Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)

in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

La conservazione dell'arte contemporanea: problematiche e nuovi apporti teorici e metodologici

Relatore
Ch. Prof. Nico Stringa

Correlatore
Ch. Prof. Stefania Portinari

Laureando
Valentina Petrelli
Matricola 804049

Anno Accademico
2015-2016

Indice

Introduzione……..…4

Capitolo I
L'arte contemporanea nell'epoca *poststorica*

1.1 Arte contemporanea: pluralista e policentrica ……..…..10
1.1.1 La "perdita del centro" e l'avvento della "disarmonia"….....10
1.1.2 L'arte dopo la fine dell'arte ….....……15
1.2 Falso, autentico e copia nell'arte …….....…19
1.2.1 La nozione di falsificazione in rapporto alla copia e all'imitazione.....20
1.2.2 "Copie indiscernibili" …….23
1.2.3 "La perdita dell'aurea" ……...……26
1.2.4 Il criterio dell'inautentico ……...……28

Capitolo II
Le principali problematiche legate alla conservazione dell'arte contemporanea in rapporto alla Teoria del restauro di Cesare Brandi

2.1 La Teoria del Restauro di Cesare Brandi …….……...….33
2.1.1 Definizione di restauro ……..…….34
2.1.2 L'opera d'arte: dicotomia tra materia e immagine …….……36
2.1.3 I tempi dell'opera d'arte in relazione al restauro……...……38
2.2 I criteri teorici brandiani sono ancora attuali?..……39
2.3 Contro l'unità metodologica dell'approccio brandiano..……..40
2.4 L'imperativo categorico della conservazione: limiti, problemi e riflessioni....46
2.5 Limiti dell'assioma brandiano «si restaura solo la materia dell'opera d'arte»…….....……..……55
2.6 I tempi dell'opera d'arte in relazione al restauro: il rapporto diretto con l'artista …….……...……..60

Capitolo III
Il dibattito sulla conservazione dell'arte contemporanea. Il decennio 1997-2007: apporti teorici e metodologici

3.1 L'evoluzione del dibattito sulla conservazione dell'arte contemporanea: cenni storici …….……..…65
3.2 Foundation for Conservation of Modern Art: progetto e simposio…....……72
3.2.1 Il progetto: "Conservation of Modern Art"……...……...…….73
3.2.2 Il simposio: "Modern Art: Who care?"..……..76
3.2.3 Il modello: "Decision-Making Model for the Conservation and the Restoration of Modern and Contemporary Art"……..…78
3.3 Il ricorso all'artista come approccio metodologico: cenni storici…...……83
3.4 Solomon R. Guggenheim Museum: il progetto e le conferenze sui "Variable Media".....……89
3.4.1 Jon Ippolito: "Variable Media Paradigm"……..92

3.5 Netherlands Institute for Cultural Heritage: Il progetto “Inside Installation”.....95
3.5.1 La nozione di autenticità in rapporto alla conservazione delle installazioni time-based media: il contributo di Pip Laurenson ….....102

Capitolo IV
La teoria contemporanea del restauro: il pubblico e il suo orizzonte di aspettativa

4.1 Teoria contemporanea del restauro: critica al concetto di “autenticità”..…...106
4.2 Limiti della Teoria in rapporto al contemporaneo: problematiche di conservazione.....113
4.3 Limiti della Teoria in rapporto al contemporaneo: mutamento di paradigma…..……...……114
4.4 Il pubblico del museo d’arte contemporanea e il suo orizzonte di aspettativa.....118
4.4.1 “Orizzonte di aspettativa sociale”……..……...…….118
4.4.2 Il pubblico inteso come attore culturale.……..……..120
4.4.3 “Spazi di distinzione”…….……..121
4.4.4 Il fenomeno della tribalizzazione del museo …...…….124
4.5 Una considerazione intorno al restauro “democratico” …….……128

Immagini.....130

Bibliografia ……..…..……..134

Sitografia...……..142

Introduzione

Nel lavoro sviluppato si è cercato di fare emergere un quadro, sebbene non esaustivo, certamente indicativo per la comprensione dello stato attuale della disciplina del restauro. La questione di fondo che si è tentato di mettere in luce e alla quale oggi occorre dare una risposta chiara, consiste nel riconoscere o meno la validità della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi in rapporto all'arte contemporanea. Ovvero, molti restauratori, soprattutto in Italia, negli ultimi decenni si sono domandati: la teoria brandiana è applicabile anche al contemporaneo? Se sì, in quale misura?

In considerazione del fatto che l'arte contemporanea è più composita e articolata rispetto al moderno, sono emerse nel campo della teoria dell'arte numerose riflessioni filosofiche interessate a individuare il nuovo orizzonte all'interno del quale si dispiegano le pratiche artistiche contemporanee, d'altra parte, tale complessità ha richiesto indagini scientifiche e studi, nell'ambito del restauro, orientati a definire un nuovo *modus operandi*, da adottare all'interno dei musei.

La conservazione dell'arte contemporanea è una disciplina giovane, che si è sviluppata alla fine degli anni Sessanta a partire da casi di deterioramento imprevisto di opere d'arte, che avevano solo pochi anni di vita. Da allora, sono stati fatti molti passi in avanti. La ricerca scientifica ha messo a punto nuovi studi, oggi molto avanzati, attinenti alla composizione chimica dei materiali non tradizionali, al monitoraggio delle loro fasi di invecchiamento e all'individuazione di materiali e tecniche innovative di restauro, con i quali affrontare il degrado fisico dell'oggetto artistico.

Nel corso di una breve ricostruzione storica degli esordi del dibattito internazionale, si è visto che dopo una prima fase di ricerca prettamente scientifica, gli esperti nel campo del restauro hanno promosso una vera e

propria analisi critica, col fine di valutare le problematiche conservative ricorrenti nelle collezioni museali. Si è dato avvio, nell'ambito di convegni e incontri internazionali, a un processo di riflessione e di ricerca che si è espresso nella definizione di nuovi criteri *standard*, elaborati in rapporto alle specificità dell'arte contemporanea.

Se, per un verso, in Italia il dibattito è stato largamente condizionato dalla posizione egemonica della teoria brandiana, che fonda sul presupposto di "unità metodologica", atteggiamento che rende difficile l'apertura verso nuovi strumenti operativi, d'altra parte, si è riscontrato soprattutto in area anglosassone – in particolare si è fatto riferimento a iniziative sorte in Olanda, Inghilterra e Stati Uniti – l'affermarsi di indirizzi di ricerca volti a definire un'impostazione teorica-metodologica per la conservazione dell'arte contemporanea, diversa da quella tradizionale. In questo contesto, il dibattito sulla tutela delle espressioni figurative contemporanee, si è focalizzato su un approccio che pone l'accento sulla discontinuità tra arte contemporanea e arte tradizionale, rintracciabile certamente nella varietà dei materiali e delle tecniche impiegati dagli artisti per la produzione delle loro opere, ma anche nei presupposti artistici-estetici – i valori simbolici o metaforici della "materia", l'idea, l'intento artistico – e in rapporto alla presenza dell'artista, in molti casi ancora in vita. Del resto, nella diversità e nella molteplicità delle espressioni artistiche contemporanee, sono riscontrabili significati e valori distinti rispetto a taluni concetti, come quelli di "autenticità", "durabilità" o "reversibilità", propri del restauro classico, che trovano, nei fatti, poca congruenza se applicati alle più recenti manifestazioni artistiche.

Secondo una prospettiva più generale, il cambio di rotta della disciplina è individuabile in due aspetti sostanziali.

In primo luogo, la comunità scientifica internazionale ha reso obbligatorio l'approccio interdisciplinare, sia per realizzare una corretta lettura e comprensione dell'opera, sia per la definizione di strategie conservative adeguate e rispettose dell'intenzione artistica dell'autore. Da questo punto di vista, il processo decisionale prevede un confronto preliminare all'intervento di

restauro, regolato in base a un meccanismo di dialogo e negoziazione. D'altra parte, questo modello, supera quel sistema decisionale a guida esclusiva del restauratore, poiché amplia la sua base a un numero ben più ampio di soggetti coinvolgendo esperti in distinte discipline, a partire proprio dall'autore dell'opera. Al restauratore spetta quindi il compito di riconsiderare il proprio ruolo, prima di tutto, rispetto alla volontà estetica dell'artista.
Un secondo cambio di rotta, è rintracciabile nella mancanza di un unico approccio teorico-metodologico, condiviso dall'intera comunità scientifica internazionale. Gli esperti che hanno preso parte al dibattito, in nessun caso, sono giunti a formulare un criterio generale o fondamentale per il restauro del contemporaneo, al contrario, le esperienze di cui si è dato conto nelle pagine di questo lavoro, mettono in evidenza due risultati: il metodo "caso per caso" – approccio da valutare al di fuori di un quadro teorico di riferimento unico – e l'urgenza di sviluppare criteri *standard*, per la conservazione e la documentazione di opere contemporanee, in rapporto ai diversi ambiti artistici. Sono, quindi, stati elaborati strumenti, linee guida e *best practice*, contraddistinte da un alto grado di specificità. Per queste ragioni, in molti rivendicano la necessità di approntare una riflessione teorica specifica per il restauro e la conservazione dell'arte contemporanea, da rinviare anche al quadro metodologico che si è sviluppato in questi anni.

A questo fine, l'attenzione è stata focalizzata sia sui contribuiti di due grandi pensatori del nostro tempo, Gillo Dorfles e Arthur C. Danto, che attraverso le nozioni di "perdita del centro" e "pluralismo", individuano i paramenti che ci consentono di riflettere sugli orientamenti dell'arte contemporanea nell'attualità, sia sui nuovi indirizzi teorici del restauro, un insieme frammentario e disperso di fonti, riunite e sintetizzate nel lavoro di Salvador Munoz Vinas. Queste ultime, in effetti, non costituiscono una vera e propria teoria del restauro, semmai forniscono una chiave di lettura utile per individuare le posizioni più recenti, all'interno di questo complesso territorio.

Per un verso, si è voluto segnalare in maniera sintetica il fatto che l'opera d'arte contemporanea è un oggetto sostanzialmente "nuovo". Partendo da questa cosiderazione, il concetto estetico di "riconoscimento" come atto critico – che per Brandi costituisce il momento *metodologico* del restauro – nell'attualità rivela un carattere anacronistico, visto che la produzione artistica contemporanea e il "riconoscimento" dell'opera d'arte, oggi, prescinde da un unico e preciso "canone" o "paradigma narrativo". D'altra parte, si è messo in evidenza come l'istanza estetica e storica e la materia come luogo di restauro, gli assiomi dai quali deriva l'operatività concreta del restauro, vengano messi in discussione dal *corpus* di idee, che nel loro insieme, esprimono i nuovi orizzonti di ricerca della teoria contemporanea del restauro. Secondo queste prospettive, il campo d'azione della disciplina non si definisce più in funzione a criteri oggettivi, ma in rapporto a criteri interpretativi riguardanti gli aspetti immateriali dell'oggetto da restaurare. Pertanto, la dimensione formale non costituirebbe più il carattere identificativo dell'oggetto da preservare e di conseguenza, in fase di restauro, il valore estetico-storico assume peso e significato, solo se migliora l'efficacia funzionale dell'opera.

Più che in ogni altra epoca della storia dell'arte, l'arte contemporanea (o *poststorica*) è espressione diretta della volontà o intenzionalità dell'artista. Questo mutamento genera un'apertura verso posizioni che vanno oltre al relativismo delle istanze postmoderne, secondo le quali "qualunque cosa poteva essere arte". Tale singolarità, discontinuità e senso di frammentazione ha condotto ad accettare il folklore, l'arte popolare, l'arte a base comunitaria o arte "propria", come arte per un gruppo, una minoranza e non come arte in generale. Danto, piuttosto, rivendica l'idea che tutte le espressioni artistiche e culturali siano qualificate come arte "colta", creando in questo modo una categoria e un canone eterogeneo e inclusivo. Ed ecco, che ci chiediamo se questo criterio di apertura – definito nei termini di "integrità" o "consenso intorno alle diversità" – ci permetta di giungere a una definizione condivisa

della nozione opera d’arte, passo indispensabile per predisporre una riflessione teorica più organica nel campo del restauro.

Capitolo I

L'arte contemporanea nell'epoca *poststorica*

1.1 Arte contemporanea: pluralista e policentrica

Negli ultimi decenni del Novecento sono sorte diverse critiche al modello estetico moderno, tra queste la più importante è stata l'irruzione del movimento postmoderno. Questa tendenza ha, prima di tutto, messo in crisi la visione elitista dell'arte, abolendo ogni distinzione tra i prodotti "alti" della cultura e quelli della cultura di massa o di consumo, dando luogo a una nuova estetica della citazione e del riuso. Le pratiche artistiche postmoderne, in piena presa di distanza dalla modernità, appaiono come campo aperto e libero: sono caratterizzate dalla mescolanza e rottura dei generi, dal recupero di espressioni popolari, di manifestazioni del quotidiano, di elementi dal passato, insomma dal ricorso alla citazione e al *remake*, in un esercizio di ibridazioni varie.
Tuttavia, col passare del tempo, la frammentarietà e il relativismo eccessivo ha fatto intravedere i limiti del rinnovamento nel campo dell'estetica. Tali osservazioni non negano il mutamento di paradigma, poiché, molte delle loro posizioni attualmente fanno parte della tradizione, rappresentano, per così dire, il canone estetico nell'arte contemporanea. Per questa ragione ho scelto due grandi pensatori, mi riferisco a Gillo Dorfles e Arthur C. Danto i cui contributi, nel campo dell'estetica e della filosofia dell'arte, sono essenziali per la conoscenza dell'opera d'arte contemporanea e per la comprensione dei cambiamenti in atto. Si è scelto di affrontare il discorso trattando due nozioni distinte, ma complementari l'una all'altra: la "perdita del centro" e la dimensione singolare e plurale dell'arte *poststorica*.

1.1.1 La "perdita del centro" e l'avvento della "disarmonia"

In *Elogio della disarmonia*[1] Dorfles affronta il tema della «perdita del centro» e l'avvento dell'asimmetrico e della disarmonia, parametri che ci consentono di riflettere sul processo di «decostruzione» e «de-cristallizzazione» dell'arte

[1] G. DORFLES, *Elogio della Disarmonia: arte e vita tra logico e mitico*, Milano, 2009, [1. ed., 1986].

contemporanea. Secondo Dorfles, il rinnovamento nell'arte, si realizza attraverso azioni che tendono a decentralizzare i paradigmi narrativi che per secoli hanno dominato il pensiero estetico occidentale; questa spinta riformatrice è definita dal filosofo come «lo scarto di una concezione estetica basata sull'ordine, l'armonia, l'equilibrio»[2].

Per il filosofo italiano, l'arte è oggi alla ricerca di una rottura d'equilibrio. Gli artisti prediligono l'asimmetria, la dissonanza, la disarmonia. Si tratta di una ricerca che può essere cosciente e pertanto di un atto programmato, oppure di una ricerca istintiva, spontanea. Questa rottura rispetto i canoni di proporzione e di simmetria – concezioni rintracciabili nelle grandi poetiche occidentali, ad esempio, quella della civiltà Greca del IV secolo o il Rinascimento italiano – inizia con l'avvento dell'età Barocca, ma è soprattutto con l'affermazione della filosofia empirica che si assiste a una nuova teorizzazione che critica il concetto di bellezza oggettiva. La concezione secondo la quale l'universo è regolato da precisi rapporti numerici, cui corrisponderebbero concetti quali equilibrio, armonia e proporzionalità, lascia il passo a un'altra visione che aspira a un ideale di bellezza, meno razionale e in maggior misura soggettiva. A proposito, Dorfles scrive: «E qui basti ricordare un Hogart che rifiutò ogni rapporto tra la "linea della bellezza" (la sua *serpentine line*) e i valori matematici, e un Hume che nel suo *Standard of Taste* (1757) non ammise più la bellezza come qualità inerente alle cose in sé, ma come dipendente esclusivamente dal gusto del fruitore; per giungere a Burke (1757) che affermò la bellezza non avere "anything to do with calculation and geometry", e che soprattutto rifiutò l'antico e collaudato principio secondo cui l'architettura dovrebbe riflettere le proporzionalità simmetriche del corpo umano (come ebbero a sostenere molti studiosi precedenti da Vitruvio a Palladio)»[3].

La centralità della simmetria e della proporzionalità nella creazione artistica inizia a sgretolarsi con la rivoluzione barocca, si fa più evidente nelle pitture dei maggiori impressionisti prima, e poi di tanti espressionisti, sino a giungere

[2] *Ibid.*, p.78.
[3] *Ibid.*, p.68.

alle Avanguardie Storiche, movimento artistico che ha sperimentato una vera e propria "decostruzione" dell'immagine, quindi la sua distruzione.[4] Per Dorfles il «Verlust der Mitte»[5] vale a dire la «Perdita del centro», significa l'esistenza di una zona periferica e la possibilità di un dialogo tra queste due aree. D'altronde, l'autore critica l'idea ben radicata nella nostra società «che fa della centralità l'equivalente d'ogni situazione positiva» e si domanda «perché considerare necessaria anche all'arte la presenza d'una centralità dell'immagine e considerare con orrore o con disprezzo la perdita della stessa?»[6]. Dorfles intende mettere in discussione questa convinzione e afferma che la "perdita del centro" nel campo delle arti figurative non è un evento negativo, al contrario tale "perdita" va assunta come situazione positiva. Le nuove tendenze artistiche vivono una costante apertura verso la "periferia", alla ricerca di quegli elementi che aprono la via al decentramento, al disequilibrio, al disarmonico. Per questa ragione, l'autore critica le posizioni di alcuni studiosi, e persino di alcuni artisti, reticenti a riconoscere la dialettica tra centro e periferia, negazione che conduce a non comprendere la "zona periferica" come luogo di nascita di nuove tendenze estetiche e formali. Il rinnovamento dell'arte non è, oltretutto, concepibile all'interno di rappresentazioni o schemi razionali, la discontinuità tra un linguaggio artistico e un altro, non si basa su un ragionamento logico, piuttosto si qualifica come «scelta preferenziale». In altre parole, la discontinuità nel tempo tra varie tendenze formali si realizza attraverso fratture o salti paradigmatici che non necessariamente seguono una

---

[4] *Ibid.*, p.86. «Alla centralità piramidale dei dipinti rinascimentali (*Madonna Sistina* di Raffaello, *Immacolata Concezione* di Piero della Francesca); e nei "tondi" (*Madonna della sedia* di Raffaello, o *Madonna del Magnificat* di Botticelli) si viene contrapponendo lo scentramento di artisti come El Greco; alla compostezza simmetrica di un Delacroix e di altri grandi ottocentisti, si sotituiscono le immagini sbilenche di alcuni impressionisti (le ballerine di Degas) e in seguito di tanti espressionisti (da Munch a Hofer, da Dix a Schrimpf eccetera). Non slo ma alla prospettiva lineare monocentrica, si contrappongono prospettive abnormi, spostamenti del punto d'equilibrio del dipinto, e vengono presi in considerazione certi effetti prospettici nuovi – se non per l'oriente, certo per l'Occidente. […] si pensi soltanto a molti pittori informali o dell'Action Painting (Pollock, Kline, Sam Francis); ad alcuni dei più recenti postmoderni e neoespressionisti (Penck, Baselitz, Schnabel), ai transvaguardisti italiani (Paladino, Cucchi, Chia) e si vedrà come esiste in molti di questi la volontà di incrinare e decostruire la centralità delle opere, di aprire la via al decentrato, all'asimmetrico, al disarmonico».

[5] La nozione di "Verlust der Mitte", "Perdita del centro" è stata elbaorata dal filosofo Sedlmayr, il quale per centro intendeva non solo la centralità dell'arte occidentale, andata smarrita con l'avvento delle avanguardie storiche, ma anche la perdita di centralità della Kultur germanica nell'Europa postbellica, che perse il proprio splendore con l'avvento del nazismo.

[6] G. DORFLES, *Elogio della Disarmonia…*, *op.cit.*, p.85.

logica, pertanto in una certa fase dell'evoluzione, scrive Dorfles, tanto la Natura quanto il Pensiero «commettono quell'infrazione alle regole che fa prevalere l'irrazionale sulla ragione, l'assurdo sul coerente, il mitico sul logico»[7]. La manifestazione di rottura con le condizioni previe di armonia, consonanza e simmetria porta a una scelta preferenziale, che già di per sé, implica una situazione disarmonica.[8] La scelta preferenziale è quindi basilare per ogni atto estetico e porta a liberarsi «dalla schiavitù di un eurocentrismo» in direzione di nuove "affermazioni" che rivendicano con forza la legittimità del proprio punto di vista. Ciò significa che oggi l'arte "colta" è solo una delle manifestazioni artistiche, ma non è né l'unica, né le viene assegnata una corsia preferenziale rispetto alle altre.

Dorfles chiude la sua analisi, nel campo dell'estetica, con una riflessione sulla *quotidianità*. Prende cioè in esame tutte quelle manifestazioni che entrano a far parte del panorama urbano e che presentano un contenuto (parzialmente) estetico; si tratta di «tutto quell'immenso bagaglio di produzioni e percezioni cromatiche, acustiche, plastiche, poetiche che circondano l'uomo nella sua vita di tutti i giorni e che non possono che essere considerate come appartenenti a quella sfera della sensorialità che di solito, da tempi immemorabili, è deputata a reagire a stimolazioni artistiche»[9]. Questi fenomeni estetici non devono, secondo Dorfles, essere esclusi o tralasciati dagli storici dell'arte come oggetto di studio. Va qui precisato, che il filosofo italiano pur considerando "l'estetica del cotidiano" non necessariamente legata alla produzione solitamente indicata come "artistica", rileva come questa agisca sulla nostra percezione (*aisthesis*) nelle stesse zone deputate all'arte. Pertanto, sostiene che «l'intero edificio d'un'estetica attuale deve accettare che siano compresi nel proprio territorio anche elementi meta-artistici, para-artistici, o addirittura anti-artistici»[10].

---

[7] *Ibid.*, p.87. Dorfles a riguardo scrive: «Non è vero che da una forma determinata derivi, per logica metamorfosi, la forma successiva; come non è vero che a determinati periodi stilistici debbano necessariamente succederne altri euguali o contrari. Una cosa è certa: la *vis* creativa dell'uomo è continuamente preda di spettacolari salti e le opere che ne derivano ne sono lo specchio fedele».

[8] Che Dorfles definisce come «una valutazione proairetica rivolta a uno degli elementi costitutivi di tale scelta a sfavore dell'altro elemento».

[9] G. DORFLES, *Elogio della Disarmonia…*, *op.cit*., p.164.

[10] *Ibid.,* p.163.

Dorfles attribuisce valori estetici anche ai nuovi linguaggi di comunicazione massiva, e ritiene che lo sviluppo di questi nuovi mezzi di comunicazione e di informazione abbiano modificato il pensiero e i modelli di vita delle nostre società e favorito una vera e propria metamorfosi nel mondo dell'arte, che ha subito «una sorta di rovesciamento e di decostruzione, o destrutturazione»[11].
D'altra parte, un altro aspetto della quotidianità estetica è la condizione «sincronica» di certi fenomeni che andrebbero considerati artistici, il cui legame con la contemporaneità costituisce un elemento di scarto rispetto alle operazioni artistiche del passato, ovvero non sono frutto di un'evoluzione stilistica, conseguente e diretta, mentre a livello formale si caratterizzano per il manifestarsi di quegli aspetti di discontinuità, di asimmetricità e di policentrismo, propri dell'arte contemporanea.
In breve, l'autore intende criticare quegli studiosi dell'arte che non si accorgono di quanto c'è di positivo in alcune forme para-artistiche ingiustamente disprezzate, considerate invece da Dorfles vere e proprie fonti di "impulsi" estetici. La mancanza di consenso nel definire operazioni artistiche molti fenomeni della quotidianità, ha come conseguenza l'assenza di giudizi estetici su di essi. Al contrario, Dorfles con l'espressione "estetica del cotidiano" appare intenzionato ad ampliare la categoria opera d'arte inglobando anche quelle manifestazioni, che nonostante la reticenza di alcuni di considerarle artistiche, svolgono una stessa funzione.
Per concludere e usando le parole di Dorfles: «una peculiarità dei nostri giorni nel campo delle arti è proprio questo sfuggire a una centralità compositiva. […] Questa perdita del centro assieme all'avvento dell'asimmetrico e alla disarmonia costituiscono alcuni degli aspetti più singolari della cotidianità artistica odierna»[12].

[11] *loc. cit.*
[12] *Ibid.,* p.167.

1.1.2 L'arte dopo la fine dell'arte

Arthur C. Danto, in sintonia con la tesi di Dorfles, riflette intorno al "pluralismo" della produzione artistica dei nostri giorni, segno della libertà raggiunta dagli artisti nel realizzare le proprie opere. Peraltro, secondo il filosofo americano, da ciò ne consegue che non solo l'arte (*poststorica*) è plurale, ma anche la riflessione critica-estetica su di essa è altrettanto molteplice, ciò equivarrebbe, nell'affermazione di Dorfles, ad accettare nei territori propri dell'estetica attuale elementi non solo artistici ma anche meta-artistici, para-artistici o anti-artistici.

Nel suo volume *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*[13] Danto sostiene che la "fine" della storia dell'arte è seguita da un'epoca *poststorica* pluralista, epoca in cui non è più possibile pensare all'arte nei termini di una narrazione storica progressiva, poiché tutto diventa artisticamente possibile.

La tesi della fine dell'arte, non va intesa in senso letterale, l'arte non è giunta a una fine, piuttosto nella proposta di Danto a cambiare sono i grandi paradigmi "narrativi" che hanno caratterizzato le fasi storiche-artistiche dell'arte occidentale. Per il filosofo, ogni fase storica esiste qualora è legittimata da una "narrazione". Il passaggio da un'epoca a un'altra, si verifica in presenza di una nuova storia che orienta la produzione artistica, e presupporrebbe la delegittimazione della "narrazione" prevalente in una fase anteriore. Nella tesi proposta, la fine della storia dell'arte costituisce una fase in cui tutte le strutture di tipo narrativo si sono sgretolate, nel senso che non hanno più un ruolo attivo nella produzione artistica contemporanea, e neppure è plausibile applicarle a posteriori. Tali "narrazioni" sono sostituite da un nuovo paradigma che fonda sulla libertà, sul pluralismo – che, però, va oltre al modello postmoderno –.

[13] A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Trad. it. N. Poo, Milano, 2008; (Ed. orig.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Washington, 1997).

Nella breve storia dell'arte occidentale tracciata da Danto – che è anche la storia delle diverse narrazioni – l'autore si sofferma in particolare su due grandi episodi: uno vasariano e l'altro greenberghiano.[14]

La prima grande storia dell'arte, quella di Vasari, fonda sul paradigma "mimetico" in base al quale l'arte tradizionale (quella che precede la modernità) è orientata alla ricerca di una sempre maggiore verosimiglianza; ovvero, i pittori hanno messo in campo una serie di strategie volte a ritrarre la natura, nel modo in cui essa si presentava ai loro sguardi.[15] La conquista "dell'apparenza visiva" giunge al termine per la pittura, con l'avvento del cinema: gli artisti, si resero conto che la loro produzione non poteva competere con l'immagine, nettamente superiore, creata dal nuovo medium per rappresentare la realtà.

Ebbe così inizio la seconda grande narrazione, quella del critico d'arte Clement Greenberg, che ha visto nel modernismo la possibilità di una nuova e feconda autonomia della pittura, che fa leva sulle sue condizioni di rappresentazione. L'arte diventa, per così dire, autoreferenziale, si concentra su se stessa. Greenberg pensava che lo scopo fondamentale dell'arte era la scoperta della sua vera essenza, essenza che nella pittura è identificata dal critico nella sua piattezza. Il momento conclusivo di tale narrazione ha luogo con l'avvento della Pop Art – che portò con sé la fine dell'arte – manifestazione artistica sulla quale Greenberg, scrive Danto, non fu mai capace di esprimersi se non in termini denigratori. Poi, la simultanea irruzione nel mondo dell'arte di varie forme e strumenti espressivi, ha portato alla consapevolezza che non esisteva più uno stile o una ideologia specifica, vale a dire non esisteva più una regola

[14] Entrambi, afferma il filosofo, si basono su una logica progressiva.

[15] Danto spiega come Vasari difende le premesse mimetiche di certa pittura mettendo in campo una valutazione critica che interpreta in modo convincente lo scarto tra il suo modello e l'arte che aveva mancato di adeguarsi. Sostiene che la rappresentazione mimetica riproduce così fedelmente la realtà che l'osservatore può credere persino di esservi di fronte, effetto che altrimenti non si verifica: l'oggetto di censura critica, scrive Danto, risiede nel fatto che uno spettatore, nel caso di un'opera che non si è adeguata ai parametri del modello mimetico, la riterrebbe un'immagine dipinta e mai sarebbe disposto a crederla vera. (p.51)

per definire un'opera d'arte: l'arte era, così, giunta al suo termine, poiché la narrazione sulla quale si basava, era giunta al termine.[16]

Nelle parole di Danto: «[…] la grande narrazione della storia dell'arte in Occidente, […] consiste in un'epoca improntata all'imitazione, seguita da un'altra imperniata sull'ideologia, che lasciò infine il posto alla nostra epoca *poststorica* in cui con le debite riserve, tutto è accettato. Ciascuno di questi periodi è caratterizzato da una diversa struttura della critica d'arte. La critica nel periodo tradizionale si basava sulla verosimiglianza. La struttura della critica nell'epoca dell'ideologia è quella dalla quale ho tentato di sganciarmi: tipicamente fondava la propria idea filosofica della natura dell'arte su una dicotomia senza appello tra l'arte accettata (quella autentica) e tutto il resto che non era davvero arte. Il periodo poststorico è caratterizzato dal fatto che filosofia e arte hanno imboccato due strade separate, quindi la critica d'arte nel periodo poststorico deve essere pluralista quanto l'arte poststorica»[17].

L'arte *poststorica* ha luogo in un periodo che viene dopo la fine della storia dell'arte, episodio che si è esaurito parallelamente alla conclusione della ricerca di un'identità filosofica, da parte dell'arte. L'epoca *poststorica*[18] è, per Danto, caratterizzata da idee impensabili nei decenni precedenti: «appaiono affermazioni del tipo "tutto è un'opera d'arte", o come sosteneva Beuys "siamo tutti artisti", idee del tutto inconcepibili nella cornice di entrambi le grandi narrazioni»[19]. Il modernismo è, infatti, seguito da una fase di grande libertà da parte degli artisti, che potevano produrre qualsiasi cosa volessero e nei modi

---

[16] Danto illustra, come alla fine degli anni sessanta e per tutti gli anni settanta, gli artisti si allontanarono dall'arte definita secondo criteri modernisti, poiché riconobbero che la loro narrazione era giunta al termine. Questo vuoto non venne colmato da una nuova grande narrazione, bensì spinse gli artisti a sentire attinenti alle proprie esperienze creative il pensiero dei postmodernisti. (vedi pp.151 e succ.) In merito al superamento del paradigma Greenberghiano cito Danto: «Il postmodernismo, uno stile vero e proprio emerso nell'epoca poststorica, era in genere caratterizzato da una sfacciata indifferenza verso quella purezza (formale) che Greenberg considerava il *telos* dello sviluppo storico. Quando questo *telos* fu scomparso, le narrazioni del modernismo giunsero al capolinea, anche per la pittura». (p.142)

[17] A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte…*, *op.cit.*, p.46. In un altro passaggio Danto chiarisce ulteriormente: «Il pluralismo dell'universo artistico richiede un pluralismo nella critica d'arte, il che significa a mio parere che la critica non deve dipendere da una narrazione storica improntata all'esclusione, ma considerare ogni opera di per sé, relativamente alle sue motivazioni, significati, e riferimenti intrinseci, e al modo in cui tutto questo prende forma e deve essere interpretato». (p.157)

[18] Danto si riferisce all'epoca *poststorica* per indicare un periodo in cui nel mondo dell'arte non si parla più del concetto di storia, questo è semplicemente svanito.

[19] A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte…*, *op.cit.*, p.129.

più diversi, senza cioè seguire un modello prestabilito. Così, l'arte perde il suo centro, in altre parole e per ripetere il concetto di Dorfles, non è più sottoposta a una singola narrazione che interpreta un canone o un'ideologia; mentre per Danto nell'arte «non c'è una direzione univoca da seguire. Al contrario non c'è alcuna direzione»[20]. L'arte dopo la fine dell'arte, priva di una narrazione univoca, è pluralista.[21] Gli artisti inaugurano un periodo di incessante sperimentazione tecnica e formale, dando vita a nuove pratiche artistiche, proprie di quell'epoca: videoarte, installazione, *performance*, fotografia, *earth works*, arte concettuale eccetera. L'arte *poststorica* poteva naturalmente includere la pittura, ma essendosi esaurite le narrazioni (tradizionale e del modernismo), perde quel ruolo di unica forza trainante, non è cioè assunta come forma d'arte prioritaria rispetto alle altre.[22] Del resto, per Danto, tutte le espressioni artistiche si equivalgono, almeno storicamente. Si delinea cioè quel passaggio da una concezione dell'arte vincolata a una precisa gerarchizzazione[23] a un pluralismo stutturale, ovvero a una nuova fase definita *postnarrativa*.

Nelle due formulazioni, quella di Dorfles e quella di Danto, è plausibile rintracciare uno stesso tentativo di restituire alla categoria "arte" una definizione aperta, la più ampia possibile. Il primo, individua alcuni aspetti singolari della "cotidianità" artistica, rintracciabili nell'avvento del discontinuo, dell'asimmetrico e del policentrico. Questa analisi fornisce la possibilità di delineare nuovi confini per l'arte contemporanea. Il secondo, si avvale di una prospettiva "essenzialista" – posizione che però in Danto assume connotazioni distinte rispetto a quelle in genere attribuite al termine –. Secondo

---

[20] *Ibid*., p.130.

[21] Per Danto la struttura della storia dell'arte nell'era contemporanea è pluralista. Lo cito: «La struttura a mio parere è un genere di pluralismo senza precedenti, inteso proprio nei termini della varietà illimitata di medium che da un lato si è messa al servizio di un'analoga varietà di motivazioni artistiche e dall'altro ha inibito la possibilità di una ulteriore narrazione di sviluppo graduale come quelle di Vasari e Greenberg. Non c'è più stato un veicolo preferenziale dello sviluppo e ciò è forse dovuto alla netta sensazione che la pittura avesse raggiunto il culmine dell'evoluzione e che, in un certo senso la natura filosofica dell'arte fosse stata finalmente compresa» (p.154).

[22] A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte…*, *op.cit.*, p.145.

[23] Il modernismo partiva dal presupposto che pittura e scultura fossero i veicoli dello sviluppo della storia dell'arte.

il filosofo statunitense, un'opera d'arte è tale, nel momento in cui condivide un aspetto comune con tutta l'arte, sia essa dello stesso periodo storico o meno: «tutte devono esemplificare un'identica essenza»[24], ciò consentirebbe una definizione di arte adattabile a tutte le opere d'arte. In questo modo, al termine "opera d'arte" si riconosce una concezione che è assieme essenzialista e storicista[25]: l'essenzialismo nell'arte comporta pluralismo, d'altra parte l'estensione storica determina che «l'essenza non può contenere niente che sia storicamente o culturalmente contingente»[26]. Pertanto, conclude Danto, l'essenzialismo nell'arte (ma anche altrove) comporta un pluralismo di tratti distintivi del genere senza, peraltro, identificarli negli ideali che lo accompagnano. In questo modo il concetto di arte è coerente con tutto ciò che è arte, comprese anche, tutte le manifestazioni artistiche contemporanee. L'accettazione di questa affermazione consentirebbe un passo in avanti, nel campo dell'estetica contemporanea, per la creazione di una definizione inclusiva di "opera d'arte". [27]

1.2 Falso, autentico e copia nell'arte

Abbiamo accennato, suppur brevemente, come le posizioni portate avanti dai postmoderni – in piena discontinuità con alcune idee-guida della modernità – hanno dato luogo a un radicale cambiamento, in molti dei concetti estetici in uso nel mondo dell'arte contemporanea. Un'esempio è il venir meno del valore di "autenticità" nei termini indicati dall'estetica tradizionale, mentre nell'arte contemporanea si afferma il *pastiche*, l'ibridazione, la citazione, l'intertestualità tutti principi – caratterizzanti il criterio estetico postmoderno –

[24] A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte…*, *op.cit.*, p.207.
[25] «Il concetto di arte, in quanto essenzialista è senza tempo. Ma l'estensione del termine è agganciata ala storia: è come se l'essenza si rivelasse attraverso la storia […]» (p.205).
[26] A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte…*, *op.cit.*, p.207.
[27] Danto, tra l'altro, individua nella tesi di Heinrich Wolfflin, secondo il quale «*non* tutto è possibile in ogni fase storica», un'affermazione in grado di riconsiderare la differente posizione che, nell'arte *poststorica*, sostiene che nell'arte «tutto è possibile». La sua analisi, mira a superare almeno in parte, l'impasse del relativismo propugnato dai postmodernisti. (pp. 208 e succ.) Per un approfondimento su questo tema si vedano anche le riflessioni formulate da Danto in *La trasfigurazione del Banale*.

che mettono in discussione categorie quali "originale" e "copia". Si domandavano: che cosa è falso e che cosa è autentico nell'arte?
Nelle pagine che seguono, intendo esporre alcune posizioni riferite al concetto di "autenticità", considerazioni che sono ben lungi dall'esaurire l'argomento che si presenta oggi, quanto mai vasto e complesso. Si tratta piuttosto di una breve rassegna, non esaustiva, riguardante la nozione di "autenticità" nell'arte, concetto che assume un particolare rilievo anche nell'ambito del restauro e della conservazione dell'arte contemporanea, come vedremo più avanti.

