

## **ETICA E SOSTENIBILITA’ NELLA CONSERVAZIONE DELL’ARTE CONTEMPORANEA**

**Alessandra Barbuto\***

\*Storico dell’arte, MIBAC, via di San Michele 22, 00152 Roma, [alessandra.barbuto@beniculturali.it](mailto:alessandra.barbuto@beniculturali.it)

### **Abstract**

Nell’ambito del dibattito sulla conservazione dell’arte contemporanea, sembra sempre più essenziale porre l’attenzione sull’individuazione di una prospettiva che ponga al centro degli orientamenti decisionali gli aspetti etici e la sostenibilità. Non a caso, questi temi hanno guidato la messa a fuoco dei nuovi PACTA, “Protocolli per l’autenticità, la cura e la tutela dell’arte contemporanea”, promossi dalla DG Arte e Architettura Contemporanea e Periferie Urbane.

Per opere contemporanee, che in alcuni casi vengono acquisite in collezioni pubbliche o private in un momento in cui ancora non sia del tutto concluso il processo creativo, è necessario prevedere una idea di conservazione aperta e dinamica, che tenga conto dei processi ancora in corso. Più in generale, nel campo dell’arte contemporanea, l’atteggiamento conservatore (restituire e ripristinare “com’era e dov’era”) dovrebbe efficacemente essere sostituito da un approccio che valuti, nell’ambito di una cornice metodologica coerente, soluzioni che siano in grado di mantenere vivi i valori semantici e sensoriali delle opere. Questo può comportare a volte una vera e propria attualizzazione delle opere stesse, che possono arricchirsi di significati e valori assenti o imprevisi nel momento della loro creazione.

In alcuni particolari casi, la necessità di mantenere “viva” l’opera potrebbe condurre anche a contemplare l’ipotesi di una sorta di “deperimento programmato” oppure di “traduzione” in altre materie o differenti media. Partendo dalla consapevolezza di problematiche conservative non impreviste, ma in molti casi assolutamente prevedibili e programmabili, si potrebbero ad esempio ammettere diverse varianti espositive, che consentano una sostenibile ed etica trasmissione al futuro di opere che utilizzano materiali instabili, inclini all’obsolescenza, deperibili o effimeri. Questa prospettiva, che si realizza solo grazie alla collaborazione dell’artista con i conservatori delle collezioni, permetterebbe di guidare responsabilmente alcuni passaggi molto delicati nella conservazione delle opere contemporanee. In questo senso, anche una riflessione approfondita sui possibili campi di applicazione delle tecnologie digitali – troppo spesso utilizzate univocamente nel campo della comunicazione – può apportare nuovi e ricchi spunti di riflessione sia ai temi della conservazione, che a quelli legati alla fruibilità e alla presentazione delle opere contemporanee durante i periodi di conservazione in deposito. Questi brevi spunti si ritrovano naturalmente a connettere i temi della conservazione al dibattito che anima sempre più le riflessioni museologiche nell’ambito delle questioni aperte dal digitale, come testimoniato dal tema scelto dall’ICOM per la Giornata Internazionale dei Musei 2018: “Musei iperconnessi: nuovi approcci, nuovi pubblici”.

