

Predella journal of visual arts, n°33, 2013 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - editors@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year**

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / *All articles are subject to anonymous peer-review*

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Simona Menci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Giovanni Luca Delogu

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Main partner & web publisher: Sistema Museo - www.sistemamuseo.it

Web design: *Arianna Pulzonetti*, Sistema Museo, pulzonetti@sistemamuseo.it

Programming & system administration: *Matteo Bordoni*, www.musacomunicazione.it

Predella Monografie - ISSN: 1827-4927 - ISBN: 978-88-6019-678-1

Editore: Felici Editore - www.felicieditore.it

Direttore responsabile / *Managing Editor:* Barbara Baroni

Direttore editoriale / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione / *Design and layout:* Mara Moretti, InQuota.it, www.inquota.it

Grafica di copertina / *Cover art:* Giuseppe Andrea L'Abbate

Within the context of contemporary art, conservation issues look at the work of art as a living, and constantly changing, entity. According to this perspective the concept of loss becomes both critical and unacceptable, since the art object, being changeable and passing, is always jeopardized in its vitality. Such a danger makes urgent an ethically founded strategy of care and maintenance, one where the preserver be timely in his interventions so as to prevent any loss or damage. However, today the acknowledgement of threats keeps being often underestimated of misunderstood by the community of scholars and restorers.

Ieri: introduzione

Nella primavera del 1998 il Getty Conservation Institute promuove al Getty Center di Los Angeles un convegno internazionale sulla conservazione dell'arte contemporanea, tappa fondamentale nello sviluppo della riflessione specialistica, il cui titolo è *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art* (Corzo 1999). Il tema generale su cui sono invitati a pronunciarsi i numerosi partecipanti è quello alquanto frequentato della responsabilità morale di chi ha il compito di tramandare la memoria del presente ai posteri; ma, per quanto convenzionale, tale questione in arte contemporanea si rivela sempre sorprendente. Il titolo mobilita l'ingombrante nozione di «lascito», chiedendosi quale sia la dote che il XX secolo ormai agli sgoccioli sta lasciando al futuro: *mortalità* o *immortalità*? Curiosamente, in questa antinomia la *mortalità* non è giustapposta al suo ovvio contrario, cioè alla *vitalità*, bensì alla propria negazione: *l'immortalità*, la non-morte. Nei loro contributi agli atti gli organizzatori del convegno, Mildred Constantine e Miguel Angel Corzo, non chiariscono i termini dell'interrogativo, né lo sciolgono; ma si limitano a divagazioni sull'arte, anelito in grado di trascendere i secoli, che nel contemporaneo scopre improvvisamente messa a repentaglio la propria sopravvivenza; da qui, la conservazione vista quale affare di improcrastinabili scelte etiche. Il che ha un senso, purché però s'intenda il problema della sopravvivenza dell'opera come un prodotto dell'apparato istituzionale di trasmissione della memoria e non semplicemente quale somma di una serie

di casi particolari riguardanti degli oggetti che guarda caso sono opere museali. In copertina campeggia pure l'esergo «Non tutta l'arte contemporanea sopravvivrà, né è previsto che lo faccia».¹ La frase sembra riconnettere il dilemma del titolo all'idea che la scomparsa della manifestazione materiale dell'oggetto non corrisponda per forza all'annientamento dell'opera artistica; tuttavia, il punto non sta nel messaggio, assai poco originale, secondo il quale la morte fisica non è la fine di tutto, bensì nella precipua volontà di segnalare attraverso di esso un nuovo atteggiamento di supposta apertura nei confronti dell'incarico conservativo. In un momento in cui la disciplina della conservazione indaga sé stessa e le proprie ragioni, il titolo dell'incontro californiano è uno spunto per capire meglio come avviene questo processo. Se la complessità della situazione viene filtrata da una disposizione binaria e ridotta a un testa o croce, si stanno necessariamente tralasciando degli elementi nodali. Il primo compito di una analisi teorica è, perciò, quello di rimettere a fuoco le domande attraverso cui il discorso della conservazione progredisce.

Mortalità: la minaccia fantasma

Un dato interessante di Mortality Immortality? è che, in qualche modo, ogni apporto al dibattito ruota attorno alla storia della avanguardia modernista e delle neoavanguardie del secondo dopoguerra; su quest'asse, è possibile osservare da più punti di vista come l'arte in pochi decenni abbia problematizzato la propria stessa materialità, assumendo opacità e autoreferenzialità delle immagini quali tratti essenziali, nel tentativo di abbattere il muro che la separava dalla vita reale. Tra i relatori al convegno, Robert Storr pone l'accento sulla contraddizione basilare dell'avanguardia storica, che rigettando la nozione di valore eterno ha però ambito a opere d'incorruttibile immediatezza, ficcandosi in «una trappola logica da cui non c'è via di fuga» (Storr 1999: 37).² A causa di questo peccato originale, tuttora «l'ironia estetica è che più l'arte aspira al carattere effimero della vita, più elaborato e indistruttibile deve essere il suo esoscheletro» (36).³ Ebbene, ciò su cui Storr sorvola è che la riconnessione tra arte e vita è avvenuta, ma nei termini della cultura industriale e non secondo quelli dell'avanguardia, la cui trasgressività ha smarrito il suo potere scioccante per finire completamente assorbita nella logica del collezionismo dell'occidente postmoderno. Questo attiene tanto al fenomeno di mercificazione della cultura, quanto al movimento opposto di culturalizzazione del mercato ed estetizzazione della merce (Baudrillard 1988). Quell'indistruttibilità che per gli avanguardisti designava solo un traguardo utopico, dopo le neoavanguardie, è divenuta infine effettiva attraverso un processo di dissoluzione del segno dal referente, ossia di emancipazione del significato artistico dal significante - il quale è materia e tecnica, ma anche azione, relazione, situazione, durata

