livello internazionale attraverso le quali sono state provate e adattate tecnologie “per far fronte a questi ‘nuovi’ problemi documentativi: sono stati elaborati procedimenti capaci di testimoniare le modalità di funzionamento e fruizione di opere interattive e performative, il comportamento di opere in movimento e le caratteristiche degli aspetti acustici e illuminotecnici¹⁵⁵”.

Nel 1997 durante il convegno “Modern Art: who cares?” che si è svolto ad Amsterdam, viene evidenziata la necessità di creare un maggiore circolazione delle informazioni tecnico-scientifiche e di diffondere l'importanza della poetica dell'artista nei riguardi delle sue stesse opere.

Da quel momento ulteriori convegni sono stati istituiti per dibattere dell'argomento.

¹⁵⁵ M. Pugliese, B. Ferriani, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009, p. 177

A livello europeo il progetto, Inside Installation Preservation and Presentation of Installation Art si è occupato di risolvere queste problematiche attraverso nuove strategie di conservazione.

Svoltosi tra il 2004 e il 2007, sovvenzionato dall'Unione Europea e organizzato dal Netherlands Institute for Cultural Eritage in collaborazione con altre istituzioni museali, vuole proporre una struttura formale per la registrazione delle opere d'arte, in particolare le installazioni appunto, e della loro evoluzione. Sulla base di un modello, con specifiche linee guida, la ricerca tenta di dare una lettura in chiave più tecnica dell'accessibilità, della conservazione e della ripresentazione dell'arte contemporanea¹⁵⁶.

La complessità di questi lavori viene sviscerata attraverso una lunga serie di informazioni che andranno a formare la documentazione dell'opera con la quale sempre viaggerà in modo da garantire l'assoluta certezza che ne venga rispettata ogni disposizione.

Sulla scorta di questo progetto europeo, in Italia si è svolto tra il 2006 e il 2008, il progetto DIC-Documentare Installazioni Complesse. Dal quale poi è nato anche il libro, Monumenti effimeri, storia e conservazione delle installazioni, più volte citato in questo scritto.

Questo progetto non ha ricevuto alcun finanziamento, e se questo ovviamente ha limitato la possibilità di documentazione per mezzo di apparecchiature sofisticate, in un certo senso ha portato a considerare quanto la documentazione, strumento fondamentale e principale per le installazioni, possa essere semplice, ma allo stesso tempo molto efficace, pur in assenza di fondi. Questo progetto, infatti, si basa su una ricerca molto accurata che ha messo in moto una fitta rete di collaborazioni, tra musei, curatori, tecnici e gli stessi artisti.

¹⁵⁶ Dal sito si legge: The Inside Installations Documentation Model (2IDM) provides a formal structure to record the evolution of artworks, in particular installations. The model aims to increase the understanding, preservation and accessibility of contemporary art. It provides a guideline how to structure information and relationships in any management system. The model does not attempt to detail all the information required from an administrative or collection point of view. The 2IDM is intended to support the preservation and presentation of contemporary art by providing an architecture that serves professionals to record, administrate and disseminate information and media. It is understood as a proposal for documentation specialists, curators and conservators to formulate requirements for information systems.

<http://www.inside-installations.org/project/index.php>

I dati raccolti sono divisi tra quelli di informazione più teorica e i dati più tecnici, come si diceva prima.

I primi corrispondono agli aspetti storico-artistici, quindi conterranno tutte le notizie disponibili sull'artista interessato e la storia completa dell'opera: la vita precedente, tutti gli allestimenti e le acquisizioni passate, che permettono di capire se e come un'opera è cambiata nel corso del tempo. In generale, verranno raccolti tutto il materiale d'archivio, i cataloghi, le descrizioni, le recensioni e le fotografie.

I dati tecnici invece vengono raccolti direttamente attraverso l'analisi dell'opera. Quindi saranno le misure, i materiali utilizzati e verrà fatto un inventario di ciascun elemento presente attraverso le fotografie. Si cercherà poi di risalire alla sequenza di montaggio in base agli allestimenti precedenti e alle disposizioni dell'artista. E' importante anche capire lo stato di conservazione attuale dell'opera e verificare se abbia subito restauri precedenti.

Oltre a queste informazioni sarà necessario avere delle linee guida per l'imballaggio, il trasporto e il deposito; inoltre utili sono le indicazioni sullo spazio espositivo che l'opera stessa richiede, dal colore delle pareti all'illuminazione, dallo spazio necessario per la fruizione allo spazio necessario perché non interferisca con altre opere.

In ultimo, ma non di importanza, il rapporto con l'artista sarà evidenziato da un'accurata intervista e da ogni eventuale comunicazione orale e su supporto audiovisivo. Questa è da intendersi come un "accesso privilegiato alla comprensione di ogni aspetto specifico dell'opera e soprattutto dell'intento originale¹⁵⁷" per cui è fondamentale come strumento per conservare "l'integrità fisica e concettuale dell'opera¹⁵⁸".