1.2.1 La nozione di falsificazione in rapporto alla copia e all'imitazione

Cesare Brandi analizza la nozione di falsificazione in rapporto ai concetti di copia e imitazione.
In primo luogo, Brandi fa una premessa, afferma che la «falsità si fonda nel giudizio» e non nell'oggetto altrimenti, dice, non si spiegherebbe come «uno stesso oggetto, senza variazioni di sorta, possa essere considerato imitazione o falsificazione, a seconda della intenzionalità con cui fu prodotto o fu messo in circolazione»[28]. Da questo punto di vista, due sterline, pur presentando stesse proprietà fisiche, uguale percentuale aurea e medesima identità di conio, nella sostanza non sono uguali se una è uscita dalla Zecca inglese e l'altra è il frutto dell'attività di un falsario. L'una è una vera sterlina e l'altra è una falsa sterlina, ciò che cambia è l'intenzione del suo creatore.
Fatta questa premessa, Brandi, individua proprio nella diversa intenzionalità del creatore l'elemento alla base della differenziazione tra copia, imitazione e falsificazione. In tutti e tre i casi si tratta della riproduzione di un'opera o di ripresa dei modi o di uno stile di un'epoca o di un determinato autore. Tuttavia, nel caso della copia e dell'imitazione[29] la finalità è quella di documentare l'oggetto o semplicemente è inerente al piacere, al diletto del suo creatore. A

[28] C. BRANDI, *Teoria del Restauro*, Torino, 2000, [1. ed., 1963] p.65.
[29] Brandi precisa che copia e imitazione, concettualmente non coincidono, sebbene abbiano finalità simili.

differenza, nel caso del falso l'autore agirebbe con l'idea di trarre in inganno lo spettatore, creando un falso storico o un falso artistico, cioè facendo passare l'opera come una creazione realizzata in un'epoca distinta o come un'opera autentica di un certo autore.[30] Pertanto, secondo Brandi, la falsità si fonda unicamente nell'intenzione del creatore di trarre in inganno, mentre gli aspetti materiali dell'oggetto non costituiscono un elemento di differenziazione tra copia, imitazione e falsificazione, poiché, sia il lavoro del copiatore sia quello del falsificatore, l'uno e l'altro, sono orientati a un determinato gusto culturale, quello del proprio periodo storico. Lo stile di un'epoca costituisce una sorta di traccia, una firma sul proprio lavoro che consente agli esperti di smascherare le falsificazione e di riconoscere nell'opera l'impronta del suo artefice, che innavertitamente veicola la *facies* culturale del momento.

Sotto questo profilo «la storia della falsificazione rientra di diritto non solo nella storia del gusto, ma se si tratti di opere d'arte, anche nella storia della critica d'arte, in quanto che il falso potrà rispecchiare il particolare modo di *leggere* un'opera d'arte e di desumerne lo stile che fu proprio di un dato periodo storico»[31]. La storia della falsificazione, aggiunge Brandi, dovrà perciò prendere in considerazione sia le falsificazioni certe, sia le copie e le imitazioni, e ciò non solo per l'identità dei procedimenti impiegati, ma anche per la difficoltà di provare il "dolo" ovvero "*l'animus*" che presiede alla produzione dell'oggetto o al suo smercio.

Dunque, l'*animus* che presiede alla creazione dell'oggetto è essenziale per il giudizio di falso. In virtù dell'*animus* anche l'artista può giungere a falsificare le proprie opere, ad esempio riproducendo una sua opera del passato assegnandole però, volontariamente, una data anteriore a quella di esecuzione. Anche in questo caso, come qualsiasi altra creazione che fonda su un'intenzione di "dolo", l'opera non potrà mai raggiungere una dimensione di autenticità. Mentre una copia, afferma Brandi, è priva di valore estetico,

[30] Brandi specifica che «il falso storico finisce per presentarsi come una sottospecie, dato che ogni opera d'arte è anche un monumento storico, e dato che l'intenzione di trarre in inganno è identica nei due casi».
[31] C. BRANDI, *Teoria …*, *op.cit.*, p.67.

tramanda un pallido ricordo dell'originale e come un'imitazione – di un'opera o dello stile di un artista – ha valore esclusivamente di documento storico.
D'altronde, afferma Brandi, nella storia della pittura non è strano notare, come grandi personalità siano state influnzate da altri maestri, senza per questo subire una valutazione negativa né dal punto di vista morale, né dal punto di vista estetico.[32] Sebbene, varie sono state le reazioni suscitate a proposito di un dipinto che recentemente ha fatto discutere parecchio, la *Cena di Emmaeus* del falsificatore di Vermeer, Van Meegeren. La *Cena* non è mai stata dipinta da Vermeer, ma da Van Meegeren alla maniera di Vermeer. Più precisamente Van Meegeren identifica, secondo la prassi di una critica filologica, alcuni stilemi riconoscibili di un periodo di transizione dell'artista olandese e realizza il quadro attraverso la contaminazione stilistica. Per Brandi, a quest'opera si potrebbe riconoscere un valore autonomo esclusivamente se *l'animus* che presiede alla creazione del dipinto fosse privo dell'intenzione di dolo, in assenza del quale, ed è questo il caso, il dipinto non può essere considerato come interpretazione dello stile di Veermer, piuttosto un falso.
In breve, un falso non potrà mai essere, nella sua essenza, un'opera d'arte autentica, d'altra parte, una creazione artistica influenzata dallo stile di un maestro o una imitazione di un suo dipinto, potrebbe essere una vera e propria opera d'arte a patto che il suo *animus* sia privo di intenzioni di dolo, ovvero «occorerebbe intanto che non potesse essere equivocata rispetto all'effettiva data di nascita, e la forma da cui si parte fosse realmente ridiscesa a sostanza di nuova soggettività»[33]. Se così fosse, l'interpretazione di uno stile o di un'opera di un'artista sarebbe distinta da un'imitazione, che assume solamente valore di documento storico.

[32] Ibid., p.69. Negli esempi di Brandi: «pur dandosi casi come quello di Giotto-Maso, Giorgione-Tiziano, Masolino-Masaccio, in cui la distinzione spesso è ardua, molto spesso opinabile».
[33] *Loc. cit.*

1.2.2 "Copie indiscernibili"

In *Trasfigurazione del Banale. Una filosofia dell'arte*[34], Arthur C. Danto critica l'analisi sulla falsificazione, emersa nel testo *Linguaggi dell'arte* di Nelson Goodman. L'ipotesi di Goodman è quella per cui il "falso" è un concetto percettivo, ovvero la differenza tra una copia e un originale implica – anche qualora non si è in grado di distinguerli a un primo sguardo – una qualche differenza estetica assimilabile a una differenza percettiva. Pertanto gli esperti d'arte, nell'atto di stabilire se l'opera è autentica o meno, assegnano la paternità dell'oggetto attraverso un'analisi realizzata in base alle loro capacità di osservazione e alle loro conoscenze. Da questo punto di vista, il "falso" per Goodman non può essere mai indiscernibile, per lui l'indiscernibilità è solo momentanea, ma prima o poi le differenze si manifestano. Tra i molti argomenti a favore dell'analisi di Goodman, l'unico condiviso da Danto è la contingenza che spesso rende opaca l'analisi degli esperti, come nel caso dei falsi di Vermeer di Van Meegeren che «possono essere visti come falsi mentre non potevano essere visti come tali negli anni Trenta, non grazie a un'analisi chimica o ai raggi X, e neppure grazie a quello scrutare raffinato descritto da Goodman, ma in virtù del fatto che ora possono essere visti come grondanti quei manierismi tipici dei dipinti degli anni Trenta che, nel 1930, non sarebbero stati visti come manierismi o come modi rappresentativi: quando *stiamo vivendo* un periodo storico, non necessariamente sappiamo come quel periodo apparirà a una coscienza storica futura»[35].

Per Danto, il concetto di "falso" non è traducibile a «un insieme di semplici predicati percettivi» piuttosto «ha qualcosa a che fare con la sua *storia*, con il modo in cui è venuto al mondo»[36].

---

[34] A. C. DANTO, *Trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di S.Velotti, Roma, 2008; (Ed. orig.: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, 1981). Il tema fondamentale, che costituisce la questione preliminare indagata da Danto nel testo, riguarda, innanzitutto, la differenza ontologica tra le opere d'arte e le loro controparti non artistiche, e in secondo luogo se questa differenza – che non è percepibile da un confronto tra gli oggetti – possa in realtà determinare una differenza estetica, tema quest'ultimo analizzato da Nelson Goodman.

[35] *Ibid.*, p.53.

[36] *Ibid.*, p.54.

Il filosofo americano affronta il tema della copia e dell'originale attraverso il problema dell'indiscernibilità retinica tra due opere d'arte.[37] A tale proposito, menziona il caso esposto da Borges nel racconto *Pierre Menard, autore del Chisciotte*[38], nel quale lo scrittore seleziona due frammenti del tutto simili, uno proveniente dal *Don Chisciotte* scritto da Cervantes e l'altro tratto dal *Don Chisciotte* scritto da Pierre Menard. I due frammenti sono talmente simili che si potrebbe pensare che il *Don Chisciotte* scritto da Menard sia una copia dell'opera di Cervates, in realtà non lo è poiché le due copie del *Don Chisciotte* identificate da Borges sono una di Cervantes e l'altra di Menard. Le due opere generano classi di copie indiscernibili, sarebbero cioè copie di opere diverse, dato che sono scritte da due autori distinti, benché condividano lo stesso titolo, le medesime parole, simili proprietà. D'altronde due copie dell'opera di Cervantes, così come due copie dell'opera di Menard, sarebbero copie della stessa opera. Ciò che le rende copie di opere diverse, non riguarda tanto la vicinanza delle proprietà fisiche rilevate dall'occhio, la differenza tra due opere distinte consiste nella diversa intenzionalità del suo autore, la sua provenienza e il suo contesto storico e culturale; tutti questi elementi ci rivelano che un'opera che in apparenza assomiglia a un'altra, nella sostanza è diversa. Ciò che Borges chiede al suo lettore, commenta Danto, è di andare oltre all'indiscernibilità grafica tra le due opere per comprendere che la loro autenticità risiede, non tanto nella somiglianza del loro aspetto formale ed estetico, ma nelle diverse intenzioni letterarie e artistiche. Nelle parole di Danto: «Non si tratta soltanto che i due libri sono stati scritti in tempi diversi da autori diversi di diverse intenzionalità e con intenzioni letterarie diverse: queste non sono circostanze esterne; servono a caratterizzare l'opera o le opere e naturalmente a individuarle nonostante la loro indiscernibilità grafica. Vale a dire che le opere sono costituite, in parte, dalla loro collocazione nella storia

[37] Danto precisa che la presenza di due opere indiscernibili, da luogo a un problema metafisico riguardo all'identità di un'opera d'arte, che può essere compreso attraverso il rapporto tra un'opera e le sue stampe: le stampe di una poesia o i dischi che contengono una canzone, se vengono danneggiati o distrutti, non modificano o alterano la forma di una poesia o di una canzone, la forma è eterna, continua a vivere indipendentemente dalla sua replica.

[38] J. L. BORGES, *Finzioni*, trad.it F. Lucentini, Torino, 1985; (Ed. orig.: *Ficciones*, Buenos Aires, 1944).

della letteratura, oltre che dalla loro relazione con i rispettivi autori […] quei fattori non possono essere isolati dall'opera, poiché penetrano, per così dire, nell'*essenza* dell'opera»[39]. L'intenzione di *Menard,* nel riscrivere parola dopo parola l'opera di Cervantes, è di ricreare un'opera che gli era già ben nota, ovvero si tratta di un'opera che aveva già modificato la storia della letteratura ed era già stata, per così dire, *interiorizzata* da Menard, ed è proprio in questo modo che la sua creazione non è affatto una copia, ma una sua opera. Non si tratta cioè di una mera riproduzione o una semplice citazione, ma di un vero e proprio risultato letterario.[40]

Se dunque da una parte, secondo Danto il caso del *Don Chisiotte* di Pierre Menard ci insegna a considerare con accortezza le posizioni di Goodman, in particolare riguardo ai suoi «imperativi estetici puristi» e alla sua «visione astorica delle opere d'arte»[41]; d'altra parte stabilisce che lo status di "falso" di un'opera d'arte ha a che fare con la sua *storia*. Danto si sofferma su questo aspetto della questione, attraverso l'esempio di un'opera fittizia di Picasso la *Cravate*, opera che paragona ad altre due "cravatte" simili, sempre dipinte di blu, realizzate ipoteticamente una da Cézanne e l'altra da un bambino: solo la cravatta di Picasso è un'affermazione (*statement*), sia perché avviene in un'epoca storica in cui tale affermazione è plausibile, sia perché Picasso per realizzarla doveva aver compreso a fondo quella storia, altrimenti la sua affermazione sarebbe stata solamente un falso, cioè apparteneva a qualcun'altro. In effetti, non sarebbe comprensibile come una simile "cravatta" potesse essere ritenuta un'opera d'arte all'epoca di Cézanne, e neppure che un bambino la realizzasse con la stessa intenzione e con lo stesso significato riconosciuto all'oggetto da Picasso. Secondo questo ragionamento, Danto afferma che i falsari agiscono per motivi differenti e a proposito dei Vermeer dipinti da Van Meegeren ci dice: «Van Meegeren voleva dimostrare di sapere dipingere altrettanto bene di Vermeer, ma sarebbe difficile supporre che

[39] A. C. DANTO, *Trasfigurazione del banale…*, *op.cit.*, p.44.
[40] Danto specfica che non si tratta neppure di una citazione dell'originale, poiché la citazione denota un tema e un significato diverso rispetto a ciò che denota il testo.
[41] A. C. DANTO, *Trasfigurazione del banale…*, op.cit., p.51.

quest'affermazione potesse emergere mediante la sua emulazione di Vermeer; semmai poteva cercare di giustificarla mediante la creazione delle sue chincaglierie. E quale che potesse essere l'affermazione di Vermeer fatta mediante i dipinti confezionati in realtà da Van Meerger, non sarebbe potuta essere l'affermazione fatta mediante *questi* dipinti, dato che non erano stati dipinti da Vermeer».[42] In altre parole, la *Cena* dipinta da Van Meergeren poteva essere solo un oggetto di "menzione" nel tempo in cui visse il pittore, ma se "usato" sarebbe stato un falso.

1.2.3 "La perdita dell'aurea"

Negli anni Trenta, Walter Benjamin pubblica il suo celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*[43]. Ciò che ci interessa riferire è quel fenomeno che Benjamin definisce "la perdita dell'aurea" nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, ovvero la svalutazione del "*hit et nunc*" che contraddistingue la creazione artistica come unica, magica.

Al centro della riflessione teorica di Benjamin è il rapporto tra arte e riproduzione tecnica seriale.[44] La nascita di nuove potenzialità tecniche – in primo luogo l'avvento della fotografia e poi del cinema – conducono a un cambiamento radicale non solo nelle condizioni e capacità di produzione e riproduzione artistica, bensì modificano profondamente anche i modi e le forme di fruizione dell'opera d'arte da parte del pubblico, cambiano cioè il rapporto tra masse e arte.

---

[42] *Ibid.,* p.63.

[43] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it E. Filippini, Torino, 1991; (Ed. orig.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1936).

[44] L'idea di riproducibilità tecnica dell'opera, afferma Benjamin, non è del tutto nuova. L'autore del saggio fornisce degli esempi di tecniche usate nel passato per la riproduzione delle opere: la fusione e il conio; la silografia; le tecnica dell'acquaforte e della puntasecca; la litografia. Con l'avvento della fotografia, la mano viene sostituita dall'occhio, con un conseguente acceleramento della riproduzione figurativa. (p.20)

L'immagine tecnicamente riprodotta, mediante la fotografia o il cinema, raggiunge, a differenza del passato, una tale perfezione che non solo annulla la distinzione tra originale e copia, ma innesca un sostanziale cambio: l'opera d'arte perde il suo *hit et nunc* «la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova»[45]. L'autenticità dell'opera d'arte risiede, infatti, nell'unicità della sua genesi e della sua dimensione temporale, vale a dire la sua storia, le sue modificazioni materiali, i suoi passaggi di proprietà.[46] Ogni forma di riproduzione di tale autenticità risulta, pertanto, falsa.

L'avvento della riproducibilità tecnica determina la "perdita dell'aurea" dell'opera d'arte, che si priva della sua dimensione di evento singolare e irripetibile. Il caso più stringente, è quello della fotografia che genera immagini che possono essere riprodotte in un numero illimitato di esemplari. A questo punto, il concetto di originalità si presenta privo di senso.

Il declino dell'aurea, secondo Benjamin, è anche il sintomo di un mutamento più ampio che determina nuove modalità della percezione sensoriale. Il filosofo constata come, nella società a lui contemporanea, la riproduzione seriale dell'immagine, nei giornali illustrati o nei settimanali, renda le opere spazialmente e umanamente *più vicine* e come tale vicinanza generi una sostanziale differenza tra queste immagini e quella diretta del quadro. In altre parole, accade una «adeguazione della realtà alle masse e delle masse alla realtà»[47]: l'oggetto artistico sotto il peso della sua riproducibilità tecnica si libera dei valori di unicità e di durata che contraddistinguono l'opera d'arte *autentica*, d'altronde «la liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sotto il contrassegno di una percezione la cui *sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere* è cresciuta a un punto tale che

[45] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca…, op.cit.,* p.22.

[46] *Ibid.*, p.23. Benjiamin scrive: «L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venire tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa. Certo, soltanto questa; ma così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa».

[47] *Ibid.*, p.25.

essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico»[48].

Pertanto, nell'epoca della riproducibilità tecnica la contrapposizione autentico-falso non ha più senso poiché l'opera d'arte non è semplicemente riprodotta, ma è anche indirizzata a un pubblico ben più vasto rispetto a quello tradizionale. La sua riproduzione consente di veicolare l'opera in un contesto di consumo quotidiano, attenta a soddisfare pubblici meno omologati e più eterogenei.

1.2.4 Il criterio dell'inautentico

Per ultimo, prendo in esame un articolo di Nathalie Heinich intitolato *Falsificacion como reveladora de la autenticidad*.[49] Nell'articolo, la sociologa francese analizza i valori che nella contemporaneità determinano le procedure di autentificazione delle opere d'arte e dell'artista. Nell'affrontare il tema dell'autenticità, Heinich considera il criterio dell'inautentico, che nell'arte contemporanea denota autenticità.

Innanzitutto, la sociologa francese muove dall'idea che nella cultura occidentale la nozione di falsificazione ha un proprio peso specifico, riferisce l'esistenza di una precisa "*esigenza di autenticità*", spesso associata alla rappresentazione. Manifesta, quindi, l'importanza dell'idea di autenticità nell'arte, nella magia, nella religione. Tale esigenza di autenticità, non riguarda esclusivamente l'oggetto artistico[50], ma nell'arte moderna si avvale anche del riconoscimento delle "qualità" degli artisti.

---

[48] *Loc. cit.*

[49] N. HEINICH, "La falsificacion como reveladora de la autenticidad", in Rivista de Ocidente, n.345, 2010, pp.5-27. «http://www.revistasculturales.com/articulos/97/revista-deoccidente/1243/1/la-falsificacion-como-reveladora-de-la-autenticidad.html».

[50] Heinich espone i criteri che attribuiscono valore di autenticità all'opera. Seguendo una prospettiva sociologica, individua alcune categorie di "cose" (*cosas*) falsificabili, che esigono quindi tali procedure di autenticazione. Si tratta di: articoli di marca o prodotti alimentari certificati da marchi di qualità; animali di razza; ma anche il lavoro intellettuale, creativo e scientifico di "personalità", lavoro che deve rispettare criteri di "originalità" e "onestà". La tesi di Heinich è di estendere alle opere d'arte le procedure di autenticazione operate su "oggetti" o "idee". Tali criteri sono di due tipi: la "tracciabilità" della storia

Come tutti i valori, anche l'esigenza di autenticità riferibile all'artista è sottoposta a variazioni nel tempo. Nell'arte moderna, afferma Heinich, affianco alla richiesta di autenticità dell'oggetto artistico si profila, poco a poco, un bisogno di autenticità da parte degli autori. Irrompe, dunque, una nuova concezione dell'artista vincolata, non già esclusivamente al suo talento, ma alle sue qualità, alle sue vocazioni: la "singolarità"[51] della sua persona è definibile in termini di interiorità, originalità, universalità. Parallelamente a questa costruzione moderna di autenticità dell'artista, alla fine del XIX secolo, già con i pittori impressionisti, si assiste a una decostruzione progressiva dei canoni della rappresentazione pittorica, decostruzione che ha portato a molte critiche. Queste reazioni negative non erano rivolte esclusivamente alle opere d'arte, considerate di cattiva fattura, poiché lontane dai canoni classici, bensì si riferivano alla sensibilità dei loro autori, criticati apertamente come "insinceri", "provocatori" o "impostori". Si inizia, cioè, a mettere in discussione l'autenticità dell'artista e il suo modo di concepire l'arte.

Tuttavia, ciò che si considerava arte "inautentica" nel senso di opere non identificate come "*autentica arte*" – poiché poco rispettose dei canoni in vigore e portatrici di una visione ironica e dissacrante sull'arte stessa[52] – oggi, costituiscono gli esempi più autentici di arte contemporanea. Basti pensare alla scultura nota con il nome *Uccello nello spazio* di Brancusi e la disputa intrapresa dallo stesso artista contro chi non intravedeva in essa un'opera, bensì un oggetto astratto, cui gusto era influenzato dalla produzione industriale. In questo ambito, l'esempio più calzante proviene dai *ready-made* di Duchamp, ad esempio il comune *orinatoio* firmato dall'artista – definibile come il primo

---

di un prodotto, e la comprensione della sua "sostanza" o l'analisi del suo "stile". Seguendo tali criteri emergono due tipologie di oggetti: "l'oggetto-cosa" ossia un oggetto che può essere intercambiato con un altro della stessa categoria (una borsa Vuitton); al contrario "l'oggetto-persona" non può essere sostituito poiché si caratterizza per il suo aspetto individuale (un dipinto autentico di Van Gogh). L'autenticità della *cosa-persona*, ribadisce Heinich, si manifesta nel vincolo tra l'opera e l'artista, motivo per il quale la *cosa-persona* è insostituibile; "de esta manera se superpone, de forma homologica, la autenticidad de las cosas y la autenticidad de las persona".

[51] L'esigenza di autenticità della figura dell'artista, porta a una ridefinizione dell'attività creativa, e riflette un sostanziale cambiamento nel sistema di valori applicati all'arte, criteri che passano da un "regime di comunità" – che si basa su norme e regole approvate in ambito accademico e condivise dal pubblico – a un "regime di singolarità" – che da precedenza a criteri quali originalità, marginalità, all'esplorazione di linguaggi inediti.

[52] Era consuetudine descrivere queste opere come scherzi di pessimo gusto o una frode.

oggetto artistico che non è stato materialmente confezionato direttamente dall'artista, essendo il pezzo un articolo realizzato in serie, prodotto in fabbrica – opera che venne rifiutata nel 1917 dalla giuria della Society of Indipendent Artists.[53]

Gli artisti contemporanei mettono in campo nuovi modi di trasgredire – conducendo operazioni con esiti alle volte paradossali, come nel caso della *Fontana* di Duchamp – manifestando per via negativa la forza di un altro criterio di autenticità: l'autenticità di un'opera d'arte deriva dal vincolo tra l'opera e il suo creatore, legame che non va interrotto, né per l'intervento di altri, né per una errata interpretazione, attribuita intenzionalmente o meno, ai valori che trasmettono l'identità dell'autore.[54]

Pertanto, nell'arte contemporanea si realizza questo *gioco dell'inautenticità*, in cui si sublima l'autenticità attraverso l'inversione di gran parte dei criteri di autenticità.

Mi limito, ai fini del discorso, a evidenziare solamente il valore di originalità. Nelle parole di Heinich: «los artista contemporaneos estan empenados en atentar contro ella, però manteniendose en el limite paradojico de la necesidad de inventar maneras originales de no ser original»[55]. Gli artisti impegnati a trasgredire l'imperativo di originalità, inventano qualcosa di impersonale o si appropriano di qualcosa che già esiste. Nel primo caso, la creazione dell'artista può essere costituita interamente da materiali seriali o la sua realizzazione portata avanti da aiutanti e da terzi, delegati dall'artista. Altrimenti, l'artista può ricreare qualcosa che già esiste personalizzandola, come tutti i *ready-made*

---

[53] Il presidente giustificò la scelta dicendo che sebbene era accettato qualunque oggetto artistico, un orinatoio era un oggetto sanitario e non un'opera d'arte.

[54] Heinich analizza la definizione di autenticità trovata nel dizionario *Le Robert* e ne mette in luce due aspetti: l'autenticità di un'opera è subordinata all'artista, alla «continuidad entre el objeto y a sus origen», ma a contare sono soprattutto le qualità che definiscono l'autenticità dell'artista, la sua serietà, sincerità, originalità e la sua intenzionalità artistica. Così, ad esempio, le accuse di mancanza di serietà spesso sono legate alla sensazione di un atto poco sincero, in cui le intenzioni dell'artista sono, per così dire, poco chiare, nascoste. Cito Heinich: «La definicion que de lo autentico nos da el diccionario (Le Robert) es: "Aquello que proviene realmete del autor al que se atribuye". Para que un objecto de arte sea considerado autentico, es necesario que la cadena que lo une a su autor no se rompa, bien sea por la intervencion de otra mano, bien por la confusion intencionada o no, respecto a la identidad de este autor».

[55] Heinch spiega così il significato di essere originali: «ser original cosiste en ser a la vez innovador y personal: inovador, porque la orgianlidad supone aportar algo que hasta entonces no existia; y personal, porque eso nuevo debe ser laramente atribuible a un individuo identificable, no a una corriente en general, a un movimiento de ideas o a una tendencia difusa».

riutilizzati dopo Duchamp o ad esempio le opere realizzate dagli artisti definiti "citazionisti", "appropriazionisti", "simulazionisti" che attraverso l'imitazione e il plagio danno vita a una nuova forma di arte, sebbene spesso al limite con la categoria del falso artistico.

Gli artisti contemporanei partecipando a questo *gioco* producono opere inautentiche. È invertendo i criteri di autenticità – prendendo, cioè, le distanze dalle norme classiche – che entrano a fare parte di questo nuovo mondo dell'arte.

Capitolo II

Le principali problematiche legate alla conservazione dell'arte contemporanea in rapporto alla *Teoria del restauro* di Cesare Brandi

2.1 La *Teoria del Restauro* di Cesare Brandi

Nel dibattito sulla conservazione dell'arte contemporanea, una questione molto discussa e spesso posta sotto la lente, soprattutto in Italia, è quella di stabilire se e in quale misura al restauro del contemporaneo si debba riconoscere una propria identità metodologica, distinta da quella elaborata per il restauro dell'arte antica. Più precisamente, molti restauratori si sono posti questa domanda: i criteri teorici brandiani sono applicabili al contemporaneo?

Oltre al suo impegno ventennale come direttore dell'Istituto Centrale del Restauro (ICR), Cesare Brandi ci ha restituito una visione sistematica del restauro, anche grazie al suo celebre scritto *Teoria del Restauro*.[56]

Il volume, uscito nel 1963, comprende testi di carattere teorico, che prendono in esame il problema della conservazione in base a principi filosofici, affiancati da altri scritti indirizzati a individuare regole pratiche, maggiormente legate all'operatività della disciplina. Di conseguenza, come afferma Pietro Petraroia «Brandi rivendica all'attività di restauro un fondamento teorico in senso 'forte'» che consente di porre al riparo il restauro «da mutazioni legate al variare del gusto, come invece avveniva nel passato».[57]

Le riflessioni teoriche sul restauro proposte da Brandi, vanno collocate all'interno di una più ampia ricerca filosofica e in particolare si intrecciano a doppio filo con il suo pensiero estetico. L'estetica di Brandi, scrive Petraroia, affronta il problema dell'opera d'arte sia in termini di creazione in atto (del suo rapporto con la coscienza), sia in termini di ricezione nella coscienza e del suo riconoscimento in essa.[58] Questo secondo aspetto dell'opera d'arte è sviluppato

---

[56] Nel 1939 a Cesare Brandi, su proposta di Giulio Carlo Argan, gli venne assegnato l'incarico di fondare l'Istituto Centrale de Restauro (ICR), l'attuale "Istituto superiore per la conservazione ed il restauro". Brandi primo direttore dell'istituto fino al 1959, mise a punto e attuò un nuovo modello organizzativo e metodologico multidisciplinare, restituendo alla pratica del restauro legittimazione scietifica, rigore critico e trasparenza dei principi operativi. Va inoltre detto che la *Teoria,* alla base della *Carta del Restauro* del 1972, nasce secondo il modello di 'unità metodologica', è cioè caratterizzata dal proposito di potersi estendere, oltre alle creazioni artistiche, anche all'architettura e ai materiali archeologici.

[57] P. PETRAROIA, "Genesi della Teoria del Restauro", in RUSSO L., (cur.) *Brandi e l'estetica*, Palermo, 1986, pp. Lxxx-Lxxxi.

[58] *Ibid,* pp. Lxxvii-Lxxxvi. Petraroia indica che le tesi esposte nel primo capito della *Teoria* brandiana *Il concetto di restauro* sono già presentate nel saggio d'apertura del primo fascicolo del «Bollettino» dell'ICR (1950) intitolato *Il fondamento teorico del restauro* e precisa che si tratta del testo della

nella *Teoria* attraverso la nozione di «riconoscimento» che designa l'atto stesso con il quale ha luogo «il reingresso dell'opera d'arte nel mondo».

In questo capitolo esaminerò innanzitutto alcuni principi della *Teoria* e in secondo luogo passerò a esporre i maggiori limiti dell'impostazione brandiana, sollevati all'interno del dibattito italiano e internazionale, in relazione alle opere d'arte contemporanee.

2.1.1 Definizione di restauro

Il «restauro», secondo la definizione data da Cesare Brandi, «costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro»[59].
Brandi, quindi, distingue l'opera d'arte da altri prodotti dell'attività umana per il fatto di un singolare riconoscimento, che avviene nella coscienza dell'individuo. Pertanto, l'intervento di restauro dipende dall'analisi di questo atto di coscienza. Il soggetto riconosce il valore specifico dell'oggetto (il suo *status* di artisticità), che risiede nel suo essere «opera d'arte»[60], e come tale riveste un valore universale che esige di essere preservato e trasmesso alle future generazioni. La caratteristica peculiare dell'opera d'arte, secondo Brandi, non risiede quindi nella sua essenza o nel processo creativo che l'ha prodotta, ma in quanto esiste nel mondo come presenza nella consapevolezza umana: «entra» cioè «a far parte del mondo, del particolare essere nel mondo

---

prolusione tenuta nel 1948 in apertura al corso di *Teoria e storia del restauro* all'Università di Roma. Inoltre la stessa relazione è esposta da Brandi nel Convegno dei RR. Soprintendenti avvenuto già nel 1942. In questo modo Petraroia risale dal 1963 al 1942, data che coincide con l'elaborazione del *Carmine o della pittura* (1945). Il terzo capitolo della *Teoria* venne pubblicato sul «Bollettino» dell'ICR (1950) e si trattava della lezione conclusiva del corso di teoria e storia del restauro tenuto nel 1948-1949.
[59] C. BRANDI, *Teoria …*, *op.cit*., p.6.
[60] Secondo Brandi l'intervento di restauro è legato al giudizio di artisticità – giudizio che prende forma nell'atto di riconoscimento –.

di ciascun individuo»[61]. Questa operazione avviene ogni qual volta si verifica la «ricreazione» o «riconoscimento» nella coscienza, di questo particolare prodotto dell'attività umana, atto critico, che secondo Brandi, si fonda su un'attitudine propria della coscienza in generale e dal quale sorge l'imperativo categorico del restauro.

L'attività del restauro esiste come tale, grazie alla consistenza materiale dell'opera e prende in considerazione le due istanze, quella estetica e quella storica, attraverso le quali si struttura l'opera d'arte nella ricezione che ne fa la coscienza.

La «materia» dell'opera d'arte assume nella *Teoria* un rilievo primario, come afferma in modo perentorio Brandi: «si restaura solo la materia dell'opera d'arte»[62]. Il restauro, perciò, si rivolge in primo luogo alla consistenza materiale dell'opera, luogo in cui si manifesta la formazione dell'immagine mediante la sua ricezione. Da questo punto di vista, la dimensione materiale dell'opera va preservata il più a lungo possibile poiché è il veicolo della «rivelazione» – nella coscienza umana – dell'essenza artistica dell'oggetto.

Se l'azione di restauro si realizza solo sulla materia dell'opera d'arte, si deve tenere conto anche del rapporto dialettico che esiste tra l'esigenza estetica e quella storica: la prima prevale sempre, sia sulla consistenza materiale sia nei confronti dell'istanza storica, poiché la singolarità dell'arte – rispetto agli altri prodotti dell'attività umana – dipende proprio dalla sua artisticità, in assenza della quale l'opera si presenta come «rudere»[63], perde cioè la sua capacità di comunicare il concetto originale.

Il restauro, pertanto, in base al secondo principio enunciato da Brandi «deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo»[64]. Seguendo

---

[61] *Ibid*., p.4.
[62] *Ibid*., p.7.
[63] Per Brandi il rudere è il residuo di un monumento storico o artistico e aggiunge che l'operazione di restauro in questo caso si limita alla sua conservazione, ovvero nessun intervento diretto è in grado di ristabilire l'artisticità perduta.
[64] *Ibid*., p.8.

la duplice istanza della storicità e dell'artisticità, il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera deve avvenire nel rispetto dell'autenticità della stessa, preservando la sua realtà storica ed estetica.

2.1.2 L'opera d'arte: dicotomia tra materia e immagine

Brandi considera l'opera d'arte distinta in due parti: la materia, come epifania dell'immagine è considerata secondaria e può quindi essere il "luogo" in cui si effettua l'intervento di restauro o conservativo, l'immagine al contrario, non deve essere in nessun modo alterata. La separazione tra materia e immagine viene posta da Brandi in termini di coestensività tra l'una e l'altra e ciò porta alla distinzione della materia come «aspetto» e «struttura». Si faccia l'esempio di un dipinto su tavola: la pittura sarà la materia come aspetto e la tavola la materia come struttura. Questo sdoppiamento non è contraddittorio, benché non esclude l'esistenza di un conflitto tra le due funzioni della materia, nel qual caso, l'aspetto prevale sempre sulla struttura, allo stesso modo che l'istanza estetica prevale su quella storica. Tuttavia, ammette lo stesso Brandi, può succedere che la distinzione tra aspetto e struttura si riveli ai fini pratici, difficile da ottenere in senso netto. Riprendendo l'esempio del dipinto su tavola e supponendo che la tavola sia deteriorata a tal punto da non offrire più un supporto conveniente, la pittura, proprio per il fatto di essere disposta su tavola, acquisisce particolari caratteristiche che potrebbero scomparire, qualora l'immagine venga trasferita su un altro supporto. Brandi, ad ogni modo, lascia la questione aperta a interpretazioni da valutare caso per caso.
Un altro passaggio significativo della *Teoria* riguarda il concetto di «unità» dell'opera d'arte, utile per definire i limiti del restauro. Brandi afferma che l'arte gode di una singolare unità, si tratta dell'«unità che spetta all'*intero*, e non l'*unità* che si raggiunge nel *totale*»[65] dimodochè, l'unità individuata nell'opera d'arte è concepita come una struttura indivisibile qualora, in

[65] *Ibid*., p.13.

presenza di frammenti, questi si dispongono in rapporto di interdipendenza tra di loro. A riguardo, lo storico dell'arte senese porta l'esempio, in senso negativo, delle tessere musive che una volta sciolte dalla concatenazione formale data dall'artista, conducono alla perdita dell'unità dell'opera. Il caso del mosaico dimostra l'impossibilità di concepire l'opera d'arte come un totale, composta cioè di parti autonome, quando invece deve realizzare un intero. Inoltre, aggiunge Brandi, questa unità non può essere equiparata all'unità organica-funzionale della realtà esistenziale, poiché il nostro modo di conoscere la realtà risiede nelle funzioni logiche dell'intelletto, a differenza l'unità figurativa dell'opera d'arte «si dà *in una* con l'intuizione dell'immagine come opera d'arte»[66]. La ricezione intuitiva e spontanea dell'opera d'arte avviene quindi non riproducendo (istintivamente) l'unità organica, per esempio, il braccio dell'uomo se assente nell'immagine che si sta guardando, bensì ci si limita a vedere solo il valore semantico che l'immagine sviluppa, un uomo con un solo braccio.