ecc. Il tutto in armonia con il processo globale d'astrazione tipico del capitalismo avanzato (Carboni 2007).

Nel discorso della conservazione tutto ciò si riassume nel paradigma del *cambiamento*, ossia, in un'epoca di finitudine, contingenza e temporalità, la teoria e la pratica artistica non tollerano più alcuna verità incontestabile, ma celebrano la complessità infinita del mondo nel suo sviluppo continuo. È un trapasso epocale - uno dei tanti in arte contemporanea - che colpisce a fondo sia il rapporto tra l'opera e il suo *medium*, che gli aspetti relazionali e socio-culturali dell'oggetto museale. La dissoluzione del segno dal suo referente, infatti, si presenta con tutti quei connotati d'instabilità, transitorietà e variabilità, che il museo del contemporaneo conosce fin troppo bene, come si evince dalla mole di studi negli ultimi anni sul tema delle installazioni d'arte contemporanea (cfr., ad es., Scholte e Wharton 2012). Di conseguenza, l'azione del conservatore deve adeguarsi, cercando di *gestire il cambiamento*, ovvero di raggiungere attraverso di esso una qualche forma di stabilità dell'instabile.⁴

Ciò è problematico per più ragioni; o meglio, questa è la ragione dei problemi.

Innanzitutto, il regime d'esistenza museale dell'opera detta al gioco nuove regole. Il più delle volte, l'oggetto eccettuato dalla realtà subisce una trasformazione (di statuto) senza che niente in esso sia stato materialmente toccato: tale operazione è tanto una manipolazione fisica, una procedura tecnico-burocratica, quanto una messa in scena.⁵ All'interno del museo, perciò, diviene indispensabile un qualche processo di mediazione, ovvero di *cura*, al fine di sopperire all'incapacità dell'opera di auto-presentarsi una volta irreggimentata dall'istituzione (Groys 2008). Curare un'opera d'arte significa integrarla nella storia, articolarla in una narrazione, convertirla da feticcio pagano a icona del patrimonio; una trasvalutazione che è anche ripartizione gerarchica dei valori attribuiti all'oggetto. Ma nel mondo contemporaneo il punto cruciale è proprio la fluttuazione dei valori. E in un quadro di valori incerti sta al museo vidimare il (valere del) valore dell'opera, sottraendola al circuito commerciale, così da esorcizzare la reversibilità infinita della merce in astrazione monetizzabile. La merce infatti vive attraverso i cicli della sua produzione, distruzione e riproduzione; ma se l'opera d'arte si presentasse con le fattezze indistruttibili della merce, la funzione o, perlomeno, la credibilità dell'apparato museale diverrebbe questionabile. Il museo, dunque, deve «riconoscere» all'opera un auratico, ineffabile *surplus*.

Il momento conservativo non fa che confermare l'imperativo della cura, che del riconoscimento è corollario - per di più, se c'è un dato che si può trarre dalla ricerca sulle installazioni è che il confine tra le due pratiche museali altrimenti ben distinte della presentazione e conservazione è ormai aleatorio. Assunta in una prospettiva di trasmissione al futuro, l'opera non può però essere pensata direttamente nel modo dell'immortalità, bisogna prima recuperarle una seppur minima

vulnerabilità, che consenta di redimerla dalla forma oscena della merce, dando conto degli sforzi per la sua custodia. Di nuovo: allorché la musealizzazione non implicasse più alcun rischio, ogni procedimento di salvaguardia si svuoterebbe di senso e la presentazione diventerebbe nulla più di uno spudorato sfoggio di potere. Ecco uno dei motivi per cui, a dispetto di quanto crede il profano, la sfida che l'arte contemporanea lancia al museo è eccezionalmente impegnativa, come gli specialisti non si stancano mai di sottolineare. Il museo si ripromette quindi d'arginare quella stessa vulnerabilità che ha introdotto e riasserire così la propria funzione e legittimità. Pertanto non dovrebbe sorprendere che ciò possa avvenire per contraddizioni e forzature, come quando si mistifica un dispositivo per la demistificazione quale il *readymade*.