¹⁵⁷ M. Pugliese, B. Ferriani, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009, p. 168

¹⁵⁸ Ivi. p. 168

6.2 LA VITA DELLE OPERE IN UNA COLLEZIONE PRIVATA. ACCENNI GIURIDICI E ECONOMICI

Le scelte compiute in favore di una conservazione e trasmissione delle installazioni al futuro sono imprescindibili per un'istituzione pubblica che si deve occupare di ciò, proprio per suo statuto come abbiamo visto nel quarto capitolo.

Il museo, infatti, deve garantire la salvaguardia e la tutela del patrimonio culturale e mette a disposizione i propri spazi per questo fine, pur incontrando a volte non poche difficoltà.

Quando invece le opere entrano a far parte della collezione di un privato le problematiche rimangono comunque le stesse ma le modalità risolutive dipendono principalmente dalle scelte dei proprietari. Inevitabilmente si viene a creare un nuovo contesto dato dall'insieme della collezione già esistente e dallo spazio scelto come destinazione ultima delle opere acquisite. Inoltre da questo nuovo ambiente verranno determinate nuove connotazioni.

“Le installazioni rappresentano oggi la prova più onerosa e complessa per musei e committenti in termini di difficoltà di realizzazione, di spazi richiesti e di problemi di disallestimento, stoccaggio e conservazione¹⁵⁹”.

Il collezionismo, come abbiamo visto nel primo capitolo, è un fenomeno che può essere interpretato in svariati modi, come un atto di ossessione maniacale, come ostentazione di cultura personale, ma comunque nulla si può togliere alla sua finalità primaria che è “un investimento sul valore artistico di particolari opere, sul loro valore ideologico, sull'aumento nel tempo del loro valore venale¹⁶⁰”.

Non si sbaglia quindi chi pensa, che alla fine della fiera, sia un'attività con interessanti sviluppi economici e speculativi.

Il collezionista dunque, non può prescindere dalle mansioni di conservatore delle sue stesse opere d'arte: anzi, è colui che più di tutti, e in tutti i modi, cerca di

¹⁵⁹ M. Pugliese, B. Ferriani, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009, p. 25

¹⁶⁰ A. Biasi, *Si restaura l'arte d'oggi. Che bello!* in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005 p. 157

opporsi al deterioramento degli 'oggetti' raccolti per allungarne il più possibile l'esistenza fruttifera, di cultura e di denaro.

Inoltre, sarebbe da precisare, che non esiste la proprietà dell'opera d'arte perché questa è di valore universale e il collezionista ne diventa un custode, privilegiato, ma con la responsabilità di conservarlo per l'umanità.

Certo è che questo discorso non è opinabile se ci si riferisce ai prodotti artistici che risalgono anche solo a quaranta anni fa, perché questi sono già inseriti in un contesto artistico storicizzato, di cui si conoscono bene le vicende, le tecniche e i materiali utilizzati per la realizzazione delle opere. Questi tuttavia, si può ammettere che non si scostino molto dai materiali che attualmente vengono utilizzati dagli artisti, ma la differenza è che delle opere storicizzate si sa come e dove intervenire con il restauro, mentre con le opere dell'oggi no.

Ci si trova a volte, di fronte a opere delle quali ancora non se ne può prevedere realisticamente il futuro: se varrà la pena conservarle o se invece perderanno di lì a poco valore. Sappiamo che il restauro prevede un progetto preciso attraverso il quale si studia il tutto dell'opera, sia dal punto di vista estetico, sia storico, e secondo le teorie di Brandi dovrà essere studiato scientificamente il materiale per poter congetturare la migliore metodologia dell'intervento e assicurarsi che questo sia reversibile. Inutile dire quanto tutto ciò sia costoso. Sarebbe a dir poco uno spreco se questo procedimento faticoso accadesse rispetto ad un'opera della quale non si sa il valore reale. Molto spesso la situazione paradossale che si viene a creare è che un restauro costi molto di più del progetto d'esecuzione dell'artista.

Questa problematica della storicizzazione, che mette in difficoltà soprattutto i restauratori, può essere risolta a monte attraverso la comunicazione e il rapporto con l'artista vivente. Questo permette di essere al meglio aggiornati sulle esigenze e necessità di un'opera rispetto a colui che ne detiene ancora alcuni diritti.

Molto spesso ciò che viene alla luce è il fatto che la temporaneità dell'opera diventa il valore in sé dell'opera d'arte, come abbiamo già visto. Il primo grande dilemma allora, potrebbe essere semplicemente risolto chiedendo direttamente all'artista le volontà riguardo questo aspetto. C'è chi dice che ogni artista dovrebbe stabilire, una volta creata l'opera, i limiti della sua durata, come si usa

fare per i cibi o i medicinali, perché infondo soprattutto l'arte contemporanea sembra essere spinta da una fretta, un'urgenza, del comunicare qualcosa del, e nel, proprio tempo che dopo un tot di anni non avrebbe più senso di esistere, perché fuori dal contesto temporale, e di significato, originale. Anche Lucio Fontana diceva "l'idea creativa è eterna, ma il materiale necessariamente deve morire"¹⁶¹.

Quello che interessa, dunque, è che l'idea venga trasmessa. Come abbiamo visto questo può avvenire attraverso svariate tecniche di riproduzione oppure anche attraverso mezzi linguistici totalmente differenti come la forma narrativa, per non dimenticare in ultimo la forma virtuale attraverso la rete, 'non-luogo' le cui caratteristiche e modalità di fruizione rispecchiano sempre di più la nostra contemporaneità.