### **Introduzione**

I temi dell’etica e della sostenibilità, se sembrano leciti e in sintonia con la questione della conservazione in senso generale, appaiono a maggior ragione centrali all’interno del dibattito che ruota intorno ai temi della conservazione dell’arte contemporanea. I problemi mossi dal contemporaneo, che utilizza il linguaggio dell’effimero, della deperibilità, sovente coniugata con la licenza della sostituibilità, della riproducibilità e della copia, o che giunge a sostituire l’oggetto con un contratto, lasciando assumere all’opera “una connotazione fortemente contrattualistica o, più genericamente, negoziale”<sup>1</sup>, mostrano la necessità di individuare un quadro teorico di riferimento dal quale debbano essere estromesse posizioni estreme. Sotto il profilo dell’etica appaiono discutibili sia le posizioni che teorizzano il rispetto per il naturale e rapido declino, che spesso giunge alla completa distruzione dell’opera, sia quelle che propugnano e applicano una sorta di accanimento terapeutico, al fine di tenere in vita opere non più leggibili, esporre i cui resti può essere considerato lesivo della dignità dell’opera e del suo autore, nella prospettiva della tutela del diritto morale di quest’ultimo. Per evitare questo rischio, va cautelativamente ammesso, seppur come *extrema ratio*, la possibilità della “dismissione” inventariale dell’opera, a fronte di un pervenuto stato conservativo talmente degradato da compromettere una corretta lettura e percezione dell’opera<sup>2</sup>.

Appaiono dunque temi connessi tra loro e centrali rispetto alla sfera etica della tutela e conservazione del Patrimonio culturale sia le questioni legate alla necessità di giustificare l’utilizzo di fondi statali per acquisire nelle

collezioni pubbliche opere fragili o effimere, sia gli aspetti connessi alla volontà e urgenza della trasmissione al futuro dell’arte e della cultura del nostro presente, sia, infine, le valutazioni in ordine all’aspetto della “sostenibilità economica”. Le *Best Practices* proposte dai musei anglosassoni<sup>3</sup> e che, fortunatamente, sempre più si stanno affermando nei musei di arte contemporanea a livello globale, individuano tre momenti nelle fasi di acquisizione delle opere nelle collezioni: *Pre-Acquisition Phase*, *Accessioning Phase* e *Post -Acquisition Phase*. Di fondamentale importanza appare la prima, durante la quale l’opera viene studiata approfonditamente in tutti i suoi aspetti, quando occorre vengono preventivamente raccolti i pareri degli esperti, fino a giungere a raccogliere tutti i dati che consentano di rispondere con sufficiente cognizione di causa alla questione principale, ovvero *se* procedere con l’acquisizione. In questa valutazione preliminare lo staff del museo, in collaborazione con il Direttore che ha proposto l’acquisizione, compie valutazioni anche di tipo etico, ponendo al centro delle proprie scelte non solo il valore intrinseco dell’opera proposta, ma anche le questioni legate alla sua prevedibile durabilità e sostenibilità economica. Ci si deve infatti chiedere quanto tempo e quanto impegno economico richiederà ogni singola occasione di riallestimento di opere che possono consistere in progetti da realizzare *ex novo* ogni volta, mettendo in gioco reperimento di materiali, coinvolgimento di professionalità specializzate, utilizzo di spazi e tempi molto specifici e sicuramente impegnativi. D’altra parte, l’aspetto della sostenibilità economica deve essere seriamente valutato anche quando l’opera non risulti costituita solo da un volatile progetto, ma sia invece realizzata con materiali concreti da reperire in tutto o in parte per consentire all’opera il suo nuovo “apparire”. In ogni caso, per ciascun tipo di opera la questione che va considerata è se il museo abbia un’organizzazione (risorse, laboratori, uffici, tempi e spazi) tale da consentire all’opera di essere agevolmente conservata e allestita.

Come si nota, in questo senso, i temi dell’etica, della sostenibilità e della conservazione sono tutti strettamente correlati, sebbene sia sempre utile domandarsi “se non sia ipocrita voler contribuire alla salvaguardia degli aspetti culturali del patrimonio senza partecipare al dibattito su significato culturale, identità, luoghi della memoria, tradizione/autenticità, ecc; alla stessa stregua, ci si può chiedere se non sia ingenuo voler agire eticamente dando per scontato ciò che rende etica un’azione”<sup>4</sup>. Questo breve contributo parte proprio da qui, dal tentativo di affrontare alcuni snodi, considerandone criticamente i diversi aspetti e punti di vista, senza dare per scontato alcuna posizione assodata.