Certo, ciò che preoccupa il curatore/conservatore è di non fare del museo un ricovero terminale, un'arca di oggetti «morti» (Van Saaze 2011: 252): bisogna scongiurare l'odioso effetto di mummificazione che la conversione dell'opera in pezzo da collezione sempre potenzialmente comporta. Invero, qui si sperimenta lo scarto tra il punto di vista dell'artista e quella del curatore/conservatore, per il quale l'opera non potrà mai essere accesso diretto all'espressione vitale, ma solo documento di quell'atto o pensiero creativo, un segno che sta per qualcos'altro. Da parte del museo, uno dei modi per superare questa divergenza è calarsi nell'ottica autoriale e razionalizzare l'avversione per il museo-cimitero, retaggio dell'iconoclastia avanguardista. A livello pratico, ciò fornisce un solido supporto alla collaborazione tra curatore/conservatore e artista, un'intesa fondamentale nel collezionismo del contemporaneo. D'altronde, è proprio con l'enfasi sulla contrapposizione immaginaria di vita e morte dell'oggetto che si apre il varco all'idea della sua vulnerabilità.

In uno scenario che vede contrapposto il presente caotico e instabile (cioè *vivo*) al passato distanziato e immobile (cioè *morto*), s'accede a un significato solo fintantoché ogni presenza si mostra sullo sfondo della sua plausibile assenza; l'oggetto prende forma grazie alla previsione/promessa/minaccia della sua *perdita*. In termini psicologici l'esperienza della vulnerabilità a fronte d'una minaccia - che può riguardare l'integrità fisica, il contatto con la morte o gli elementi da cui dipende il senso della sicurezza - è trauma. E l'evento traumatico *par excellence* della conservazione è la perdita. A ben vedere, però, è proprio con l'acquisizione dell'opera che si profila anche la sua perdita, ossia la presa di possesso presume anche l'eventualità dello spossessamento.

Se interrogati, gli esperti della conservazione museale danno per scontata la possibilità che all'azione, o alla sua rinuncia, corrisponda una qualche perdita (di informazioni, materiale, significato, ecc.); è fatale, perché l'azione traduce un'interpretazione storicamente determinata e finisce in un modo o nell'altro per privilegiare alcuni aspetti dell'opera a discapito di altri. Perfino la consulenza dell'autore è in definitiva solo

un palliativo. Qualunque sia la mossa, è perdente. Eppure si smarrisce qualcosa che non si è mai veramente posseduto, dato che la qualità perduta emerge nitida solo nel preciso istante della sua presunta scomparsa: ad esempio, che l'efficienza elettromeccanica sia una qualità da preservare nell'arte cinetico-visuale degli anni Sessanta, è un assunto arbitrario che, scaturendo dal malfunzionamento del dispositivo, ha implicitamente rimosso l'alternativa del fallimento tecnologico - che, non a caso, come ogni rimosso ritorna in continuazione nelle parole del conservatore.⁶ Tuttavia, la costruzione discorsiva dell'identità dell'oggetto all'interno della narrazione storica promossa dal museo all'atto del riconoscimento offusca questo paradosso, descrivendo il processo nel quale l'oggetto, o una sua qualità, viene prima posto e poi perso. In sintesi, la perdita non è lo sciagurato evento che minaccia il rapporto con l'oggetto, bensì esattamente ciò che consente l'instaurarsi di tale rapporto, è la sua condizione costitutiva, nient'affatto accidentale. La minaccia è un fantasma che nasce nel cuore del soggetto e resiste anche attraverso i cambiamenti esteriori; per dirla con Lacan, l'immagine della minaccia, certo, il conservatore l'ha negli occhi. Ma lui è quell'immagine.

Del resto, il rischio ha una duplice valenza di elemento reale e irreale; perché se da una parte il danno è oggettivo, dall'altra l'impatto (sociale) degli argomenti basati sul rischio risiede nella proiezione della perdita nel futuro. Il pericolo di una perdita solo ipotetica, genera e sviluppa una tensione preventiva, dando luogo fin da oggi a effetti di realtà. Basti qui accennare alla questione dell'obsolescenza, nella quale la perdita futura dell'elemento tecnologico è, tra i poli opposti dell'approccio «purista» e di quello «adattivo», il fulcro concettuale ancorché inesplorato che innesca studi specialistici, consorzi di ricerca, strategie e protocolli operativi.⁷ Se il conservatore è risolutamente pragmatico, pure la sua azione poggia su una trama irrazionale di fede e credenze.

Vitalità: la metafora biologica

Se la perdita è inevitabile, la sua ombra tornerà ad allungarsi alle spalle di qualunque strategia d'intervento, non importa quanto ponderata. Da una parte, le implicazioni soggettive - idee, cognizioni ed emozioni - collegate alla minaccia della perdita, risultano sempre nel complesso superiori alle capacità del soggetto di gestirle o di adeguarsi ad esse. Dall'altra, un'azione che pure regolasse o pianificasse le proprietà contingenti, non previste o non controllabili dell'opera, paradossalmente, perderebbe proprio l'imponderabile ed elusivo fattore x che la rende motivo (ossia, oggetto e causa) d'azione. Il conservatore lo sa, o almeno lo intuisce; ed è per questo che cerca in ogni modo di cogliere l'essenza dell'opera senza «congelarla», rispettandone l'indeterminatezza.