Più che di conservazione, nella sua declinazione pratica, si dovrebbe parlare nel caso di installazioni o performance, che non sono legate direttamente ad un oggetto materiale, ma all'azione umana che si serve di oggetti, di una attenzione alla ri-presentazione nel momento in cui queste non si esauriscono in un solo spazio, in un determinato momento, ma prevedano una possibilità di riproduzione.

Sono sempre di più infatti le opere che forse sarebbe meglio definire 'azioni concettuali' che, come si diceva per le performance, prevedono sì la presenza di oggetti 'in scena' ma ciò che conta ed apporta il valore reale al lavoro è l'operazione relazionale tra artista-fruitori-ambiente. Ciò che è vendibile non è dunque l'oggetto 'rimasto' ma piuttosto il progetto, la ricetta, come si diceva di Manzoni.

Ed è esattamente quello che abbiamo visto con l'installazione di Rirkrit Tiravanija per il bunker Boros: ciò che è stato acquistato dal collezionista è davvero la ricetta della sua zuppa di pollo alla thailandese insieme all'idea progettuale dell'artista. Non a caso l'opera, pur essendo stata svolta e fruita il giorno stesso dell'inaugurazione, quindi nel maggio del 2008, viene datata in catalogo 1991, anno a cui risalgono i primi happening tenuti dall'artista in altre gallerie con altrettante ricette di zuppe. Si può dire che quindi Boros abbia la

¹⁶¹ R. Martelli, *Diritto d'autore e temporaneità dell'opera d'arte contemporanea*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 137

paternità, la proprietà, sull'idea, sul progetto, su quell'insieme di azioni svolte che vanno a generare un tipo di arte relazionale, ma sembrerebbe che dal punto di vista materiale sia rimasto con 'un pugno di pentole sporche' in mano. Quello che noi vediamo esposto nel suo bunker, infatti, come già descritto, sono i resti di quella cena consumata dai visitatori che si trovavano lì e che insieme hanno interagito contribuendo a dare il senso ultimo al suo lavoro. La difficoltà è dunque conservare un concetto, un'azione, un'intenzione che però non si esaurisce soltanto nell'opera in sé ma è parte anche delle azioni compiute dal fruitore. La domanda che sorge spontanea è: se quella installazione verrà smontata (cosa che come abbiamo detto accadrà in previsione di un nuovo allestimento in autunno) come verrà conservata e potrà in seguito essere riesposta in altra sede? Quale disposizione dovranno avere i fornelli, le pentole e gli utensili rimasti sul tavolo? Ma soprattutto, avrà ancora senso esposta in un'altra sede?

Ecco che bisogna tornare a parlare dell'importanza del luogo per le installazioni. Pur non avendo in questo caso nessuno stretto legame con le mura, fisicamente parlando, del bunker, questa installazione non può dirsi staccata da esso. Di sicuro essa non svolge una funzione puramente decorativa, in un ambiente neutro, perché al contrario quell'ambiente, quella particolare sala, nel momento in cui Tiravanija ha montato la sua cucina, si è trasformato in un luogo altro, come l'artista definisce, una banchina in cui ciò che avviene è uno scambio relazionale particolare. Se venisse esposta in una galleria del centro, rimarrebbero sicuramente comprensibili quelli che sono i resti di una cena di gruppo, ma si perderebbe il senso creato dal contesto e che lega il momento d'inaugurazione di un luogo con quegli oggetti, nonché il tipo di relazione che sicuramente sarà intercorso tra le persone che sapevano di trovarsi in uno specifico spazio in un dato momento. Avrebbe allora lo stesso significato in quella galleria, o sarebbe banalizzato a 'resti dell'installazione per l'inaugurazione della collezione Boros nel bunker'?

Si può dire che ci si trovi di fronte alle stesse problematiche di significazione che adducono le opere d'arte concettuale, dove la tecnica, la bravura manuale nella produzione di un oggetto è assente, ma "il valore significativo è affidato al

concetto, da un lato il rapporto artista-oggetto appare esclusivo e infungibile, dall'altro, nella coscienza collettiva, l'oggetto ha pregio per il legame corporeo con l'artista, che ne fa una sorta di feticcio¹⁶².

Letta in questo modo l'opera perderebbe il suo contatto originale con il luogo esperito direttamente da tutti i partecipanti e forse non avrebbe la stessa fascinazione. Dubito anche che l'artista acconsentirebbe ad un simile trasferimento. Considerati i diritti morali¹⁶³ che rimangono all'artista, al di là del diritto patrimoniale che acquisisce il compratore, l'artista dovrebbe essere informato di questo eventuale spostamento in un altro contesto. Considerato il pensiero dell'artista la scelta di uno spostamento mero degli oggetti andrebbe in contraddizione con il suo modo di fare arte. La questione da risolvere a monte sarebbe, non poco complessa, se "il collegamento tra il concetto e l'oggetto, istituito dall'artista, sia irripetibile ("infungibile" nel linguaggio giuridico) o viceversa possa essere rivisitato da tutti o almeno da tecnici particolarmente qualificati come restauratori¹⁶⁴.