In conformità a questa particolare unità, in presenza di un'opera d'arte che si mostra mutila o in frammetti – che tuttavia comunicano il senso dell'opera poiché si riferiscono al suo "intero" – questa (l'opera d'arte) «dovrà continuare a sussistere *potenzialmente* come un *tutto* in ciascuno dei suoi frammenti», e «si dovrà (nel restauro) cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti contiene, proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora superstite in essi»[67].

Nell'interpretare il senso della lacuna nei dipinti e per «cercare i mezzi per neutralizzarla» Brandi ricorre alle analisi e alle esperienze della *Gestalt-*

---

[66] *Ibid*., p.16.

[67] *Ibid*., pp.16-17. Dati questi due corollari, Brandi stabilisce alcuni limiti d'intervento sulle opere d'arte. Innanzitutto, si nega la possibilità di intervenire sull'opera d'arte ridotta in frammenti per *analogia*, altrimenti si procederebbe secondo il principio di unità logica al posto del principio di unità intuitiva dell'opera d'arte. In secondo luogo, l'intervento, volto a rintracciare il ristabilimento dell'unità originaria dell'opera d'arte, deve essere effettuato senza che si compia un falso storico o un falso estetico. Ne seguono alcuni principi pratici: il primo, prevede che l'integrazione dovrà essere sempre riconoscibile, pur non alterando l'unità che si intende ricostruire; il secondo principio si riferisce alla materia dell'opera d'arte nel suo doppio aspetto: si potrà intervenire sulla materia come struttura, pur sempre in armonia con l'esigenza storica, mentre la materia come aspetto è insostituibile, poiché collabora alla figuratività dell'immagine; il terzo principio tratta della reversibilità dell'intervento, in modo da rendere possibile eventuali interventi futuri.

psychologie, condotte sullo studio dei processi percettivi spontanei. La lacuna andrà trattata come fondo su cui il dipinto è figura, e in questa maniera «si pone come una parte della materia-struttura elevata ad aspetto» dunque, non interferisce con quell'atto della coscienza, che intuisce l'opera d'arte nella sua potenziale unità.

2.1.3 I tempi dell'opera d'arte in relazione al restauro

Brandi individua tre tempi dell'opera d'arte da tenere in considerazione. Il primo, consiste nella *durata* del processo creativo dell'artista che costituisce l'opera d'arte e si tratta di un tempo chiuso e concluso. Il secondo, abbraccia l'*intervallo* di tempo che intercorre fra la fine della creazione e il presente. Il terzo, è l'*attimo* del riconoscimento dell'opera d'arte nella coscienza dei riguardanti.

La necessità di Brandi di definire, nelle sue tre fasi, la temporalità dell'opera d'arte, muove dalla volontà di evitare interventi di restauro inopportuni e dannosi, come il *restauro di fantasia* che riattiva il processo creativo o il *restauro di ripristino* che intende cancellare il passaggio del tempo, nell'opera d'arte. Escluso quindi il primo e il secondo tempo, l'unico momento lecito per l'azione di restauro è quello del presente, il terzo tempo dell'opera d'arte. Il restauro, per rappresentare un'operazione legittima dovrà rispettare il tempo e la storia e dovrà porsi sempre come evento storico «per il fatto di essere azione umana, e di inserirsi nel processo di trasmissione dell'opera d'arte al futuro»[68]. Nell'attuazione pratica, aggiunge Brandi, questa esigenza storica dovrà tradursi non solo nella differenza delle zone integrate – nei termini indicati in sede del ristabilimento dell'unità potenziale evitando, pertanto, l'intervento creativo o il ripristino in stile – ma anche nel rispetto della patina (manifestazione del sedimentarsi del tempo sull'opera) e nella conservazione di campioni dello stato precedente al restauro. La conservazione della patina è parte intrinseca al

[68] *Ibid*., p.26-27.

rispetto dell'unità potenziale dell'opera d'arte, anche qualora l'artista non abbia previsto l'invecchiamento dei materiali nel tempo. Secondo Brandi, da un punto di vista storico, costringere la materia a riacquistare una freschezza che contraddice l'antichità che manifesta, significa produrre un falso. La patina è una testimonianza del tempo trascorso, e in quanto tale va preservata.
Più in generale, va detto che Brandi propone una serie di norme deontologiche utili a evitare interventi di restauro arbitrari e nocivi: si oppone al restauro di fantasia e di ripristino, prevede la conservazione della patina, ma anche, la riconoscibilità e la reversibilità degli interventi e talvolta, se necessario, di procedere caso per caso, pur sempre, nel rispetto di norme di validità generale codificate dal senese secondo principi teorici.

2.2 I criteri teorici brandiani sono ancora attuali?

Nel dibattito sulla conservazione dell'arte contemporanea, una questione spesso sollevata riguarda la validità dei principi brandiani in rapporto al restauro del contemporaneo. In Italia si sono aperte posizioni distinte. Alcuni in linea con gli indirizzi istituzionali considerano i concetti fondamentali della *Teoria* ancora attuali, cioè validi anche per il restauro del contemporaneo oltre che per il restauro dell'antico. Altri, al contrario, rivendicano per l'arte contemporanea l'elaborazione di una riflessione teorica specifica. A metà strada fra queste due proposte, si collocano coloro che pur dichiarandosi rispettosi delle linee guida date dal senese, intravedono una certa inadeguatezza della *Teoria* per l'assenza nel testo di riferimenti sulle caratteristiche specifiche su cui si fondano molte espressioni artistiche attuali, e considerano necessarie l'adozione di principi più flessibili e compatibili con le aspirazioni dell'artista e una ridefinizione delle operazioni di restauro ampliate ai concetti di sostituzione e integrazione.
Fuori dall'Italia, il testo brandiano nella maggior parte dei casi è considerato inapplicabile alla conservazione di molta arte contemporanea, soprattutto in

rapporto a opere il cui valore concettuale e progettuale emerge rispetto a quello più strettamente formale, oppure nel caso di oggetti artistici che utilizzano come supporto dispositivi tecnologici o che si inseriscono a pieno nella categoria dell'effimero. Più in generale, le riflessioni e le esperienze maturate in ambito internazionale intorno al tema della conservazione del contemporaneo, rivelano due esigenze distinte. Da un lato, la ricerca si è caratterizzata sul terreno della sperimentazione pratica, portata avanti su un'ampia casistica, studi che hanno condotto alla formulazione di *best practices* assunte come metodologia secondo un approccio conservativo pragmatico, cioè operativo anche in assenza di una vera e propria teoria del restauro di riferimento. D'altra parte, emerge l'urgenza di definire un profilo teorico utile a legittimare la correttezza di queste strategie operative.
Va inoltre segnalata la presenza di un insieme frammentario di riflessioni teoriche raccolte nella sintesi di Salvador Muñoz Viñas in *Teoría contemporánea de la restauración*. Nel volume, l'autore espone le idee indirizzate a sostenere un mutamento di paradigma nel restauro, un approccio alternativo a quello di Cesare Brandi con variazioni che interessano, innanzitutto la definizione dell'oggetto da tutelare, non più limitato alle sole opere d'arte, e l'adozione di una prospettiva "funzionale", che peraltro, attribuisce un nuovo significato al concetto di autenticità.

Procederò affrontando le problematiche conservative nell'arte contemporanea, confrontandole con i concetti fondamentali della *Teoria* esposti sopra, dando conto anche del dibattito nazionale e internazionale, sui limiti della teoria stessa.

2.3 Contro l'unità metodologica dell'approccio brandiano

Com'è specificato nella relazione introduttiva alla *Carta Italiana del Restauro* del 1972[69], il modello di «unità metodologica» – modello, ricordiamo, alla base del lavoro pioneristico svolto da Brandi in qualità di primo direttore dell'allora Istituto Centrale del Restauro (ICR)[70] – sorge da una presa di coscienza di dover garantire una tutela organica alle opere d'arte, con il fine di sottrarle alla pratica del restauro arbitrario. La categoria «opera d'arte» è qui intesa in senso ampio e accoglie «dall'ambiente urbano ai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura, anche se in frammenti, e dal reperto paleolitico alle espressioni figurative delle culture popolari e dell'arte contemporanea»[71]. In base alle raccomandazioni fornite nella *Carta,* la tutela è quindi estesa a «tutte le opere d'arte di ogni epoca» comprese anche le più attuali, le quali sono sottoposte agli stessi criteri conservativi dell'arte antica.

Se guardiamo, peraltro, le posizioni istituzionali è ribadita l'omogeneità dei metodi e di conseguenza dei principi tra il restauro dell'arte tradizionale e il restauro dell'arte contemporanea. In tale direzione si sono espressi Michele Cordaro e Paolo Venturoli, entrambi intervenuti al Convegno tenuto al Castello di Rivoli nell'ottobre del 1987, rispettosi dell'apparato teorico e metodologico brandiano e pure delle regole della *Carta,* ne affermano la validità anche per il contemporaneo.[72] Cordaro ritornerà poi più volte sulle proprie idee, aggiornandole e presentandole nei convegni successivi, come quello al Centro Pecci di Prato, nel 1994[73], oppure al workshop internazionale svoltosi a

---

[69] C. BRANDI, *Teoria…*, *op.cit*., in Appendice, "Carta del Restauro 1972 ", p.133.

[70] Cesare Brandi primo direttore dell'Istituto (1939-1959) si impegnò a sviluppare e attuare un progetto pionieristico, che prevedeva la creazione di una struttura pubblica di ricerca e di riferimento capace di unificare a livello nazionale le metodologie di restauro sulle opere d'arte e sui reperti archeologici allo scopo di superare i problemi legati al restauro empirico.

[71] C. BRANDI, *Teoria…*, *op.cit*., p.134.

[72] Gli atti del Convegno di Rivoli del 1987 sono stati pubblicati assieme a quelli più recenti, in occasione del secondo Convegno di Rivoli, 11-12 febbraio 2012, usciti in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia? Teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Milano, 2013.

[73] M. CORDARO, "Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea", in ANGELUCCI S., (cur.) *Arte contemporanea, conservazione e restauro*, atti del colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea, Centro Luigi Pecci per l'arte contemporanea, Prato 4-5 Novembre 1994, Firenze, 1994, p.71-78.

Venezia nel 1996[74]. In linea generale, entrambi i contributi, sia quello di Cordaro sia quello di Venturoli, affermano la necessità del rispetto della materia originale, negando gli interventi di ripristino, l'opzione della reintegrazione, l'intervento diretto dell'artista, onde evitare un falso o una replica. D'altra parte, rimane pienamente valido il restauro come momento metodologico del «riconoscimento», valutazione critica che consente di formulare giudizi anche riguardo l'irrecuperabilità di molte opere, per le quali diventa indispensabile la conservazione preventiva e al limite la documentazione.[75]

Allora come oggi, esiste però un'ampia discussione sull'applicabilità dell'unità metodologica dell'approccio brandiano, percepito come lista di principi e criteri imprescindibili e universalmente validi, da estendere anche ad ambiti quali il restauro architettonico, archeologico e a quello dell'arte contemporanea. Oggetto di dibattito, in molti convegni italiani – a partire proprio da quello di Rivoli – l'urgenza della conservazione del contemporaneo ha incontrato opinioni discordanti: oltre ai pareri in linea con i principi fondamentali della *Teoria*, ne emergono altri più propensi a considerare valido un approccio metodologico specifico, anche per il restauro dell'arte contemporanea.

Tra i primi a sollevare il problema Heinz Althofer, intervenuto al Convegno di Rivoli e più tardi in quello di Ferrara, nel 1991.[76] In merito ai problemi conservativi del contemporaneo, Althofer afferma, innanzitutto, che «al restauratore si richiede, di ampliare o reinventare i metodi della tecnica di restauro per affrontare adeguatamente le difficoltà della conservazione dell'arte contemporanea» e in secondo luogo «egli (il restauratore) deve avvezzarsi al fatto che consolidati principi di restauro – la reversibilità, il rispetto

[74] M. CORDARO,"L'eterogeneità dell'arte contemporanea", in DI MARTINO E., (cur.) *Arte contemporanea. Coservazione e restauro*, Fondazione Cassa di Risparmio di Venezia, 1996, p.63-64.

[75] M. CORDARO, "L'esperienza del restauro dei materiali storici tradizionali e la problematica del restauro dei manufatti polimaterici dell'arte contemporanea", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, pp.21-22; P. VENTUROLI, "Problemi di metodo per il restauro sull'arte contemporaea, dal dopoguerra a oggi", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, pp.23-26.

[76] Heinz Halthofer, direttore del RestaurierungZentrum di Dusserldorf si è occupato di questioni inerenti alla conservazione dell'arte moderna e contemporanea.

dell'originale, il limitare l'intervento alla reintegrazione delle lacune – vengano adesso posti in forse».[77] Althofer, nei suoi contributi oltre a proporre una classificazione del contemporaneo in tipologie – il tradizionale, i monocromi, il materico, il concettuale, il cinetico – espone tre casi distinti di intervento: le opere eseguite con tecniche tradizionali o a queste assimilabili possono essere trattate come quelle antiche; per gli oggetti artistici che presentano problemi tecnici inediti, devono essere sperimentati e impiegati materiali e procedimenti nuovi; infine, esistono opere d'arte che sono veicolo di una nuova «ideologia», parametro da analizzare a fondo per poter procedere correttamente in fase di restauro.[78] Proprio quest'ultima circostanza richiede, secondo Althofer, una riflessione su nuove basi, poiché non è più sufficiente conoscere i materiali e dominare le tecniche per fare un buon lavoro, bensì è necessario addentrasi nell'universo intellettuale dell'artista e comprendere l'idea alla base delle sue creazioni.

In questa stessa direzione si muovono le considerazioni finali emerse dal *workshop* e dai seminari tenuti al convegno internazionale "Conservazione e restauro dell'arte contemporanea" svoltosi a Venezia nel 1996. Nelle parole di Enzo Di Martino: «[…] è l'ideologia […] a costituire il nocciolo della questione, chiarendo che le esperienze del passato […] appaiono quasi del tutto inutili per risolvere il problema del restauro dell'arte del nostro tempo».[79] Nel

---

[77] H. ALTHOFER, "Programma in cinque punti per la conservazione dell'arte contemporanea", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, pp.37-41.

[78] H. ALTHOFER, "La restauración del arte moderno y contemporáneo", in RIGHI L., (cur.) *Conservar el arte contemporáneo*, San Sebastian, 2004, pp.71-78; (Ed. orig.: *Conservare l'arte contemporanea*, atti del convengno Salone del Restauro di Ferrara 26-29 Settembre 1991, Firenze, 1992). Per «ideologia» Athofer intende l'idea alla base dell'atto artistico, a riguardo scrive: «Pero, sobre todo resulta evidente que si por un lado el material tiene gran importancia, en realidad, no es si no vehiculo de nuevas "ideologías"». E aggiunge «A fin de cuenta siempre se han usado lo mismo material y las misma técnicas para pintar virgen, emperadores, y socialista: fondo, superficie, color y barniz, mientras que la idea que domina la representación ha influido bien poco en los materiales utilizados. En el presente, en el arte cotemporáneo, son los materiales que sirven de expresión de la subjetividad artistica». Nell'intervento tenuto al Convegno di Rivoli aveva già accennato al problema e il restauratore tedesco afferma: «Per alcune opere moderne e contemporanee infatti quel che si può fare da un punto di vista tecnico non è sempre accettabile da quello ideologico: la sensibilità e il rispetto dell'intenzione sono più importanti della conoscenza di tecniche e materiali». Si veda anche: ALTHOFER H., (cur.) *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*, Heinz Althofer (ed.) in colaboracion con Hiltrud Schinzel y Silke Rehbein ... [et al.], Madrid, 2003, pp.9-18; (Ed. orig.: *Restaurierung moderner Malerei. Tendenzen – Material – Technik,* Munchen, 1985).

[79] E. DI MARTINO, "Il restauro dell'arte contemporanea: un grande e irrisolto problema internazionale", in DI MARTINO E., (cur.), *Arte contemporanea, conercazione e restauro*, Venezia, 1996, p.15.

corso di questa esperienza, afferma Di Martino, si è giunti alla consapevolezza dell'importanza di salvaguardare «l'identità poetica dell'opera» e la necessità di redigere una *Carta del Restauro* per il contemporaneo, che costituisca un riferimento «ideologico e filosofico» per tutti gli operatori del settore.

Più recentemente, Giorgio Bonsanti, intervenuto al secondo Convegno di Rivoli, nel 2012, è ritornato sull'argomento.[80] Lo storico dell'arte propone di superare quelle posizioni che hanno «il grave difetto strutturale di concentrare l'attenzione sul prodotto finale, cioè l'oggetto materiale» e suggerisce di inquadrare la questione all'interno di una prospettiva più ampia, capace di comprendere e spiegare il processo alla base della formazione delle espressioni artistiche, tenendo conto anche del contesto storico e culturale in cui sono sorte.[81] Ponendosi innanzitutto il problema della natura dell'arte contemporanea, Bonsanti identifica due parametri fondamentali che distinguono le espressioni artistiche più attuali, rispetto all'arte tradizionale: la «discontinuità» e la «trasgressione». Il primo si riferisce alla discontinuità dell'arte contemporanea nei confronti del passato, rottura che si realizza per fratture o salti paradigmatici e che caratterizza l'evoluzione dell'arte nella storia. Quanto al concetto di trasgressione, questo serve a definire maggiormente la specificità dell'arte attuale e si riferisce al «valore dell'individualità» presente nei linguaggi contemporanei, parametro che fin da subito si pone come espressione propria o forma d'essere di un artista. Conclude Bonsanti: «l'arte è morta, è nato qualcos'altro, è di questo altro che dobbiamo occuparci e di conseguenza gli strumenti tradizionali non servono più, sono incompatibili, appartengono a un altro ordine di grandezza; sono, come si dice in matematica, incommensurabili».[82]

---

[80] G. BONSANTI, "Proposte per una Teoria del restauro dell'arte contemporanea", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia? Teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, a cura di M. C. Mundici, A. Rava, Milano, 2013, pp.123-131. Si veda anche G. BONSANTI, "Non il restauro dell'arte contemporanea ma il restauro contemporaneo dell'arte", in "Il Giornale dell'arte", n.128, dicembre, 1994.
[81] G. BONSANTI, "Proposte…", *op.cit*., p.125.
[82] *Ibid*., p.127. Da questo punto di vista Bonsanti avvalla l'idea sollevata da Enzo di Martino nel Convegno di Venezia del 1996, di creare una Carta del Restauro del contemporaneo.

Oltre ai molti richiami sulla questione nei convegni italiani (1987-2012), un altro contributo interessante è quello di Sebastiano Barassi[83], che segnala l'inattualità di molti aspetti del testo brandiano. Il problema principale della difficoltà di adottare la *Teoria* rispetto a molta arte contemporanea, sostiene Barassi «risiede nella distanza che separa il monolitico concetto brandiano di arte da quelli, molteplici, che animano la produzione artistica recente» e aggiunge «la *Teoria*, infatti, si fonda sulla presunzione dell'univocità dell'intenzione artistica, che è idea forse compatibile con l'arte antica ma non certo con la frammentata pratica contemporanea»[84].

Secondo Barassi, l'impianto teorico di Brandi punta a consolidare l'unità metodologica allo scopo di sottrarre il restauratore dal compiere scelte arbitrarie o dall'affrontare complicate questioni interpretative, ma ne limita altresì l'analisi e di conseguenza anche l'intervento sull'opera, che dovrà porre in efficienza l'immagine che in essa si concreta e dovrà rispettare la materia originale. Nel testo brandiano, segnala Barassi, non viene fatta alcuna menzione circa "l'intenzione artistica" o "l'idea". Se da un lato, quindi, le disposizioni presenti nella *Teoria* non riconoscono le fondamentali differenze estetiche e poetiche che distinguono l'arte contemporanea da quella moderna, d'altro canto, l'unità di metodologia è già da tempo messa in discussione, considerata da molti un approccio modellato, prima di tutto, su esigenze di opere pittoriche e monumenti architettonici antichi. In tal senso, adattare i principi di Brandi alle esigenze dell'arte dei nostri giorni, secondo Barassi richiederebbe «un'apertura alla possibilità di diversificare gli approcci conservativi in risposta alla diversificazione dei metodi artistici» soluzione che, però, comprometterebbe quel sistema teorico oggettivo a guida esclusiva del restauratore, fondamento stesso della *Teoria*.[85] Sappiamo bene che, in ambito museale i problemi conservativi dell'arte contemporanea sono, oggigiorno, affrontati anche in base a prassi consolidate negli ultimi anni. Le consuetudini

---

[83] Storico del restauro, all'epoca responsabile delle collezioni del Museo Kettle's Yard dell'Università di Cambridge.

[84] S. BARASSI, *Cesare Brandi e la conservazione dell'arte contemporanea*, "Nuova Museologia", n.18, giugno, 2008, p. 30.

[85] *Loc.cit.*

più ricorrenti riguardano l'approccio multidisciplinare per la comprensione storico-estetica dell'opera e la partecipazione, in fase preliminare all'intervento vero e proprio, di molti soggetti nuovi, compreso l'artista o quanto meno la sua opinione raccolta in accurate interviste. Per Barassi proprio questo nuovo elemento «ridurrebbe il grado di controllo del restauratore sul processo conservativo e introdurrebbe un elemento di quella arbitrarietà che Brandi aspira a eliminare»[86].

D'altronde, le posizioni delle nuove teorie del restauro, raccolte ed esposte nel lavoro di Salvador Muñoz Viñas, rivendicano una diversa convinzione rispetto all'idea di universalità dei principi brandiani. Queste teorie sono tutte rivolte a superare l'univoca «autenticità» dell'opera d'arte e tengono conto delle soggettività che la interpretano. La conservazione delle opere d'arte, deve quindi soddisfare le esigenze di un insieme di soggetti eterogenei.

Va infine ricordato che molte delle recenti ricerche sulla conservazione condotte dai principali musei contemporanei, università e centri di studio internazionali, hanno dato origine a strategie pratiche pur in assenza di un apporto teorico proprio, perché interessate a risolvere problemi concreti e offrire soluzioni tangibili. Questa sperimentazione ha prodotto, soprattutto in area anglosassone, un approccio conservativo sostanzialmente pragmatico.

2.4 L'imperativo categorico della conservazione: limiti, problemi e riflessioni

Heinz Althofer afferma che l'arte contemporanea si degrada da sola, ovvero il degrado diventa una caratteristica estetica dell'oggetto artistico.[87] D'altra parte, la storica dell'arte americana Mildred Costantine si riferisce al contemporaneo con il termine di *fugitive art,* nozione che allude all'impiego nell'opera di

[86] *Ibid*., p.31.
[87] ALTHOFER, "La restauracion …", *op. cit*., p.71.

elementi che si deteriorano o diventano obsoleti rapidamente, compromettendo seriamente l'integrità dell'oggetto.[88]

Oggi, l'arte è in gran parte effimera e concettuale. Alcune opere d'arte assimilano il processo di degrado, basti pensare alle sculture di cioccolato di Dieter Roth mangiate da insetti e microorganismi che le divorano dall'interno, oppure le installazioni caratterizzate dalla decomposizione di materiali organici come nel caso di *Stange fruits for David di* Zoe Leonard, ma anche le macchine sculture di Jean Tinguely che esplodono senza lasciare traccia della loro esistenza. Altre opere invece, interiorizzano la transitorietà, sono espressione dell'azione dell'artista o del processo evolutivo della forma nel tempo e spesso vanno contro ogni principio conservativo: gli interventi performativi, gli *happening*, opere concettuali come i *Wall paintings* di Sol Le Witt che esistono solo in forma di lista di istruzione e possono essere ripetuti in diverse versioni oppure le pile di caramelle da consumare di Felix Gonzalez-Torres, le installazioni *site-specific* e le opere riconducibili alla *land art*. Infine, le opere cosidette "immateriali" composte cioè da suoni, luci, immagini analogiche o digitali che presentano problemi di obsolescenza dei supporti tecnologici.

La condizione effimera e concettuale di molta arte contemporanea ha sollevato il problema della validità dell'imperativo categorico della conservazione, aspetto oggi messo in discussione da alcuni restauratori se riferito a opere d'arte concepite per non durare nel tempo.

In molti, vedono negli interventi conservativi eseguiti "a qualunque costo" un atto che "mummifica" l'oggetto d'arte, trasformandolo in un falso. Tra gli esempi più noti, in una casistica che si presenta ricca, ricordiamo le affermazioni di Toni Toniato circa *La valigia* di cartone di Marcel Duchamp, che fortemente intaccata dal tempo è stata in fase d'intervento di restauro plastificata, soluzione che ha vanificato di fatto «la stessa metafora del viaggio

[88] M. COSTANTINE, *Preserving the legacy of the 20th-Century*, "The Getty Conservations Institutes, newsletter", 13.2, Summer, 1998.

nei suoi aspetti precari o avventurosi».[89] Altro caso noto è quello della sostituzione del grasso originale con un materiale meno alterabile, restauro condotto dallo Stedelijk Museum di Amsterdam su *Corner of Fat in Cardboard Box* (1963) di Josef Beuys. Antonio Rava ricorda che la decisione di intervenire sull'opera – a differenza della scelta realizzata da altri musei, ad esempio la Tate Gallery che ha sempre optato di non intervenire o alterare i materiali originali dell'opera *Fat Battery* (1963), un'installazione che presenta problematiche di degrado del tutto simili a quella restaurata dal museo olandese – ha modificato profondamente lo statuto dell'opera stessa. Pur rimanendo apparentemente identica, l'opera è stata privata di quel processo evolutivo che la caratterizzava, cancellandone il significato.[90] Infatti, l'invecchiamento del materiale, in queste opere di Beuys, costituisce una sorta di proseguimento logico del processo creativo vero e proprio. Altri esempi ricorrenti di questa casistica sono le opere di *Eat Art*, spesso protette sotto teche di plexiglass o fuse con questo materiale, che consente di rallentare o fare cessare del tutto il loro progressivo ma costante degrado organico, così da essere "mantenute in vita" solo esteticamente, otticamente e materialmente. Anche in questo caso si snatura il loro significato, l'arte qui non viene letteralmente consumata, mangiata. Heinz Althofer ricorda "L'angelo di panpepato dal seno blu" di Richard Lindner, un'opera congelata in un blocco di plexiglass, un documento sostiene il restauratore, che «pone la domanda di che cosa sia ancora rilevante, dal punto di vista della conservazione»[91].

Appare evidente, segnala Giorgio Griffa, che nonostante siano legittime le preoccupazioni di conservazione, alle volte queste possono prendere il soppravvento sulle valenze poetiche affidate ai materiali, giungendo, talora,

---

[89] T. TONIATO, "Tematiche del restauro del contemporaneo", in DI MARTINO E., (cur.) *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Venezia, 1996, pp. 35-36.

[90] L'opera composta di cartone, feltro e grasso animale, è stata restaurata nel 1977 dallo Stedelijk Museum senza consultare l'artista o analizzare la natura del grasso, che è stato sostituito con una mescola di starina, olio di semi di lino e cera. A riguardo si veda: ABEN K. H., "Conservation of Modern Sculputer at the Stedelijk Museum, Amesterdam" in *From Marble to Chocolate: The conservation of modern sculpture*, Tate Galelry, London, 1995, p.109; A. RAVA, "Forma e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, p. 148; S. BARASSI, *La conservazione dell'arte contemporanea…*, *op.cit*., p.4.

[91] ALTHOFER H., *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, a cura di M. C. Mundici, Firenze, 1999. p.64.

fino a snaturare l'opera d'arte.[92] D'altronde, secondo Alberto Biasi «il desiderio di far sopravvivere l'oggetto a qualunque costo è un'operazione forzosa, una forma di falsificazione che distrugge una parte fondamentale del messaggio dell'opera»[93].

Se per un verso, in molti contestano il criterio conservativo più volte definito "accanimento terapeutico" e portato avanti contro la volontà espressa dall'autore, d'altra parte appaiono posizioni (considerate da alcuni, posizioni radicali) che propongono l'accettazione del naturale deperimento dei materiali, fino alla perdita dell'opera stessa. Di questa opinione è Massimo Carboni, il quale si interroga sulla validità dell'imperativo categorico della conservazione anche per l'arte contemporanea: «Prima di domandarsi *come* conservare, lo spirito stesso delle arti contemporanee impone all'attività di tutela di domandarsi *se* conservare, impone domandarsi – forse ancor più radicalmente – se esse vadano tutelate non *con* il restauro ma *dal* restauro. Può sembrare paradossale (l'arte contemporanea è letteralmente fatta di paradossi o non è), ma precisamente l'azione di tutela deve preservare e salvaguardare il *diritto alla scomparsa dell'opera*»[94]. Carboni esamina la fenomenologia delle arti contemporanee e definisce l'oggetto artistico dei nostri giorni, non tanto come "opera" piuttosto come "pratica", e stabilisce anche che l'attività di conservazione «deve trarne coraggiosamente, lucidamente e fino in fondo tutte le conseguenze» e aggiunge «bisogna che essa (l'attività di conservazione) tragga tutte le conclusioni dal fatto che non è culturalmente né eticamente lecito "re-impermializzare" l'opera, se […] la ricerca della caducità fa parte integrante delle ragioni istitutive dell'opera stessa»[95].

Anche Hiltrude Schinzel ha accennato a questo problema. La restauratrice e storica dell'arte tedesca valuta il principio "conservare a tutti i costi" come un'affermazione che considera francamente discutibile, in quanto veicola una

---

[92] G. GRIFFA, "Il tempo della pietra non è quello del legno", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, p. 57.
[93] O.CHIARONTE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano, 2005, p.53.
[94] M. CARBONI, "Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, p.142.
[95] *Ibid*., p.140.

concezione della storia di tipo storicistico, mentre oggigiorno, scrive Schinzel, siamo di fronte a un cambio d'epoca che si apparta da questa visione: «No corren ya lo tiempos de una conciencia histórica positivista. Somos consientes de la subjetividad que encierra toda interpretación de la historia, de allí que el postulado de la conservación del arte a cualquier precio también parezca cuestionable, tanto mas si se trata, como en el arte moderno, de "objetos artisticos" que ya no son materialmente tangibles»[96]. Secondo questa prospettiva il problema dell'invecchiamento non si pone nell'arte concettuale per due ragioni: l'opera concettuale è riproducibile in qualsiasi momento, ed è espressione di questioni filosofiche del nostro tempo.

Ci sono poi le tesi portate avanti da Michele Cordaro e Paolo Venturoli – ricordiamo in linea con il pensiero brandiano – per cui la perdita dell'opera d'arte avviene qualora, in assenza delle condizione fisiche originali, già non si può parlare di restauro ma di replica o di documentazione di un evento. Cordaro, nei suoi interventi, propone una periodizzazione dell'arte contemporanea: individua una prima tendenza assimilabile a quella antica ma realizzata con materiali non tradizionali; una seconda fase caratterizzata da oggetti artistici realizzati con materiali eterogenei; infine, l'arte sorta principalmente dalla seconda metà del Novecento, che prescinde da una precisa oggettualità. Fa riferimento a quelle opere realizzate con il presupposto esplicito della non durata o irripetibilità come le *performance*, le installazioni *site-specific* o gli eventi *Land Art* che possono essere riproposti in tempi e luoghi distinti pur non costituendo l'evento originale, oramai perduto per sempre. L'arte concettuale invece si riduce al progetto, pertanto il supporto fisico perde ogni valore dal punto di vista dell'autenticità. Lo stesso vale per le tendenze denominate *Eat Art*, che utilizzano prodotti commestibili o materiali altamente deperibili. Cordaro conclude che l'unico atteggiamento corretto nei confronti di queste espressioni artistiche è quello di predisporre un'attenta e precisa documentazione.[97] Venturoli invece propone l'esempio

[96] ALTHOFER H., *Restauración de pintura...*, *op.cit.*, pp.50-51.
[97] M. CORDARO, "Alcuni problemi di metodo …", *op. cit.*, pp.72-76.

dell'installazione dei cavalli di Kounellis – realizzata nel 1969 nelle sale della galleria L'Attico di Roma e riproposta da Germano Celant alla Biennale di Venezia nel 1976 – a voler dire che l'opera a distanza di dieci anni e in un contesto differente non è più considerata la stessa, bensì è una 'replica' realizzata dallo stesso autore. L'opera originale, spiega Venturoli, sopravvive nella fonti scritte e iconografiche. Inoltre individua in *Cornice di fieno* di Pascali il caso di un'opera destinata a morire. L'opera per essere salvata, o quantomeno per ritardarne la morte, andrebbe conservata in una struttura perfettamente climatizzata, mentre se si decidesse di ricostruirla con altre balle di fieno, per Venturoli, si otterrebbe semplicemente un falso e non un restauro.[98]

Opinioni contrarie sono state espresse da molti, a partire dall'affermazione di principio di Gilberto Zorio, secondo il quale è un paradosso pensare di restaurare «uno smalto graffiato di carrozzeria di automobile con una tavolozza di colori ad olio»[99]. Argomenti più strettamente legati al tema qui preso in considerazione, sono rintracciabili nelle riflessioni proposte da Antonio Rava[100] e dall'artista Giorgio Griffa.

Il restauratore torinese, partendo dal caso di opere legate all'effimero, al transitorio, realizzate con materiali fragili, deteriorabili o in continua evoluzione, introduce la nozione di "tempo-vita": la novità nell'arte contemporanea rispetto all'arte classico-tradizionale «è la partecipazione dell'arte a un processo vitale, attraverso l'alterazione e il rinnovamento continuo, analogo a quello che la natura contiene in se stessa». Questo criterio interpretativo si traduce in «un nuovo modo di applicare, manipolare, stratificare la materia nel processo creativo, in base al pensiero che sta a

---

[98] P. VENTUROLI, "Problemi di metodo …", *op.cit.,* pp. 23-25.

[99] G. ZORIO, "Intrevista a Gilberto Zorio", in ANGELUCCI S., (cur.), *Arte Contemporanea, Conservazione e Restauro*, Firenze, 1994, p.268.

[100] Per Rava non varia il principio teorico grazie al quale il restauro non è mai un atto arbitrario e considera valido il concetto di restauro come "atto critico" indicato da Cordaro, tuttavia intende ampliare i metodi brandiani avvalendosi anche delle proposte di nuovi strumenti metodologici, indagini portate avanti in ambito internazionale. Per le posizioni di Rava, vedi O. CHIARONTE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea: Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano, 2005. A riguardo si veda anche: M. PUGLIESE, B. FERRIANI, A. RAVA, "Time, originality and materiality in contemporary art conservation. The theory of restoration by Cesare Brandi, between tradition and innovation", in *ICOM Committee for Conservation 15th Triennal Conference*, 22-26 September, New Delhi, 2008, pp.484-488.

monte».[101] Ecco dunque, che nell'arte effimera la documentazione del ripristino, necessario alla riproposizione di opere costituite da materiali che cambiano nel tempo o adattate a diversi contesti espositivi, produce anche una registrazione della loro vita nel tempo e diventa un elemento indispensabile per conservare i valori conferiti all'opera, dall'artista. Rava afferma che «l'operazione di raccolta di conoscenze da parte del restauratore è la garanzia di rinascita dell'effimero, teoricamente possibile all'infinito se si mantengono vivi i parametri interpretativi essenziali».[102]

Sulla casistica di opere realizzate con materiali seriali, Giorgio Griffa analizza il problema dell'originalità dei materiali contrapponendo il concetto di "autenticità", che prevede la perdita dell'oggetto artistico se il materiale non è recuperabile, a quello di "identità" dell'opera. A riguardo dice: «Si faccia l'ipotesi di un'opera che comprende una camera d'aria per automobili. Ritengo che l'intervento corretto sia quello di sostituirla con una simile, mentre riterrei l'opera falsificata se venissero meno le qualità visive e tattili di una gomma ripiena d'aria, per esempio sostituendo l'aria con una materia solida o indurendo la gomma con una vernice. In tal caso mi pare che l'identità dell'opera andrebbe perduta in favore di una illusoria autenticità del materiale sostituito».[103]

In linea di massima, le politiche museali in ambito di restauro e conservazione non prevedono quasi mai la perdita dell'opera d'arte, quando anche programmata dall'artista, sia per l'ingente valore economico della stessa, sia per la responsabilità nei confronti della collettività presente e futura. Sono state piuttosto formulate nuove strategie che tengono conto delle diverse esigenze conservative degli oggetti artistici. Rimane valido il metodo di "restauro preventivo" – prassi già adottata da Brandi, cui scopo primario è quello di prolungare la vita fisica delle componenti materiali dell'oggetto artistico – ma affiancato da altre soluzioni più innovative: una nuova procedura preventiva è individuabile in modelli aggiornati di documentazione e registrazione delle

[101] A. RAVA, "Forma e memoria…", *op.cit.*, p.149.
[102] *Ibid.*, p.150.
[103] G. GRIFFA, "Il tempo della pietra…", *op.cit.*, p. 59.

opere e nell'intervista all'artista; altre prassi riguardano il riallestimento o la ricostruzione delle installazioni, le "esecuzioni differite" del progetto[104], la sostituzione programmata di materiali seriali di origine organica o di produzione industriale, l'emulazione per i software e la duplicazione per i formati audio e video.