Nondimeno, per il conservatore resta fermo l'imperativo della cura con la sua

ingiunzione superegoica: dal momento che *puoi* prendertene cura, *devi* prendertene cura, o sarai tu il responsabile dell'inevitabile perdita. Pertanto, l'angosciosa esperienza di un compito ineseguibile configura una fantasia fondamentale: il soggetto assume la posizione di chi tenta di fornire un qualche tipo di misura appropriata a contenere la minaccia d'una disintegrazione (libidica) e stabilizzare l'instabile. È una situazione assurda, in cui il conservatore è chiamato a decidere pur sapendo in partenza che non disporrà mai di un'adeguata cognizione di tutti i pro e contro. È libero di scegliere, ma *deve* fare la scelta giusta. Con simili presupposti non possono che darsi «scelte dolorose» e «sacrifici», cioè frangenti drammatici in cui, sentendosi garante dell'integrità dell'opera, il conservatore si ritrova scaraventato nel bel mezzo di dilemmi amletici (*mortality o immortality?*), secondo un'auto-rappresentazione del ruolo davvero tutta contemporanea.⁸ L'esperienza di un ostacolo insormontabile è così profonda da sembrare condizione indispensabile alla percezione della realtà; e, in effetti, è attraverso l'angoscia della perdita che la conservazione conosce la *vitalità* delle opere.

Ancora all'epoca di *Mortality Immortality?*, sembrava interessante denunciare, come fa Constantine, la vertiginosa moltiplicazione di mezzi e finalità artistiche dell'arte contemporanea e la conseguente irreperibilità di un quadro saldo di referenze semantiche, con cui il conservatore potesse rintracciare una logica nell'accoppiamento significato/significante e desumere qualche criterio d'azione utile. Oggi, una simile segnalazione non sarebbe solo banale, ma in aperta controtendenza, perché l'iscrizione definitiva dell'opera nell'ordine simbolico è invisibile agli esperti quale «congelamento», ossia mortifera colonizzazione parassitaria dell'essere vivente. La critica allo *scientific freeze model* dimostra quanto le metafore incidano nel discorso sul contemporaneo. Del resto, e non è certo una novità, nel prefigurare la scomparsa dell'oggetto artistico s'incontra puntualmente quella dell'essere umano; si tratta di un'intrusione traumatica che deve essere in qualche modo mitigata. Allora, per rivestire di senso l'insensatezza indomabile del reale si ricorre a figure retoriche come la metafora, l'allegoria o la metonimia; un simile mascheramento è cruciale e ritorna a livello dell'intervento tecnico, che non è mai annullamento bensì mascheramento del danno.⁹ Nella metafora biologica vita e morte dell'opera si sovrappongono alla vita e alla morte del soggetto condensate nella figura del corpo (*sóma*), organismo vivente in grado di crescere, invecchiare e morire in senso tanto materiale che culturale (Boullart 2009: 249); appunto per questo, appare del tutto plausibile che le opere diano luogo a specifiche biografie (o carriere, traiettorie...), che il museo non fa che esplicitare. Quindi, la metafora biologica, tarata sull'umano, assolutizza l'oggetto e, accogliendo l'idea della sua vulnerabilità, costruisce discorsivamente le sue affezioni; così il rimedio viene a essere parte della malattia.

La minaccia sempre incombente che la realtà in continuo cambiamento pone alla vitalità delle opere giustifica la necessità di un lavoro di cure coscienzioso, cioè eticamente fondato. Non è una coincidenza che in conservazione il tema etico s'allacci alla prassi medica secondo un parallelismo collaudato (cfr., ad es., Boullart 2009; Van de Vall 2009), che in fondo ambisce a conciliare i modelli epistemologici scientifico e umanista, implicando tanto la diagnosi strumentale quanto l'interpretazione soggettiva, ovvero razionalità e spiritualità. Tuttavia, l'analogia è fallata in partenza, perché presume l'eguaglianza degli oggetti nel solco d'una tradizione morale d'uguaglianza tra gli umani tutt'altro che inoppugnabile (Michalski 1994); senza contare le derive mistiche che lungo questa strada è facile prendere. Peraltro, l'enfasi sulla cura collima alla perfezione con le mansioni dello stereotipo materno, secondo una rappresentazione dei sessi culturalmente determinata: in un settore professionale come quello della conservazione dell'arte contemporanea dove la presenza femminile è assolutamente preminente, questa rispondenza andrebbe quantomeno analizzata in termini di gender.