Si è detto infatti come sia importante per Tiravanija la relazione tra il pubblico e il vivere un momento di convivialità che muore nel momento in cui termina questa relazione, per cui può essere anche discutibile la scelta di trasmettere il senso dell'opera mostrando i resti, invece di scegliere per esempio una altra tecnica documentativa. Si potrebbe ipotizzare che verrebbe chiesto all'artista di ripetere quell'operazione: con la stessa ricetta originale, in un altro luogo, con i visitatori che, sperando, generano il nuovo senso dell'opera.

Un'altra situazione particolare si genera se si guardano le performance di John Bock.

¹⁶² F. Lemme, *La difficoltà di restaurare un concetto*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 142

¹⁶³ "Il diritto d'autore genera due diritti, il diritto morale e quello patrimoniale: si era discusso un tempo se si trattasse di due diritti diversi o di due aspetti dello stesso diritto, ma la dottrina più recente preferisce sostenere che si tratti di due diritti a se stanti perché sono scindibili attraverso la vendita (oppure la donazione) e la successione per causa di morte, quindi i due diritti si possono separare facendo sì che il diritto morale resti in capo all'autore e il diritto patrimoniale passi al titolare del diritto di proprietà sul bene" in R. Martelli, *Diritto d'autore e temporaneità dell'opera d'arte contemporanea*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 138

¹⁶⁴ F. Lemme, *La difficoltà di restaurare un concetto*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 142

Artista tedesco molto conosciuto per le sue ironiche e buffe performance allestite con un insieme di oggetti e accessori particolari da lui molto spesso costruiti, Bock sembra aver deciso ed essersi rassegnato ad una documentazione del proprio lavoro che per natura deve essere affidato al video e ai ‘resti’ materiali delle sue azioni.

Nelle sale del bunker infatti troviamo *Am Tüddelband der Liebeselastizität* (1997-99) un’accozzaglia di oggetti apparentemente privi di un senso ultimo. In una stanza un armadio con la doppia anta aperta è zeppo di vestiti e in un ripiano un televisore riproduce un video in cui si vede l’artista recitare la sua lettura utilizzando strane estensioni per gli arti fatti di alluminio, maschere e marchingegni che si possono vedere nella sala accanto disposti secondo un ordine apparentemente casuale, ma così non è. E’ evidente che l’artista sa di relazionarsi ad una tecnica artistica particolare, che non usa i classici mezzi di produzione, la quale non dà come risultato un prodotto confezionabile e compiuto. Le sue performance utilizzano il video come supporto primario per garantire la visione, infatti non è l’unico suo video che si trova nel bunker, al quale affianca gli oggetti ‘di scena’ che fanno parte di quell’espressione artistica perché hanno contribuito a renderla tale e non diversa. Il trasferimento di quest’opera in un altro contesto quindi comporterebbe un semplice spostamento di oggetti (intendendo anche il video) ricollocabili secondo le esigenze e le normative dell’artista, ancora vivente e quindi interpellabile. La scelta rimane all’artista: rifare la performance così come era stata pensata (come le date indicate fanno pensare, ovvero che in quel periodo sia stata riproposta) o lasciarne testimonianza attraverso il video e gli oggetti materiali.

Un ulteriore problema di spostamento che coinvolge questa collezione in modo imminente si ritrova in un lavoro come quello di Kitty Kraus. Il suo blocco di inchiostro si è ormai chiaramente ‘consumato’.

Acceso nel momento dell’inaugurazione, dunque anche questo lavoro è strettamente connesso con la ‘vita’ del bunker e la sua inaugurazione, l’inchiostro ghiacciato è completamente colato su muri e pavimento mentre il neon si è spento.

Sembrerebbe quasi un'opera rotta. Finita. Invece sappiamo come la Kraus ne abbia fatti molti di questi lavori, in diverse versioni e forme, con o senza inchiostro e anche in questo caso è stato comprato il progetto di quest'opera dal collezionista.

Se quest'ultimo volesse concederne la riproducibilità ad esempio ad un museo l'artista dovrebbe essere ugualmente informata. Quando questa collezione cambierà cosa rimarrà di quel lavoro? Per il momento l'unica risposta sicura è: le foto documentative esposte sulla parete affianco.

E la macchia di inchiostro verrà cancellata dal pavimento nel quale si è impregnata?

Ci si rende conto anche in questo caso, che ciò che costituisce il valore non è l'oggetto in sé ma è il plusvalore rispetto all'oggetto di normale utilizzazione. Il senso, concettuale, rimane nell'azione dello sciogliersi dell'inchiostro ghiacciato e nella assoluta casualità con cui l'opera ha creato se stessa all'interno di, e adattandosi a, uno spazio. "Lo spazio non è il mero contenitore dell'opera, ma decide la forma dell'opera, che a sua volta 'fa' spazio¹⁶⁵".

Toglierla da questo contesto significherebbe allora alterarla?