Il tema della permanenza del contemporaneo è stato anche al centro del dibattito tenuto nel ciclo di conferenze, relativo alla conservazione dell'arte contemporanea, *Mortality Imortality? Preserving the Legacy of 20th-Century Art*, organizzato nel 1998 dal Getty Consarvation Institute di Los Angeles. In quest'occasione si sono riuniti professionisti provenienti da diverse discipline – artisti, direttori di musei, curatori, conservatori, storici dell'arte, restauratori, filosofi, galleristi, mercanti d'arte ed esperti legali – per esaminare ognuno secondo la propria esperienza, una serie di temi legati alle problematiche conservative, "l'ecosistema arte" nella sua complessità, e in generale valutare la sopravvivenza della nostra eredità culturale.[105] Ci interessa qui ribadire il carattere più strettamente filosofico della questione, prendendo come punto di partenza gli interrogativi posti dallo stesso direttore dell'Istituto, Miguel Angel Corzo, il quale si domanda: «How will our time will be remembered? What evidence will be left of the 20th century's creative spirit for future generations to ponder?»[106]. Mildred Costantine in una breve analisi dell'evento afferma che tra gli invitati a partecipare alla conferenza, in molti hanno condiviso l'idea segnalata da Roy Perry, responsabile della conservazione della Tate Gallery di Londra, sulla necessità di conservare l'arte contemporanea in modo da garantire alle future generazioni il diritto a una piena conoscenza della nostra

---

[104] Il termine «esecuzione differita» è stato elaborato da Antonio Rava per indicare il processo di ricostuzione e riproposizione di progetti originali in base a documenti e conoscenze precise su questi. A riguardo dice: «Il concetto di "esecuzione differita" non può esistere per l'antico, ma è possibile per il contemporaeo. Il processo non finisce con l'opera dell'artista ma rimane aperto, realizzabile anche da terzi sulla base della conoscenza precisa del progetto originale. Si tratta di oggetti segnici, che devono esprimere un messaggio, e l'immagine si deve manifestare attraverso la completezza dei materiali», A. RAVA, "Forma e memoria …", *op.cit.,* p.151.

[105] M.A. CORZO, "Introduction", in CORZO M.A., (cur.) *Mortality Imortality? Preserving the Legacy of 20th-Century Art,* Getty Center Los Angeles, 1999, pp. XV-XVI.

[106] M. COSTANTINE, "Preface", in CORZO M.A., (cur.) *Mortality Imortality?,* Getty Center Los Angeles, 1999, pp.IX-XII.

cultura. Eppure, indica la storica dell'arte, era anche diffusa la consapevolezza che non tutto poteva essere preservato. In molti interventi, raccolti nel libro *Mortality Immortality*, ricorrono spesso gli stessi interrogativi: quali oggetti o eventi definiscono l'arte dei nostri giorni? che cosa va conservato della nostra cultura? a chi spetta la responsabilità di decidere che cosa e come conservare?[107]

Il filosofo Arthur C. Danto, intervenuto alla conferenza, ha osservato che è impossibile sapere quale sarà la prospettiva del futuro sul presente, pertanto conviene conservare ciò che per noi nell'attualità ha significato, scelta che rende la conservazione una questione altamente politica, un atto di negoziazione.[108]

Posizioni più recenti collocano questo atto di dialogo e di consenso alla portata di un più ampio bacino di soggetti rispetto alla tradizionale triade restauratore, storico dell'arte e scienziato specializzato in restauro. La sintesi proposta da Salvador Muñoz Viñas in *Teoria contemporanea de la restauracion*, individua nelle sensibilità del pubblico un elemento importante da tenere presente. Altre voci si sono espresse sul tema. Tra queste anche il contributo del presidente della fondazione TyPa, Americo Castilla, intervenuto al Convegno *Arte Contemporaneo en (sala de) guardia: Dilemas y sistemas para la conservacion de la obra de arte*[109], organizzato nel 2010 nella sede della Fundación Telefónica di Buenos Aires. Castilla, afferma che al parlare di conservazione dell'arte contemporanea dobbiamo preoccuparci di comprendere l'origine delle creazioni artistiche da una prospettiva antropologica, campo che eccede il giudizio estetico, e ritiene necessario indagare le ragioni sociali alla base della produzione, collezione, circolazione e vendita delle opere d'arte, valori che per lui vanno compresi, poiché anch'essi operano sul giudizio. Da questo punto di

---

[107] *Ibid.*, pp.IX-XII.

[108] A. DANTO, "Looking at the future, looking at the present as past", in CORZO M.A., (cur.) *Mortality Imortality?,* Getty Center Los Angeles, 1999,, pp.3-12.

[109] L'evento tenuto il 16 e 17 di Settembre, 2010, è stato organizzato presso le sale della Fundacion Telefonica, anche in occasione della presentazione dell'opera restaurata *Minuphone,* di Martha Minujin, e accoglie i contributi di artisti riconosciuti e professionisti del settore provenienti dal Moma, dalla Fondazione Getty, il Mamba, il Museo Reina Sofia, il Museo Guggenheim, ricercatori del CONICET e altre istituzioni argentine, riuniti per esporre e discutere le problematiche ancora aperte e le soluzioni incontrante in relazione alla conservazione dell'arte contemporanea.

vista l'intervento conservativo deve integrare considerazioni di natura extra-artistica, oltre ai valori estetici e storici. Secondo Castilla, quindi, la risposta alla domanda quale bene (o quale aspetto di questo bene) va conservato, non può essere formulata da una sola voce, ma dovrà basarsi sulla negoziazione tra interessi a volte molto differenti.[110] In questa stessa direzione si muovono anche le affermazioni della storica del restauro Maria Jose Martiez-Justicia che elabora il concetto di «orizzonte di aspettative sociali», tema sul quale ritornerò più avanti.

La storica dell'arte e restauratrice Hiltrud Schinzel alla domanda per chi restauriamo, sostiene innanzitutto che bisogna definire cosa va restaurato: l'idea o la materia? Se si restaura per la collettività contemporanea a prevalere è senza dubbio l'idea, al contrario se si restaura per le future generazioni, probabilmente la scelta più corretta è conservare la materia intervenendo il meno possibile – sempre che l'idea originale sia, in qualche modo, effimera .[111] Secondo lei, il valore da preservare in un oggetto artistico è il suo messaggio iniziale, il restauratore ha cioè il compito di garantire la sua originalità.

Infine, Sebastiano Barassi avvalendosi del concetto di autenticità esposto da David Philips, sostiene che «le scelte fatte oggi non possono che riflettere il nostro gusto ed *ethos* […]. In altre parole, se posti di fronte a opere che mettano in discussione l'imperativo della conservazione, dobbiamo ammettere che è possibile conservare solamente ciò che noi oggi consideriamo conservabile, e le generazioni future, le cui curiosità non possiamo prevedere, dovranno accettare che questa selettività è rappresentativa della nostra età e del nostro gusto»[112].

---

[110] CASTILLA A., "Algunos recursos conceptuales de emergencia", in CASTILLA A., *Arte Contemporaneo en (sala de) guardia*, jornada de investigacion organizada por Fundacion Typa el 16-17 Septiembre de 2010 en la Fundacion Telefonica, Buenos Aires, 2015. «https://www.teseopress.com/typamuseos/chapter/algunos-recursos-conceptuales-de-emergencia/»

[111] ALTHOFER H., (cur.) *Restauración de pintura contemporánea, tendencias …*, *op.cit*., p.19.

[112] S. BARASSI, *La conservazione dell'arte contemporanea…*, *op.cit*., p.4. Barassi spiega che per David Philips il concetto di autenticità è soggetto agli arbitri del gusto dominante.

2.5 Limiti dell'assioma brandiano «si restaura solo la materia dell'opera d'arte»

Per Brandi la materia dell'opera d'arte è portatrice della rivelazione artistica e diventa il "luogo" in cui si effettua l'intervento di restauro o conservativo, pur nel rispetto dell'autenticità della stessa, preservando cioè la sua capicità di comunicare l'immagine originale e la sua realtà storica. Recenti esperienze, nell'ambito della conservazione dell'arte contemporanea, hanno condotto allo sviluppo di nuove strategie operative che spostano l'attezione dagli aspetti materiali dell'opera a quelli immateriali o intangibili. Questo passaggio conferisce un diverso spessore al significato di "autenticità", "originalità" o "integrità", concetti non più riguardanti le sole qualità fisiche dell'opera.

Oggi, quindi, il primo assioma brandiano «si restaura solo la materia dell'opera d'arte» è vissuto come riduttivo, poiché limita l'intervento di restauro esclusivamente al supporto fisico originario dell'opera d'arte, lasciando inattese questioni di ordine concettuale, riconducibili a precise scelte poetiche fatte dall'artista. In conformità a questo principio, diventa problematico, nella maggior parte dei casi, conservare opere costituite da materiali fragili e altamente deperibili, poiché non prevede la possibilità di sostituire le parti "originali" che la compongono. L'attività di restauro si limita a operare solamente sulla materia "autentica" dell'opera, anche quando si è in presenza di motori non più funzionanti o elementi seriali che degradati conducono l'opera alla perdita del suo messaggio originale.

In linea di massima, il principio «si restaura solo la materia» non contempla la dimensione immateriale della maggior parte del contemporaneo. L'assunto brandiano è considerato inapplicabile nei seguenti casi: opere prive di supporto fisico (*Happening*, *Performace*, *Body Art*) o che si caratterizzano come processo evolutivo della forma nel tempo (*Land Art*); arte concettuale che privilegia il concetto o il progetto e prescinde da una precisa oggettualità; opere "immateriali" composte di suoni, luci, immagini analogiche o digitali che presentano problemi di obsolescenza dei supporti tecnologici. In altri casi,

il concetto brandiano appare del tutto inadeguato se applicato a opere concepite per durare nel tempo, pur mantenendo intatta una precisa purezza formale. Caso esemplare è il monocromo cui integrità è alterata se la pittura è restaurata secondo il criterio di riconoscibilità. Altrimenti, in caso di non intervento l'opera diventa un "rudere" nei termini indicati da Rosario Llama Pacheco: «El arte monocromo nos situa ante problema de tipo filosofico, pues el paso del tiempo lleverà implicita, inexorabilmente la transformacion de los matices de color y por lo tanto el alejamento de la aparencia pristina. Ademas, las superficies y acabados aterciopelados, de aspecto mate y sin interrupcion formal ni de matiz, pueden verse gravemente afectados por pequena patologias que en otra obras no supondrian un problema considerable. Asi, se entroduce un nuovo concepto, el de "ruina" de la obra contemporanea»[113].

D'altronde, Sebastiano Barassi, mette in discussione la dicotomia operata da Brandi, secondo la quale l'opera d'arte è costituita dalla materia e dall'immagine, distinzione che porta allo sdoppiamento dell'opera in «struttura» e «aspetto». Lo storico del restauro sostiene che questa divisione appare difficilmente applicabile alla maggior parte dell'arte contemporanea, poiché in essa sarebbe arduo scindere l'aspetto dalla struttura. Un esempio è fornito dalle vasche di zinco, acqua e pigmenti di Pino Pascali, qui lo storico del restauro si domanda: «che cosa sarebbe, per esempio, la struttura e che cosa invece l'aspetto in un opera come i *32 metri quadrati di mare circa* (1967) di Pino Pascali […]?»[114].

In linea generale, Barassi chiarisce che il quadro teorico costituito da Brandi, nella sua interezza, non riconosce le differenze estetiche e filosofiche fondamentali tra l'arte attuale e quella tradizionale, non riconosce, prima di tutto, la svolta marcatamente concettuale nella pratica artistica contemporanea, ispirata da Marcel Duchamp agli inizi del Novecento e che ha portato a una radicale ridefinizione del valore e del significato dell'arte. Nell'ambito del restauro, afferma lo studioso «le nuove estetiche del contemporaneo sembrano

[113] R. LLAMAS PACHECO, *Arte contemporaneo y restauracion: o como investigar entre lo material, lo esencial y lo simbolico*, Madrid, 2014, p.35.
[114] S. BARASSI, *La conservazione dell'arte contemporanea…*, *op.cit*., p.3.

aver rimesso in discussione molti dei principi etici generalmente accettati per gli interventi su opere antiche»[115]. Ciò che bisogna domandarsi, conclude Barassi, è se la frammentazione della pratica artistica del contemporaneo richieda nuovi sistemi interpretativi, slegati da un ambito teorico unitario e universalmente valido.

D'altra parte, Heinz Althofer, già da tempo, rivendica l'inapplicabilità della *Teoria* per l'arte contemporanea. Secondo il tedesco, la disciplina del restauro deve adattarsi alla nuova arte, senza peraltro, volgere il proprio interesse alla tradizione, che anzi, costituisce quasi un ostacolo.[116] Vanno quindi compresi determinati aspetti "ideologici" (inerenti all'opera d'arte) che conducono alle volte a sacrificare quell'attitudine feticista nei riguardi della materia "originale", posizione che entra in conflitto con il famoso postulato brandiano "si restaura solo la materia". Secondo Althofer, l'arte contemporanea diviene «qualcosa di più generale e più indefinito» diviene «più arte» e in quanto tale, l'oggetto artistico non è più un oggetto da conservare. Gli artisti contemporanei non solo hanno relativizzato il concetto di originalità, ma hanno assegnato un significato nuovo all'idea di unicità, sotto il peso dei "multipli", e hanno generato un nuovo valore estetico, da attribuire alla deperibilità dell'oggetto artistico stesso. Le opere d'arte, da questo punto di vista, non vengono concepite come entità statiche, ma come fenomeni vivi e storici «che subiscono mutamenti continui nel loro essere, nel loro significato e nel modo in cui vengono recepiti. […] Della loro autenticità fa parte anche il continuo alterarsi, e nella loro connotazione formale può anche essere compresa la distruzione […]»[117]. A queste, si aggiungono quelle manifestazioni artistiche che producono arte, in quanto idea d'arte, indipendentemente dalla loro realizzazione fisica e oggettuale. In definitiva, il valore da preservare,

---

[115] *Ibid.*, p.2. Vedi anche: *Dreaming of a universal approach: Brandi's Theory of Restoration and the conservation of contemporary art*. L'intervento è stato esposto durante la conferenza *Principles, Dilemmas and Unconfortable Truths*, realizzata a Londra, il 24 settembre del 2009.
[116] H. ALTHOFER, Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee, a cura di M. C. Mundici, Firenze, 1991, p.141.
[117] *Ibid.*, p.144.

l'autenticità dell'opera, va ricercata piuttosto nell'idea, che non nell'aspetto fisico o nel processo artigianale.

In questa stessa direzione, vanno le affermazioni di Hiltrud Schinzel, stretta collaboratrice di Althofer al Restaurierungszentrum di Dusseldorf. Schinzel condivide con Althofer l'idea secondo cui l'elemento che distingue in modo radicale l'arte tradizionale dall'arte moderna e contemporanea, va ricercato, innanzitutto, nella differente concezione del materiale: se il materiale prima si limitava a essere solo il veicolo dell'arte, oggi è il materiale che si fa arte. Oggi l'arte è vissuta come espressione diretta e immediata del presente.[118] La differente concezione del materiale, spiega Schinzel, ha origine nel gusto per la sperimentazione nell'arte di materiali moderni, già nel XIX secolo, ma trova una fase di crescita più intensa negli anni Venti, e ricorda che è proprio a partire dal movimento dadaista che un'opera diventa un'opera d'arte nel momento in cui è definita come tale dall'artista, mentre il processo di creazione si avvale di qualsiasi materiale: «las ideologías artisticas se trasforman en una mezcla multicolor de ismos, donde planteamientos ideológicos contrarios corren, a menudo, paralelos»[119]. L'arte è stata quindi rimpiazzata da una profusione di "ismi" e si definisce secondo distinte categorie ideologiche, alle volte contraddittorie.[120] Schinzel propone una definizione di arte contemporanea (valida per la sola disciplina del restauro): «La obra de arte contemporánea es el soporte visual de fenómenos materiales cuya comprensión esta ligada directamente al aspecto y las propiedades materiales. Este fenómeno son las tendencias culturales, sociales y filosoficas actuales»[121]. Pertanto, il materiale è visto come supporto diretto dell'idea dell'opera e le espressioni artistiche costituiscono continue dimostrazioni culturali, sociali e filosofiche. L'opera d'arte è viva nel momento in cui riflette direttamente le sensazioni e le sensibilità dei suoi spettatori. Quando i suoi messaggi perdono

---

[118] ALTHOFER H., (cur.) *Restauración de pintura contemporánea, tendencias …*, *op.cit.*, p.9.
[119] *Ibid.*, p.19.
[120] *Ibid.*, p.45. Schinzel fa un esempio: "se pueden citar aquí la tendencia de las "mitología individuales" con su visión del mundo subjetiva y místico-simbólica y, como contrapunto, el *Minimal Art,* cuya característica esenciales son la objetividad, la regularidad, la lógica, el intelecto puro".
[121] *Loc.cit.*

di attualità, l'opera probabilmente otterrà maggiore interesse storico. A seconda del caso, il lavoro del restauratore secondo la Schinzel, cambia: si opera una «vitalizacion» per quanto riguarda il contemporaneo e una «revitalizacion» per l'arte tradizionale – "revitalizacion" che in opinione di Schinzel è un obiettivo irraggiungibile, si tratta piuttosto di una interpretazione che potrà essere solamente soggettiva –. Il concetto di "originalità" dipende quindi da un termine temporale, la distanza che intercorre tra l'opera (e i suoi contenuti) e lo spettatore (e le sue sensibilità). La maggior vicinanza storica tra la creazione dell'oggetto artistico e l'esperienza personale dello spettatore, porta a rivalutare il ruolo di quest'ultimo nel processo di interpretazione e trasmissione al futuro dell'opera. Tale approccio, consente maggiore flessibilità nel preservare il carattere ideologico e spirituale dell'opera. Vediamo, infatti, che spesso è proprio la scelta dell'artista a mettere in discussione l'unitarietà dell'approccio brandiano, nel momento in cui questa ricade sull'impiego di certi materiali, definiti da Schinzel "profani", favorendo l'istanza estetica a discapito di quella storica. Pertanto, l'oggetto artistico, se si verifica un precoce invecchiamento o una profonda alterazione dei materiali costituitivi dell'opera, perde il concetto originario che veicola. Tuttavia, tanto più questi materiali sono "profani" – termine che potremmo tradurre con materiali non tradizionali e attuali – tanto più sono facilmente sostituibili. In questo modo, le creazioni artistiche sono riproducibili, poiché il loro valore risiede nell'idea.[122]

2.6 I tempi dell'opera d'arte in relazione al restauro: il rapporto diretto con l'artista

Cesare Brandi colloca l'azione di restauro esclusivamente nel presente – il terzo tempo, quello della coscienza riguardante – poiché rispetta l'istanza

[122] Schinzel qui fa riferimento all'arte concettuale, in senso lato – quella, cioè, che si identifica come idea pura a discapito della sua oggettualizzazione – e che mette apertamente in discussione i concetti di autenticità e longevità dell'oggetto.

storica dell'opera e non riattiva il processo creativo dell'artista. In nessun modo, afferma il teorico italiano, si potrà parlare di restauro nel periodo che intercorre tra la costituzione dell'oggetto e la sua realizzazione conclusa (il primo tempo) che produrrà esclusivamente la riformulazione dell'immagine in un'altra nuova; oppure nell'intervallo di tempo fra la conclusione dell'opera al presente (il secondo tempo). Brandi, infatti, nega il restauro di ripristino che intende restituire all'opera quella freschezza originaria, eliminando la sua storia nel tempo.[123]

In merito ai tempi dell'opera d'arte esposti nella *Teoria*, vanno fatte due considerazioni. In primo luogo, il momento che intercorre tra la produzione dell'opera e la sua conservazione si è ridotto, l'artista molte volte ancora in vita è chiamato a partecipare al processo di restauro, riallestimento o conservazione della sua creazione. In secondo luogo, l'artista può prevedere la sostituzione programmata di pezzi usurati, l'attualizzazione perenne delle proprie installazioni oppure realizzare varianti espositive, cancellando precisamente l'istanza storica prevista nel secondo tempo dell'opera d'arte.

Come abbiamo visto, Brandi rigetta la prospettiva di ricorrere all'artista, poiché innesca il riaprirsi di un atteggiamento creativo che comporta la formulazione di una nuova immagine che si sovrappone alla precedente, cancellandola. Questo aspetto della *Teoria* segna indubbiamente una linea di discontinuità tra la pratica del restauro dell'arte antica e quella del restauro dell'arte contemporanea, che prevede strategie operative da attuare nel rispetto del messaggio artistico e dell'intenzione dell'autore. Da questa prospettiva, il rapporto diretto con l'artista (se ancora in vita) appare imprescindibile al fine di raccogliere informazioni sulla creazione e la storia dell'oggetto artistico, identificare il valore e il significato attribuito ai materiali usati, e prefigurare le modalità di intervento, di conservazione e di ripresentazione dell'opera nel tempo.

Utile a riguardo è l'opinione di Barbara Ferriani, intervenuta al secondo Convegno di Rivoli, nel 2012. Nel suo contributo espone alcune problematiche

[123] C. BRANDI, *Teoria*…, *cit.op*., pp. 25-26.

conservative, affrontante nello studio di interventi di restauro di opere complesse. I casi riportati riguardano le istallazioni *Spicchi di Igloo?* (1985) e *Chiaro Oscuro* (1983) di Mario Merz, ma fa riferimento all'Arte Povera in generale. La restauratrice sostiene che il parere dell'artista è fondamentale, questo non deve essere differito nel tempo, bensì definito al momento dell'esecuzione dell'opera stessa, per evitare possibili ripensamenti dell'autore sulla propria opera. Tale raccomandazione è stata ulteriormente presentata al XV Incontro Triennale dell'ICOM-CC, tenutosi a Nuova Delhi nel 2008, in un contributo realizzato in collaborazione con Marina Pugliese – storica dell'arte particolarmente attenta alle problematiche legate alla conservazione del contemporaneo – e prefigura, già in fase contrattuale, la possibilità di predisporre la scelta dell'artista sulle modalità future di intervento per mantenere inalterata nel tempo, l'originalità dell'opera stessa. Al fine di incontrare soluzioni legali e contrattuali nell'ambito dell'arte contemporanea, Pugliese e Ferriani hanno proprosto di allegare, al momento della vendita di un opera d'arte, anche un "certificato di autenticità" che riportasse le specifiche inerenti alla forma materiale originaria dell'opera e le informazioni per la sua conservazione futura: indicazioni precise sui materiali, modalità di allestimento, conservazione, sostituzione o rifacimenti di singole parti e le possibili varianti dell'opera.[124] Ferriani ricorda inoltre, che tali questioni «erano state anche il volano che aveva dato avvio, nel 2006, al progetto "Documentare Installazioni complesse", (sorto) sulla scia dell'iniziativa europea "Inside Istallations"».[125]

La testimonianza e l'intervento diretto dell'artista è oggi considerato un punto di riferimento insostituibile per comprendere l'intenzione originale alla base

[124] B. FERRIANI, "Esperienze di restauro con L'arte Povera", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?* Milano, 2013, p.201; B. FERRIANI, M. PUGLIESE, "Arte contemporanea, Conservazione e mercato", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?* Milano, 2013, pp.157-159. Per quanto riguarda il certificato di autenticità, la storica dell'arte e la restauratrice si sono accorte, che nel corso delle loro ricerche, non sempre è stato ritenuto uno strumento utile, al contrario alle volte è stato percepito come un elemento di criticità all'interno del mercato dell'arte.

[125] *Loc.cit*. Da questa iniziativa è sorta poi la pubblicazione *Monumenti effimeri, storia e conservazione delle Installazioni.*

dell'opera, intenzione che può essere considerata multipla e può evolvere nel tempo, senza contraddire il suo messaggio iniziale.

CAP III

Il dibattito sulla conservazione dell'arte contemporanea.
Il decennio 1997-2007: aperture metodologiche.

3.1 L'evoluzione del dibattito sulla conservazione dell'arte contemporanea: cenni storici

Le prime riflessioni intorno al tema della conservazione del contemporaneo, si sono sviluppate alla fine degli anni Sessanta a partire da casi di deterioramento di dipinti che, a distanza di pochi anni dalla loro realizzazione, presentavano zone con preoccupanti alterazioni o disgregazione dello strato pittorico superficiale. In queste occasioni i restauratori compresero che i metodi, i trattamenti e i prodotti adottati per l'arte antica erano inefficaci per risolvere problemi e restituire integrità alle pitture moderne. Da allora, la comunità scientifica internazionale ha dato avvio a un programma di studi e incontri, per discutere le problematiche conservative di questo tipo di opera d'arte. Tra i primissimi colloqui, rientrano quello organizzato nel 1971 a Dusseldorf da Heinz Althofer, e la relazione di Paolo Cadorin, coordinatore del gruppo di lavoro sulla pittura del Novecento, presentata nel 1972 al convegno internazionale dell'ICOM (Consiglio Internazionale dei Musei).[126]

Heinz Althofer può essere considerato uno dei pionieri sui temi relativi alla conservazione del contemporaneo. Dapprima restauratore e poi direttore del Restaurierungszentrum di Dusseldorf, Althofer ha condotto ricerche legate alla documentazione dell'opera mediante il coinvolgimento diretto dell'artista e ha rivendicato l'importanza della prassi di compiere accurate indagini preventive sui materiali costitutivi e l'oggetto artistico, prima di realizzare qualsiasi tipo di intervento di conservazione. Tra i suoi contributi nel dibattito italiano, alcune indicazioni utili a inquadrare gli aspetti specifici del contemporaneo – grazie a una prima catalogazione delle opere divise secondo tipologie – anche allo scopo di identificare nuovi metodi di intervento nel rispetto dell'intenzione dell'artista.

In Italia, le prime riflessioni sul restauro dell'arte contemporanea sono emerse verso la fine degli anni Ottanta, in parte sollecitate da problemi di conservazione di varie opere d'arte presenti nelle collezioni di alcuni musei

[126] O. CHIARONTE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea…, op.cit.,* Milano, 2005, p.60.

italiani, opere che richiedevano interventi urgenti sia per la loro complessità sia per la presenza di materiali non tradizionali come plastiche, leganti sintetici, smalti e pitture viniliche. Il primo convegno italiano sul restauro del contemporaneo è stato promosso dal Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, realizzato nel 1987 con i contributi di restauratori italiani e stranieri. In quest'occasione sono state esposte, tra altre, anche indicazioni sulla validità della teoria brandiana per affrontare le problematiche di conservazione legate al contemporaneo. In seguito, si sono realizzati altri incontri sul tema – nel 1991 a Ferrara[127], nel 1994 a Prato[128], nel 1996 a Venezia[129], infine una seconda edizione del convegno di Rivoli tenuto nel 2012[130] – nei quali si è discusso anche sulla possibilità o meno di considerare l'approccio metodologico sul restauro del contemporaneo, distinto da quello sull'antico.

Negli Stati Uniti e in Europa, già sul finire degli anni Sessanta, in ambito museale si è iniziato a discutere sui temi legati all'eterogeneità e alla durabilità dei materiali moderni, problematiche emerse dalla mancanza di conoscenze e preparazione per disporre le condizioni necessarie al restauro e al mantenimento delle opere d'arte di produzione coeva. I musei, nel tempo avevano arricchito le proprie collezioni acquisendo opere d'arte realizzate con materie plastiche, metalli moderni, circuiti elettronici, pitture e vernici sintetiche la cui composizione chimica era sconosciuta. Queste istituzioni dovettero affrontare problemi di restauro e di conservazione del tutto inediti.[131]

Un primo approccio scientifico proviene dal mondo anglosassone. La *Scottish*

---

[127] RIGHI L., (cur.) *Conservare l'arte contemporanea*, Firenze, 1992.
[128] ANGELUCCI S., (cur.) *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Firenze, 1994.
[129] DI MARTINO E., *Conservare l'arte contemporanea*, Venezia, 1996.
[130] MUNDICI M. C., RAVA A., *Cosa Cambia? Teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Milano, 2013.
[131] O. CHIARONTE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea…, op.cit*., p.64. Rava indica che negli anni Sessanta vennero introdotti nel mercato prodotti di restauro sintetici che gradualmente sostituirono quelli tradizionali, permettendo nuove soluzioni a problemi specifici. In quegli anni sia negli Stati Uniti sia in Europa, ebbe inizio una fase di sperimentazione che alle volte ha prodotto trattamenti invasivi, dovuti anche all'inesperienza dei restauratori di trattare materiali moderni o oggetti artistici complessi. Più tradi, agli inizi degli anni Ottanta, dopo due decade di *over restoration* i restauratori americani hanno proposto il principio di "minimo intervento" che prevedeva di ridurre al minimo gli interventi di restauro sull'oggetto fisico e preservarlo attraverso un'attenta osservazione periodica. L'idea era quella di preservare l'opera prolungandone la vita per trattarla più avanti, quando le conoscenze scientifiche e tecniche fossero state più sicure.

Society for conservation and Restoration organizza nel 1988, il convegno "Modern Organic Materials", svolto presso l'università di Edimburgo. I principali temi trattati sono: il degrado dei materiali polimerici; l'indagine sui metodi di analisi disponibili; l'individuazione dei casi più ricorrenti presso musei e archivi.[132]

Un secondo incontro, in cui è stata discussa la problematica della conservazione dei materiali moderni, ha avuto luogo a Ottawa nel 1991. Nel convegno di più ampio respiro dal titolo "Saving the Twentieth Century: the Conservation of Modern Materials" vengono analizzate e discusse tematiche distinte: le tipologie di materiali moderni presenti nelle collezioni museali; i processi di invecchiamento e degrado delle materie plastiche, di gomme e fibre sintetiche; proposte di politiche conservative; sviluppo di nuove metodologie di indagine.[133] I risultati dell'incontro svoltosi a Ottowa, hanno stimolato il dibattito nei paesi dell'Europa del Nord.

A Londra, la Tate Gallery ha organizzato nel 1995 una conferenza sulla conservazione della scultura moderna, dal titolo "From Marble to Chocolate".[134] In questa sede, per la prima volta, è stato affrontato il tema dell'autenticità nella conservazione della scultura moderna. Gli esperti del settore, valutando i nuovi atteggiamenti estetici e l'incessante sperimentazione formale degli artisti del XX secolo, si sono posti una serie di domande che certamente appaiono provocatorie, ma soprattutto mancano di risposte concrete o almeno condivisibili: «It is artist's intention the only factor to be taken into account?», «It is etical to replace degraded or demaged original materials with more stable ones and does this affect the autenthicity of the sculpture? What does the conservator do when the preservation of the material contradicts the original intention of the artist».[135]

---

[132] *Ibid.*, p.66.
[133] *Ibid.*, p.67.
[134] Gli interventi sono stati riuniti e pubblicati nel volume *From Marble to Chocolate: The conservation of Modern Sculputer*, Tate Gallery, London, 1995.
[135] J. HEUMAN, "Introduction", in *From Marble to Chocolate, London,1995,* p.7. La conferenza, realizzata con il supporto della Gabo Trust for Sculpture Conservation, MOMART e Henry Moore

Nei primi anni Novanta, i musei olandesi specializzati in arte moderna e contemporanea si sono interessati ai temi legati alla conservazione dei nuovi materiali, allo scopo di formare competenze specifiche e di sviluppare strumenti adeguati alla comprensione delle opere e dell'intento dell'artista. Questo orientamento è stato incoraggiato dal governo Olandese, che proprio in quegli anni, nell'ambito di un programma nazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale, aveva dato avvio al progetto di ricerca "Conservation of Modern Art" (1993-1997) al quale aderirono molti musei che avevano collezioni costituite in parte da opere complesse o con materiali non tradizionali.[136] In quest'occasione è stata costituita la Foundation for Conservation of Modern Art[137] – con l'incarico di rappresentante i musei partecipanti al progetto – organo che ha incentivato la realizzazione di una serie di ricerche sul campo, realizzate in collaborazione con il Netherland Institute for Cultural Heritage (ICN).[138] L'attività di studio e di ricerca, aveva come obiettivo quello di identificare ed elaborare criteri *standard* utili a definire un approccio metodologico della conservazione, capace di tenere conto dei vari gradi di complessità dell'arte moderna e contemporanea.

I risultati del progetto olandese sono stati presentati al convegno internazionale "Modern Art: Who Cares?" che ebbe luogo ad Amsterdam, nel 1997. La pubblicazione *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of Modern and Contemporary Art*, uscita due anni più tardi, raccoglie nella prima sezione gli esiti delle ricerche condotte nell'ambito del progetto "Conservation of Modern

---

Fundation, porta avanti temi già discussi sia nella conferenza "Conservation and Contemporary Art" tenuta nell'Institute for Conservation of Cultural Material a Sidney nel 1984, sia argomenti trattati nella conferenza "Shared Responability" svoltasi a Ottawa nel 1989. Gli interventi posso essere raggruppati in tre categorie: la prima comprende lo studio di opere di scultori della metà del Novecento, che hanno impiegato sia materiali tradizionali (bronzo e pietra) sia moderni (zinco e alluminio); la seconda categoria di interventi presenta studi scientifici realizzati su materiali moderni e finalizzati a una migliore comprensione delle cause e degli effetti del loro degrado; infine l'attenzione è stata diretta sui molteplici materiali non tradizionali introdotti dagli artisti del Ventesimo secolo.

[136] E. VAN STRAATEN, "foreword", in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care*, London, 1999, p.8. Il piano nazionale presentato dal governo olandese è il "Delta Plan for the Preservation of Cultural Heritage".

[137] Stichting Behoud Moderne Kunst, (SBMK): «http://www.sbmk.nl/?lang=en»

[138] I. HUMMELEN, *Conservation Startegies for modern and contemporary art. Recent Devolpments in the Netherlands*, "Cr" n.3, 2005, p.23.

Art": i dieci casi di studio, i due modelli di registrazione dati e il "Decision-Making Model". La seconda parte è dedicata agli interventi e ai temi trattati nei seminari che hanno avuto luogo nelle tre giornate di lavoro della conferenza. La considerevole influenza esercitata dalle ricerche e dalle riflessioni raccolte nel volume *Modern Art: Who Care?* colloca questa pubblicazione tra le più rappresentative, nella storia del dibattito, sui temi della conservazione e il restauro dell'arte moderna e contemporanea.

Inoltre, uno degli esiti più concreti della conferenza è quello di aver ispirato la nascita dell'organizzazione internazionale INCAA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) una piattaforma di networking, creata tra il 1999 e il 2002, per garantire una rete di comunicazione tra le varie istituzioni.[139] Si tratta di un circuito internazionale creato allo scopo di raccogliere e condividere le conoscenze per la conservazione dell'arte contemporanea, stimolare iniziative di studio e di ricerca su questi temi, e sollecitare collaborazioni tra musei, centri di ricerca e università. Il portale web INCAA comprende una sezione dedicata agli archivi degli artisti, accessibile ai membri dell'organizzazione per ottenere informazioni dettagliate sul loro lavoro. È stato inoltre pubblicato un manuale che raccoglie le linee guida per condurre l'intervista all'artista. Indubbiamente, uno degli aspetti fondanti, attorno al quale ruota l'impostazione del progetto INCAA, è quello di stabilire criteri per comprendere l'intento artistico, considerato uno strumento indispensabile per condurre le scelte in fase di conservazione e attuare una corretta documentazione dell'opera.

Due progetti di ricerca, sviluppati nell'ambito di collaborazioni tra membri partecipanti alla piattaforma INCCA, sono: "Inside Installation. Preservation and Presentation of Installation Art" (2004-2007) e "PRACTICs" (2009-2011). Il primo, organizzato dal Netherlands Insitute for Cultural Heritage (ICN), si occupa della gestione e conservazione delle installazioni complesse. La

[139] INCCA: «www.incca.org». Il progetto è stato finanziato dalla Commissione Europea nell'ambito del progetto "Raphael" e coordinato dall'ICN di Amsterdam. Si veda anche l'articolo di G. WHARTON, *INCCA: A Model for Conserving Contemporary Art*, in "Conservation Perspective the GCI newsletter", Vol. 24, n. 2, Fall 2009, p.16-17.
«http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/24_2/incca.html.».

questione cruciale trattata nel progetto, riguarda le modalità di conservazione e documentazione delle installazioni complesse, in modo da garantire la salvaguardia e la ripresentazione delle stesse, alle future generazioni. I membri aderenti al progetto hanno condiviso informazioni e collaborato alla formulazione di modelli pratici per un corretto processo di presentazione, reinstallazione, disinstallazione e conservazione delle opere.
D'altra parte, "PRACTICs" (acronimo di Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching in Conservation of Contemporary Art) ha come obiettivo lo sviluppo di ricerche collettive e interdisciplinari, al fine di intercambiare conoscenze ed esperienze realizzate nell'ambito della conservazione dell'arte contemporanea.[140] Tra i risultati del progetto: il libro *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (l'ultima fase di ricerca del progetto "Inside Installation") e il congresso "Contemporary Art: Who Care?", presentato ad Amesterdan nel 2010.