## PACTA

Frutto di anni di esperienze e di riflessioni su questi temi è stato il tavolo di lavoro sui temi delle politiche di acquisizione e conservazione dell’arte contemporanea, con particolare riferimento alle collezioni pubbliche, che, chiamato a raccolta dalla Direzione generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane, ha posto al centro del dibattito le questioni dell’etica e della sostenibilità, nonché i connessi profili giuridici<sup>5</sup>. Il lavoro che ne è scaturito è confluito nella redazione dei “Protocolli per l’autenticità, la cura e la tutela dell’arte contemporanea” (chiamati con l’acronimo PACTA), concepiti come “strumento di supporto e/o di delucidazione dell’art. 64 del Codice dei Beni culturali”<sup>6</sup>. Corredato di linee guida che ne illustrano motivazioni generali e passaggi fondamentali - tra cui spicca anche la questione appena accennata della sostenibilità - PACTA si presenta come “strumento di conoscenza dell’opera d’arte, volto a tutelare l’identità dell’opera, attraverso la definizione dei parametri di identità e autenticità della stessa, garantendone la corretta conservazione nel tempo”<sup>7</sup>. Prendendo in esame i dati identificativi dell’opera (titolo, data, luogo, edizione, foto ufficiale e riferimento all’archivio dell’artista), la sua descrizione (oggetto, materiali, tecnica, misure e peso, descrizione narrativa, indicazioni delle essenzialità specifiche o contestuali dell’opera, *Site o Time Specific*, altre condizioni essenziali, ovvero particolari prescrizioni riguardo la luce, il suono, il rapporto con il pubblico), istruzioni di allestimento, diritti di utilizzazione economica, eventuali indicazioni per la conservazione, il certificato PACTA propone un modello unico nel quale confluisce il contratto di acquisto, l’autenticità dell’opera, e in qualche modo anche l’intervista all’artista sulle questioni conservative e costitutive della concezione dell’opera. Documento esaustivo che di fatto dovrebbe essere il risultato di una mediazione e di una collaborazione tra artista, direttamente o per il tramite della Galleria, e museo, nel PACTA una particolare importanza viene attribuita al momento della definizione dell’opera, non banale nel caso di opere contemporanee per le quali la didascalia spesso deve essere distinta dalla descrizione dell’opera: mentre la prima suggerisce più una descrizione poetica, quasi una prosecuzione dell’opera, ma non racconta e non spiega molto al pubblico dei non addetti ai lavori (infatti spesso è concepita dall’artista come parte integrante dell’opera), la descrizione deve invece specificare dettagliatamente l’*ubi consistam* dell’opera stessa, distinguendo gli elementi di allestimento, che possono essere ricreati ogni volta, dagli elementi costitutivi e non sostituibili. Tale