Sicuramente si tratta di una cancellazione e ipoteticamente di una sostituzione, se verrà ripresentata in futuro. Ovviamente in questo caso siamo lontano dall'orientamento della Cassazione che, "con una sentenza degli anni cinquanta, aveva stabilito che il proprietario dell'opera può anche distruggerla: questo è un concetto dovuto a una sopravvalutazione del diritto patrimoniale rispetto al diritto morale d'autore, che la moderna sensibilità giuridica deve rifiutare¹⁶⁶", però a tutti gli effetti quell'opera che oggi si può vedere nella collezione Boros, fra qualche mese non esisterà più così come viene documentata in catalogo.

Il collezionista, insieme alle disposizioni dell'artista, potrebbe disporre una riproduzione ottenuta con gli stessi materiali e con la stessa conformazione

¹⁶⁵ P. Alferj, *Il tempo dell'opera, capolavori a rischio*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 195

¹⁶⁶ R. Martelli, *Diritto d'autore e temporaneità dell'opera d'arte contemporanea*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 138

spaziale. Di sicuro però, non ci sarebbe la possibilità di ricreare la medesima macchia sul pavimento e gli schizzi sul muro. Il veicolo del concetto che l'artista vuole trasmettere è sicuramente il blocco di inchiostro ghiacciato che si scioglie per mezzo del calore di un neon, un ready made che se rifatto può infondo esprimere lo stesso concetto dell'originale.

Certo è che questa assunzione introduce il tema controverso dell' "identità" dell'opera "in rapporto alla sua riproducibilità. L'opera può ammettere di essere sostituita, per intero, o in alcune sue parti, per esigenze di conservazione, senza perdere il suo significato?"¹⁶⁷.

Si vuole qui intendere per conservazione quell'insieme di azioni svolte per garantire la vita futura di un lavoro, il quale viene considerato opera d'arte, nonostante la sua non storicizzazione, e quindi inserita già in un mercato dell'arte molto privilegiato. Ed è in questo mercato che bisogna fare attenzione ad una serie di dinamiche che comprendono i trasferimenti di diritti e le relazioni che intercorrono tra le figure interessate: l'artista, il gallerista e il collezionista. Si sa che in Italia non si è soliti fare contratti scritti e molto spesso le transazioni si basano su rapporti di fiducia instaurati tra gallerista e artista, il quale molto spesso non si sofferma a leggere i pochi punti stilati nei contratti saltuari¹⁶⁸.

Curioso è come invece sia stato redatto recentemente un nuovo tipo di contratto dal critico d'arte Germano Celant e dall'avvocato Roberto Freschi¹⁶⁹ per tutelare entrambe le parti all'atto del trasferimento di un'opera d'arte e per garantire una circolazione economica e culturale che non arrechi danno a nessuna parte interessata (fig. 42). Leggendo le premesse a favore dell'autore si nota come sia al terzo punto il riconoscimento "che con la vendita dell'opera l'autore non cede né il diritto all'utilizzazione, né il diritto alla riproduzione – comunque esse possano avvenire – sia dell'oggetto sia della sua immagine" e il detentore dovrà

¹⁶⁷ V. Grillo, Conservare l'arte contemporanea, <http://www.luxflux.org/n11/drills1.htm>

¹⁶⁸ http://www.negri-clementi.it/wp-content/uploads/2012/02/ArtLaw_N.1-febbraio-2012.pdf

¹⁶⁹ Questo contratto è stato redatto sulla scorta de "The artist's reserved rights transfer and sale agreement" predisposto dopo una lunga verifica con più di 600 artisti, mercanti, legali, collezionisti, critici e direttori di museo da Seth Siegelau e l'avvocato Bob Projansky nel 1971 e che ha trovato applicazione negli Stati Uniti e anche in Europa, in Italia, Germania, Francia e Olanda.

sempre interpellare l'artista per poter disporre dell'opera in altra maniera e in altro luogo ogni volta che questa viene richiesta per mostre in modo che possa tutelarsi riguardo la modalità d'esposizione. Il detentore, di contro, ha come vantaggio la consulenza gratuita dell'autore in caso di restauro o assistenza per ripristinare l'originalità. Sono punti molto importanti questi infatti in passato non sono poche le polemiche già insorte per quanto riguarda gli spostamenti delle opere dopo l'acquisizione da parte del collezionista. Esse erano insite "nel fatto che il proprietario non ha diritto di muovere e collocare le opere a suo piacimento senza consultare gli artisti. L'opera sarebbe non autentica perché manca l'imprimatum relativo alla scelta della spazializzazione dell'opera"¹⁷⁰,

Se si prende ad esempio l'opera della Sosnowska nel bunker Boros le problematiche appena accennate appaiono chiare. Si è detto che l'opera è stata comprata come progetto, quindi non è stata richiesta come site specific, la datazione è comunque 2008, ma il fulmine nero di legno laccato era già pronto quando è stato inserito nel bunker, alcune modifiche sono state apportate per fare in modo che si adattasse meglio agli spazi delle sale a disposizione. La differenza è molto sottile, resta il fatto che quel fulmine è legato al luogo, inteso come disposizione spaziale, perché aderisce perfettamente all'altezza originale di appena due metri e con i suoi spigoli segue le angolature delle aperture fatte nelle pareti di cemento. Inoltre abbiamo visto come anche il significato dell'opera acquisti più profondità per la connessione tra lo stretto passaggio percorribile e buio del fulmine e quelle stanze così anguste che hanno contenuto moltissima gente in un momento di paura e oscurità. Se dunque questa installazione sarà spostata quale sarà la sua fine? Sicuramente passerà un po' di tempo in deposito, ma nel caso in cui volesse essere riesposta, in un altro contesto, tutte le problematiche sopra esposte si presenteranno. Non per ultimo sarà da contemplare il parere dell'artista: solo questo infatti può stabilire se la sua opera possa avere ancora il significato da lei e dal bunker impresso, per cui ogni successivo allestimento dovrà tener conto della prerogativa di un posto buio, stretto, angusto.