In questi stessi anni negli Stati Uniti, il Getty Conservation Institute di Los Angeles (GCI) organizza nel 1998 il convegno *Mortality Imortality? The Legacy of 20th-Century*.[141] La conferenza, divisa per argomenti in cinque sezioni, affronta la questione della conservazione dell'arte da prospettive tematiche distinte, ma tuttavia connesse tra loro: etico, storico-artistico, filosofico, economico, legale, tecnologico. I principali contenuti riguardano: il significato e l'uso dei materiali non tradizionali; la specificità dell'arte contemporanea; le problematiche conservative legate all'uso di materiali effimeri o alla rapida obsolescenza dei dispositivi tecnologici; l'indagine sul ruolo dell'artista, dei collezionisti, dei curatori e i problemi legali connessi al mercato dell'arte. Al centro del dibattito anche la questione sulle modalità di trasmissione dell'eredità culturale del XX secolo, alle future generazioni.

---

[140] PRACTICs: «https://www.incca.org/articles/2011-project-completed-practics». Il progetto PRACTICs è stato coordinato dal Netherland Institute for Cultural Heritage (ICN) e coorganizzato da: Tate, Inghilterra; Restaurierungzentrum Düsseldorf, Germania; Museo Nacional Centro de Arte ReinaSofia, Spagna; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Belgio; Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK), Olanda. Questo stesso gruppo di istituzioni sono anche i coorganizzatori del progetto Inside Installation.
[141] *Mortality Imortality? Preserving the Legacy of 20th-Century Art,* Getty Center, LosAngees, 1999.

Dagli inizi del Duemila, si riscontra una continua crescita di attenzione ai problemi legati all'arte e un aumento significativo del numero di musei e università coinvolte in iniziative di studio e progetti di ricerca volti a definire modelli operativi per la conservazione e la documentazione dell'arte contemporanea. Brevemente, gli aspetti complessivamente emersi e ritenuti di maggiore interesse (poiché ricorrenti nelle collezioni museali) hanno riguardato, da un lato, problemi connessi ai *new materials* – come ad esempio il degrado precoce di materiali non tradizionali o l'instabilità delle pitture sintetiche e dei supporti plastici –[142] dall'altro, questioni più strettamente legate alle specificità dell'arte contemporanea. Nel dibattito internazionale più recente, proprio lo sviluppo di distinte strategie di conservazione in rapporto ai diversi ambiti artistici, ha fatto emerge un dato essenziale per la comprensione dello sviluppo e dell'evoluzione della disciplina, nell'attualità. Questa caratterizzazione fornisce, da un lato, risposte transitorie o contraddistinte da un alto grado di specificità, si è pertanto lontani da un approccio metodologico unico, d'altra parte, l'affermazione di valutare le opere "caso per caso" – condivisa dall'intera comunità scientifica – non va considerata in termini brandiani, ovvero all'interno di un quadro teorio di riferimento unico.

---

[142] A. TAGLE, "Observaciones acerca de la conservacion del arte moderno y contemporaneo", in *Arte contemporaneo en (sala de) guardia*, Buenos Aires, 2015. «https://www.teseopress.com/typamuseos/chapter/observaciones-acerca-de-la-conservacion-del-arte-moderno-y-contemporaneo-una-vision-desde-america-latina/.». Il contributo di Alberto Tagle, intervenuto al convegno, fornisce una panoramica delle ricerche scientifiche e tecniche applicate alla conservazione dei materiali moderni, realizzate tra gli Stati Uniti e l'Europa. Ci interessa qui citare brevemente solo alcune esperienze. Micheal Schilling respondabile della sezione dedicata agli studi scientifici del GCI, nel 1998 realizza una serie di studi sulle pitture di William de Kooning provenienti dalla collezione Hirshorn della Fondazione Smithsonian. I risultati delle ricerche sono stati pubblicati nel 1999. Negli stessi anni, alla Tate di Londra, Thomas Learner svolge un lavoro di ricerca sulla pittura acrilica contemporanea. Gli esiti sugli studi condotti sono usciti nel volume *The Impact of Modern Painting* (2000). Mentre in Olanda, già dal 1989, Thea van Oosten dell'ICN aveva condotto una serie di ricerche sul degrado e la conservazione dei polimeri sintetici impiegati nell'arte contemporanea. Nel Duemila la GCI, in seguito anche alle esperienze che si verificarono alla fine degli anni Novanta (i convegni *Modern Art: Who care*, *Mortality Immortality* e il progetto INCAA) ideò un progetto internazionale, al quale parteciparono la National Gallery di Washington, la Tate di Londra e l'ICN di Amsterdam, dedicato alla conservazione dei materiali moderni e in particolare alle pitture acriliche (2002-2006). Gli esiti della ricerca vennero presentati al convegno *Modern Paints Uncovered* (MPU), realizzato nel maggio del 2006, alla Tate di Londra. Nel 2003 il gruppo di lavoro sulla conservazione dell'arte moderna e contemporanea del Comitato della conservazione dell'ICOM (ICOM-CC) durante il Congresso di Rio de Janeiro, ristruttura il gruppo di lavoro creandone uno nuovo, che comprende in un unico insieme il gruppo di lavoro sui "materiali moderni" e quello degli specilisti interessati "all'arte moderna e contemporanea". Tagle ricorda inoltre, che nel 2008 al Museum of Modern Art (MoMA) di New York viene realizzata la riunione CIMCA 1, una continuazione della prima riunione organizzata sempre dalla GCI nel 2001 a New York.

In questo capitolo intendo segnalare alcune iniziative scientifiche a partire proprio dagli strumenti di documentazione formulati nel contesto del progetto di ricerca olandese "Conservation of Modern Art", qui sopra menzionato. Prendendo come orizzonte temporale il decennio 1997-2007, procedo descrivendo alcune esperienze di studio, condotte da musei e centri di ricerca internazionali, per identificare i temi chiave del dibattito, focalizzando l'attenzione su certe modalità per la conservazione e alcune riflessioni di carattere teorico, utili a definire nuovi parametri di lettura delle espressioni artistiche contemporanee. Si porrà, inoltre, attenzione ai limiti dei principi teorici brandiani, individuati nel secondo capitolo.

3.2 Foundation of Conservation of Modern Art: il progetto e il simposio

Il simposio internazionale Modern Art: Who Care? (8-10 settembre, Amsterdam, 1997) è stato organizzato dalla Foundation of Conservation of Modern Art (SBMK), finanziato dal programma "Raphael" della Commissione Europea, e promosso dal Netherland Institute for Cultural Heritage (ICN). Il supporto finanziario ha reso possibile anche l'ampliamento del progetto olandese a tredici partner provenienti da distinti paesi europei e americani.
Il convegno nasce dall'esigenza di creare un dibattito internazionale, al fine di: identificare problemi di carattere teorico-pratico per la conservazione dell'arte contemporanea; stimolare il confronto dei criteri di metodo adottati nel trattamento di opere complesse; sollecitare l'urgenza di creare un sistema di condivisione di informazioni e conoscenze tra musei e centri di ricerca; infine, dare nuovo impulso a progetti e collaborazioni internazionali su questi temi.[143]
Gli atti del convegno sono disponibili nel volume *Modern Art: Who Care?* che raccoglie a lato dei risultati del progetto "Conservation of Modern Art", gli

[143] D. SILLE, "Introduction to the symposium", in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, p.234.

interventi e le osservazioni di coloro che hanno preso parte alla conferenza, ai seminari e ai gruppi di lavoro.

3.2.1 Il progetto "Conservation Modern Art"

Il progetto olandese nasce dall'esigenza di colmare la mancanza di competenze tecniche e conoscenze teoriche dei restauratori riguardo le espressioni artistiche contemporanee, dovute anche alle incertezze causate da restauri problematici affrontati da alcuni musei nazionali – come il caso controverso del dipinto *Who is afraid of Red, Yellow and Blue III* di Barnett Newman al museo Stedelijk di Amsterdam oppure il murale di Sol LeWitt, al Kroller-Muller di Otterlo –.[144] Il progetto ha avuto formalmente inizio nel 1993, a partire da un'incontro realizzato da un gruppo di curatori e restauratori, in rappresentanza dei sei principali musei d'arte moderna olandesi, riuniti per discutere le problematiche ricorrenti nelle loro collezioni. In questa occasione sono state formulate le seguenti conclusioni: assenza di un approccio conservativo comune e condiviso nel trattamento di opere complesse; mancanza di strumenti adeguati alla comprensione del significato dei materiali e delle tecniche impiegate dagli artisti; accesso ristretto alle informazioni sulla composizione e durata di materiali non tradizionali.[145]

Sulla base di queste indicazioni il gruppo ha dato avvio al programma di ricerca che prevedeva lo studio di dieci opere d'arte, selezionate dai diversi curatori dei musei partecipanti, scelte per l'alto interesse storico-artistico e il manifestarsi, in ciascuna di esse, di più problemi conservativi di varia natura: etica, estetica e/o relativa ai materiali. La selezione finale è stata suddivisa per categorie: cinque opere di *mixed media* (*Città irreale* di Mario Merz; *One Space, Four Place* di Tony Cragg; *Marocco* di Ktijn Giezen; *De overwintering*

---

[144] D. SILLE, "Introduction to the project", in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, p.14; Si Veda anche gli articoli: HUMMELEN I., *Conservation Startegies…, op.cit,* p.23.;
[145] *Ibid*., p.14

van Willem Barentsz. Op Nova Zembla di Woody van Amen; *Campi arati e canali d'irrigazione* di Pino Pascali); un'opera d'arte cinetica (*Gismo* di Jean Tinguely); tre opere realizzate con materiali plastici e polimerici (*Still Life of Watermelons* di Piero Gilardi; *M.B.* di Marcel Broodthaers; *59-18* di Henk Peeters); un monocromo (*Achrome* di Piero Manzoni).[146]

La ricerca, su ogni caso di studio, è stata portata avanti da due gruppi di lavoro interdisciplinari – uno dedicato agli aspetti teorici e l'altro a quelli pratici – entrambi composti da curatori, restauratori, scienziati specializzati sul restauro ed esperti in distinte discipline: artisti, filosofi, storici dell'arte, managers e rappresentanti legali. L'approccio interdisciplinare è stato considerato uno strumento indispensabile ai fini di una corretta indagine sull'opera e per la definizione di strategie conservative adeguate. Si è, infatti, ritenuto, partendo dall'idea che l'arte contemporanea si costituisce come processo dinamico, che pure la disciplina del restauro deve mantenersi il più possibile flessibile: "It is precisely because artists continually use their imagination and creativity to add new meaning that the preservation and conservation of contemporary art should not be a static process carried out behind the closed doors of the museum: it must be manteined in a dynamic and open discourse with the world around".[147] Altro fattore chiave, per la corretta lettura dell'opera d'arte, è da rintracciare nella comprensione dell'intento artistico, occasione che permette di elaborare un giudizio sulle reali condizioni di conservazione dell'oggetto e di definire il trattamento più consono.[148]

I due gruppi di lavoro dopo una fase preliminare di ricerca relativa al contesto storico-artistico, i significati dei materiali, le tecniche di produzione e altre informazioni riguardanti lo stato di conservazione delle opere d'arte hanno

---

[146] Due categorie importanti dell'arte moderna, le installazioni e la videoarte, non sono rappresentate tra i casi di studio poiché tra le opere sottoposte alla selezione nessuna è stata considerata significativa dal punto di vista storico-artistico. Tuttavia i temi su queste due categorie sono stati affrontati negli interventi del simposio. Si veda: il contributo di Pip Laurenson "The conservation and documentation of video art" (pp.263-271), quello di Carol Stringari "Installation and problems of preservation" (pp.272-281) e il seminario "Registration and reinstallation of installation" con i contributi di Cecilia Illa Malvehy, Roland Groenenboom e Ariadne Urlus (pp.341-348).

[147] I. HUMMELEN, D. SILLE, "Preface"…, *op.cit,* p.10.

[148] A riguardo interessante è anche l'intervento: DE LEEUW R., "The precarious reconstruction of installation", in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp. 212-221.

discusso, ognuno dal proprio punto di vista, soluzioni conservative. Su ogni caso di studio è stata prodotta una relazione completa che comprende: 1) la documentazione fotografica dell'oggetto artistico; 2) i risultati scientifici sui materiali e il loro stato di invecchiamento; 3) le conclusioni raggiunte nell'ambito delle ricerche teoriche riguardanti il significato dei materiali, l'intenzione dell'artista e le raccomandazioni formulate per una corretta conservazione delle opere; 4) la pianificazione del trattamento, i costi stimati per la sua realizzazione e altre raccomandazioni su come eseguire la presentazione e l'immagazzinamento delle opere.[149]

L'obiettivo raggiunto nel corso del progetto ha riguardato la formulazione di un approccio metodologico per la conservazione dell'arte moderna, basato sullo studio di una casistica amplia, che ha condotto alla definizione del metodo "caso per caso". D'altra parte, la consapevolezza della mancanza di informazioni cruciali sulle opere d'arte analizzate, ha condotto alla formazione del gruppo di lavoro "Registration and Documentation" coordinato da Christiane Berndes e dedicato allo studio di due modelli di registrazione dati: "model for data registration" e "model for condition registration".[150] I due modelli sono stati creati allo scopo di realizzare un'accurata documentazione dell'opera, utile a stabilire corrette strategie di conservazione e modalità di presentazione, trasporto e deposito dell'oggetto artistico.

Il "model for data registration" è strutturato su modelli già esistenti, tuttavia a differenza di questi prevede un sistema di domande aperte che consente di raccogliere dati sull'opera, in modo più dinamico e flessibile.[151] Sono inoltre state introdotte nuove voci che consentono di riunire informazioni dettagliate su precisi aspetti dell'oggetto artistico: 1) descrizione di materiali e tecniche; 2) criteri per la presentazione e installazione dell'opera; 3) significato dell'opera e dell'intento dell'artista; 4) l'importanza dell'opera nel suo contesto storico-artistico; 5) infine una voce è dedicata alla formulazione di linee-guida etiche

---

[149] D. SILLE, "Introduction to the project"…, *op.cit.,* p.16.

[150] C. BERNDES, "New registration models suited to modern and contemporary art", in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999*,* pp.173-177.

[151] Il modello si è ispirato in particolare su quello realizzato da Erich Gantzert-Castrillo per le sculture contemporanee, elaborato al Museum fur Modern Kunst di Francoforte.

per la conservazione (realizzate in base alle informazioni che provengono dal "model for registration condition" e il "decision making-model"). I campi inclusi nel modello sono: identificazione, luogo, descrizione, produzione, manutenzione dell'oggetto, presentazione e installazione, bibliografia e corrispondenza, informazioni sull'artista, acquisizioni.

Il secondo modello, "model for condition registration" è stato realizzato interamente dal gruppo di lavoro olandese per registrare dati riguardanti la condizione dell'opera e le procedure di conservazione e di restauro. Il modello è costituito dai seguenti campi: diagnosi, opzioni di conservazione, proposte d'intervento, relazione sul trattamento, raccomandazioni di conservazione preventiva.[152]

I due modelli di registrazione sono reciprocamente correlati. Al primo, sono affidate le informazioni inerenti la situazione originaria dell'opera e la sua storia, i materiali e le tecniche usate. Il secondo modello fornisce le indicazioni per la conservazione dell'opera. La struttura di entrambi i modelli è dinamica, prevede cioè la possibilità di costanti aggiornamenti o l'inserimento di nuovi dati. Successivamente, la Foundation for Conservation of Modern Art ha sviluppato un terzo modello per il restauro e la conservazione dell'arte moderna, il "decision-making model" una guida ai passaggi da compiere per ogni decisione conservativa, stabilita a seconda del caso. Le indicazioni sui modelli e i risultati dei dieci casi di studio sono disponibili nella prima sezione del volume *Modern Art:Who Care?*.

3.2.2 Il simposio "Modern Art: Who Care?"

Il convegno, durato tre giorni, ha ospitato una serie di interventi, seminari, tavole rotonde a cui hanno partecipato artisti, direttori di musei e restauratori. Il programma prevedeva anche una visita alla mostra temporanea, allestita al

[152] Berndes individua alcuni punti per migliorare il secondo modello di registrazione dati: introdurre un campo relativo l'intervista con l'artista; monitorare il funzionamento del test su un gruppo più ampio di opere; creare un dizionario dei materiali moderni.

Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, organizzata per esporre i dieci casi di studio analizzati durante il progetto "Conservation of Modern Art".

Nel corso degli incontri ogni invitato, in rappresentanza del museo di provenienza, ha spiegato le politiche di gestione delle collezioni adottate nelle proprie istituzioni e ha presentato i risultati delle ricerche condotte, discutendo temi riguardanti le metodologie di intervento, i problemi etici e giuridici incontrati nella casistica studiata.

Dal quadro generale degli interventi realizzati, emerge la consapevolezza della complessità dell'azione dell'artista e l'importanza di comprendere il suo punto di vista per non alterare, in fase di intervento, il significato dell'opera stessa. Pertanto, l'intervista all'artista è stato ritenuto uno strumento essenziale nel processo di documentazione di un'opera, poiché ne individua gli elementi costitutivi: le specifiche riguardo ai materiali e alle tecniche; la descrizione dettagliata delle condizioni originali dell'oggetto; le indicazioni sulle modalità di presentazione o installazione; e il significato artistico. Queste informazioni si sono rivelate fondamentali per la valutazione del trattamento da definire.

Negli incontri e nei seminari, i partecipanti al convegno hanno anche affrontato temi riguardanti le installazioni complesse, la videoarte o relativi alla necessità di ampliare e sviluppare la ricerca sui meccanismi di degrado dei materiali moderni e risolvere il problema di obsolescenza dei supporti tecnologici, per incontrare soluzioni conservative adeguate.

Nelle indicazioni conclusive si ribadisce l'obbligatorietà dell'approccio interdisciplinare e l'esigenza di creare un sistema comune di registrazione dei dati per facilitare la condivisione delle informazioni su scala internazionale. In particolare, è stata auspicata la collaborazione tra istituzioni pubbliche europee e americane per condurre progetti di ricerca scientifica sui materiali, sulle tecniche artistiche e la loro corretta documentazione. Infine, si è discusso sull'esigenza di sviluppare un sistema logistico e di gestione delle collezioni, che valuti i rischi e i criteri di manutenzione dell'arte moderna e contemporanea, fondato sulla diversità dei materiali e i loro significati.

3.2.3 Il modello: "Decision-Making Model for the Conservation and the Restoration of Modern and Contemporary Art"[153]

Il modello, sviluppato dalla Foundation for the Conservation of Modern Art nel 1999 con l'appoggio del Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), descrive in modo dettagliato il procedimento che conduce a definire l'intervento di conservazione. La mancanza di riflessioni teoriche, di letteratura specializzata e casi di studio realizzati sul contemporaneo, ha reso indispensabile la formulazione di un nuovo approccio metodologico basato sul "caso per caso". Per questa ragione la Foundation for the Conservation of Modern Art ha realizzato il "decision-making model", concepito come strumento operativo per elaborare soluzioni individuali, a seconda dell'opera.
Durante le discussioni sugli aspetti teorici e pratici relativi ai casi di studio – nell'ambito del progetto di ricerca "Conservation of Modern Art" – il gruppo di lavoro interdisciplinare si è reso conto che la scelta di una procedura di conservazione rispetto a un'altra, implica la perdita inevitabile di alcuni valori dell'opera. Da una prospettiva filosofica, Reene van de Vall, recupera l'esempio del tragico conflitto di Agamennone descritto da Martha Nussbaun, per introdurre il tema dell'elemento soggettivo presente nelle valutazioni operate dal restauratore.[154] La complessità dell'arte contemporanea ha reso ogni decisione conservativa una scelta inevitabilmente "tragica", poiché implica la perdita di quel valore o quei valori che si è deciso di non preservare. Per esempio, se s'intende conservare il valore originale dell'opera o il significato concettuale dei materiali, una decisione in tale direzione, nella maggior parte dei casi, comprometterebbe altri aspetti. Per questa ragione, durante il progetto di ricerca e in seguito, durante formulazione del "decision-making model", il gruppo di lavoro olandese ha deciso di non affrontare il problema a livello teorico, evitando di formulare principi generali alla guida di

[153] Il Modello decision macking-model è disponibile in Pdf: «http://www.sbmk.nl/uploads/decision-making-model.pdf» (Foundation of Conservation of Modern Art 1997-1999).
[154] R. VAN DE VALL, «Painful decision: philosofical consideration on a decision making model», in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp. 196-197.

procedure conservative, la ricerca si è svolta a livello pratico, rivolgendo l'interesse a quelle opere che presentano specifici problemi di conservazione o di restauro. L'obiettivo da raggiungere, partendo dal caso pratico, è la formulazione di conclusioni più generali, dedotte mediante comparazioni e una tassonomia di somiglianze e di differenze delle opere trattate. Una classificazione accurata della casistica non fornirebbe, quindi, vere e proprie linee guida o criteri definiti di intervento ma, semmai, esempi di corrette decisioni prese per elaborare il trattamento d'intervento da adottare su un'opera in concreto. [155]

Il decision-making model è stato sviluppato a partire da un modello già esistente, elaborato da Ernest van de Watering e Rik van Wegen realizzato inizialmente per affrontare problemi di conservazione, valutati su casi di arte tradizionale. La posizione adottata nella formulazione del modello esteso al contemporaneo, tende a distanziarsi dal principio brandiano che vede nell'identità originale della materia di un oggetto artistico la principale fonte di interpretazione e punto di partenza per il restauratore – indipendentemente dal gusto che predomina in quel preciso momento storico –. Nella pratica più recente, la conservazione dell'arte contemporanea implica scelte che si risolvono nel compromesso, poiché vengono presi in considerazione molteplici aspetti distinti, ognuno dei quali favorisce solamente certi valori dell'opera.[156] Come segnala Renee van de Vall, Ernest van de Watering e Rik van Wagen hanno affermato: "(to represent) the basic nature of any decision in the field of conservation and restoration as a comprimise; a comprimise because many of the source involved are opposed. Any change in our conceptions and evaluations of the more or less conflicting catgories may change the final outcome of the decision".[157] Di conseguenza, le soluzioni non sono uniche, assolute e universali, ma possono cambiare a seconda dei casi. L'essenza di ogni scelta conservativa risiede nel bilanciare i conflitti che possono verificarsi

[155] *Ibid*., pp.198-199.
[156] D.H.VAN WEGEN, "Between fetish and Score:The position of the curator of contemporary art", in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, p. 202.
[157] R. VAN DE VALL, "Painful decision…", *op.cit.,* p.197.

tra distinti valori presenti nell'opera, e va quindi accettata la perdita di un valore rispetto a un altro, risultato che può variare anche a proposito dei gusti e delle scelte delle persone coinvolte nella decisione.

Il decision making model è costituito dai seguenti campi di azione:[158]

1. Registrazione dei dati (*Data registration*). Sono raccolti i dati concernenti l'artista e l'opera studiata. Si consiglia l'uso del "model for data registration". Le informazioni da raccogliere sono le seguenti: percorso artistico (linguaggi, contesto e tipo di produzione), biografia dell'artista e dati relativi all'opera studiata – composizione e significati dei materiali, tecniche e intento artistico – da ottenere anche attraverso l'intervista all'artista; raccolta di materiale fotografico sulle condizioni originali dell'opera e raccolta di materiale inerente al movimento, al suono o all'installazione.

2. Condizione (*Condition*). Studio delle condizioni dell'opera, il suo stato di conservazione, analisi biologiche, chimiche e fisiche dei materiali e analisi dei fattori che possono determinare il loro degrado e invecchiamento, sia presente sia futuro, in modo da stabilire strategie adeguate di conservazione preventiva. Si consiglia l'uso del "model for condition registration".

3. Significato (*Meaning*). Lo studio del significato dell'opera è considerato un lavoro fondamentale per definire le decisioni da prendere, seguendo i passaggi del modello. I significati dell'opera vanno analizzati secondo linee di ricerca distinte: il punto di vista dell'artista; il contesto storico in cui è situata l'opera (gruppi, critici, stile e periodo); in relazione al luogo (collezione, paese, luogo in cui è stata realizzata un'istallazione *site specific*); in rapporto all'evento (*performance*); lo studio dei significati dei materiali e delle tecniche di produzione (aspetto di particolare interesse nel caso dell'arte moderna); significati ideologici (politici, filosofici e religiosi). Sono indicate anche una serie di domande da porre per determinare il significato generale degli oggetti artistici. In linea generale, si deve conoscere la relazione del titolo con il

[158] "The decision making model: For the conservation and restoration of modern and Contemporary art", in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp.164-177.

concetto del lavoro e valutare l'importanza dell'apparenza dell'oggetto per il significato dell'opera e riguardo alla trasmissione futura del messaggio. A questo scopo si devono conoscere e identificare i significati che l'artista ha assegnato a certi risultati plastici, alla consistenza e ai materiali usati nell'opera.

4. Discrepanza? (*Discrepancy?*). Una profonda conoscenza dell'opera è indispensabile per definire i metodi di conservazione. A questo punto devono essere studiate e analizzate le discrepanze che si producono tra due aspetti importanti: lo stato di conservazione dei materiali che costituiscono l'opera e la loro capacità di comunicare il messaggio artistico. Si può verificare il caso in cui l'alterazione estetica dei materiali, non comporta la perdita del significato originario dell'opera, pertanto non avviene la discordanza tra la condizione fisica e il suo significato. Al contrario, se ciò occorre è necessario condurre un'analisi per identificare il problema specifico, che può variare a seconda di ogni caso. Gli elementi o valori che in genere entrano in conflitto e creano discrepanza sono: fattori artistici ed estetici; autenticità; storicità; funzionalità.[159] La decisione di escludere un elemento a favore di un altro, avviene in accordo ai valori difesi dalle considerazioni presentate nel corso della discussione affrontata su ognuno di questi fattori guida. Anzitutto, è necessario valutare l'opinione dell'artista per comprendere l'essenza e le caratteristiche dell'opera. È inoltre opportuno che gli interventi stabiliti siano accettati dall'artista, in modo da garantire la correttezza del trattamento disposto, che non deve modificare o danneggiare gli aspetti essenziali dell'opera.

Per quanto riguarda i fattori artistici ed estetici ci si deve domandare se l'alterazione fisica annulla il significato dell'opera, in che modo, e allo stesso tempo vanno studiate le conseguenze estetiche prodotte dall'intervento del restauratore.

[159] Per ognuno di questi valori sono state stabilite una serie di domande che guidano le scelte su un valore rispetto a un'altro. La domanda introduttiva a tutte le altre è la seguente: «Does the meaning of the work change as a result of the ageing, demage or decay it has sustained to such an extent that intervetion must be considered?» (pp.168-170).

Nel caso dell'autenticità, si deve analizzare in che modo l'alterazione dell'apparenza originale (causata ad esempio da danni, invecchiamento, degrado dei materiali) interviene nel significato dell'opera. Un'altra questione da tenere presente è l'importanza della manualità dell'artista nella fase d'esecuzione dell'opera, se ci sono parti del lavoro realizzate da terzi o se l'opera è composta anche da manufatti industriali. Vanno quindi compresi i significati di tutte queste componenti che costituiscono l'opera. Ci si domanda, anche se, l'opera è composta di parti in cui l'originalità non è importante ai fini dell'intento artistico e quindi possono anche essere sostituite. Riguardo questa questione, si chiede di sviluppare argomenti a favore o in contro a possibili rifacimenti e sostituzioni di componenti o parti dell'opera.

In merito al valore di storicità, è necessario capire se l'alterazione dell'opera è stata pianificata dall'artista e contribuisce a migliorare il significato della stessa. Si dovrebbe quindi determinare fino a che punto l'invecchiamento del materiale è parte integrante dei valori impliciti nell'opera.

Infine l'aspetto di funzionalità prevede la seguente domanda: l'invecchiamento o il cattivo stato di conservazione compromette la funzionalità dell'opera sino al punto da impedire ai materiali di comunicare il messaggio artistico?

5. Opzioni di conservazione (*Conservation options*). Qualora si accerta che lo stato della materia interviene alterando il significato dell'opera, si devono considerare tutte le possibili scelte di conservazione. Il restauratore ha il compito di formulare varie strategie di intervento, indirette e dirette, che possono contribuire a una migliore comprensione o a stabilire ulteriori fattori di discrepanza presenti nell'opera.

6. Valutazione delle opzioni di conservazione (*Weighing conservation options*). Le varie strategie conservative formulate dal restauratore sono valutate alla luce delle possibili conseguenze o rischi apportati al significato originale dell'opera.[160] In questo caso, accanto ad aspetti peculiari dell'opera quali l'autenticità, i valori estetici, di storicità e di funzionalità, vanno presi in

[160] La domanda centrale da porsi in questo caso è la seguente: «In what sense will the meaning of the work alter as a result of the proposed conservation options?».

considerazione anche altri elementi esterni, poiché, anch'essi esercitano un peso specifico in ambito decisionale. Questi fattori sono: importanza relativa dell'opera, aspetti legali, limitazioni e possibilità economiche, limitazioni e possibilità tecniche, l'opinione dell'artista sull'intervento e il fattore etico del restauro. Una parte di questi aspetti sono riconducibili essenzialmente alla pressione, che alle volte, proviene dal mercato dell'arte (galleristi, collezionisti, istituzioni eccetera). A proposito dell'elemento etico del restauro, è necessario che l'intervento sia reversibile, documentato e che sia rispettata l'integrità dell'opera. Una considerazione sul tema è data da Ernest van de Watering che sostiene che l'importanza dell'etica nel restauro è un fenomeno culturale e pertanto temporale, vincolato alla responsabilità da assumersi nei confronti delle future generazioni.[161]

7. Trattamenti proposti (*Proposed treatment*). I risultati dei passaggi effettuati definiscono la proposta di trattamento finale sostenuta da argomenti discussi ampliamente. Nella proposta sono previste, oltre al trattamento diretto, anche indicazioni per la conservazione preventiva dell'opera.

3.3 Il ricorso all'artista come approccio metodologico: cenni storici

La partecipazione attiva dell'artista è considerata da alcune istituzioni – come il Netherland Institute for Cultural Heritage (ICN) e l'International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA) – un aspetto centrale nella prassi conservativa contemporanea, in ambito museale. Uno strumento di lavoro essenziale per completare il lavoro di documentazione su un'opera d'arte, prima di ogni intervento di conservazione, è l'intervista diretta all'artista. Un chiaro antecedente dell'intervista è il questionario per raccogliere informazioni sui materiali, le tecniche di produzione e le modalità

[161] E. VAN DE WETERING, "Conservation-restoration ethics and the probem of modern art, in *Modern Art: Who Care?*, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp.247-249.

di esposizione delle opere. Alcuni lavori pionieristici sono stati realizzati in Europa negli anni Settanta e Ottanta del XX secolo.[162]

In Germania, Erich Ganzert-Castrillo diede avvio al progetto di Weisbaden in cui fu raccolta una dettagliata documentazione sui lavori di artisti tedeschi. Il materiale prodotto dai questionari fu interamente pubblicato.[163]

Sul finire degli anni Settanta, Heinz Althofer y Hiltrude Schinzel, entrambi restauratori al Restaurierungszentrum di Dusseldorf, hanno realizzato un progetto di raccolta di informazioni relativo ai materiali, alle tecniche e all'apparenza visuale delle opere. Mediante un questionario compilato direttamente dagli artisti, i due restauratori hanno riunito informazioni riguardanti i supporti, la preparazione di superfici pittoriche, la tecnica di applicazione e finitura eccetera, dati che sono poi confluiti alla formazione di un *database* che raccoglie indicazioni sui materiali e sui metodi di lavoro degli artisti coinvolti. Non sono state poste domande attorno al significato dei materiali e delle tecniche adottate, per ottenere una maggior comprensione del processo creativo o dell'intento artistico, l'attenzione è stata piuttosto rivolta ad aspetti più tecnici.[164] Questo progetto ha ispirato i questionari creati da due studenti dell'Istituto d'arte di Dresda, Ivo Morhrmann e Katrin Meyer Huber, che hanno aperto nuove vie di ricerca. Entrambi, hanno preparato numerosi questionari diretti a opere d'arte moderne di carattere tradizionale, interessati a riunire informazioni sia sui materiali e sulle tecniche di produzione, sia

---

[162] M. ROTAECHE GONZALEZ DE UBIETA, *Conservacion y restauracion de materiales contemporaneo y nueva tecnologias*, Madrid, 2011, p.179. Rotaeche segnala alcuni lavori di ricerca antecedenti a quelli realizzati alla fine degli anni Settanta. Il primo è il questionario formulato da Buttner Pfanner zu Thal agli inizi del Novecento, interessato a raccogliere informazioni anche sull'intento artistico. Più tradi, nel 1930 il pittore Georg Reuter, si mise in contatto con molti artisti per conoscere metodi di lavoro, materiali e tecniche usate, allo scopo di conservare correttamente le opere appartenenti alla collezione della città di Amsterdam.

[163] E. GANZERT-CASTRILLO, "The Frankfurt Museum fur moderne Kunst und a Private Archive: Registration System for Contemporary Art", in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp. 284-289.

[164] ALTHOFER H., (cur.) *Restauración de pintura contemporánea ...*, *op.cit*., p. 20. "Establecimos una lista de preguntas que, con un orden sistematico, abordaba cuestiones sobre estilo, material, proceso de creacion, herramientas y tecnicas, aparencia visual de la obra, el modo que se presenta esta ante el espectador, danos potenciales y rasgos mas vulnerables, danos ya sufridos y una valoracion lo mas objectiva posible del perjuicio ocasionados por estos danos desde el punto de vista del espectador y del mensaje de la obra".

riguardo alle opinioni degli artisti in merito al processo di invecchiamento e di degrado delle opere.[165]

Oltre oceano, in America, negli anni Ottanta Joyce Hill Stoner dell'università del Delawere, oltre alla raccolta di dati tecnici inizia a intervistare gli artisti per conoscere le loro opinioni riguardo al contenuto e all'importanza dell'oggetto artistico, allo scopo di registrare le loro reazioni di fronte all'alterazione dei materiali, in seguito all'invecchiamento o agli interventi di restauro.
Una decade più tardi, negli anni Novanta Carol Mancusi-Ungaro, allora restauratrice della collezione Menil a Houston, Texas, ha condotto una ricerca basata sulla documentazione dell'intento artistico realizzata attraverso colloqui e incontri con gli artisti. Il progetto aveva come obiettivo la creazione di una base di informazioni utile ad appoggiare gli interventi futuri dei restauratori. In quest'occasione, particolare attenzione fu data agli aspetti relativi l'unità visuale originaria prevista dall'artista. Il rispetto dell'essenza dell'opera è pertanto lo scopo ultimo del progetto, cui fine risiede in una corretta conservazione e trasmissione delle opere alle future generazioni.[166]
Negli stessi anni Shelly Sturman, responsabile del dipartimento di conservazione della National Gallery di Washington, ha analizzato il trattamento di numerose opere d'arte contemporanee per dimostrare che ogni artista crea dando un significato particolare e personale ai materiali e alle tecniche. Seguendo questo ragionamento, ha sollecitato l'importanza del lavoro congiunto tra il curatore e l'artista per garantire un corretto trattamento dell'oggetto e ha ribadito la necessità di rispettare il naturale processo di invecchiamento dell'opera, secondo l'intenzione del suo creatore.[167]

---

[165] M. ROTAECHE GONZALEZ DE UBIETA, *Conservacion y restauracion, ...op.cit.,* p.180.
[166] O. CHIARONTE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea…*, *op.cit*., p.193. Si veda anche: C. MANCUSI-UNGARO, "Original Intent: The Artist's Voice", in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp.392-393.
[167] C.Mancusi-Ungaro, S. Sturman, E. Gantzert-Castrillo, "Working with artist in order to preserve original intent", in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp. 394-399.

Abbiamo brevemente visto che, nel periodo intercorso tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta si è realizzata un'evoluzione nelle modalità di accesso alle informazioni sulle opere d'arte. Inizialmente, i questionari scritti raccoglievano, nella maggior parte dei casi, informazioni tecniche, più tardi gli orientamenti sulla raccolta di informazioni si è ampliata con l'impiego dell'intervista all'artista. Le semplici risposte alle domande di un questionario sono state sostituite dal dialogo con l'autore, pratica che mira a trattare questioni relative al contenuto e all'autenticità dell'opera o certi aspetti specifici dell'oggetto artistico, utili a regolare futuri interventi conservativi.