L'incarico tradizionale di affermazione della verità dell'opera, affidato dall'istituzione museale alle mani premurose del conservatore, si è tramutato nella cura della sua vitalità. Così, avviene in campo artistico quello che già accadeva per la sfera religiosa: ciò che è scaturito dalla mente umana vale come un essere indipendente e fondante l'umano stesso: Dio. In questo modo, quelli che sono semplici prodotti della mano umana vengono rappresentati come *cose sociali* dotate di vita propria. In effetti, le opere d'arte non appaiono più solamente quali segni di entità vive, riflesso strumentale dell'intenzione autoriale, ma come entità vive e attive di per sé; e, mentre vivono, rimodulano ricordi e fantasie, propongono nuovi desideri al mondo. Il presupposto della metafora biologica è il *desiderio dell'oggetto*, nel duplice senso che l'opera suscita desiderio e desidera. In arte, quando viene tirato in ballo, il desiderio è solitamente associato ai produttori o ai fruitori/consumatori, per cui l'opera è espressione del desiderio dell'autore o meccanismo di sollecitazione libidinale degli spettatori. Ma in conservazione s'assiste ad un curioso rovesciamento, per cui è l'opera che *ha bisogno di cure*, richiede attenzioni: chi dunque se ne occuperà, *who cares?*¹⁰ L'analisi soggettivizza l'oggetto e, pur sapendo benissimo che si tratta solo d'una cosa inanimata e inerte in assenza dello spettatore, il conservatore agisce *come se* avesse a che fare con un essere capace di agire (non a caso, le opere sono oggi riconoscibili per i loro comportamenti) e desiderare. È al lavoro una *doppia coscienza*, che oscilla tra superstizione e scetticismo, animismo ingenuo e materialismo pragmatico, approccio mistico e analitico (Mitchell 2005). E infatti oggi è normale, persino nelle procedure di schedatura e catalogazione, descrivere le opere attraverso i loro bisogni, appetiti e pulsioni. Se si vuole dare conto dei

processi sociali mediante cui le opere prendono vita nell'esperienza umana non basta adottare un punto di vista (quasi-)etnografico, come propone ottimisticamente la critica più avveduta, ma va studiato anche il risvolto feticista di questo diffuso atteggiamento di diniego, che pregiudica lo stesso sguardo critico.

Immortalità: il destino mancante

Tornando a *Mortality Immortality?*; con in mente la Conferenza di Nara, Bill Viola nel suo intervento al Getty Center cita l'esempio celeberrimo del ripristino periodico del santuario shinto presso Ise. Egli sostiene che, dal momento in cui si ha a che fare con il mutamento graduale e inesorabile (l'obsolescenza, ad esempio) piuttosto che col distinto danno fisico, la conservazione deve volgersi in una sorta di rituale, in un «pattern of behavior», uno schema comportamentale (Viola 1999: 92). Smaterializzazione dell'opera e materializzazione del rituale. È la sintesi perfetta dell'idea postmoderna di conservazione, concepita quale insieme multidisciplinare di pratiche iterative, all'incrocio delle quali l'oggetto trascende la propria materialità e, catalizzando le credenze/aspettative/volizioni degli agenti sociali, assume un'identità provvisoria, mobile e negoziabile. A tal proposito, nel suo testo Constantine rileva la fragilità materiale dell'arte contemporanea, ma arriva alla conclusione apparentemente paradossale che, laddove l'artistico non ha più confini l'oggetto precario si rivela molto più durevole del previsto, grazie alle ricostruzioni, alla diaspora dei suoi resti, alla documentazione e soprattutto grazie ai «miti» e alle «favole», tramite cui le opere si riverberano nell'immaginario e fanno memoria (Constantine 1999: xiii).¹¹ L'indeterminatezza in cui la postmodernità ha precipitato l'opera verrebbe così a ricompattarsi per effetto di pratiche (nello specifico, quelle museali di catalogazione, installazione, restauro, documentazione...) che ripetendosi individuano l'oggetto senza però congelarlo. Evidentemente, quest'idea di un rito che perpetua un racconto mitico è già un tentativo di arginare la liberazione dei segni nel caotico flusso eracliteo del cambiamento continuo, di riguadagnare un orizzonte e una direzione.

D'un tratto quella precarietà che sulle prime sembrava una minaccia di morte si rivela invece una promessa di immortalità. Sono gli stessi addetti ai lavori ad annunciare questo ribaltamento. Oggi, le domande degli esperti riguardano le capacità di sviluppo e riproduzione, ovvero il se e come nel fluire ininterrotto sia possibile controllare le trasformazioni, spesso impreviste, tramite cui l'opera persiste ed elaborare quindi nuove e idonee procedure di verità. Mentre a Los Angeles nel 1998 John Hanhardt si preoccupava per il futuro della *media art*, minacciata dall'obsolescenza tecnologica, nel 2009 Cornelia Weyer può sostenere che: «la forza delle opere di *media art* viene sentita a dispetto delle inevitabili perdite materiali. Occorre indagare a quali

condizioni ciò avvenga e quando l'opera di *media art* "perisca"» (Weyer 2010: 30).¹² Tra i due, nel frattempo, è intervenuto il progetto Variable Media (VMI), che, con il suo principio empirico di descrizione dell'opera indipendentemente dal *medium*, ha girato la dissoluzione del segno nella facoltà di «scivolare» tra forme e formati, ossia d'aderire a qualunque referente. Se da una parte il VMI ha saputo parlare il linguaggio di un'arte postindustriale, saltando a piè pari le remore d'ogni teoria indolente, ancorata a estetiche sclerotizzate, ha altresì avallato la disponibilità del segno artistico al consumo illimitato tramite la sua persistenza nella variabilità d'ogni determinazione possibile, incluse quelle ancora di là da venire. Fine della fine.