¹⁷⁰ F. Poli, *Artista, opera, ambiente: i problemi delle installazioni*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 155

Se fosse invece esposta in una campagna aperta, sicuramente genererebbe un altro senso. Il collezionista Boros che detiene la patrimonialità del progetto avrà sempre la garanzia dell'autenticità di quell'opera e potrà disporre secondo precise regolamentazioni. L'autore, di contro, avrà per tutta la durata della sua vita e per i cinquanta anni successivi alla sua morte, la proprietà intellettuale dell'opera, indipendentemente dai trasferimenti (spostamenti o patrimoniali) che avverranno.

Abbiamo visto fin qua, come allora queste opere (della collezione Boros, ma è un discorso allargabile a tutte le installazioni) abbiano fondamentalmente un problema di tempo. Intendendo l'effetto del tempo: se per tradizione l'opera è collocata in un specifico tempo, ora il tempo entra a far parte dell'opera manifestandosi nel suo effimero. Questa temporalità, la breve durata, che caratterizza molte manifestazioni artistiche non si riduce soltanto ad un "atto formale, ma riguarda anche la sua fisicità¹⁷¹".

Vediamo infatti come molte volte l'opera finisce per essere 'distrutta' ma ciò che si continua a salvare nel ricordo (attraverso i mezzi video, fotografici o narrativi) è la propria identità e il legame con l'autore che ne garantisce sempre l'originalità.

Questo problema di tempo, durata, dell'opera e insieme il problema dell'impossibilità di storicizzare le opere d'arte che compongono la nostra cultura più contemporanea, come quelle degli artisti citati e presenti in collezione, pongono in luce quelli che vengono chiamati dagli economisti, che si occupano di beni culturali, i quattro paradossi della conservazione che limitano l'intento conservativo¹⁷².

¹⁷¹ P. Alferj, *Il tempo nell'opera, capolavori a rischio*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 194

¹⁷² Si legge nel libro della professoressa Vecco il primo paradosso della conservazione così definito: "la capacità economica di conservazione decresce con l'aumentare dell'impegno di conservazione, questo in ragione della scarsità crescente delle risorse destinate propriamente alla conservazione". Con il secondo paradosso viene evidenziata la problematica creata dalla scarsità delle risorse che comporta "la minimalizzazione delle scelte di consumo delle generazioni presenti" considerando la conservazione come massimizzazione delle capacità di scelta delle future generazioni: si tende a conservare tutto per aumentare la possibilità di scelta delle generazioni future ma questo porta ad una minore creatività, quarto paradosso della conservazione. Il terzo invece riguarda la scelta di cosa conservare: "considerata la limitatezza delle risorse totali

Si pensa che l'epoca odierna si distingua per una sorta di "ossessione" per la conservazione e se tutto dovesse essere conservato, compito che spetta ai musei, secondo la concezione corrente, sarebbe insostenibile per queste istituzioni e si creerebbe un'ipertrofia dell'attività. Per riportare le parole di Buchanan, così vengono visti questi estremismi della conservazione:

Quando ogni cosa è conservata, cosa succede? Quando la conservazione è tanto estesa al punto che non si riesce a camminare senza inciampare in qualche oggetto di venerazione, allora, cosa succede? Esistono dei pericoli nel diventare prigionieri nel passato, nel rimanere nella trappola di una rete di controlli burocratici in un modo non creativo?¹⁷³

Infatti finiscono per asserire, gli economisti, che con un'eccessiva conservazione potrebbe diminuire quella che è la capacità creativa delle generazioni presenti, anche per carenza di soldi. L'impossibilità di definire cosa entrerà a far parte davvero della storia dell'arte, quella da manuale, crea una sorta di ansia della perdita e induce ad una preservazione massiva di tutto ciò che può entrare a far parte del grande sistema dell'arte. Questa tendenza alla conservazione permette perciò di disporre di maggiore capacità di scelta per le generazioni future, ma dovendo impiegare un gran numero di risorse minimizza le possibilità della generazione presente. La via giusta sembra quella di creare un compromesso tra la trasmissione della memoria e la creazione artistica attuale, capace di generare uno scambio intergenerazionale della creatività.