Alla fine degli anni novanta, in seguito anche all'esigenza segnalata durante il convegno internazionale "Modern Art: Who care?" riguardo alla necessità di raccogliere informazioni sulle opere direttamente dall'artista, il Netherlands Institute for cultural Heritage (ICN) in collaborazione con la Fondation of Conservation of Modern Art (SBMK) ha sviluppato il progetto di ricerca "Artist Interview".[168] Attraverso la realizzazione di interviste a dieci artisti olandesi, il progetto intendeva riunire in un archivio le informazioni riguardanti un elevato numero di opere esposte nella collezione di entrambe le istituzioni. Le interviste realizzate, sono strutturate in modo da raccogliere informazioni sui materiali, sulle tecniche di produzione e il significato sull'intento artistico. Tra i risultati ottenuti, anche le indicazione sulle modalità di esposizione e presentazione dell'opera, l'opinione dell'artista in merito al deterioramento o invecchiamento dei materiali, e le future misure di conservazione. "Artist Interview" nasce allo scopo di creare un modello per realizzare le interviste, concepito come schema di domande per dirige la conversazione, allo scopo di raccogliere le informazioni in modo ordinato e sistematico. Nel 1999, viene, infatti, redatto "Concept Scenario: Artist Interview", un protocollo che divide l'intera intervista su otto punti: introduzione, domande aperte, processo creativo, materiale e tecnica, contesto storico, invecchiamento, deterioro,

[168] La presentazione del progetto: «https://www.incca.org/articles/project-pilot-project-artists'-interviews-1998-1999».

conservazione e restauro.[169] L'organizzazione dell'intervista prevede uno schema piramidale: inizialmente si trattano temi generici dove l'artista può esprimersi liberamente e rilassarsi, procedendo con il dialogo, le domande diventano più concrete e specifiche in modo da preparare il terreno per trattare questioni più delicate, quelli inerenti all'invecchiamento dei materiali e alla conservazione e il restauro dell'opera.

In questi stessi anni, i partner della piattaforma internazionale INCCA, all'interno di un'iniziativa realizzata in collaborazione tra i membri della rete, hanno definito un altro modello di intervista, dal titolo "Guide to good practice: artist interview" realizzato a partire dall'analisi di 50 colloqui, tenuti da curatori e da restauratori con vari artisti, durante il primo anno di vita dell'organizzazione.[170] La piattaforma di networking ha inoltre facilitato la trasmissione e la condivisione delle informazioni raccolte, rese disponibili online e consultabili dai membri dell'organizzazione. Il protocollo prevede situazioni distinte di interazione con l'artista: corrispondenza scritta, questionari, comunicazione telefonica, lavoro a contatto con l'artista, colloquio verbale diretto, intervista corta, intervista estesa, intervista in situazioni complesse di lavoro, e altri modi di interazione. Ognuna di queste sezioni è descritta secondo i seguenti parametri: illustrare lo scopo del metodo di comunicazione (*purpose*); indicare le caratteristiche dell'interazione, la preparazione e formulazione dei problemi (*features*); fornire suggerimenti riguardo aspetti pratici o inerenti al contenuto (*tips and tips concerning contenet*). Al modello è stata aggiunta un'analisi realizzata da Jo Crook, sviluppata secondo il criterio SWOP (*Strength*, *Weaknesses*, *Opportunities*, *Threats*), utile all'intervistatore per comprendere i punti di forza e di debolezza di ogni metodo e considerare le forme più adeguate per intervistare l'artista.

Tra i membri dell'iniziativa internazionale INCCA, menziono brevemente il lavoro svolto dalla Tate Modern di Londra che ha partecipato attivamente alla redazione delle linee guida sulle diverse modalità di intervista e ha creato un

---

[169] Il manuale "Concept Scenario: Artist Interview": «http://www.sbmk.nl/uploads/concept-scenario.pdf»

[170] Il modello «Guide to good practice: artist interview»: «http://www.eai.org/resourceguide/collection/computer/pdf/incca.pdf»

archivio di interviste ad artisti, consultabile nel portale web del museo. Fondamentale è anche il contributo di Pip Laurenson in merito alle opere denominate *Time Base Media,* considerata una delle principali figure in ambito europeo per comprendere la tendenza attuale sulla conservazione e sulla documentazione di opere d'arte in questa categoria. Nelle parole della Tate, l'artista è una fonte indispensabile per la conservazione delle proprie opere: "Artists have first-hand knowledge of the materials and techniques used in making their own works, and may have particular views about how their pieces should look and be displayed. Discussions with them can help establish the acceptable parameters of display (the design of plinths, frames, projectors etc.). When the materials or techniques used in making an artwork seem potentially problematic, the artist's views on any future conservation intervention can be recorded".[171]

Particolare interesse, verso problemi di conservazione relativi a opere effimere o oggetti d'arte realizzati con supporti tecnologici, si è registrato negli Stati Uniti, alla fine degli anni Novanta. Nell'ambito del progetto "Variable Media Initiative", realizzato dal Guggenheim Museum di New York, è stato sviluppato un questionario, realizzato in forma interattiva, che permette agli artisti di inserire dati relativi alle proprie opere presenti nella collezione del museo. Le informazioni raccolte nel questionario confluiscono in una base di dati più completa, che fornisce indicazioni utili a individuare le strategie di acquisizione e di conservazione di opere complesse.[172] Il "variable media questionnaire" è stato formulato allo scopo di raccogliere informazioni riguardanti gli elementi tecnologici che costituiscono l'opera, la loro obsolescenza e l'opinione dell'artista rispetto la possibilità di aggiornare il proprio lavoro su altri supporti, qualora l'elemento originale risulti inutilizzabile. Sono individuate otto categorie di "comportamento" dell'opera: contenuto, installato, performativo, riprodotto, duplicato, interattivo,

[171] «http://www.tate.org.uk/about/projects/interviews-artists/conservation-interviews»
[172] Presentazione del progetto Variable Media:«http://variablemedia.net». La presentazione del Variable Media Questionnaire: «http://variablemediaquestionnaire.net/.».

codificato, interconnesso. Le modalità di conservazione previste sono quattro: deposito, emulazione, migrazione e reinterpretazione.[173]

Attraverso il breve percorso esposto, possiamo affermare che negli ultimi decenni è emersa la consapevolezza che gli interventi di conservazione devono essere disciplinati nel rispetto dell'intento dell'artista, senza il quale la ripresentazione futura di molte opere d'arte rischia di essere un atto arbitrario del curatore, o del museo. In questa prospettiva, la documentazione dell'opera d'arte attraverso il diretto coinvolgimento dell'artista è percepita come un'attività indispensabile in ambito museale, in seguito anche all'esigenza di preservare opere complesse o effimere come installazioni, performance, video, *new media art*. Questa esperienza ha condotto alla creazione di archivi di interviste agli artisti e strategie conservative, condivise da musei e istituzioni a livello internazionale.

3.4 Solomon R. Guggenheim Museum: il progetto e le conferenze sui "Variable Media"

Nel 2001 il Guggenheim Museum di New York ha organizzato un convegno internazionale sul tema della conservazione dell'arte immateriale dal titolo *Preserving The immaterial: A Conference on Variable Media*[174] (30-31 marzo). Nel simposio è stato presentato il progetto "Variable Media Initiative" promosso dal Guggenheim Museum nel 1999, allo scopo di studiare nuove strategie per conservare opere di *media art* e *performance* presenti nella collezione permanente del museo.[175] Nel 2003 l'iniziativa si è trasformata in un

[173] A. DEPOCAS, J. IPPOLITO, C. JONES, *Permanence Through Change; The Variable Media Approach*, edito dal Salomon R. Guggenheim Museum, New York, e Daniel Langlois Foundationa, Montreal, 2003. «http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html».
[174] Il convegno è stato organizzato da John Hanhardt e Jon Ippolito, rispettivamente *Senior Curator* e *Associate Curator*, al Guggeinhem Museums di New York. I testi della conferenza sono disponibili on line al seguente link: «http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_index.html».
[175] «http://www.guggenheim.org/new-york/collections/conservation/conservation-projects/variable-media».

progetto di cooperazione "Variable Media Network" stabilito inizialmente con il sostegno della Daniel Langlois Foundation for Art and Science di Montrail e oggi comprende molte istituzioni: University of Maine; Berkeley Art Museum and Pacific Film Archives, Berkleys; Franklin Furnance Foundation, NewYork; Performance Art Festival and Archives, Cleveland; Rhizome.org, New York; Walker Art Center, Minneapolis.[176] La piattaforma "Variable Media Network" ha come obiettivo quello di promuovere progetti di ricerca e individuare strategie non convenzionali, pensate per garantire un approccio flessibile alla conservazione e documentazione di opere digitali, installazioni complesse, opere d'arte concettuale e performative.[177]

Uno degli esiti dell'iniziativa è la pubblicazione del volume *The Variable Media Approach: Permanence through change*. Tra i contenuti del libro anche la trascrizione di alcuni interventi realizzati durante il simposio *Preserving The Immaterial,* il testo di presentazione del paradigma metodologico concepito da Jon Ippolito e una selezione di casi di studio proposti dai membri della rete, in merito alle soluzioni di conservazione studiate nel progetto.[178]

Il "Variable Media Approch" è orientato ad analizzare un'opera d'arte indipendentemente dai medium che utilizza (e che sono parte della stessa), in questo modo rende possibile la traduzione dell'opera da un supporto obsoleto a uno nuovo. Secondo questa prospettiva, è fondamentale l'idea di descrivere l'opera d'arte, non solo come elenco di componenti e materiali, ma anche in base al modo in cui si "comporta". Da questo presupposto nasce, infatti, l'idea di elaborare un questionario da sottoporre agli artisti, che consenta loro di prevedere e stabilire in che modo aggiornare le proprie opere.[179] Per Jon Ippolito il "variable media questionairre" è uno strumento di lavoro che permette di identificare l'intento artistico e di definire in modo accurato la

---

[176] A. DEPOCAS, J. IPPOLITO, C. JONES, *Permanence Through Change…*, *op.cit*., pp.7-9, 25-45.
[177] *Ibid*., pp.66-69.
[178] Il libro è disponibile on line alla pagina web «http://www.variablemedia.net» al seguente link: «http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html». La creazione del portale web "www.varaiblemedia.net" ha lo scopo di condividere i risultati ottenuti e coinvolgere la comunità internazionale che si occupa di conservazione, sui temi trattati dai gruppi di ricerca dei membri del network.
[179] A. DEPOCAS, J. IPPOLITO, C. JONES, *Permanence Through Change…*, *op.cit*., p.48.

strategia più corretta per ripresentare ogni singola opera. Inoltre, fornisce valide informazioni, che raccolte e condivise facilitano la comprensione dell'opera, e incoraggiano la ricerca e lo sviluppo di nuovi strumenti operativi.[180]

Durante i due giorni del simposio *Preserving the immaterial*, sono state discusse questioni relative al "variable media paradigm" (presentato al pubblico in questa occasione) e alla conservazione di opere d'arte performate, interattive, riprodotte o duplicate. Inoltre, è stata presentata una selezione di casi di studio condotti dal Guggenheim Museum, nel corso dell'iniziativa. Tra le opere discusse anche *Bitemporal Vision: The Sea* (1994) di Ken Jacobs, *Net Flag* (2001) di Mark Napier, *Site* (1964) di Robert Morris, *TV Garden* (1974) di Nam June Paik e *Stick Spiral* (1986) di Meg Webster.

Tre anni più tardi, sempre al Guggenheim è stata allestita la mostra *Seeing Double. Emulation in Theory and Practice*[181] realizzata in concomitanza con il secondo convegno sulla conservazione dell'arte immateriale "Echoes of Art: Emulation As a Preservation Strategy"[182] (8 maggio, 2004). L'esposizione curata da Caitlin Jones, Carol Stringari, Alain Depocas presenta una selezione di installazioni complesse esposte a lato di repliche, realizzate secondo la strategia conservativa dell'emulazione. La mostra è stata concepita al fine di conoscere l'opinione del pubblico e degli addetti ai lavori sulla reale effettività di una replica, di catturare e comunicare l'essenza dell'opera originale. D'altro canto, nel convegno si è incentivata l'indagine conoscitiva riguardo la strategia dell'emulazione, valutata negli interventi come una risposta efficace per risolvere problemi di rapida obsolescenza dei supporti tecnologici, e

---

[180] *Ibid*., p.46.

[181] L'esposizione inagurata al Guggenheim è stata realizzata con la collaborazione della Fondazione Daniel Langlois. Si veda: «http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2004/643-march-3-seeing-double-emulation-in-theory-and-practice»e «http://variablemedia.net/e/seeingdouble/»

[182] Il convegno è stato organizzato in collaborazione con la Daniel Langlois Foundation e finanziato dal *National Endowment for the Art*. Il convegno presentato da John G. Hanhardt (l'allora *Senior Curator of Film and Media*, Guggenheim Museum) e Jean Gagnon (l'allora *Executive Director*, Daniel Langlois Foundation) è diviso in due sezioni: *Magic bullet or shot in the dark: emulation as preservation strategy* e *Generation emulation: games, art and techonological nostalgia*. Si veda: «http://www.variablemedia.net/e/echoes/.»

considerata anche una valida soluzione per ripresentare opere effimere. Gli argomenti maggiormente discussi durante l'incontro hanno riguardato: i modi di applicazione della tecnica dell'emulazione ai software, agli hardware e ai materiali effimeri; il significato dell'hardware originale nel contesto dell'opera; il nuovo ruolo dell'artista e dei restauratori nell'ambito della conservazione dell'arte contemporanea. Particolare attenzione è stata data all'opera *The Erl King* (1982-1985) una video-installazione interattiva, realizzata da Grahame Weinbren e Roberta Friedman. Infine è stata anche valutata l'opinione dei fruitori della mostra *See Double* in merito alla strategia dell'emulazione applicata alle opere presentate nell'esposizione.

3.4.1 Jon Ippolito: "Variable Media Paradigm"

Il Variable Media Paradigm incoraggia gli artisti a definire il loro lavoro in base a categorie di comportamenti, indipendentemente dal medium che costituisce l'opera.[183] I "behaviors" identificati sono i seguenti:

Installato (*Installed*). La categoria di opere "installate" non si riferisce alla semplice collocazione di un quadro da appendere, prevede un'azione più complessa realizzata in base alle distinte dimensioni degli spazi espositivi, interni o esterni. Il carattere ambientale delle installazioni determina i continui cambiamenti che queste opere possono subire in rapporto al luogo e allo spazio di esposizione, all'illuminazione, alla distibuzione degli elementi e all'accesso al pubblico.

Performato (*Performed*). Si tratta di opere che contengono un elemento performativo in senso ampio, non solo danza, musica, teatro e *performance art*, ma anche opere in cui l'aspetto processuale è importante, almeno, quanto l'oggetto fisico. In accordo con il paradigma, la nozione "performed" riguarda

[183] A. DEPOCAS, J. IPPOLITO, C. JONES, *Permanence Through Change…*, *op.cit.*, pp.46-53. Vedi anche: «http://www.guggenheim.org/new-york/collections/conservation/conservation-projects/variable-media».

anche la "riattivazione" di un'opera in un nuovo contesto, semplicemente seguendo le istruzioni date dall'artista.

Riprodotto (*Reproduced*). La nozione "riprodotto" indica quei *medium* che riducono la qualità delle informazioni se copiate. Si verifica, perlopiù, nel caso di fotografie anologiche, film, riproduzioni audio e video.

Duplicato (*Duplicated*). Al contrario il *medium* "duplicato" non genera nessuna distinzione rispetto all'originale. Questa operazione conservativa può essere effettuata per sostituire parti dell'opera che sono perfettamente clonabili, ad esempio: elementi seriali di natura organica o di origine industriale, media digitali, artefatti che comprendono oggetti *ready-made*.

Interattivo (*Interactive*). Il concetto di interattività descrive quelle installazioni che richiedono una partecipazione attiva del pubblico, che può anche manipolare o prelevare componenti dell'opera. A riguardo nel questionario è posta la domanda circa la ripresentazione di queste opere, se devono o meno essere registrate ed esibite anche le modificazioni apportate dall'intervento del pubblico.

Codificato (*Encoded*). Si tratta di opere che sono costituite, interamente o parzialmente, da un linguaggio codificato che richiede un'interpretazione (codice compiuterizzato, note musicali, movimenti di danza).

Opere connesse in rete (*Networked*). Sono opere d'arte concepite per essere visualizzate attraverso un sistema di comunicazione elettronico, mediante una rete locale o in internet.

Contenute (*Conteined*). Anche opere più tradizionali, come pitture e sculture, possono sollevare alcuni problemi in caso di alterazione dei materiali costituitivi. A riguardo, nel questionario, si pongono domande in merito alla pulizia di superficie ossidate o alla sostituzione di cornici rotte.

Molta arte contemporanea prevede due o più comportamenti distinti. La loro analisi, insieme a uno studio chimico dei materiali e la definizione della loro funzione, permette di elaborare modalità conservative adeguate. Il "Variable Media Approch" prevede quattro strategie distinte:

Deposito (*Storage*). Il deposito è una metodologia standard, in uso nella maggior parte dei musei. Consiste nel collocare l'oggetto artistico in un ambiente climatizzato. Riguardo a opere *time-based media* come film e video, ciò significa preservare i supporti originali dedicati alla trasmissione delle immagini, il più a lungo possibile. Nel caso di contenuti digitali si deve provvedere alla loro archiviazione in dischi esterni. Mentre per parti clonabili come ad esempio i tubi al neon di Dan Flavin o le caramelle in *Untitle* (*Public Opinion*) di Felix Gonzales-Torres è necessario acquistare una fornitura per la sostituzione programmata del pezzo. Tuttavia, se il prodotto non viene più commercializzato, si dovrà prendere in considerazione un'altra strategia per evitare la perdita dell'opera.

Emulazione (*Emulation*). L'emulazione consiste nel creare un fac-simile, un oggetto del tutto somigliante all'originale su un *medium* completamente distinto. Un'applicazione particolarmente promettente dell'emulazione è l'uso di un nuovo software in un hardware vecchio.

Migrazione (*Migration*). Migrare un'opera significa aggiornare i suoi dispositivi e materiali ad altri più recenti, accettando ogni possibile cambiamento rispetto l'originale.

Reinterpretazione (*Reinterpretation*). Tra le strategie elencate è la più radicale, poichè consente di reinterpretare il lavoro, ogni volta che viene ripresentato. Questa risposta conservativa implica la possibilità di sostituire vecchi apparati con nuovi, che sono diversi ma mantengono lo stesso valore metaforico o funzione sociale dei primi. Costituisce anche una valida soluzione per ricreare *performance* e installazioni. Tuttavia, la reinterpretazione è una strategia che può creare molti inconvenienti dal punto di vista dell'originalità dell'opera e dell'intento dell'artista.

3.5 Netherlands Institute for Cultural Heritage: Il progetto "Inside installation"[184]

Il progetto Inside Installation (2004-2007) è stato organizzato dal Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN)[185] in collaborazione con la Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK) e quattro musei internazionali che hanno aderito all'inizitiva: Tate, Londra; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), Ghent; Restaurierungszentrum der Landeshuptstadt, Dusseldorf; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), Madrid. L'iniziativa è stata incoraggiata dai membri fondatori dell'Intenational Network for the Conservation of Contemporary Art (INCAA) per promuovere lo scambio di ricerche e informazioni sulla conservazione e gestione delle installazioni e videoinstallazioni complesse. Il progetto olandese sorge più concretamente dall'esigenza, in ambito museale, di definire raccomandazioni per la salvaguardia e la corretta reinstallazione di questi lavori.

L'installazione differisce dalle opere d'arte tradizionali sia per l'impiego di materiali eterogenei e spesso effimeri (come elementi di origine naturale o industriale, supporti elettronici, digitali, audiovisuali o elementi performativi), sia per l'utilizzo delle varabili di tempo, spazio e contesto, aspetti che influiscono nella ripresentazione del lavoro. La peculiare natura di questa categoria di opere, ha reso la loro conservazione difficile e problematica. Il progetto olandese ha predisposto una metodologia operativa in grado di sviluppare un piano di conservazione che prevede: la valutazione dei rischi e l'analisi dei valori intangibili dell'opera; il coinvolgimento diretto dell'artista; il confronto interdisciplinare; e la creazione di modelli per la documentazione dell'installazione. I gruppi di lavoro hanno partecipato a due fasi distinte di attività. La prima denominata A prevede l'analisi, la documentazione e il

---

[184] SCHOLTE T., HOEN P., *Inside Installation. Presentation and preservation of installation art*, The Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute for Cultural Heritage, 2007. «http://www.sbmk.nl/uploads/inside-installations-kl.pdf».

[185] Tra i collaboratori dell'ICN che ha coordinato il progetto internazionale: Karen Te Brake-Baldock, Ijsbrand Hummelen, Vivian Van Saaze (ICN/Maastricht University) e Tatja Scholte. Il Progetto è stato realizzato con il supporto finanziario della Commissione Europea Cultura 2000.

riallestimento di 33 casi di studio, si tratta di installazioni appartenenti alle collezioni permanenti dei musei partecipanti. La varietà delle opere selezionate risponde anche all'esigenza di affrontare problematiche distinte, allo scopo di formulare linee guida e modelli pratici per la gestione, la conservazione e la ripresentazione dell'opera in futuro. Queste raccomandazioni sono state sviluppate nell'ambito dell'attività B che prevede 5 campi di ricerca specifica, ognuno diretto da un co-organizzatore del progetto: strategia di conservazione (Tate Modern); partecipazione dell'artista (S.M.A.K.); modelli per la documentazione (Restaurierungszentrum der Landeshuptstadt); teoria e semantica (ICN); gestione delle conoscenze e scambio delle informazioni (MNCARS).

La prima attività (B1)[186] si è sviluppata attorno a due temi: l'analisi della valutazione dei rischi e l'indagine sul nuovo ruolo del curatore e del restauratore in rapporto alla conservazione e alla ripresentazione delle installazioni.
Il metodo della valutazione dei rischi è stato considerato uno strumento efficace per la pianificazione degli interventi conservativi di opere complesse, poiché consente di comprendere il valore degli elementi costituivi dell'oggetto artistico, analisi che prevede lo studio delle singole componenti in modo individuale e in relazione all'opera nella sua interezza. Questo approccio è stato studiato su 13 installazioni selezionate dalle collezioni dei musei partecipanti. Dal momento che il rischio è espresso in termini di previsione di perdita di alcuni valori dell'opera nel futuro, il metodo è stato considerato uno strumento essenziale per stimolare il dialogo tra curatori e restauratori su ciò che è importante preservare in un'installazione complessa. Si è giunti alla conclusione che a differenza della metodologia tradizionale, orientata principalmente a prendere in considerazione gli elementi materiali dell'opera, la conservazione dell'installazione attribuisce una particolare attenzione ai

[186] La prima attività di ricerca "Preservation strategy" è stata condotta dalla Tate con i contributi di Kate Jennings, Pip Laurenson e Tina Weidner.

valori intangibili della stessa. A segnare un'ulteriore distanza tra la pratica classica e quella contemporanea è la nozione di "autenticità" o "originalità" assegnata ai materiali. Nel caso di installazioni composte di supporti tecnologici o di manufatti seriali, il recupero della funzionalità dell'opera dopo la sostituzione di componenti alterati o non più funzionanti, è considerata un'operazione di manutenzione standard, dato da tenere in considerazione nella valutazione dei rischi. La consapevolezza della diversa natura delle installazioni, ha portato gli esperti a generare una nuova comprensione del valore assegnato alle singole componenti originali dell'opera.
Nell'insieme, questa prima fase di lavoro ha condotto allo sviluppo di riflessioni in merito alla percezione dell'oggetto artistico, ha migliorato la comprensione del processo decisionale che conduce alle scelte conservative e ha reso evidente l'importanza del coinvolgimento diretto dell'artista, considerato un elemento chiave per lo sviluppo di *best practice* dirette a regolare la gestione e la conservazione di installazioni artistiche.

La seconda attività di ricerca (B2)[187] ha affrontato la questione della partecipazione dell'artista nella conservazione delle installazioni. Il tema è stato analizzato alla luce di alcuni lavori di ricerca condotti nel campo degli studi sociali e delle scienze umane. Da questa prospettiva le interazioni sociali indicano sempre osservazione, partecipazione e comunicazione. La "comunicazione" è spesso organizzata in forma di intervista, mentre l'"osservazione" e la "partecipazione" sono definite in termini di collaborazione tra artisti e restauratori e generano uno scambio di esperienze.[188] L'intervista all'artista è considerato un metodo qualitativo, attraverso il quale il restauratore ascolta il racconto dall'artista per comprendere il suo punto di vista. In termini pratici l'obiettivo è quello di

[187] La seconda attività di ricerca "Artist partecipation" è stata condotta dallo Stedelijk Meusum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.) con il contributo di Anne de Buck, Frederika Huys, Ann de Nijs, Kathleen Wijne, Fabiana Cangia e Stijn de Vijver.
[188] A riguardo si veda anche il contributo di Vivian van Saaze che ha collaborato all'attività "Theroy and Semantics". In quest'occasione ha presentato l'articolo "*Doing Artworks. An ethnographic study into a case study of the Inside Installations project*" relativo alle stesse tematiche trattate dal gruppo di studio B2.

riunire informazioni relative all'opinione dell'autore riguardo le modalità di re-installazione e conservazione dell'opera.[189] Anche l'interazione diretta con l'artista è un aspetto fondamentale nella pratica conservativa delle installazioni. Questo tipo di opere caratterizzate da aspetti performativi, interattivi, di variabilità, comprendenti manufatti e strumenti tecnologici che supportano media riproducibili (video, programmi informatici) rendono inattuabili risposte conservative basate su criteri standard. Una questione cruciale, nella formulazione di soluzioni conservative, riguarda la collaborazione reciproca tra artista e ricercatore sia per l'individuazione di linee guida, sia per la conservazione e la ripresentazione dell'opera in futuro. Questa fase di ricerca interattiva è spesso considerata l'unica soluzione per la sopravvivenza dell'opera.

Nella terza attività (B3)[190] il gruppo di ricerca ha realizzato l'Inside Istallations Documentation Model (2IDM) uno strumento di lavoro utile a registrare l'evoluzione delle installazioni. Il modello è disegnato allo scopo di riunire informazioni utili a migliorare la comprensione, la conservazione e l'accessibilità delle opere contemporanee. Una corretta documentazione delle installazioni prevede la raccolta di molteplici informazioni: la documentazione delle singole parti dell'installazione; il loro significato; la loro disposizione spaziale, l'illuminazione, il suono, i movimenti, i video, l'interazione con lo spettatore, le sensazioni tattili e olfattive. La documentazione dettagliata delle opere complesse costituisce oggi una pratica imprescindibile all'interno dei musei, in assenza della quale molte opere rischiano di non essere più accessibili in futuro. Altrettanto importante e urgente è l'adeguazione del sistema digitale di gestione delle collezioni, che in molti musei conserva ancora la sua struttura originaria, concepita cioè per la registrazione di opere

[189] Il gruppo di ricerca B2 ha partecipato alla 32 condeferenza "Art and Historians Annual Conference" tenuta a Leed (5-7 Aprile, 2006) sul tema "The Artist Interview: Contents and Contentions in Oral History/Art History".

[190] La terza attività di ricerca "Documentation and archiving strategies" è stata condotta dal Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt di Düsseldorf. Il modello (2IMD) è il risultato di un lavoro di squadra in cui hanno partecipato professionisti di diverse discipline (restauratori, storici dell'arte, scienziati specilizzati in restauro e specialisti in sistemi informativi) provenienti da istituzioni distinte.

d'arte tradizionali e pertanto mancante di quei campi specifici per la documentazione di installazioni multimediali o opere d'arte complesse.

Nell'ambito degli studi di "teoria e semantica" (B4)[191] sono stati realizzati incontri, seminari e conferenze che hanno stimolato il confronto tra proposte teoriche diverse e arricchito il dibattito sui temi della conservazione delle installazioni artistiche. Tra gli esiti, anche la creazione dell'*Inside Installation glossary*.

Di notevole interesse i contributi presentati nel corso del seminario "Installation Art in the Museum Context" tenuto a Maastricht. In quest'occasione sono state esposte alcune riflessioni sul tema dell'acquisizione delle opere complesse, affrontate tenendo in considerazione le problematiche legate alla loro futura riproposizione. È stata, inoltre, presentata una casistica di opere riconosciute come esempi di difficile conservazione in ambito museale poiché inducono, per il loro alto grado di complessità, a interpretazioni soggettive da parte dei curatori e dei restauratori impegnati negli interventi di manutenzione e di conservazione delle stesse. Infine sono sorti interrogativi che propongono innanzitutto di comprendere l'influenza del coinvolgimento diretto dell'artista (nelle scelte di conservazione), ma anche di individuare le trasformazioni del ruolo tradizionale del restauratore e i nuovi rapporti di "negoziazione" messi in atto dal museo con l'artista. A questo proposito, una delle interpretazioni date, rispecchia l'idea che il ruolo del museo è di impegnarsi a fondo per incontrare soluzioni conservative adeguate che permettano la salvaguardia e la trasmissione dell'arte contemporanea, alle future generazioni.[192]

Altro tema centrale portato avanti dal gruppo di ricerca, è l'indagine sulla teoria del restauro. In linea generale si è giunto alla conclusione che alcuni concetti validi per la teoria classica quali la durabilità, l'autenticità e la

[191] Il gruppo di lavoro "Theory and Semantic" è costituito da rappresentati di ogni coorganizzatore del progetto.

[192] Le questioni trattate durante questo seminario anticipano le tematiche dell'ultimo seminario realizzato alla Tate Modern nel 2007, "Shifting roles and shifting practices: artist installation and the museum", introdotto nell'attività B1.

reversibilità non rappresentino veri e propri principi guida nel caso di opere complesse, in genere costituite da parti sostituibili o consumabili, spesso interattive e che pure richiedono conservazione. Menziono brevemente due riflessioni teoriche, che affrontano la questione apportando conclusioni distinte. Il contributo di Cornelia Weyer definisce la prassi conservativa del contemporaneo in rapporto alle teorie tradizionali. Attraverso un attento esame dei principi del restauro classico e una valutazione delle caratteristiche specifiche delle installazioni identifica i potenziali conflitti e propone la "teoria relazionale" come possibile soluzione al problema. Al contrario, Pip Laurenson afferma l'idea che il ruolo del restauratore è quello di comprendere quale valore o elemento costituisce l'autenticità di un'installazione multimediale e constata che i principi teorici del restauro classico sono inadeguati a definire una corretta conservazione di queste opere.[193]

La seconda fase di ricerca ha dato come risultato la creazione di un glossario pubblicato on-line nel portale web del progetto[194]. Il glossario è stato articolato in 6 categorie: "Typology of installation art"; "Characteristics"; "Identity"; "Behaviour"; "Status of conservation object"; "Conservation strategies". La raccolta di termini inerenti al campo delle installazioni, nasce dall'esigenza di generare un vocabolario comune per facilitare la comunicazione e la comprensione di materiali, delle tecniche e di nuovi concetti introdotti nella disciplina. Le voci riunite in "Inside Installation Glossary" sono state identificate e formulate in base a un'accurata ricerca bibliografica e in relazione ai temi discussi nei gruppi di lavoro, seminari e convegni organizzati nel corso del progetto Inside Installation. Nel glossario sono comprese alcune definizioni di termini prelevati da vocabolari già esistenti come *Art and Architecture Thesaurus* o provenienti dal *Variable Media Questionnaire* e dal *Catalogue of Netherlands Media Art Institute/Montevideo*.

---

[193] Il contributo di Pip Laurenson si intitola *Authenticity, change and loss in the conservation of time-based media works of art*.

[194] Oggi consultabile al segente indirizzo: «http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://glossary.inside-installations.org/»

Alla voce installazione si incontrano varie definizioni. Dennis Oppenheim in un'intervista realizzata nel 2005 al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, indica questo tipo di lavoro artistico non come semplice "oggetto", lo identifica piuttosto come una "situazione". L'installazione è in genere definita come un'opera d'arte tridimensionale realizzata in uno spazio fisico, che crea un ambiente che coinvolge emotivamente e fisicamente il fruitore. Comprende suoni, movimenti, immagini, ma anche architettura, performance e altre forme di tecnologia. L'installazione artistica è pertanto spesso descritta come un ambiente immersivo e sperimentale.[195]

Infine, nell'ultima attività di studio (B5)[196] sono stati sviluppati strumenti per la condivisione delle esperienze pratiche e lo scambio di raccomandazioni e modelli disegnati per la gestione, la conservazione, la reinstallazione e la documentazione delle installazioni complesse. A questo scopo è stato creato un portale web www.inside-installation.org (oggi non più attivo) che raccoglie i 33 casi di studio e presenta i risultati ottenuti.[197] Sono inoltre stati ideati tre pacchetti didattici. Il primo realizzato con il contributo della Tate Modern, è orientato a coinvolgere un più vasto pubblico rispetto a quello ristretto degli addetti ai lavori. Attraverso una piattaforma *e-learning* disponibile nel portale web del museo, l'obiettivo è di sensibilizzare il pubblico alle tematiche della conservazione delle installazioni complesse. I contenuti affrontati negli altri due programmi didattici sono: la presentazione del progetto Inside Installation (tour virtuale) e il tema della documentazione video delle installazioni (corso on-line).

---

[195] «http://collections.europaechive.org/rce/201202081162002/http://glossary.insideinstallations.org/term.php?term_id=2799&ct=1»

[196] La quinta attività di studio "Knowledge management and information exchange" è stata condotta dal Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia con i contributi di professionisti provenienti da distinti musei e istituti pubblici spagnoli: Jorge Garcia, Craig Gordon, Arianne Vanrell, Josè Carlo Rodàn, Silvia Lindner, Ceclia Illa Malvhey, Silvia Noguer, Maite Martinez, Emilio Ruiz de Arcaut.

[197] I risultati del progeto Inside Istallation sono stati resi disponibili nella pagina web di INCAA «https://www.incca.org/search?search_api_multi_fulltext=Inside+Installation.+» e nella pagina web del museo Tate «http://www.tate.org.uk/about/projects/inside-installations».

Al termine del progetto, gli esiti sui 33 casi di studio e una breve presentazione relativa ai 5 campi di indagine, sono stati presentati all'interno della pubblicazione disponibile online *Inside Installation: Presentation and Preservation fo Installation Art*. In seguito, è stato realizzato un secondo volume *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of complex artworks* pubblicato nell'ambito del progetto PRACTICs, che raccoglie ulteriori ricerche pratiche e teoriche sulla gestione e conservazione di opere d'arte complesse. Infine, è stato realizzato il documentario *Inside Installation: Who Care?* nel quale vengono presentate tre installazioni: *Notion Motion* di Olafur Eliasson, *Exchange Fields* di Bill Seaman e *This is Propaganda* di Tino Sehgal.[198]

3.5.1 La nozione di autenticità in rapporto alla conservazione delle installazioni *time-based media*: il contributo di Pip Laurenson

Pip Laurenson responsabile del Dipartimento di *Time-Based Media* alla Tate Modern di Londra, ha partecipato all'attività di studio "Theory and Semantics" realizzato nell'ambito del progetto di ricerca Inside Installation. In questa occasione è intervenuta al seminario "Installation Art in the Museum Context" tenuto a Maastricht con il contributo *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installation*.[199] Nell'articolo analizza la nozione di "autenticità" nel contesto teorico del restauro tradizionale e propone una nuova comprensione del concetto, appoggiandosi all'interpretazione dell'opera d'arte come "partitura musicale".

Il termine *time-base media* si riferisce a opere che sono caratterizzate dalla presenza di elementi video, diapositive, film, audio o elementi digitali. Questa

[198] Il documentario è stato diretto da Maarten Tromp con interviste di Tracy Metz, ed è stato realizzato da Pauline't Hoen (membro della Foundation for the Conservation Of Contemporary Art, SBMK) e da Gaby Wijers (membro del Netherland Media Art Institute – NIMk) con il contributo di professionisti membri di INCAA. Il documentario è disponibile al seguente link: «https://vimeo.com/25101140»

[199] P. LAURENSON, "*Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*", Tate Paper, n.6, 2006, pp.1-12. «http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations.»

tipologia di opera oltre a essere costituita da elementi multimediali, occupa lo spazio nei modi definiti dall'artista e produce esperienze basate sul tempo, distinte secondo i mezzi impiegati. Le installazioni *time-based media* possono essere definite anche come "eventi situati" cioè concepite come "opere allografiche" create in un processo a due stadi. Laurenson richiama la distinzione operata da Nelson Goodman tra "autografico" e "allografico" termini che identificano le opere d'arte falsificabili, distinte da quelle costitutivamente infalsificabili. Il filosofo definisce "autografiche" la pittura o la scultura, poiché gli elementi formali o fisico-materiali sono necessari a identificare l'opera. Al contrario, il termine "allografico" è impiegato nel caso di eventi realizzati in base a un'esecuzione: gli esempi più tipici sono i lavori teatrali o la musica.