dettagliata descrizione permette di raccogliere le intenzioni dell’artista anche riguardo alla volontà di interazione con il pubblico, nonché rispetto alla relazione tra le diverse parti che possono costituire l’opera o tra le diverse opere che possono definire un insieme. Molto frequentemente nei musei di arte contemporanea, le acquisizioni seguono l’esposizione di una o più opere in una mostra: in questo caso occorre porre grande attenzione alla distinzione tra gli elementi che sono legati a quella particolare circostanza espositiva, rispetto alle modalità future di ripresentazione dell’opera. In tal senso un caso emblematico è stato l’acquisizione di una interessante installazione di Clemens von Wedemeyer, *The Cast*<sup>8</sup>, che era stata prodotta per la mostra che si tenne al museo MAXXI nel 2013. Quando si iniziò a ragionare sull’acquisizione, fu necessario specificare che non avrebbe avuto senso acquisire l’intera mostra, che molto difficilmente sarebbe stata ripresentabile integralmente e comunque non in tempi brevi, ma l’insieme delle opere che erano state esposte. Inoltre, la mostra *The Cast* aveva impegnato Clemens von Wedemeyer in un dialogo molto particolare con lo spazio, la Galleria 5 del MAXXI, comportando anche prestiti richiesti per l’occasione e che ovviamente non potevano essere considerati parte integrante dell’opera, ma eventualmente una suggestione per successive occasioni espositive. Per tutte queste ragioni si intraprese un complesso dialogo con l’artista e con la sua galleria, al fine di distinguere la relazione tra le diverse opere e le modalità di allestimento in situazioni o spazi differenti, giacché il dialogo di un’opera con le altre, nel caso di una mostra monografica, può mutare radicalmente nel caso di allestimento dell’opera in una collettiva. Ponendo questo tema all’artista, si è giunti a stabilire in sede di contratto che *The Cast* è il titolo dell’intera installazione composta di tre opere, *Afterimage*, *Procession* e *The Beginning. Living Figures Dying* e che mentre le prime due possono essere mostrate separatamente dalle altre, in mostre collettive, la terza può essere esposta – anche in una modalità differente da quella originaria – almeno in associazione con una delle prime due. Il senso di operare delle distinzioni che possono sembrare superflue, ma che in realtà sono molto perspicue e opportune, mostra un principio generale, che parte dall’individuazione *opera per opera* dei suoi significati e caratteristiche specifici e individuali, e che giunge ad affermare un principio ascrivibile anch’esso in qualche modo al territorio dell’etica, ovvero quello di garantire alle opere la più ampia possibilità di essere mostrate e conosciute, oltre che conservate. Quando questo sia compatibile con le caratteristiche dell’opera, l’aspirazione a connotarla dei caratteri di flessibilità e adattabilità suggerisce di rendere lo statuto delle opere più facilmente modulabile alle diverse esigenze di riallestimento nel museo o di prestito ad altre istituzioni, trascurando se possibile il concetto del *Site specific*, che troppo limita le possibilità di ripresentazione del lavoro.



**Figura 1.** Clemens von Wedemeyer, *The Cast*, 2013 – veduta di insieme della mostra, Roma, MAXXI – Museo delle arti del XXI secolo (foto di Matteo Monti).

La raccolta di una approfondita e completa documentazione al momento dell’acquisizione permetterà al museo che acquisisce l’opera in collezione di gestire consapevolmente le problematiche che in futuro verranno poste anche dai lavori più complessi, immateriali, performativi o effimeri. Considerando questo aspetto, si può giungere ad affermare che il museo di arte contemporanea negli ultimi decenni abbia mutato il proprio *status*, ampliando la propria identità, da luogo della raccolta e della conservazione a sede dinamica e *in progress* della documentazione, conferendo dunque uno slancio nuovo anche al significato dell’archivio, finendo quasi col ricevere dall’autore il testimone dell’impegno a tenere viva, e originale, l’opera stessa. Del resto, questo coinvolgimento del museo non solo nella fase della custodia ma anche della ri-creazione dell’opera è stata riconosciuta già in diverse occasioni a livello teorico<sup>9</sup> e in parte è un aspetto che l’artista coscientemente considera, essendo in molti casi consapevole della corallità richiesta dall’opera, che si ri-crea ogni volta in condizioni e circostanze diverse. Chiaramente, si tratta di un difficile e precario equilibrio tra aspetti apparentemente contraddittori, che purtroppo devono essere mantenuti in equilibrio.

## CONSERVAZIONE APERTA E DINAMICA

Lo scenario sin qui delineato mostra che opere per le quali appare appropriata - e per certi versi profetica di quanto sarebbe stato di là da venire - la definizione data a suo tempo da Umberto Eco di “opera aperta”<sup>10</sup>, segnano il passo per una idea di conservazione che sia essa stessa aperta e dinamica, che tenga conto dei processi ancora in corso, dell’instabilità dei materiali e della proceduralità delle tecniche, in particolare per lavori che vengono acquisiti in un momento in cui non si sia ancora concluso il processo creativo. Dunque, nel campo dell’arte contemporanea, si deve giungere a contemplare l’ossimoro di una conservazione che ammette la mutazione o la perdita di qualche elemento. Per questo, l’atteggiamento conservatore e filologico (restituire e ripristinare “com’era e dov’era”) dovrebbe efficacemente essere sostituito da un approccio che valuti, nell’ambito di una cornice metodologica coerente, soluzioni che siano in grado di mantenere vivi i valori semantici e sensoriali delle opere, seppur registrando modifiche e adattamenti<sup>11</sup>.