Le risorse destinate a questo servizio sarebbero quindi meno onerose. D'altronde si sa che il contemporaneo, in particolare le installazioni, "rappresentano oggi la prova più onerosa e complessa per musei e committenti in termini di difficoltà di realizzazione, di spazi richiesti e di problemi di disallestimento, stoccaggio e conservazione"¹⁷⁴.

a disposizione in un dato periodo, ogni quantità marginale destinata a conservare X è sottratta alla conservazione di Y". In M. Vecco, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Editore Franco Angeli. Milano 2007, pp. 100-105

¹⁷³ C. Buchanan, *Cities in Crisis, The Planner*, vol. 6, n. 7, p. 264, in M. Vecco, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, p. 100

¹⁷⁴ M. Pugliese, B. Ferriani, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009, p. 25

Volendo conservare tutto, per paura di perdere qualcosa di trasmissibile significativamente alle generazioni future, ed essendoci sempre più materiale artistico, considerando anche le categorie del fare arte che vanno man mano allargandosi, i musei imploderebbero e ogni operazione che comporti lo spostamento di un'opera ai fini di una mostra o una esposizione tematica, ad esempio, comporterebbe d'altro canto una dispendiosa analisi e cura nei dettagli ad ogni ricostruzione, che non potrà essere casuale e affrettata.

Non si tratterebbe di conservazione, come fin qui abbiamo cercato di analizzare, di un'opera datata che si sta deteriorando, ma di conservazione attiva lungo il corso di vita, o di vite si potrebbe quasi dire, dell'installazione.

Questa volatilità mette in crisi la nozione tradizionale di conservazione anche dal punto di vista economico. Se l'arte del passato, più duratura e storicizzata, si conserva da un punto di vista tecnico, maturato sulle progressive conoscenze sviluppate in materia di restauro, l'arte contemporanea più effimera (e soggetta a quei paradossi esposti precedentemente) viene conservata in realtà da un punto di vista economico, si può dire. O per lo meno questo prevale, perché la tecnica sembra assente, ma l'importanza per una circolazione culturale viene riconosciuta a queste opere.

Se la conservazione nel passato, negli ultimi due secoli, è stata concepita in termini di vincolo, e solo secondariamente in termini di acquisizione, ora forse queste concezioni possono essere ribaltate.

L'economista Gianfranco Mossetto sembra infatti aver cambiato i pesi alle politiche di vincolo e acquisizione:

credo si debba pensare che la politica di conservazione del contemporaneo non possa essere disgiunta da una pesante politica di acquisizione di opere. Ci troviamo qui in una condizione che va dichiarata e denunciata: il contemporaneo non è mai stato pensato come un insieme di opere conservabile attraverso l'acquisizione pubblica delle opere. Chi oggi sta esercitando la vera funzione di conservatore del contemporaneo nel nostro paese sono in privati, in Italia venti o trenta nomi in tutto¹⁷⁵.

¹⁷⁵ G. Mossetto, *Venezia: il museo e il restauro dell'arte contemporanea*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 21

La questione è certamente delicata, perché da sempre si suppone che la conservazione spetti al settore pubblico (al quale fa capo l'interesse della collettività) ed inoltre si ritiene che i privati non siano in grado di gestire correttamente questa questione. C'è una scarsa fiducia nei loro confronti, dovuta al pregiudizio per il quale i privati tendono a trattare le opere come qualsiasi altro bene, senza apprezzarne il valore culturale e siano più interessati ai propri interessi economici, che porterebbero alla dispersione del valore. Bisognerebbe quindi modificare “gli strumenti e le politiche di conservazione, visto e considerato che ora sono inefficienti nel soddisfare il perseguimento di questo canone¹⁷⁶”.

Non si vuole entrare qui nel merito della questione, ma semplicemente basti dire che bisognerebbe trovare delle modalità di coinvolgimento dei privati (già attuate, o sperimentate, sia per la gestione di programmi culturali, sia per alcuni servizi museali, come caffetterie e bookshops, sia come sponsor delle strutture museali) che li interessi direttamente.

Ciò che a noi interessa è l'aspetto del collezionismo: ecco allora che i privati si affacciano come consumatori diretti nel mercato dell'arte e possono scegliere loro stessi cosa conservare attraverso l'acquisto. Scelte che saranno sempre guidate da coloro che tirano le redini di questo mercato, o altri privati, i big del collezionismo, o le gallerie, le fiere e le case d'asta che lanciano le tendenze e sono le reali strutture di vendita. E come spiega Mossetto a seguito del suo intervento:

questo può avvenire in modo più efficiente sussidiando la scelta diretta del consumatore, cioè incentivando e rendendo meno costoso il conservare, creando delle politiche fiscali che incentivino la conservazione¹⁷⁷.

¹⁷⁶ G. Mossetto, dall'intervento presentato al seminario *Il museo imprenditore* organizzato dal prof. Francesco Mauri nel 1997/98 all'interno del laboratorio tematico per il quinto anno del Corso di laurea in disegno industriale del Politecnico di Milano, Facoltà di architettura

¹⁷⁷ G. Mossetto, dall'intervento presentato al seminario *Il museo imprenditore* organizzato dal prof. Francesco Mauri nel 1997/98 all'interno del laboratorio tematico per il quinto anno del Corso di laurea in disegno industriale del Politecnico di Milano, Facoltà di architettura

La cultura diviene quindi un input del processo economico. Essa si configura “come strumento, come fattore produttivo della crescita, il suo consumo infatti implica la produzione di una nuova offerta culturale, un aumento degli investimenti di conservazione, che a sua volta crea una nuova offerta¹⁷⁸”.