Partendo da questa distinzione, la restauratrice inglese valuta il principio di "autenticità" – nei termini indicati nella teoria classica del restauro, per cui il concetto di autenticità fa riferimento all'originalità della materia e al lavoro manuale dell'artista – come attribuibile esclusivamente alle opere autografiche, pertanto non applicabile all'arte allografica. Inoltre, aggiunge Laurenson, la *performance* consente un alto grado di variazione della forma, ammette cioè una logica differente rispetto alla conservazione degli oggetti tradizionali. Il riferimento è qui alla musica, disciplina in cui si utilizza il concetto di "identità" per indicare i parametri di variazione e in questo modo si prescinde dalle condizioni fisiche dell'oggetto. La restauratrice si appoggia all'interpretazione data dal filosofo Stephen Davies che identifica nella "partitura" un aspetto ontologico significativo della musica. La "partitura" è concepita come una serie di istruzioni che l'esecutore deve rispettare, e in questo modo Laurenson ammette che due performance o due installazioni possono differire ma rimanere ugualmente autentiche. In sintesi, la restauratrice propone l'idea che il museo ha l'obbligo di preservare i valori autentici dell'opera, valori che servono a individuare il significato e l'identità di un'installazione artistica, riconoscibili attraverso una conoscenza accurata dell'aspetto estetico-storico dell'opera e in base all'abilità del restauratore di

interpretare l'intenzione dell'artista. L'identità di un'installazione multimediale non è definita esclusivamente dagli elementi che la costituiscono, ma è anche rappresentata dall'esigenza di installare l'opera. In questo atto si registra un "principio di indeterminazione" che è proprio delle *performance* e quindi delle installazioni. Questo principio è guidato da scelte che escludono alcuni aspetti in favore di altri, ritenuti fondamentali per comunicare l'identità dell'opera stessa. Da questo punto di vista è plausibile, secondo Laurenson, che due installazioni autentiche vengano presentate in modo differente, senza per questo tradire il significato intrinseco dell'opera.

In conclusione, Pip Laurenson stabilisce i nuovi obiettivi della conservazione in relazione alle installazioni *time-based media*: la conservazione mira a registrare e documentare le proprietà che caratterizzano l'opera allo scopo di comprendere la sua identità e stabilire una corretta installazione, reinstallazione, manutenzione e conservazione dell'opera; la conservazione consente inoltre, di adottare varianti distinte della stessa installazione, per la sua ripresentazione in futuro. Da questo punto di vista, la missione della conservazione va oltre la preservazione dell'aspetto fisico dell'oggetto e riflette la complessità della natura del contemporaneo. La nozione di autenticità legata all'idea di originalità della materia non è più rilevante per una parte significativa dell'arte dei nostri giorni. Al contrario, il lavoro di documentazione di un'installazione può condurre a decisioni specifiche, distinte e negoziabili, queste scelte dipendono dalla relazione dell'artista con il processo di creazione della sua opera.

Capitolo IV

La teoria contemporanea del restauro: il pubblico e il suo orizzonte di aspettative

4.1 Teoria contemporanea del restauro: critica al concetto di "autenticità"

In *Teoria contemporanea de la restauracion*[200] Salvador Muñoz Viñas analizza e ordina un significativo numero di fonti, molto frammentarie, dando all'insieme una visione organica. Nella sua sintesi, l'autore ci parla della messa in crisi di alcuni dei principi sui quali fonda la teoria del restauro tradizionale[201] ed espone le posizioni che, con maggiore enfasi, esprimono il cambio di paradigma nella teoria contemporanea del restauro.

In primo luogo, Muñoz Viñas segnala che nell'attualità assistiamo a un importante mutamento nel pensiero teorico del restauro. Per molti dei suoi esponenti il campo d'azione della disciplina non si definisce più in funzione a criteri oggettivi ma soggettivi. In altre parole, l'oggetto di restauro non è più vincolato a un giudizio estetico o di interesse per la conoscenza dell'alta cultura, soddisfa piuttosto criteri interpretativi che riguardano gli aspetti immateriali, di cui l'opera si rende portatrice. Va precisato che se da una parte non tutti gli oggetti di restauro rientrano nella categoria di "opera d'arte" (oggetti che si caratterizzano per il loro valore storico-artistico) o nella categoria di "beni di valore storico" – a meno che tali espressioni non siano interpretate in senso ampio – d'altra parte, il valore "culturale" nella sua accezione di "alta cultura" è visto come un criterio arbitrario, poiché limita il concetto di cultura solamente a una parte di questa, escludendo altri ambiti e quindi molti oggetti di restauro che presentano un differente valore culturale o che rappresentano un interesse per gruppi più ristretti.[202] I limiti imposti dai

---

[200] S. MUÑOZ VIÑAS, *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid, 2004.

[201] Il riferimento alla teoria classica del restauro è ai testi canonici di Brandi, Le Duc, Ruskin, Boito, Baldini.

[202] Muñoz Viñas constata che non esiste un unico criterio in grado di caratterizzare tutti gli oggetti di restauro. Elenca i criteri che si sono usati nel tempo per definire il campo d'azione della disciplina, indicandone però i limiti. Questi criteri sono quelli di "antichità", "opere d'arte", "bene di valore storico" o "monumento storico", si è poi passati al criterio "culturale". Una soluzione al problema afferma Muñoz Viñas è rintracciabile nell'idea proposta da Bonsanti denominata dallo storico dell'arte italiano "*rivoluzione copernicana*", rivoluzione che consiste nell'assumere che l'elemento caratteristico del restauro non risiede nell'oggetto ma nel soggetto.

criteri di definizione dell'oggetto di restauro, sono superati dal nuovo approccio che valuta il "carattere simbolico" del manufatto, disinteressandosi al suo aspetto oggettuale. In altre parole, la dimensione formale non costituisce il carattere identificativo dell'oggetto di restauro, questo si presenta come "segno", "emblema", "simbolo". Il suo valore «es un valor convencional, acordado y concedido por un grupo de personas, o incluso, en ciertos casos, por una sola persona. Sobre esos objeto se vuelcan unos valores que en realidad corresponden a sentimientos, creencias o ideologías, es decir, a aspectos inmateriales de la realidad»[203]. Pertanto, si assegna agli oggetti di restauro una *funzione immateriale* – le principali sono la dimensione simbolica e la dimensione storico-documentaria –[204]. La funzione intangibile di questi oggetti è un aspetto rilevante, poiché in assenza del riconoscimento dell'oggetto come portatore di un determinato messaggio (simbolico, sentimentale, identitario, eccetera) da parte della collettività o del singolo, il manufatto non rappresenterebbe più un oggetto da preservare.

La prospettiva "funzionale" adottata nella proposta, tuttavia frammentaria, della teoria contemporanea del restauro, attribuisce un nuovo significato al concetto di "autenticità": «la autenticidad que en la teoría clásica se establecería mediante criterios artisticos o históricos se establece ahora no sobre criterios fijos, sino sobre la fuente de información variadas que se vinculan no solo sobre la forma y la sustancia, sino también sobre el uso, la función, la tradición, el entorno y el espíritu»[205]. Restringendo il campo della teoria classica alle sole nozioni espresse da Cesare Brandi, si ricorda brevemente che l'opera d'arte, per il teorico italiano, si offre alla coscienza del riguardante «nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica» criteri inerenti alla "Verità" dell'oggetto, valori che derivano dall'ambito dell'alta cultura dove la ricerca di autenticità è un fine

[203] S. MUÑOZ VIÑAS, *Teoría contemporánea …*, *op.cit.*, 2004, p.40.

[204] *Ibid.*, pp.61-62. Muñoz Viñas propone una tassonomia di funzioni svolte da un oggetto di restauro: la dimensione simbolica e storica-documentaria, ma anche la funzione sentimentale, identitaria, ideologica, economica e così via.

[205] *Ibid.*, pp.150. Nella teoria classica del restauro incontriamo due valori fondanti: il valore storico e quello artistico, principi che si riscontrano in molte formulazione teoriche a partire da quella di Cesare Brandi.

indiscutibile. Attualmente, la teoria contemporanea del restauro mette in discussione questi valori, adottandone altri quali il simbolico, l'identitario, il sentimentale e così via, come risposta all'evoluzione, nel tempo, della definizione del campo d'azione della disciplina e al mutamento dei suoi obiettivi che puntano a soddisfare nuove esigenze culturali.[206] Il "patrimonio" è concepito come una costruzione intellettuale della collettività o del singolo individuo, frutto di una scelta: «el patrimonio es aquello en lo que los grupos y las personas convienen en entender como tal, y sus valores no son ya algo inherente, indiscutible u objetivo, sino algo que las personas proyectan sobre ellos. La patrimonialidad no proviene de los objetos, sino de lo sujeto: puede definirse como una energía no-fisica que el sujeto irradia sobre un objeto y que este refleja»[207]. Questi oggetti si rendono segni intangibili di una cultura, di una storia, di un'identità.

Le formulazioni teoriche che esprimono con maggiore forza il cambio di paradigma nella teoria contemporanea del restauro, sono il "soggettivismo radicale" e "l'intersoggettivismo". Entrambe le posizioni muovono da una visione (postmoderna) affine a quella portata avanti da buona parte della sociologia e della filosofia interessata a smantellare le "narrazioni" (moderne) su cui poggiavano i discorsi della società occidentale. Né è esempio la decostruzione di nozioni quali "Storia", "Cultura" e "Arte" – espressi nell'orizzonte di una cultura occidentale basata su concetti alto-culturali – sostituite in "storie", "culture" e "arti", idee portatrici di diversità ed eterogeneità. Questo stesso processo di decostruzione ha avuto conseguenze anche nel campo del restauro, che non fa più appello ad alcuni principi della teoria classica, tra questi anche i criteri di "autenticità" e "oggettività".

---

[206] *Ibid.*, pp. 150-151. L'ambito del restauro ha nel tempo ampliato i propri confini e l'oggetto di restauro ha assunto definizioni distinte, dapprima antichità, e successivamente opere d'arte, oggetti di archeologia, beni dal volore storico o dal valore storico-artistico, sino ai beni culturali, una categoria diffusa ed estremamanete ampia. Il criterio cuturale ha visto importanti aperture nella Carta di Venezia del 1964, nella Carta di Burra e nel 2000 nella Carta di Cracovia che restituisce una definizione di "patrimonio culturale" che già non dipende da valori altocuturali ma da valori che possono variare a seconda di ogni caso.
[207] *Ibid.*, p.152.

Denis Cosgrove, un rappresentante del "soggettivismo radicale", considera il restauro in termini di attività *creativa* poiché l'interpretazione formulata dal restauratore (in quanto soggetto) è sempre vincolata al rispetto di una convezione, pertanto il suo intervento non potrà mai essere interamente oggettivo.[208] Secondo Cosgrove il restauro "creativo" è portatore di un atto di "trasformazione": la maggiore libertà a disposizione del restauratore gli consente di svincolarsi dalla subordinazione a una nozione di autenticità, che rispetta i valori inerenti alla "Verità". In altre parole, il gesto creativo del restauratore andrebbe considerato come un nuovo intervento nel processo vitale dell'oggetto, un atto poco rispettoso dei criteri canonici e maggiormente aperto al radicalismo, posizione che secondo Cosgrove consentirebbe di rivitalizzare la tradizione di cui l'oggetto si fa veicolo, evitando ogni suo cedimento sotto gli effetti distorsivi della pratica classica.

Muñoz Viñas critica la visione di Cosgrove e segnala i limiti dell'impostazione del "soggettivismo radicale". In primo luogo, valuta l'autonomia concessa al restauratore come una forma di radicalismo rapportabile al valore assoluto dei criteri di "Verità", codificati per definire l'unico stato autentico di un'opera d'arte, giudizio che non può essere contraddetto. Il valore oggettivo e il valore individuale e privato, l'uno e l'altro, attribuiscono al restauro una stessa dimensione, pur nella differenza dell'approccio teorico. In secondo luogo, lo spagnolo considera riduttivo l'intervento "creativo" per l'impossibilità, da parte del restauratore, di prevedere e quindi di rispettare con la propria azione, la totalità dei significati che l'oggetto riveste per la società.

David Lowenthal ha fornito risposte differenti a questo stesso problema. Il teorico porta avanti la proposta dell' "intersoggettivismo" e suggerisce l'idea di spostare il potere decisionale dal restauratore alla collettività. Si tratta di una concezione "democratica" del restauro, disciplina concepita come attività che si basa su decisioni sociali e non individuali. Anche in questo caso sono criticati i valori oggettivi nel restauro, mentre a essere difesa è l'idea che ogni intervento conservativo è contaminato da un giudizio di "gusto", nozione

[208] *Ibid.*, p.141.

interpretata da Lowenthal in termini di soggettività.[209] Nelle sue parole: «Aunque la Restauración congela un pasado fijo y aislado, no puede evitar de sacar a luz un pasado que esta siendo alterado para adecuarse a nuestras expectativas. […] las circunstancias actuales determinan que y como reconstruimos" e conclude con l'affermazione che "el pasado se usa mejor domesticándolo».[210] La scelta di preservare nell'oggetto un aspetto rispetto a un altro, secondo Lowenthal si basa su un gusto, una preferenza, un'aspettativa determinata da una valutazione soggettiva. In altre parole, nel restauro si nega la preminenza di un sistema oggettivo di valutazione.

Questa posizione viene ulteriormente sostenuta dal teorico che mette a confronto l'idea di "Patrimonio culturale" con il processo di creazione della "Storia". La "Storia" descrive gli stadi di sviluppo del genere umano da una prospettiva scientifica caratterizzata dalla ricerca della "verità", porta quindi alla luce un passato che appartiene all'intera collettività, una narrazione che risponde all'esigenza di una logica inclusiva. Mentre, il "Patrimonio culturale" sostiene Lowenthal, non può essere compreso sotto uno stesso criterio razionale, dato che la sua essenza risiede nelle "credenze" che gli individui proiettano e ricevono da esso. Il suo significato dipende «no de la pruebas sobre sus orígenes, sino por sus logros actuales». Il Patrimonio culturale mette in campo un preciso criterio escludente: funge da catalizzatore che identifica e riunisce gruppi di persone coese attorno a una stessa sensibilità, le cui "credenze" sono "illogiche e false" cioè valide per alcuni ma non per tutti, condizione necessaria per svolgere in maniera efficace la propria funzione di raggruppazione collettiva. Questa distinzione serve a Lowenthal per definire i

---

[209] *Ibid.*, pp.101-102. Nella sintesi di Muñoz Viñas: "En realidad por gusto se entiende aquí algo que respondería mejor al concepto de subjetividad. Se habla no solo del gusto estético, sino también de otra forma de querencias intelectuales: gusta, por ejemplo, que una pintura restaurada tenga un brillo homogéneo, preferibilmente satinado –como el que se produce barnizando mediante aerógrafo; y gusta que el lienzo este liso y terso; y que los colores sean intensos, como los de las fotografías; y que la superficie pictórica sea homogénea, como la de un póster. […]gusta también que el objeto restaurado coincida con lo que se ha llamado prejuicio histórico, con el aspecto que se supone, se espera, se piensa que debió tener ese objeto en el pasado, aunque de hecho el conocimiento se base más en la imagen que de ese momento histórico han programado lo mass media que en estudios rigorosos. […]Tampoco es posible dejar de relacionar el prejuicio histórico con los anhelos de impresiones que ya a principio del siglo XX mencionaba Riegl como criterio de autenticidad ante ciertos monumentos".

[210] *Ibid.*, pp.102-103.

tre momenti operativi che consentono al patrimonio culturale di adattarsi agli usi attuali: «Actualización. Consiste en la imposición de imágenes y valores actuales sobre hecho y personaje pasados», «Mejora. Consiste en destacar lo que hoy es apreciado», «Exclusión. Consiste en olvidar lo que hoy no es apreciado»[211]. La visione intersoggettiva pertanto, si manifesta secondo una concezione dialogica del rapporto tra la tutela del patrimonio culturale e le necessità dei gruppi sociali, da questi dipende il suo riconoscimento e la sua adeguazione ai gusti attuali.[212]

Nella sintesi proposta nel libro, l'autore mette in evidenza il fatto che le teorie contemporanee del restauro presentano un approccio "funzionale": i valori storico-estetici vengono sostituiti con altri valori attribuiti all'oggetto da una più ampia rete di soggetti.[213] In tale analisi, particolare attenzione è posta sul criterio intersoggettivo, per cui un oggetto può compiere funzioni distinte per diverse società, gruppi o singoli individui. Per rispondere a tutte le aspettative assegnate all'oggetto dagli agenti sociali coinvolti, si delinea un'approccio etico del restauro che trova riscontro nei concetti di "negoziazione", "equilibrio", "dialogo" e soprattutto "consenso". Questa affermazione comporta una sostanziale variazione nell'ambito di assegnazione della legittimità nel processo decisionale, in fase di intervento di restauro, decisione che passa dalle mani di una ristretta elitè di esperti – nel caso della teoria classica del restauro, gli unici che per la loro formazione tecnica sono considerati adeguati (e ricordiamo che Cesare Brandi assegna questo compito alla triade formata dal restauratore, lo storico dell'arte e lo scienziato del restauro) – alla totalità di ogni singolo gruppo o individuo, per cui l'oggetto ha un valore e un significato particolare. È ragionevolmente comprensibile, la

[211] *Ibid.*, p.146.
[212] Muñoz Viñas usa queste parole per spiegare il contributo di Lowenthal: "Al convertir a lo sujetos en los principales actores de la formación y adaptación del patrimonio a las necesidades sociales, Lowenthal dinamita (deconstruye) unos de los pilares basico de la Restauración tal y como se describe en la teorías clásicas, este es, como implementación de verdades históricas o artisticas. En este sentido, Lowenthal es plenamente posmoderno, y sus ideas […] son completamente contemporáneas", (p. 147).
[213] Secondo l'approccio funzionale i valori storico-estetici sono presi in considerazione in fase di restauro, solamente se migliorano l'efficacia funzionale del manufatto.

necessità quindi di indivuduare e armonizzare tutte le funzioni e i significati proiettati su un oggetto, allo scopo di comunicarli al maggior numero di pubblici possibili.[214] Muñoz Viñas sintetizza l'idea con queste parole: «Negociación, consenso, dialogo: se trata, en definitiva, de reconocer que la restauración se hace para unos sujetos a quienes un objeto afecta de forma muy diversa y a menudo intangible, y que estos tienen derecho a participar en la toma de decisiones, o, al menos, a que su punto de vista sea tenido en cuenta»[215].

L'autore pur riconoscendo la svolta paradigmatica dell'approccio intersoggettivo, riflette sui limiti di questa impostazione teorica e si schiera a lato di una visione più moderata, delegando il processo decisionale a esperti, considerati in veste di "pubblico privilegiato" la cui legittimità è concessa dalle collettività in base a un "meccanismo di autorità"[216] che ne garantisce l'autorevolezza, e la cui intenzione però dovrebbe essere legata ai criteri di "negoziazione" e "sostenibilità".

Sul principio etico del restauro, l'autore menziona due concetti: "l'orizzonte di aspettative sociali"[217] e la nozione di "sostenibilità". Il primo analizza il carattere eterogeneo del pubblico e determina che il restauratore, nella fase di valutazione dell'efficacia funzionale degli oggetti del Patrimonio culturale, dovrà prendere in considerazione aspettative, norme e funzioni sia artistiche sia extra-artistiche. Mentre, il principio di sostenibilità apporta un concetto ecologico: prevedere e scegliere quegli aspetti dell'oggetto che presumibilmente possono soddisfare il "gusto" delle generazioni future, lasciando inalterata la continuità dei procedimenti conservativi.

---

[214] Cito Munoz Vinas: "La etica contempoanea de la Restuaracion pretende contemplar el mayor numero posible de formas de entender el objeto y atender equilibradamente a todas sus funciones: no solo a las que cumple por los expertos, sino tambien a las que cumple por el resto de *usuarios*, para sus *target audience*, para su publico. Desde el punto de vista etico, la mejor Restauracion es la que proporciona mas satisfaccion a mas gente, o aquella que produce una suma de satisfaccion mayor." (p.162)

[215] *Ibid.*, p.163

[216] Il "meccanismo di autorità" si basa su un sistema di reputazione dell'elitè accademica, riconosiuta e considerata esperta in un preciso campo intellettuale o scientifico, le cui interpretazioni influenzano il gusto della collettività. Da questo punto di visto il restauratore è percepito come esperto nel suo ambito di lavoro, considerazione che gli viene conferita dalla collettività. (p.163)

[217] Il concetto "orizzonte di aspettative sociali" è tratto da Maria Jose Martiez-Justicia.

4.2 Limiti della *Teoria* in rapporto al contemporaneo: problematiche di conservazione

Nel secondo capitolo sono stati presi in esame i concetti fondamentali della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi, in relazione a specifiche problematiche di conservazione dell'arte contemporanea. Da una breve rassegna di interventi – realizzati da restauratori, storici dell'arte e filosofi che hanno preso parte al dibattito italiano e internazionale sui temi riguardanti la validità e l'applicabilità della *Teoria* al contemporaneo – è emerso un quadro di posizioni che potremmo definire plurale. La valutazione che più di tutte, sembra abbia suscitato maggiore consenso tra gli esponenti della comunità scientifica italiana e internazionale, riguarda l'inadeguatezza della *Teoria* per definire soluzioni conservative e di restauro appropriate nel caso di opere concettuali, processuali, effimere, monocromi e opere che prevedono supporti tecnologici.
Nel terzo capitolo, si è poi fatto notare un altro aspetto preminente nella pratica della conservazione del contemporaneo, l'adozione del metodo "caso per caso". Ogni oggetto artistico rappresenterebbe, in considerazione dei problemi specifici che veicola, un caso di studio, quasi sempre, a sé stante. La singola opera, non è più concepita come luogo d'azione di una disciplina retta da regole assolute e considerate universalmente valide, inoltre è rispetto a problemi specifici che si sono sviluppate riflessioni teoriche e pratiche.
Riepilogando, in sintesi, i limiti della *Teoria* brandiana rispetto alla conservazione dell'arte contemporanea, vale la pena di riproporre i primi due principi della teoria. Il restauro è «*il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetica e storica*» e «*deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte*», senza per questo commettere un falso artistico, un falso storico o cancellare le tracce lasciate dal tempo. Questi due concetti, alla base dell'approccio brandiano, si rivelano inadeguati alla conservazione di molte opere d'arte contemporanee che presentano fini e mezzi estetici distinti dalle opere antiche.

Innanzitutto il «*riconoscimento*» nella coscienza del fruitore del valore di artisticità dell'opera sottintende, anche, l'imperativo alla conservazione, presupposto difficilmente conciliabile nel caso di opere effimere o concettuali che rifiutano la longevità dell'oggetto o nel caso di opere realizzate – consapevolmente o inconsapevolmente – con materiali fragili, destinate, pertanto, a una vita breve. In secondo luogo, il restauro è finalizzato alla conservazione della consistenza fisica dell'opera e non contempla la dimensione immateriale che caratterizza molte espressioni artistiche contemporanee. Infine, la salvaguardia della «*duplice polarità estetica e storica*» prevista da Brandi poco si adatta a un approccio "funzionale" (teoria contemporanea del restauro) o al concetto di serialità e comunque a quei materiali sostituibili che mettono apertamente in discussione la categoria di autenticità, mentre altre opere rifiutano la storicità poiché sono alla ricerca di una perenne "purezza" formale, come ad esempio i monocromi.
Più in generale è lo stesso concetto di opera d'arte su cui fonda il «*riconoscimento*» come atto critico a essere messo in discussione. Come ritiene Brarassi, Brandi propone un concetto di arte puramente visivo e statico, non prende quindi in considerazione le opere che includono il gusto, l'olfatto, il movimento, la funzionalità o che si offrono in qualità di arte processuale, relazionale, progettuale o concettuale.[218]

4.3 Limiti della *Teoria* in rapporto al contemporaneo: mutamento di paradigma

Nel primo capitolo si è tentato di tracciare il mutamento di paradigma a partire dalle riflessioni filosofiche di Gillo Dorfles e Arthur C. Danto. L'uno e l'altro, descrivono il radicale cambiamento dei canoni e del ruolo dell'arte, rispetto all'estetica tradizionale, attraverso concetti quali "centro e periferia", "policentrismo", "pluralismo". In entrambi, la ricerca è indirizzata a mettere in

[218] S. BARASSI, *La conservazione dell'arte contemporanea…*, *op.cit.*, n.11, novembre, 2004, p.3.

rilievo l'eterogeneità e la complessità delle espressioni artistiche contemporanee, ampliando la definizione di ciò che designa un oggetto d'arte come tale. Secondo questa prospettiva, il mutamento di paradigma potrebbe essere sintetizzato ed espresso in questi termini: "non qualunque cosa è arte, però qualunque cosa è in potenza arte".

Un simile cambiamento potrebbe avere conseguenze anche nell'ambito del restauro. Se consideriamo valida questa ipotesi, si dovrà anzitutto tenere in considerazione il fatto che i criteri teorici elaborati da Brandi, sono concepiti per il restauro di opere antiche e moderne. Di conseguenza la «*doppia polarità estetica e storica*» su cui fonda il «*riconoscimento*» come atto critico (momento *metodologico* del restauro) perde coerenza nell'epoca *poststorica*. Il riconoscimento dell'opera d'arte, così pure della produzione artistica, già non fonda su una "narrazione" o un canone estetico che costituisce il "centro". D'altronde, le diverse narrazioni su ciò che è "arte", "autentico" o "originale" ciascuna di esse rappresenterebbe solo una delle interpretazioni possibili ma nessuna è assunta come prioritaria rispetto alle altre, tutte si equivalgono.

In secondo luogo, il critico e teorico senese nel suo scritto *Teoria del restauro*, prende in esame il *tempo* storico nell'opera d'arte. L'utilizzo di questa categoria è accettabile nel caso di opere d'arte tradizionali, poiché in esse predomina il supporto fisico, ma non è utile a definire l'arte effimera e concettuale, manifestazioni che non cercano la trascendenza ma la loro attuazione "qui e ora". La loro durata è precaria e in molti casi il progressivo deperimento dei materiali o la distruzione completa dell'opera, si manifesta come espressione diretta dell'intenzione dell'artista.[219]

Brevemente, l'estetica di Brandi affronta il problema dell'opera d'arte in termini di ricezione nella coscienza e del suo riconoscimento in essa. Questa riflessione estetica, focalizzata al restauro, consente di individuare gli assiomi della Teoria (ovvero *l'istanza estetica e storica* e *si restaura solo la materia*) con cui legittimare le pratiche concrete del restauro. Questi assiomi – che

[219] In questi casi, un aspetto importante della conservazione è la documentazione, nel quale si raccolgono anche le intenzioni dell'artista.

scaturiscono dalla questione filosofica del «*riconoscimento*» – caratterizzano il restauro come un'attività che «*deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte*».

Si è visto, che nell'arte contemporanea i canoni estetici di armonia, di equilibrio, di simmetria della forma, l'ideale assoluto di bellezza si sono sgretolati. Oggi, l'arte non si avvale più di quel carattere di *unità* che spetterebbe all'*intero*, ma si riferisce a una nuova "*unità*" che potremmo definire, una "*unità*" che si raggiunge attraverso il consenso intorno alle diversità, o meglio una "*unità*" della diversità che si basa su una visione di integrità. Come si è già affermato precedentemente, Danto non considera più l'arte contemporanea in conformità a un determinato periodo della storia dell'arte, ma come una categoria eterogenea e generica. Al termine "opera d'arte" il filosofo americano attribuisce una concezione che è essenzialista, e al tempo stesso, storicista. In questo modo, il concetto di arte è coerente con tutto ciò che è arte: in esso si dovrebbe poter accettare la coesistenza dell'arte contemporanea in tutte le sue manifestazioni, dell'arte tradizionale e dell'arte antica. Inoltre, Danto afferma che il pluralismo dell'universo artistico contemporaneo richieda un pluralismo anche nella critica d'arte, e ciò significa che: «la critica non deve dipendere da una narrazione storica improntata all'esclusione, ma considerare ogni opera di per sé, relativamente alle sue motivazioni, significati, e riferimenti intrinseci, e al modo in cui tutto questo prende forma e deve essere interpretato»[220].

A questo punto, si potrebbe affermare che la riflessione teorica di Brandi poggia su un paradigma estetico del tutto inconciliabile con quello del contemporaneo e presumibilmente i principi della *Teoria*, *in toto*, non possono essere considerati validi anche per l'arte contemporanea. Questa valutazione trova, peraltro, un riscontro pertinente in quella precisa ossessione di Brandi di preservare e conservare la consistenza fisica dell'opera, in quanto luogo in cui si manifesta l'epifania dell'immagine, che è portatrice di quei valori estetici e storici definiti in funzione a criteri oggettivi e improntati all'esclusione, criteri

[220] A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte…*, *op.cit*., P.157.

inerenti alla "Verità" dell'oggetto artistico. L'opera d'arte è concepita come un *unicum.* Certamente, il teorico italiano, nel suo scritto non si è posto il problema della riproducibilità, dei nuovi *medium* e tecniche nell'arte ma neppure poteva prevedere la straordinaria apertura che, da lì a poco, avrebbe interessato il mondo dell'arte e che l'avrebbe radicalmente cambiato. Per fare solo un esempio, basti pensare la trasgressione all'imperativo di originalità presente in molte proposte artistiche dei nostri giorni, che si manifesta con l'inversione di gran parte dei criteri di autenticità – criteri definiti da norme e regole che rispecchiano l'alta cultura –.

In forma di rapida digressione, si vuole ricordare il tentativo da parte degli esponenti della teoria contemporanea del restauro, di superare i criteri teorici brandiani sostituendoli con un approccio "funzionale" del restauro: emergono posizioni volte a decostruire i concetti di "autenticità" e "Verità", criteri sui quali si era basata la teoria classica del restauro; i valori storico-estetici sono sostituiti con altri valori attribuiti all'oggetto, da una più ampia rete di soggetti. Per rispondere a tutte le aspettative assegnate all'oggetto dagli agenti sociali coinvolti, si delinea un approccio etico del restauro che trova riscontro nelle idee di negoziazione, dialogo e soprattutto di consenso.

Fatta questa breve digressione sull'attuale indirizzo della teoria del restauro, si segnala che oggi alcuni esperti continuano a sostenere la validità dei principi brandiani – o parte di essi – e rivendicano la loro applicabilità anche per l'arte contemporanea, in particolare se l'oggetto artistico appare accomunabile a un'opera d'arte tradizionale. Certamente non si vuole mettere in dubbio il riconoscimento internazionale ottenuto da Brandi che, peraltro, con il suo lavoro ha influenzato la pratica del restauro in molti paesi europei ed extra-europei. Tuttavia, è necessario riflettere su una questione di carattere cronologico temporale: le creazioni artistiche contemporanee sono un prodotto del nostro tempo e nonostante alcune di esse siano rapportabili per tecnica all'arte tradizionale, tutte queste manifestazioni non possono essere percepite come tali. In questo senso, anche se alcuni principi brandiani sono ritenuti validi e quindi applicabili all'arte contemporanea, si dovrebbe poter ricorrere a

loro solo se ricompresi all'interno di una nuova teoria, che li preveda come parte della stessa.

Prendendo in considerazione l'idea di una nuova "unità" – che ho descritto nei termini di "intergrità" o "unità che si raggiunge attraverso il consenso intorno alle diversità" – si intende guardare anche all'eterogeneità dei soggetti che, nel sistema dell'arte, prendono parte a ciò che Maria J. Martinez Justicia ha definito "orizzonte di aspettativa sociale".

4.4 Il pubblico del museo d'arte contemporanea e il suo orizzonte di aspettativa

Alla luce di quanto osservato appare essenziale trattare, seppur brevemente, due aspetti di rilievo. In primo luogo, si intende segnalare che il valore di artisticità di un oggetto, già non può essere attribuito esclusivamente in base alle sue qualità intrinseche e quindi in base al talento del suo autore, bensì l'arte si configura oggi come vera e propria espressione sociale e culturale. In secondo luogo, è necessario riflettere sul radicale cambiamento nei modi di produrre arte negli ultimi sessant'anni e come tale rinnovamento ha portato con sé una trasformazione – ancora in corso e che stiamo assistendo – che ha coinvolto anche il mondo delle istituzioni e il pubblico dell'arte.

4.4.1 "Orizzonte di aspettativa sociale"

Maria J. Martinez Justicia espone nel suo testo introduttivo al libro *Historia y teoria de la conservacion y la restauracion artistica*[221], il concetto di "orizzonte di aspettativa sociale" che elabora dalla nozione di "orizzonte di

[221] SANCHEZ-MESA MARTINEZ D., MARTINEZ JUSTICIA M. J., *Historia y teoria de la conservacion y la restauracion artistica*, Madrid, 2009.

aspettativa" formulata da Hans Robert Juass, che a sua volta si ispira al concetto bachtiniano di comprensione dialogica. L'intenzione di Martinez Justicia è di dimostrare come tale concetto – anche se preso in prestito da un'altra disciplina – applicato al campo del restauro consente di chiarire la sua funzione all'interno del sistema dell'arte e individuare gli esponenti che vi partecipano.

È necessario, prima di passare a esporre il concetto di "orizzonte di aspettativa sociale" segnalare l'idea per cui l'opera d'arte è assunta come espressione culturale.
Martinez Justicia afferma che l'opera d'arte è un "testo di cultura", non può cioè essere compresa al di fuori del contesto sociale e culturale che l'ha realizzata. In altre parole, si afferma l'idea che tutte le espressioni artistiche oggi sono espressioni culturali, sono il prodotto della realtà sociale e materiale che circonda l'uomo e assumono un valore e un significato che ha senso per un gruppo, una comunità, una società. Considerando l'opera d'arte come "testo di cultura" Martinez Justicia individua in ogni intervento di restauro, anzitutto, un atto di comprensione di questo "testo". La sua tesi si collega al concetto di comprensione dialogica di Michail M. Bachtin. Il filosofo russo ritiene che l'oggetto artistico è un prodotto culturale, dal momento che la comprensione del suo significato si stabilisce nel dialogo tra l'oggetto e i suoi spettatori, tra l'uno e l'altro. Secondo questa prospettiva, si stabilisce una relazione con l'altro del tipo soggetto-soggetto. L'oggetto artistico, in quanto "testo di cultura" si allontana pertanto, da una visione pura e astratta dell'arte. L'opera d'arte comunica un preciso contenuto sociale e culturale, e la sua ricezione avviene non per via di una contemplazione ideale ma attraverso un'interazione culturale che fonda sul dialogo, un vero e proprio atto di comprensione. Nelle parole di Martinez Justicia: "Se sale así, como senala Bajtin, del imperio metodológico de la epistemología que, desde la estetica trascendental de Kant, reducía la relación con la otredad a una relación del tipo suejto-objecto, en

lugar de promover otra, autenticamente etica y historica, del tipo sujeto-sujeto"[222].

Venendo ora al concetto di "orizzonte di aspettativa sociale", la sua applicazione all'ambito del restauro, secondo Martinez Justicia, ci aiuta a comprendere il carattere eterogeneo dei ricettori che prendono parte al sistema dell'arte. La storica spagnola afferma che il restauro va inteso come atto culturale, ciò significa che la sua funzione va compresa all'interno del sistema dell'arte e ciò che rappresenta per tutti quelli che vi partecipano. Pertanto, nel valutare l'efficacia funzionale di un'opera d'arte il restauratore deve analizzare aspettative, norme e funzioni sia artistiche, sia extra-artistiche. Il bacino di utenti che costituisce il sistema arte è complesso e comprende, a secondo dei casi, soggetti distinti: l'opera d'arte nella sua accezione di "testo di cultura", il restauratore, il curatore, l'istituzione che ha finanziato il restauro, le politiche messe in campo da istituti nazionali o sovranazionali riguardanti la tutela e la salvaguardia del Patrimonio, le Carte del restauro, i proprietari privati interessati al restauro dell'oggetto artistico che è nelle loro mani, i restauratori in veste di liberi professionisti, il pubblico e il suo orizzonte di aspettative.[223] L'intervento di restauro ha un impatto su ciascuno dei destinatari dell'oggetto e questo insieme di soggetti – definito da Martinez Justicia in "orizzonte di aspettativa sociale" – va tenuto in considerazione per promuovere una visione etica della disciplina.

4.4.2 Il pubblico inteso come "attore culturale"

Restringendo l'idea di pubblico al solo pubblico del museo di arte contemporanea e al suo orizzonte di aspettativa, va sottolineato che nell'attualità già non si può parlare di semplice percezione, piuttosto di

[222] *Ibid.*, p.36.
[223] *Ibid.*, p.43.

sensibilità degli individui verso un'opera d'arte. All'oggetto artistico, sono attribuiti da parte della collettività, dei significati convenzionali e questi valori corrispondono a sentimenti e credenze che i soggetti di un gruppo, una comunità o una società percepiscono e proiettano su questi oggetti. L'idea per cui un'opera d'arte è un espressione culturale, il riconoscimento dell'alterità di questo testo di cultura da parte dei suoi ricettori, consente una relazione con l'opera del tipo soggetto-soggetto: si stringe cioè un nesso che rifiuta una concezione astratta dell'arte. Da questa prospettiva, per comprendere le aspettative del pubblico di un museo di arte contemporanea, lo si dovrebbe coinvolgere al processo decisionale interno, come fosse un ulteriore consulente con il quale dialogare. Ovvero, si dovrebbe dare al pubblico tutte le informazioni essenziali per comprendere correttamente il contesto storico-artistico, culturale e sociale nel quale è sorto, ad esempio, il pensiero di un artista e la sua opera, o per l'interpretazione delle collezioni raccolte o di un determinato percorso espositivo, e così via. Ma a sua volta, lo si dovrebbe interrogare sui suoi sentimenti, preferenze, desideri coinvolgendolo alla vita del museo, come un interlocutore attivo.

4.4.3 "Spazi di distinzione"

Le diverse sensibilità rappresentate ed espresse dal pubblico di un museo di arte contemporanea, formano l'insieme di collettività o gli "spazi di distinzione" secondo la definizione data da Pierre Bourdieu in *La distinzione. Critica sociale del gusto*[224].