Un altro aspetto della sfida eccezionale lanciata dell'arte contemporanea, allora, non è nel rischio di non sopravvivere, ma in quello di sopravvivere a oltranza. Nella metafora biologica, il congelamento dell'oggetto corrisponde alla sospensione (immensamente dolorosa) delle funzioni vitali d'un essere animato; d'altronde, immerso nel flusso del cambiamento, l'oggetto, in sé inerte, magicamente si anima, prende vita. Comunque sia, in entrambi i casi viene trasgredita la barriera che separa i vivi e dai morti; e se da una parte l'oggetto congelato è *non-più-vivo*, dall'altra, nel cambiamento è *non-mai-morto*. Ecco schiuso quell' indefinito interregno di sopravvivenza, in cui la morte stessa è divenuta opzionale. In questo senso, l'immortalità non equivale alla vita eterna, ma al rinvio indefinito d'ogni conclusione; è la mancanza di un *destino*.¹³

Non è una prospettiva tranquillizzante. Ogni tentativo di mettere a punto strategie contro l'evento comunque ineluttabile della perdita andrebbe esaminato quale schermo protettivo dall'ansia profonda a cui conduce la mancanza di un destino. D'altra parte, se si trova sempre un espediente (sostituzione, ricostruzione, migrazione, emulazione, ri-mediazione, virtualizzazione...) per prolungare l'esistenza dell'opera, se la perdita per quanto inesorabile non è mai la fine ma solo un finale di partita, allora la minaccia, il problema della conservazione del contemporaneo è sempre più *l'indistruttibilità spettrale* dell'opera. Instabilità, precarietà e variabilità non sono affatto vizi o pericoli dell'opera, come qualcuno tuttora ingenuamente teme, ma le premesse stesse del suo sopravvivere indefinitamente senza un destino. Il rito laico tramite cui si celebrano i valori dell'opera contemporanea è, ovviamente, aperto alle tensioni e sollecitazioni di un sistema economico e sociale che ha come modello egemone il capitalismo globale. Tale modello sta modificando l'idea stessa di collezione permanente e ciò impone al conservatore/curatore di riconsiderare le ragioni della sua azione di salvaguardia. E in fretta.

Una volta l'oggetto effimero o instabile rappresentava un ostacolo, perché i musei non possedevano i mezzi tecnici e concettuali per fronteggiare simili situazioni e, difettando di una funzione escretoria, non riuscivano a espellere nemmeno l'oggetto del tutto degradato (Michalski 1994).¹⁴ Evento imbarazzante, perché il mantenimento di

un oggetto, pur non esposto, ha comunque dei costi; mentre a lungo andare una raccolta continua di pezzi conduce prima o poi al collasso (o alla costipazione) dell'apparato, specie in una raccolta d'arte contemporanea che si suppone in espansione. Ma è proprio nel contemporaneo che s'assisteva alla drastica riduzione del divario tra il carattere sacro dell'opera e la natura escrementizia del rifiuto (*readymade*, obsolescenza, deperibilità, serialità...). Non si tratta di estetica del frammento e rovina. Contro gli schematismi ingenui, occorre dire che nessuna lettura in termini puramente utilitaristici può spiegare il modo in cui il soggetto si rapporta con la spiacevole scoria; per farlo, occorre piuttosto penetrare la cornice ideologica in cui quel rapporto prende forma. Non è un caso che il VMI sia nato in grembo a un ente, la Solomon R. Guggenheim Foundation, che nel corso degli anni Novanta ha eseguito e tentato di normalizzare procedure di *deaccessioning*, derubricazione inventariale del bene per la sua alienazione a terzi tramite vendita. Allora, le preoccupazioni anti-essenzialiste per un'opera «congelata», che si esprimono nella sollecitazione a reinventare e ricreare continuamente, non fanno che riecheggiare in qualche modo (nel)la dinamica del capitalismo postmoderno.

Domani: conclusioni

Ricapitolando. Se l'opera nel museo necessita di cura, è perché la si pensa vulnerabile, esposta al rischio di una perdita, parziale o totale. Diversamente, ad esempio, dalla lacuna d'una millenaria urna Bura, nell'opera contemporanea la perdita non è tollerabile perché l'oggetto, conosciuto attraverso una metafora biologica e la fenomenologia dei suoi comportamenti e desideri, appare leso nella sua vitalità. La vitalità in costante pericolo motiva l'urgenza di un lavoro eticamente fondato, in cui il conservatore metta in atto con tempismo tutta una serie di strategie contro perdite non ancora avvenute, ma che tuttavia è ragionevole supporre possano verificarsi. Ciò prefigura una situazione psicotica, in cui occorre dare risposte giuste a una domanda perentoria quanto vaga e tendenziosa. In ogni caso, la vitalità si può cogliere veramente solo in un'ottica di attività e durata di pratiche sociali; queste hanno l'ambiguo potere di rigenerare l'oggetto del patrimonio, o quantomeno i suoi valori, magari adeguandoli a esigenze compulsive di consumo illimitato.