Quando un’opera entra a fare parte di una collezione privata, le problematiche di conservazione sono le stesse analizzate precedentemente, ovvero non si limitano alla preservazione degli elementi materiali di una data installazione, ma “devono necessariamente coinvolgere una moltitudine di altri elementi connessi alla poetica dell’artista e al contesto originale¹⁷⁹”.

Le soluzioni ad esse ora dipendono dalle scelte attuate dai proprietari in base al luogo di esposizione di destinazione dell’opera e al contesto di opere già esistenti nel quale si inserirà e con le quali si troverà a dialogare. Ecco allora che la collaborazione dell’artista con il proprietario permette di risolvere i maggiori quesiti sulla presentazione e preservazione dell’opera sottoposta ad uno spostamento, fisico e ideologico. Perché ogni riproposizione di un’installazione non può essere vista come un’azione neutra, ma, al contrario, le relative interpretazioni che se ne fanno non sono imparziali e non posso prescindere dall’intenzionalità dell’artista.

E’ come dire che i collezionisti s’identifichino nella clientela, cioè nel vero pubblico per quegli aspetti psicologici, sociali ed economici analizzati nel primo capitolo. Essendone il primo vero pubblico, mettono poi a loro volta in circolo i lavori acquistati generando un circolo di cultura che può essere fruita dall’altro pubblico, meno dentro le dinamiche strutturali e di sistema, ma fonte primaria di sviluppo economico di questo settore culturale.

¹⁷⁸ M. Vecco, *L’evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, ed. Franco Angeli, Milano 2007, p. 107

¹⁷⁹ M. Pugliese, B. Ferriani, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009, p. 110

BIBLIOGRAFIA

- ANTINUCCI, FRANCESCO, *Comunicare nel museo*, Editore Laterza, 2009
- Boros collection/Bunker Berlin #1*, Htje Cantz Verlag, Ostfildern, Germania 2009.
- BRANDI, CESARE, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino 1977.
- BUCHANAN, JAMES M., *The planner: Journal of the royal town planning institute*, vol. 6, n. 7: *Cities in crisis*, 1975.
- CELANT, GERMANO, *Arte/Ambiente: dal futurismo alla body art*, Editore Biennale di Venezia, Venezia 1977.
- CELANT, GERMANO, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, 2008.
- DE BENEDICTIS, CRISTINA, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Ponte alle Grazie Editore, 1998.
- DI MARTINO, ENRICO, (a cura di), *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Editore Allemandi, Torino 2005.
- FERRIANI BARBARA, PUGLIESE, MARINA, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Editore Electa, Milano 2009.
- ICOM, International Council of Museum, *Codice di deontologia professionale per i musei*, Buenos Aires, 15° assemblea generale dell'ICOM, 4 novembre 1986.
- OBRIST, HANS ULRICH, *Interviste - volume I*, Edizioni Charta, Milano 2003.
- POLI, FRANCESCO, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editore Laterza, Bari 2009.
- TOMEA GAVAZZOLI, M. LAURA, *Manuale di museologia*, Editore Etas, 2003.
- UNESCO, *Convenzione per la protezione per il patrimonio culturale e naturale mondiale*, Parigi, documento 17 C/106, 15 novembre.
- VECCO, MARILENA, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Editore Franco Angeli. Milano 2007.
- VICARI HADDOCK, SERENA, *La città contemporanea*, Editore Il Mulino, 2004.

SITOGRAFIA

- http://www.sculpture.org/documents/scmag09/nov_09/bor/bor.shtml
- <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/hauptstadt/dokumentation/en/wettbewerb/index.shtml>
- http://www.fairplaypress.co.uk/plays/simon_donald.html
- <http://www.n-d-c.de/>
- <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/hauptstadt/dokumentation/en/wettbewerb/index.shtml>
- http://www.tmcrow.org/csa/l38/wwi/squat_b3.htm
- <http://www.goethe.de/kue/bku/msi/en4151025.htm>
- <http://www.abitare.it/it/architecture/concrete-mushrooms/>
- <http://www.luxflux.org/n44/bunker.htm>
- <http://www.bunker-mooseum.it/it/bunker-mooseum/bunker-mooseum/6-0.html>
- <http://www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/men/kun/cas/deindex.htm>
- http://www.realarchitektur.de/work_bunker.html
- <http://www.artnet.de/magazine/tobias-rehberger-in-der-galerie-barbel-grasslin-frankfurtmain/>
- <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QjRH7G6IwasJ:frieze-magazin.de/archiv/features/die-nackten-wahrheiten/%3Flang%3Den+olesen+zwischenstufe&cd=2&hl=it&ct=clnk&client=safari>
- <http://www.postmedia.net/08/sosnowska.htm>
- http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:cxrgf9pSilwJ:www.frieze.com/issue/article/kitty_kraus/+kraus+ink+cube&cd=3&hl=it&ct=clnk&client=safari
- <http://www.inside-installations.org/project/index.php>
- <http://www.luxflux.org/n11/drills1.htm>
- http://www.negri-clementi.it/wp-content/uploads/2012/02/ArtLaw_N.1-febbraio-2012.pdf