Nel volume, il sociologo francese fa notare come ciascuno di noi è "distinto" dall'altro. Questa distinzione dipende dai codici culturali che una persona interiorizza e che Bourdieu chiama *habitus*. L'*habitus* genera pratiche e stili di vita che si strutturano a partire dall'origine sociale di un individuo e questa

[224] BOURDIEU P., *La distinzione. Critica sociale del gusto,* ed. a cura di M. Santoro, Bologna, 1983; (Ed. orig.: *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, 1979).

stessa pratica, a sua volta, struttura i gusti e le preferenze che le persone manifestano. Pertanto, gli "spazi di distinzione" si costituiscono di molti principi di differenza: il capitale culturale, scolastico, sociale, economico e simbolico. Attraverso questi principi di differenza si può prevedere quali gusti una persona svilupperà e quali invece saranno assenti. In altre parole, i gusti, scrive il sociologo, rappresentano l'affermazione pratica di una differenza necessaria; il gusto, o meglio il giudizio attraverso cui si esprime il gusto, consente agli individui di classificare gli altri e se stessi, e a loro volta di essere classificati.

Anzitutto, il sociologo segnala la presenza di tre universi di gusti: il *gusto legittimo*, il *gusto medio* e il *gusto popolare*. Bourdieu scrive: «Il *gusto legittimo*, cioè il gusto delle opere legittime […] aumenta con il livello scolastico e raggiunge la frequenza più alta tra le frazioni della classe dominante più ricche di capitale scolastico; il *gusto medio*, che riunisce le opere minori delle arti maggiori […] è più frequente tra le classi medie che non tra le classi popolari o le frazioni "intellettuali" della classe dominante; il *gusto popolare* […] raggiunge la sua massima frequenza tra le classi popolari e varia in ragione inversa al capitale scolastico […]»[225].

D'altro lato, assegna uno specifico significato al *gusto puro* e al *gusto popolare*. Il primo, il "gusto puro" implica la preminenza della forma sulla funzione. A riguardo scrive: «lo sguardo puro presuppone una rottura con l'atteggiamento ordinario nei confronti del mondo che costituisce per ciò stesso una rottura sociale»[226]. A differenza il *gusto popolare* si identifica nelle passioni, nelle emozioni, nei sentimenti, è maggiormente legato all'ambito dei sensi e quindi all'esperienza vissuta in un ambiente naturale e sociale: «È proprio come se "l'estetica popolare" si fondasse sull'affermazione della continuità tra arte e vita, che implica la subordinazione della forma alla funzione o, se preferiamo, sul rifiuto di quel rifiuto che costituisce il principio

[225] *Ibid.*, pp.8-10.
[226] *Ibid.*, p.28.

stesso dell'estetica colta, di quel taglio che separa nettamente le attitudini ordinarie dall'atteggiamento estetico in senso proprio»[227].

Il "gusto popolare" lontano dalla contemplazione estetica si manifesta come critica alla cultura legittima – vincolata al "gusto puro" – dove prevale una valutazione astratta della realtà e una costruzione dell'ideale di bellezza e di estetica, che va oltre l'esperienza ordinaria e diretta della realtà.

Un giudizio simile è stato formulato da John Dewey in *Arte come esperienza*[228], testo in cui il filosofo americano si propone di ricostruire la continuità tra le opere d'arte e i processi della vita quotidiana. Per lui, le arti intensificano e arricchiscono il senso della vita immediata. Dewey critica a Kant per separare l'esperienza estetica da quella ordinaria, poiché Kant secondo Dewey, concepisce il sentimento puro come sensazione chiusa in se stessa, priva cioè di ogni desiderio, azione e inquietudine emotiva. Al contrario, per Dewey, l'esperienza estetica non è e non può essere separata dall'esperienza quotidiana poiché arricchisce e intensifica il comune rapporto tra uomo e natura. Per lui, un'opera d'arte raggiunge qualità estetica, solo quando diventa esperienza per un essere umano. Per questa ragione il filosofo americano critica le teorie che idealizzano l'arte e la isolano dall'esperienza comune.

Faccio qui riferimento a Dewey poiché il filosofo americano – come d'altronde Bourdieu – critica la posizione kantiana riguardo alla pura contemplazione (estetica), concezione da dove sorgono le riflessioni teoriche estetiche, che nel campo del pensiero, sono state utilizzate per ridurre la nozione di arte a una visione legittima ed elitaria secondo Bourdieu, e per Dewey a una concezione distante dall'esperienza concreta.

Ritornando a Bourdieu, il sociologo francese afferma che la distinzione di gusto presenta una correlazione con la distinzione sociale. Ogni "spazio di distinzione" produce un giudizio di gusto che ci consente di comprendere distinzioni che distinguono. In altre parole, ogni giudizio di gusto è legato a

---

[227] *Ibid.*, pp.29-30.

[228] J. DEWEY, *Arte come esperienza*, ed. a cura di G. Matteucci, Palermo, 2007 (Ed. orig. *Art as experience*, New York, 1934)

una determinata condizione di esistenza, è per così dire, carico di giudizi sociali.

Ricapitolando, l'opera d'arte è un "testo di cultura" e il suo valore sociale è determinato in base all'uso che ne fa la collettività. Il riconoscimento e la comprensione dell'oggetto artistico da parte del tessuto sociale avviene secondo una relazione soggetto-soggetto. Ciò consente di liberare la cultura da una visione stantia che riposa sull'ideale di contemplazione pura – vista da Bourdieu come un'imposizione da parte dei membri della classe dominante, e criticata da Dewey per isolare l'arte dall'esperienza concreta –.

Il carattere eterogeneo del pubblico di un museo d'arte contemporanea e il suo orizzonte di aspettativa si manifesta in "spazi di distinzione"; emergono, pertanto, giudizi di gusto che sostanziano le distinzioni esistenti tra le categorie sociali che lo compongono. Le categorie sociali – al di là delle classi segnalate dal sociologo francese – oggi si arricchiscono e incorporano nuovi attori sociali, ad esempio: le minoranze (su base etnico-razziale, religiosa, economica, o su altra base), le tribù urbane, i gruppi di controcultura.

Tutto ciò, dimostra che è un compito estremamente difficile definire l'orizzonte di aspettative di un collettivo che, oggi, si presenta più che mai complesso, ampio e dinamico; d'altronde nell'attualità si profila un'importante sfida, quella di stabile una relazione etica tra il museo e il suo pubblico, tra la pratica artistica, l'offerta culturale e le sensibilità dei gruppi sociali.

4.4.4 Il fenomeno della tribalizzazione del museo

Arthur C. Danto problematizza ancora di più il tema del museo, portando come esempio l'attuale configurazione dei musei americani. Partendo da una riflessione sull'arte contemporanea e il cambio di paradigma che esprime, il filosofo contribuisce con i suoi argomenti a ridefinire il ruolo sociale del museo contemporaneo. Afferma, che chissà, il museo non rappresenta più quel grandioso progetto culturale che aveva spinto ad esempio Adam Verver – il

protagonista del racconto *La coppa d'oro* di Henry James – a concepire il suo "museo dei musei", vincolato a una concezione dove l'arte assume una dimensione, per così dire, "eterea", per il fatto che oggi l'arte e la vita sono più strettamente intrecciate.

Danto segnala che in America è già sorta l'idea di un museo a base comunitaria. Ovvero, esistono musei specializzati che espongono un'arte a base comunitaria, un'arte concepita per un gruppo, per una comunità, per una minoranza, insomma "un'arte tutta loro". L'arte a base comunitaria non è soggetta agli stessi criteri estetici che, in genere, si applicano alla cultura artistica dominante – per intenderci l'arte conservata nel "museo dei musei" – piuttosto, è soggetta ad altri aspetti interessati a consolidare l'identità di una comunità su base etnica, religiosa, nazionale o su qualunque altra base.

Danto esprime in questi termini la tribalizzazione del museo: «il naturale esito di un'arte a base comunitaria è quasi inesorabilmente un museo a base comunitaria, come ad esempio il Jewish Museum in New York con il suo ritorno al tribalismo, o il National Museum of Women in the Art di Washington, dove la fruizione dell'arte avviene in rapporto all'identificazione degli individui con la comunità di appartenenza dell'arte stessa; questi musei dividono il pubblico tra coloro che sono destinatari di quell'arte e tutti gli altri»[229]. L'idea per cui in America il museo è già tribalizzato poggia sul fatto che costituisce una realtà nei fatti. I musei specializzati, tra l'altro, dividono il pubblico tra gli spettatori del "museo dei musei" – individuati nel maschio bianco facoltoso – da un lato e tutti gli altri, dall'altro. Quindi, dal momento che il museo tribalizzato conserva opere d'arte realizzate su base non estetica, rende queste istituzioni distinte rispetto alle cattedrali dell'arte – percepite come istituzione dell'estetica – vivono al margine di queste, poiché sono queste a gestire la cultura artistica dominante, cioè stabiliscono che cosa è arte e che cosa non lo è. D'altro lato, il filosofo, critica anche il fatto che nei musei specializzati il pubblico, da intendere come più vasto rispetto al solo gruppo di riferimento destinatario di quell'arte, non è interpellato nel determinare quale

[229] A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte…*, *op.cit*., p.194.

debba essere quest'arte "propria", non spetta a loro, sebbene l'onere fiscale del museo, ricada poi su tutti.

Ciò che Danto intende segnalare è prima di tutto l'idea che «un oggetto è arte se è arte, altrimenti non è arte»[230] a voler dire che un'opera d'arte è arte per tutti e non solo per alcuni.

Come esempio di arte extramuseale, Danto fa riferimento al caso controverso della barretta di cioccolato chiamata *We Got It!*, opera presentata nella mostra tenutasi a Chicago nel 1993, dal titolo "Culture in Action". Quest'opera si distingue da altre barrette di cioccolato che non sono opere d'arte, se per valutarla si seguono certi criteri, che non sono criteri di qualità ma sono basati su alcune teorie che permettono che *We Got It!* sia un'opera d'arte.[231] Vale a dire, *We Got It!* non è un'opera d'arte nei termini dei criteri della cultura cosiddetta alta (quelli sul quale fonda il "museo dei musei"), ma si lo è nella misura in cui si accetta nell'arte una rivoluzione concettuale: ciò che la rende un'opera d'arte è il fatto di essere prodotta con l'intento di diventare arte.[232] Questa possibilità si verifica dopo la fine dell'arte – quando in un certo senso tutto è possibile – e consente una detribalizzazione dell'arte a base comunitaria: un'arte che è stata realizzata per un gruppo specifico, ma poiché è arte in nessuna maniera può essere arte solo ed esclusivamente per il gruppo che l'ha creata, ma lo è per tutti.

Per Danto, la funzione sociale del museo rimane, quindi, quella di rendere possibile qualsiasi tipo di esperienza estetica e artistica, per questa ragione afferma il filosofo, la sua esistenza si spiega nella produzione, tutela ed esposizione dell'arte. La fruizione dell'arte deve condurre a un'esperienza in grado di restituire una «visione del mondo o del significato del vivere nel

---

[230] *Ibid.*, p.195.

[231] Nelle parole di Danto: «L'arte a base comunitaria, almeno del genere esemplificato da *We Got It!* è resa possibile trall'altro da teorie che non furono elaborate prima degli anni settanta, o al limite sul finire del decennio precedente, anche se si può sostenere che le basi per la loro elaborazione si posero già nel 1915, quando Marcel Duchamp presentò i suoi primi *ready-made*. La dichiarazione più radiale alle teorie che diedero cittadinanza a quest'arte è forse quella di Joseph Beuys, che sostenne non solo che qualunque cosa fosse in potenza un'opera d'arte, ma, ancor più radicalmente che chiunque fosse un artista (che è ben altro dal dire che chiunque può essere un artista)» (p.194).

[232] «Possiamo dire che occorre un concetto extrastorico dell'arte perché possano verificarsi al suo interno rivoluzioni concettuali, e l'analisi di questo aspetto è compito della filosofia dell'arte, […] è plausibile considerare We Got It! arte nell'ambito di una definizione filosofica adeguata […]» (p.198).

mondo»[233]. Un'esperienza piena, capace di trasformare la persona che la realizza, indipendentemente dalla sua classe, razza, sesso o altro: non si tratta di un'esperienza esclusiva, ma aperta a tutti e ciascuno la realizza a proprio modo. Ciò nonostante oggi, spesso, si attribuisce all'arte un significato distinto rispetto a quello dato ad esempio ai tempi di Verver; sono sorte nuove aspettative ed è a queste aspettative che il museo deve guardare e rendere disponibili.

Per terminare, è necessario sottolineare un altro aspetto rilevato da Danto, che nel presentare il fenomeno americano dell'arte del pubblico – l'arte a base comunitaria – ci parla anche dell'arte pubblica. L'arte pubblica, critica Danto, rappresenta un'altra manifestazione dell'esercizio del potere nelle realtà museali: si invadono spazi pubblici a nome del museo che impone la propria visione di arte e dichiara di farlo a beneficio della collettività. La scelta, di quale opera collocare in una determinata piazza o via, è presa esclusivamente da un gruppo ristretto di "esperti" d'arte, che nei fatti, riproducono nella loro preferenza, la linea culturale portata avanti dall'istituzione che rappresentano. In questo processo decisionale il pubblico non ha voce in capitolo. Una risposta a questo problema, commenta Danto, riguarda proprio il coinvolgimento diretto del pubblico che potrebbe essere chiamato a esprimere le proprie opinioni, aspettative e desideri su quali oggetti artistici installare, dal momento che tali opere modificheranno il paesaggio quotidiano, alterando la loro esperienza estetica del luogo. Conclude Danto: «occorre riconoscere che, una volta ammesso il pubblico nei processi decisionali del museo, entrambi dovranno decidere se e dove tracciare un confine tra ciò che può essere esposto e ciò che non può essere esposto»[234].

---

[233] A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte*, *op.cit*., p.185. Tali esperienze, afferma Danto «appartengono alla filosofia e alla religione e agli strumenti che servono a trasmettere il significato della vita alle persone nella loro dimensione di essere umani».
[234] *Ibid.*, p.192.

4.5 Una considerazione intorno al restauro "democratico"

Alla luce delle analisi di cui si è dato conto, si vorrebbe a questo punto proporre una breve considerazione sull'aspetto della "partecipazione" all'interno del processo decisionale, in un intervento di restauro.

Munoz Vinas nella sua sintesi ci parla di restauro "democratico" che scaturisce dalle opinioni, i gusti e le aspettative dei vari "pubblici" destinatari dell'oggetto restaurato. D'altra parte, assumendo la prospettiva di una nuova "unità" – che ho descritto nei termini di "intergrità" o "unità che si raggiunge attraverso il consenso intorno alle diversità" – si potrebbe considerare l'eterogeneità dei soggetti che prendono parte al sistema dell'arte e il loro orizzonte di aspettativa. Tale eterogeneità può essere ricompresa all'interno di un'*unità* che si basa su operazioni di partecipazione, negoziazione e consenso.

Da questo punto di vista, in alcuni processi decisionali all'interno del museo, il pubblico potrebbe passare dalla condizione di essere rappresentato da un'elitè di esperti a quella di essere rappresentato da se stesso, in veste di corpo consultivo o come team di consulenti che informerebbe il museo sui propri gusti, preferenze, aspettative. Nel campo specifico del restauro – e in presenza di opere d'arte complesse – si potrebbe prevedere la partecipazione del pubblico ai processi decisionali che si realizzano prima di effettuare l'intervento di restauro o di conservazione. In sostanza, si potrebbe ipotizzare l'ampliamento della base decisionale allargando la partecipazione anche ai visitatori di un museo che possono, ad esempio, essere interpellati e offrire la propria opinione, sottoponendo loro brevi questionari o rapide interviste su aspetti puntuali riguradanti l'opera in esame e il suo restauro.

D'altronde, come è stato più volte segnalato nel corso del terzo capitolo, la comunità scientifica internazionale ha affermato l'importanza, nel restauro del contemporaneo, da un lato dell'obbligatorietà dell'approccio interdisciplinare e dall'altro di prevedere strategie operative da attuare nel rispetto del messaggio artistico e dell'intenzione dell'artista. Queste aperture riscontrabili nel modello "decision making-model" costituiscono una vera e propria rottura con quel

sistema “oggettivo” a guida esclusiva del restauratore. Questo modello ha, di fatto, allargato la base decisionale a un numero ben più ampio di soggetti: oltre al restauratore, storico dell’arte e scienziato specializzato nel restauro sono stati coinvolti anche esperti in distinte discipline – artisti, curatori, filosofi, managers, rappresentanti legali, tecnici –. Questo insieme di saperi specifici potrebbe essere ulteriormente arricchito dall’opinione del pubblico e le sue aspettative, ma anche da contributi provenienti dall’ambito delle scienze sociali, che consentirebbero una migliore lettura e comprensione delle specificità dei contesti sociali e culturali in cui si sono verificate le dinamiche di creazione e di ricezione dell’opera. D’altronde l’arte è, in ultima istanza, un atto di comunicazione e pertanto un “testo di cultura”.

Immagini

Fig.1 Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, fotografia di Alfred Stieglitz

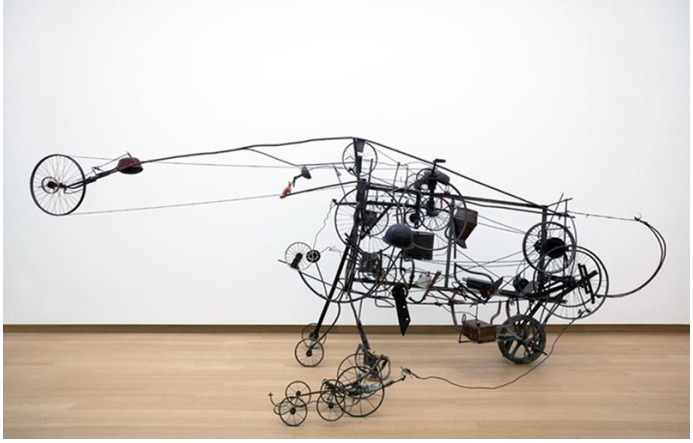

Fig.2 Jean Tinguely, *Gismo*, 1960, Amsterdam, Stedelijk Museum

Fig. 3 Joseph Beuys, *Corner of Fat in Cardboard Box*, 1963, Amsterdam, Stedelijk Museum

Fig.4 Joseph Beuys, *Fat Battery*, 1963, Tate Gallery, Londra

Fig. 5 Pino Pascali, *Cornice di Fieno*, 1967, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

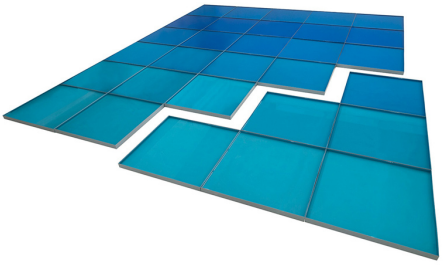

Fig. 6 Pino Pascali, *32 mq di mare circa*, 1967, Fondazione Museo Pino Pascali

Fig.7 Jannis Kounellis, *Cavalli*,1969, Galleria L'Attico

Fig.8 Dan Flavin, *Monument for V. Tatlin*, 1969, Amsterdam, Stedelijk Museum

Fig. 9-10 Dieter Roth, *Gartenzwerg*, 1972, Kunstmuseum Stuttgart (1972/2006)

Fig. 11-12
Nam June Paik,*TV-Garden*, 1974

Fig. 12-13 Felix Gonzalez-Torres
Untitled (*Lover Boys*), 1991
Glenstone Installationsansicht MMK,
fotografia di Axel Schneider

Fig. 14-15 Zoe Leonard, *Strange Fruit* (*for David*),
1992-97, Philadelphia Museum of Art

Fig. 16 Sol Le Witt, *Wall Drawing #1084*, 2003, Amsterdam, Stedelijk Museum

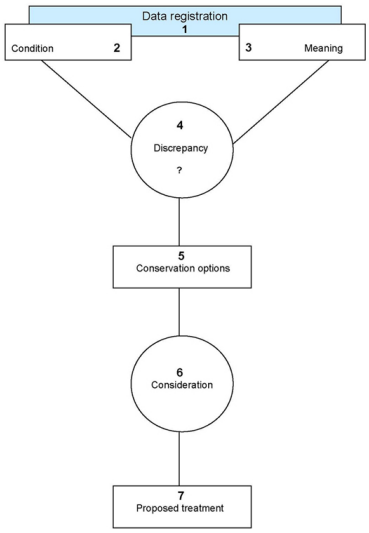

Diagram: Decision-making Model for the Conservation and Restoration of Modern Art
© Foundation for the Conservation of Modern Art

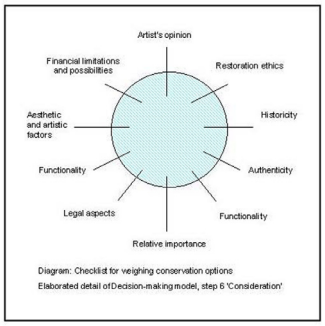

Diagram: Checklist for weighing conservation options
Elaborated detail of Decision-making model, step 6 'Consideration'

Fig 17-18 *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*, Foundation for the Conservation of Modern Art, 1997-1999

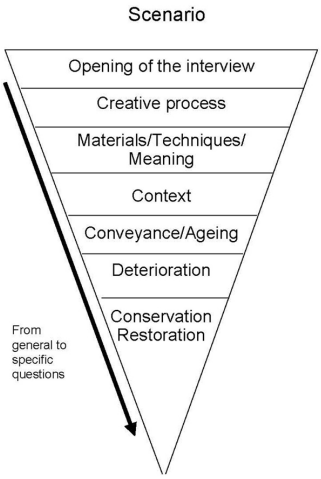

Fig 19 *Concept Scenario: Artist Interview*, Netherlands Institute for Cultural Heritage/ Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam,1999.

Bibliografia

1934
DEWEY J., *Arte come esperienza*, ed. a cura di G. Matteucci, Palermo, 2007; (Ed. orig.: *Art as experience*, New York, 1934).

1936
BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it E. Filippini, Torino, 1991; (Ed. orig.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1936).

1944
BORGES J. L., *Finzioni*, trad.it F. Lucentini, Torino, 1985; (Ed. orig.: *Ficciones*, Buenos Aires, 1944).

1963
BRANDI C., *Teoria del Restauro*, Torino, 2000 [1. ed., 1963].

1979
BOURDIEU P., *La distinzione. Critica sociale del gusto,* ed. a cura di M. Santoro, Bologna, 1983; (Ed. orig.: *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, 1979).

1981
DANTO A. C., *Trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di S.Velotti, Roma, 2008; (Ed. orig.: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, 1981).

1982
DORFLES G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al postmoderno*, Milano, 1993 (1. Ed., 1982).

1985
ALTHOFER H., (cur.) *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*, Heinz Althofer (ed.) in colaboracion con Hiltrud Schinzel y Silke Rehbein ... [et al.], Madrid, 2003; (Ed. orig.: *Restaurierung moderner Malerei. Tendenzen – Material – Technik,* Munchen, 1985).

1986
DORFLES G., *Elogio della Disarmonia: arte e vita tra logico e mitico*, Milano, 2009, [1. ed., 1986].

PETRAROIA P., "Genesi della Teoria del Restauro", in RUSSO L., (cur.) *Brandi e l'estetica*, L. Palermo, 1986, pp. Lxxvii-Ixxxvi.

1987
BARILLI R., Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica negli anni 80, Milano, 1987.

1992
RIGHI L., (cur.) *Conservar el arte contemporáneo*, San Sebastian, 2004; (Ed. orig.: *Conservare l'arte contemporanea*, atti del convengno Salone del Restauro di Ferrara 26-29 Settembre 1991, Firenze, 1992).

ALTHOFER H., "La restauración del arte moderno y contemporáneo", in RIGHI L., (cur.) *Conservar el arte contemporáneo*, San Sebastian, 2004, pp. 71-78.

1994
ANGELUCCI S., (cura) *Arte contemporanea conservazione e restauro*, atti del colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea, Centro Luigi Pecci per l'arte contemporanea, Prato 4-5 Novembre 1994, Firenze, 1994.

Dieci artisti contemporanei e il restauro, in ANGELUCCI S., (cur.) *Arte contemporanea, conservazione e restauro,* Firenze, 1994, pp.198-271.

ANGELUCCI S., "introduzione", in ANGELUCCI S., (cur.) *Arte contemporanea, conservazione e restauro*, Firenze, 1994, pp. 13-16.

BONSANTI G., "Non il restauro dell'arte contemporanea ma il restauro contemporaneo dell'arte", in "Il Giornale dell'arte", n.128, dicembre, 1994.

CORDARO M., "Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea", in ANGELUCCI S., (cur.) *Arte contemporanea, conservazione e restauro*, Firenze, 1994, pp. 71-78.

RAVA A., Il restauro dell'arte contemporanea dal dopoguerra, nuovi materiali nuovi criteri di restauro, in ANGELUCCI S., (cur.) *Arte contemporanea, conservazione e restauro*, Firenze, 1994, pp. 37-59.

1995
From Marble to Chocolate: The conservation of Modern Sculputer, Tate Gallery, London, 1995.

HEUMAN J., "Introduction", in *From Marble to Chocolate*, Tate Gallery, London, 1995, p.7.

ABEN K. H., "Conservation of Modern Sculputer at the Stedelijk Museum, Amesterdam", in *From Marble to Chocolate*, Tate Gallery, London, 1995, pp.104-109.

1996
DI MARTINO E., (cur.) *Arte contemporanea. Coservazione e restauro*, Fondazione Cassa di Risparmio di Venezia, 1996.

BIASI A., "Si restaura l'arte di oggi: che bello", in DI MARTINO E., (cur.) in *Arte contemporanea. Coservazione e restauro*, Venezia, 1996, p. 157-160.

CORDARO M., "L'eterogeneità dell'arte contemporanea", in DI MARTINO E., (cur.) in *Arte contemporanea. Coservazione e restauro*, Venezia, 1996, p. 63-64.

DI MARTINO E., "Il restauro dell'arte contemporanea: un grande e irrisolto problema internazionale", in DI MARTINO E., (cur.) in *Arte contemporanea. Coservazione e restauro*, Venezia, 1996, pp.11-16.

TONIATO T., "Tematiche del restauro del contemporaneo", in DI MARTINO E., (cur.) in *Arte contemporanea. Coservazione e restauro*, Venezia, 1996, pp. 35-39.

VETTESE A., *Capire l'arte contemporanea, dal 1945 ad oggi*, Torino, 1996.

1997
DANTO A. C., *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Trad. it. N. Poo, Milano, 2008; (Ed. orig.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Washington, 1997).

1998
COSTANTINE M., *Preserving the legacy of the 20th-Century*, The Getty Conservations Institutes, newsletter, 13.2, Summer, 1998. «http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/13_2/feature1.html».

1999
ALTHOFER H., *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, a cura di M. C. Mundici, Firenze, 1999.

BERNDES C., "New registration models suited to modern and contemporary art", in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?* London, 1999*,* pp.173-177.

CORZO M. A., (cur) *Mortality Imortality? Preserving the Legacy of 20th-Century Art*, Getty Center Los Angeles, 1999.

CORZO M. A., "Introduction", in CORZO M. A., (cur) *Mortality Imortality? Preserving the Legacy of 20th-Century Art,* Los Angeles, 1999, pp. XV-XX.

COSTANTINE M., “Preface”, in CORZO M.A., (cur.) *Mortality Imortality?,* Getty Center Los Angeles, pp.IX-XII.

DANTO A. C., “Looking at the future, looking at the present as past”, in CORZO M. A., (cur) *Mortality Imortality? Preserving the Legacy of 20th-Century Art,* Los Angeles, 1999, pp.3-12.

DE LEEUW R., “The precarious reconstruction of installation”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp. 212-221.

GANZERT-CASTRILLO E., “The Frankfurt Museum fur moderne Kunst und a Private Archiv: Registration System for Contemporary Art”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, London, 1999, pp. 284-289.

HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care? An interdisciplinary research project and an International symposium on the conservation on modern and contemporary art*, The Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute for Cultural Heritage, London, 1999.

HUMMELEN I., SILLE D., “Preface”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, London, 1999, pp.10-11.

LAURENSON P., “The conservation and documentation of video art”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, London, 1999, pp.263-271.

MANCUSI-UNGARO C., “Original Intent: The Artist’s Voice”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp.392-393.

MANCUSI-UNGARO C., STURMAN S., GANZERT-CASTRILLO E., “Working with artist in order to preserve original intent”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp. 394-399.

SILLE D., “Introduction to the symposium”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp.234-238.

SILLE D., “Introduction to the project”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp.14-19.

STRINGARI C., “Installation and problems of preservation”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp.272-281

VAN DE VALL R., «Painful decision: philosofical consideration on a decision making model», in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp.196-200.

E. VAN DE WETERING, “Conservation-restoration ethics and the probem of modern art”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp.247-249.

VAN STRAATEN E., “foreword”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, p.8.

VAN WEGEN D. H., “Between fetish and Score:The position of the curator of contemporary art”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp.201-209.

“The decision making model: For the conservation and restoration of modern and Contemporary art”, in HUMMELEN I., SILLE D., ZIJLMANS M., (cur.) *Modern Art: Who Care?*, London, 1999, pp.164-177.

2003

POLI F., (cur.) *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dagli anni Cinquanta a oggi*, Milano, 2003.

DEPOCAS A., IPPOLITO J., JONES C., *Permanence Through Change; The Variable Media Approach*, edito dal Salomon R. Guggenheim Museum, New York, e Daniel Langlois Foundationa, Montreal, 2003. «http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html».

2004

BARASSI S., *La conservazione dell’arte contemporanea*, “Nuova Museologia”, n.11, novembre, 2004, pp.2-6.

MUÑOZ VIÑAS S., *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid, 2004.

2005

CHIARONTE O., RAVA A., *Conservare l’arte contemporanea: Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano, 2005.

HUMMELEN I., *Conservation Startegies for modern and contemporary art. Recent Devolpments in the Netherlands*, “Cr” n.3, 2005, pp.22-26.

2006
HUMMELEN I., SCHOLTE T., *Capturing the Ephemeral and Unfinished. Archiving and documentation strategies of transient (as transfinite) contemporary art*, "Technè" n.24, 2006, pp.5-11.

LAURENSON P., "*Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*", Tate Paper, n.6, 2006, pp.1-12, «http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations.»

2007
SCHOLTE T., HOEN P., *Inside Installation. Presentation and preservation of installation art*, The Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute for Cultural Heritage, 2007. «http://www.sbmk.nl/uploads/inside-installations-kl.pdf».

2008
BARASSI S., *Cesare Brandi e la conservazione dell'arte contemporanea*, "Nuova Museologia", n.18, giugno, 2008, pp. 30-32.

PUGLIESE M., FERRIANI B., RAVA A., "Time, originality and materiality in contemporary art conservation. The theory of restoration by Cesare Brandi, between tradition and innovation", in *ICOM Committee for Conservation 15th Triennal Conference*, 22-26 September, New Delhi, 2008, pp.484-488.

2009
BARASSI S., "Dreaming of a universal approach: Brandi's Theory of Restoration and the conservation of contemporary art", in *Conservation: Principles, Dilemmas and Unconfortable Truths*, 24 September, London, 2009. «https://www.scribd.com/document/186682992/Sebastiano-Barassi-Paper».

MUNOZ VINAS S., "The artwork that became a symbol of itself: reflection on conervation of modern art", in SCHADLER-SAUR U., WEYER A., (cur.) *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Hildesheim, 2009, pp.9-20.

SCHADLER-SAUB U., "Conservation of modern and contemporary art: what remains of Cesare Brandi's *Teoria del restauro*?", in in SCHADLER-SAUR U., WEYER A., (cur.) *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Hildesheim, 2009, pp.62-70.

SANCHEZ-MESA MARTINEZ D., MARTINEZ JUSTICIA M. J., *Historia y teoria de la conservacion y la restauracion artistica*, Madrid, 2009.

SZMELTER I., "A new conceptual frameworkfor the preservation of the heritage of modern and contemporary art", in SCHADLER-SAUR U.,

WEYER A., (cur.) *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Hildesheim, 2009, pp.33-50.

WEYER C., "Media art and the limits of established ethics of restoration", in SCHADLER-SAUR U., WEYER A., (cur.) *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Hildesheim, 2009, pp.21-32.

WHARTON G., *INCCA: A Model for Conserving Contemporary Art*, in Conservation Perspective the GCI newsletter, Vol. 24, n. 2, Fall 2009, p.16-17, «http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/24_2/incca.html.»

2010

HEINICH N., "La falsificacion como reveladora de la autenticidad", in Rivista de Ocidente, n.345, 2010, pp.5-27. «http://www.revistasculturales.com/articulos/97/revista-deoccidente/1243/1/la-falsificacion-como-reveladora-de-la-autenticidad.html».

LLAMAS PACHECO R., *Conservar y restaurar el arte contemporaneo. Un campo abierto a la investigacion*, Valencia, 2010.

2011

ROTAECHE GONZALEZ DE UBIETA M., *Conservacion y restauracion de materiales contemporaneo y nueva tecnologias*, Madrid, 2011.

SHOLTE T., WHARTON G., *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, 2011.

2013

MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia? Teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Milano, 2013.

ALTHOFER, H., "Programma in cinque punti per la conservazione dell'arte contemporanea", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, pp. 37-41.

BONSANTI G., "Proposte per una Teoria del restauro dell'arte contemporanea", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, pp.123-131.

CARBONI M., "Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, pp.139-145.

CORDARO M., "L'esperienza del restauro dei materiali storici tradizionali e la problematica del restauro dei manufatti polimaterici dell'arte contemporanea",

in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, pp. 21-22.

FERRIANI B., "Esperienze di restauro con L'arte Povera", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, pp.199-204.

FERRIANI B., PUGLIESE M., "Arte contemporanea, Conservazione e mercato", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, pp.157-159.

GRIFFA G., "Il tempo della pietra non è quello del legno", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, pp.57-60.

RAVA A., "Forma e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, pp. 147-156.

VENTUROLI P., "Problemi di metodo per il restauro sull'arte contemporaea, dal dopoguerra a oggi", in MUNDICI M. C., RAVA. A., (cur.) *Cosa Cambia?*, Milano, 2013, pp. 23-26.

2014

LLAMAS PACHECO R., *Arte contemporaneo y restauracion: o como investigar entre lo material, lo esencial y lo simbolico*, Madrid, 2014.

2015

CASTILLA A., *Arte Contemporaneo en (sala de) guardia: Dilemas y sistemas para la conservacion de la obra de arte*, jornada de investigacion organizada por Fundacion Typa el 16-17 Septiembre de 2010 en la Fundacion Telefonica, Buenos Aires, 2015.

CASTILLA A., "Algunos recursos conceptuales de emergencia", in CASTILLA A., *Arte Contemporaneo en (sala de) guardia*, Buenos Aires, 2015. «https://www.teseopress.com/typamuseos/chapter/algunos-recursos-conceptuales-de-emergencia/»

TAGLE A., "Observaciones acerca de la conservacion del arte moderno y contemporaneo", in CASTILLA A., *Arte Contemporaneo en (sala de) guardia*, Buenos Aires, 2015.
«https://www.teseopress.com/typamuseos/chapter/observaciones-acerca-de-la-conservacion-del-arte-moderno-y-contemporaneo-una-vision-desde-america-latina/.»

Sitografia

INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art: «www.incca.org»

PRACTICs: «https://www.incca.org/articles/2011-project-completed-practics»

De Stichting Behooud Modern Kunst (SBMK). The Foundation for Conservation of Contemporary Art: «http://www.sbmk.nl/?lang=en»

Decisione Making-Model: «http://www.sbmk.nl/uploads/decision-making-model.pdf»

"Artist Interview": «https://www.incca.org/articles/project-pilot-project-artists'-interviews-1998-1999»

"Concept Scenario: Artist Interview!:
«http://www.sbmk.nl/uploads/concept-scenario.pdf»

"Guide to good practice: Artist interview":
«http://www.eai.org/resourceguide/collection/computer/pdf/incca.pdf»

"Variable Media Initiative":
«http://variablemedia.net»
«http://www.guggenheim.org/newyork/collections/conservation/conservationprojects/variable-media»

"Variable Media Questionnaire":
«http://variablemediaquestionnaire.net/».

Convegno "Preserving The immaterial: A Conference on Variable Media":
«http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_index.html».

Mostra "Seeing Double. Emulation in Theory and Practice":
«http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2004/643-march-3-seeing-double-emulation-in-theory-and-practice»
«http://variablemedia.net/e/seeingdouble/»

Convegno "Echoes of Art: Emulation As a Preservation Strategy":
«http://www.variablemedia.net/e/echoes/.»

Inside Installation:
«http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http:/www.inside-installations.org/home/index.php»;
«https://www.incca.org/search?search_api_multi_fulltext=Inside+Installation.»
«http://www.tate.org.uk/about/projects/inside-installations».

“Inside Installation Glossary”:
«http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://glossary.inside-installations.org/»

Documentario Inside Installation:
«https://vimeo.com/25101140»