Tutto questo non significa affatto negare la precarietà dell'opera o la sua variabilità; né l'esistenza di rischi; né tantomeno l'esigenza basilare della trasmissione della memoria o l'importanza del museo. Piuttosto, il punto è che natura ed entità della minaccia sono riconosciute attraverso meccanismi psicologici che la riflessione non coglie o, quand'anche lo fa, edulcora o sottovaluta. La radice dell'agire presente è la preoccupazione per i rischi dei ricordi di domani, con tutti i suoi aspetti immaginari, di irrazionalità e finzione.

pamartis@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

- BARKER, Rachel; BRACKER, Alison, 2005, *Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys*, «Tate Papers», disponibile su: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7404> (accesso 13 ago. 2013).
- BAUDRILLARD, Jean, 1988, *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi, Milano (nuova ed., 2012, *La sparizione dell'arte*, Abscondita, Milano).
- BOULLART, Karel, 2009, *Ontology, worldviews and authenticity*, in E. Hermens e T. Fiske (a c. di), *Art, Conservation and Authenticities*, atti del convegno internazionale, Glasgow, University of Glasgow, 12-14 set. 2007, Archetype Publications, London, pp. 246-251.
- CARBONI, Massimo, 2007, *La mosca di Dreyer. L'opera nella contingenza delle arti*, Jaca Book, Milano.
- CONSTANTINE, Mildred, 1999, *Preface*, in M. A. CORZO (a c. di), 1999, *Mortality or Immortality?*, pp. ix-xiii.
- CONSTANTINE, Mildred, 1999b, *Preserving the Legacy of 20th-Century Art*, «The Getty Conservation Institute», disponibile su: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/13_2/feature1.html (accesso 13 ago. 2013).
- CORZO, Miguel A. (a c. di), 1999, *Mortality or Immortality? The Legacy of the 20th Century Art*, The Getty Museum Conservation Institute, Los Angeles.
- GROYS, Boris, 2008, *Art Power*, MIT Press, Cambridge (MA); trad. it., 2012, Postmedia Books, Milano.
- MICHALSKI, Stephan, 1994, *Sharing Responsibility for Conservation Decisions*, in W. E. Krumbein et al. (a c. di), *Durability and Change: The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*, John Wiley, Chichester - New York, pp. 241-258.
- MITCHELL, W. J. T., 2005, *What do pictures want?*, The University of Chicago Press, Chicago.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador, 2005, *Contemporary Theory of Conservation*, Elsevier, Oxford.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador, 2010, *The artwork became a symbol of itself: reflections on the conservation of modern art*, in U. Schädler-Saub, A. Weyer, (a c. di), *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, atti del convegno, Hildesheim, Università di Scienze e Arti Applicate - Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, 13-14 gen. 2009, Archetype Publications, London, pp. 9-20.
- SCHÄDLER-SAUB, Ursula, 2010, Introduction, in U. Schädler-Saub, A. Weyer, (a c. di), *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, cit., pp. 1-5.
- SCOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn (a cura di) 2011, *Inside Installations: theory and practice in the care of complex artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- STORR, Robert, 1999, *Immortalité provisoire*, in M. A. CORZO (a c. di), *Mortality or Immortality?*, cit., pp. 37-40.

VAN DE VALL, Renée, 2009, *Towards a theory and Ethics for the Conservation of Contemporary Art*, in M. Stefanaggi, R. Hocquette (a c. di), *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain*, atti delle giornate di studi della SFIC, Parigi, Institute national du patrimoine, 24-26 giu. 2009, SFIC, Parigi, pp. 51-56.

VAN SAAZE, Vivian, 2011, *Acknowledging Differences: a Manifold of Museum Practices*, in T. Scholte, G. Wharton (a c. di), *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 249-255.

WEYER, Cornelia, 2010, *Media Art and the limits of established ethics of restoration*, in U. Schädler-Saub e A. Weyer, Angela (a c. di), *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, cit., pp. 21-32.

ŽIŽEK, Slavoj, 2010, *Living in the End Times*, Verso, London; trad. it., 2011, *Vivere alla fine dei tempi*, Adriano Salani Editore, Milano.

- 1 «Not all contemporary art will survive, nor is it intended to». In realtà, compare anche una seconda epigrafe, che recita «Is it contemporary art only for contemporary times? No, most emphatically not». È chiaro che si tratta di un *pendant* alla prima, che rovescia la questione del lascito in un'ottica di durata per ribadire così il carattere bipolare.
- 2 «It is a logical trap from which there is no escape».
- 3 «[...] the aesthetic irony is that the more art aspires to the ephemeral nature of life, the more elaborate and indestructible its exoskeleton must be». Curiosità: Storr riferisce che per il trasporto delle opere di Robert Rauschenberg in occasione d'una grande mostra itinerante, vennero realizzate casse più costose delle abitazioni comuni in molti dei luoghi dove la mostra avrebbe poi fatto tappa: Messico, Cile, Cina, Tibet, Cuba, URSS, Malesia... (cfr. Storr 1999: 36).
- 4 «[...] when the conservator is asked to preserve a work that is intended to perform some kind of process (and especially if this is a non-reversible process), he is effectively being asked to conserve the work by ensuring that *change* takes place [...]. Needless to say, in many cases this is not just difficult: it is plainly impossible» (Muñoz Viñas 2010: 16).
- 5 Mettere qualcosa in un museo significa rivedere le sue condizioni materiali d'esistenza, perché il museo, mentre lavora al riconoscimento dell'oggetto esposto, in parallelo genera attorno alle opere l'alea del sospetto (è arte questa?), dell'incertezza (è autentica?) e dell'angoscia (che rischi corre?); (cfr. Groys 2008). Un caso eclatante, ovviamente, è l'orinatoio di Duchamp, che gioca proprio su queste ambiguità, denunciandole.
- 6 Qui il fallimento non va inteso quale mera anomalia o disfunzione tecnica, ma, a livello ontologico, come l'impossibilità della sostanza di trovare compiuta espressione nella forma processuale che le è propria; il fallimento dimostra che il messaggio dell'opera è autentico perché irride i calcoli, e che la sostanza dell'opera - sempre soggettivizzata - viene alla luce tramite la perdita.
- 7 Per una ricognizione sul tema dell'obsolescenza in conservazione, si veda, ad esempio,

al progetto *Obsolete Equipment* nell'ambito della piattaforma internazionale di ricerca PACKED (<http://www.packed.be>).

- 8 In questo senso, l'atteggiamento del conservatore è quello del perverso, dato che è egli stesso a formulare quesiti a cui già sa che non potrà rispondere come servirebbe.
- 9 Nessun intervento conservativo o di restauro *cancela il danno*, qualunque esso sia, bensì lo dissimula; cioè, nasconde il cambiamento di stato di un oggetto attraverso un altro cambiamento di stato.
- 10 Muñoz Viñas (2005) descrive questo fenomeno come *oggettivismo retorico*: se è l'oggetto a "parlare" e richiedere l'intervento, allora chiunque segua quelle indicazioni non sta certamente compiendo scelte soggettive, ma solo quel che l'oggetto gli dice. Così non ha senso mettere in discussione tali decisioni, visto che in definitiva non c'è altra scelta, se non quella di attenersi alle direttive dell'oggetto. Un'osservazione sull'uso dei termini. In inglese si predilige il verbo *to care* (*interessarsi a, prestare attenzione e cura*), perché, sostiene Ursula Schädler-Saub, riconosce il pluralismo e il relativismo delle forme artistiche attuali nel rispetto della diversità di idee, processi e manifestazioni (cfr. Schädler-Saub 2010). Ecco, allora, un buon esempio di condizionamento ideologico del linguaggio, in chiave *politically-correct* postmoderna.
- 11 V. anche Constantine 1999b. Dice Corzo, a proposito dei lavori di Christo: «[...] and long after the work itself is dismantled, we are struck by what entered our consciousness. The images [...] remain in our minds, available to imagination, despite the fact that the works themselves - although documented - no longer exist»; (Corzo 1999: xix).
- 12 «[...] works of media art continue to be perceived as effective despite unavoidable material losses. Under what conditions this succeeds and when works of media art 'perish' need to be more closely investigated».
- 13 In altre parole, l'immortalità non è solo quella inerente lo spirito sublime, ma anche quella spaventosa del morto vivente, che resiste attraverso le più orrende mutilazioni e mutazioni. È inoltre evidente come anche l'abusato termine *sopravvivenza* indichi una condizione ben diversa da quella di una vita effettiva: non più *esistere*, ma semmai *insistere*.
- 14 È famoso, in letteratura, il caso di *Felt Suit* della Tate Gallery, l'abito in feltro di Beuys che seppur devastato dalle tarme mentre giaceva in magazzino, non poteva essere rimosso dalle collezioni (cfr. Barker e Bracker 2005).



Fig. 1: SANTIAGO SIERRA, Palabra Quemada, 2012.

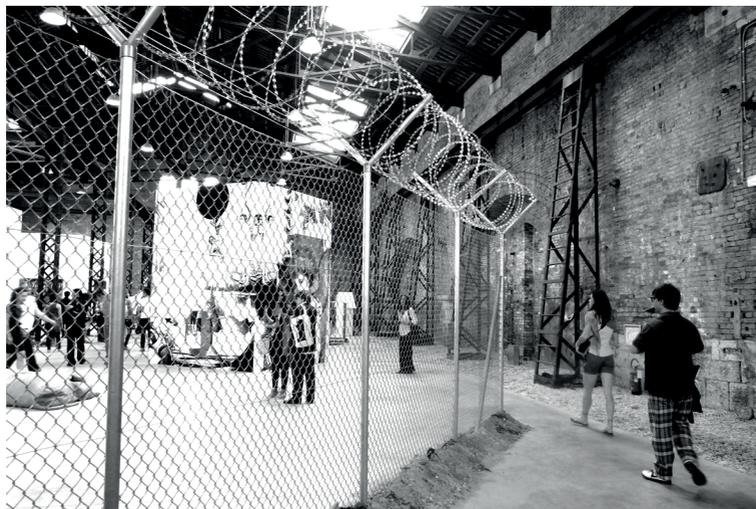


Fig. 2: LAURA CAZZANIGA - ELISA FRANZOI, Barriera, 2011.



Fig. 3: ALAIN URRUTIA, Chapter II. Dystopia, 2012.



Fig. 4: MASSIMO MAZZONE, Tarros en la calle, 2012.



Fig. 5: ESCUELA MODERNA, Wunderkammern, 2012.