Nella versione installativa della performance di Marina Abramovich *Rhythm 0*, tenuta nel 1974 presso lo Studio Morra a Napoli ed allestita presso la Tate Modern di Londra<sup>12</sup>, che ne possiede una edizione nella sua collezione, le slides della performance storica sono proiettate su una parete davanti alla quali sono appoggiati su un lungo tavolo coperto da una tovaglia i 72 oggetti che replicano quelli originali, usati durante le sei ore della performance. Come indicato dalle istruzioni poggiate sul tavolo, il pubblico era invitato ad usare questi “oggetti di piacere e di dolore” sull’artista, che si offriva senza opporre alcuna resistenza, esponendo se stessa a un rischio che sarebbe anche potuto sfociare in situazioni senza ritorno. Considerando il fatto che della versione installativa esistono tre edizioni, più la prova d’artista, è evidente che il display di questa performance non contempli l’assoluta originalità degli oggetti, che hanno una valenza assolutamente evocativa. Quello che offre spunti di riflessione è il criterio con il quale gli oggetti esposti alla Tate sono stati selezionati: alcuni sono deperibili e dunque vanno sostituiti ogni volta, altri richiamano quelli originariamente utilizzati nel corso della performance, altri ancora li evocano seppur proponendo un’evidente attualizzazione: in questo senso si pone evidentemente la scelta di esporre il quotidiano italiano *Il Corriere della sera* con il titolo in prima pagina “Vince l’astensione, perde Grillo, sale il PD”. L’attualizzazione è dunque pensata rispettando determinate caratteristiche: il giornale è comunque italiano, sebbene non sia il quotidiano usato nel 1974. La rivisitazione di alcuni elementi non comporta necessariamente una diminuzione di senso.

A volte, l’attualizzazione delle opere, che magari nasce da un’esigenza congiunturale, può comportare anche un arricchimento di senso, impreveduto nel momento della loro creazione.

*Città ideale* di Liliana Moro<sup>13</sup> era stata concepita nel 2000 intorno al tema delle “Migrazioni e multiculturalità”, come era richiesto dal *concept* del Premio per la giovane arte italiana del Centro nazionale per le arti contemporanee. L’opera è un ambiente che all’esterno si percepisce nella sua volumetria che evoca la forma architettonica delle moschee, mentre all’interno, spazio nel quale si può sostare o che si può attraversare, ricorda un gusto per la decorazione diffuso nell’arredamento domestico negli anni Settanta, soprattutto per l’utilizzo dei poster che rivestono completamente le pareti e che mostrano specchi d’acqua nei quali il cielo si riflette. I poster e i tappeti, collocati specularmente in terra e sul soffitto, creano quell’atmosfera di incontro e di ospitalità che, già presente in altri lavori coevi dell’artista, si riferiva al tema proposto dal Premio. Il tema della multiculturalità era senz’altro già oggetto di dibattito nel 2000, quando si discuteva dell’opportunità di costruire delle moschee nelle città occidentali, eppure, quando l’opera è stata riallestita presso il MAXXI nel 2017, in un momento in cui i

fenomeni migratori hanno assunto un’eco mediatica moltiplicata all’ennesima potenza, ha mostrato indiscutibilmente un’attualità sconvolgente. Nelle fasi di preparazione del riallestimento di *Città ideale* è emerso il problema del recupero dei poster, dal momento che quelli impiegati nel 2000 non potevano essere riutilizzati e poiché, ricomponendo quelli che erano stati acquisiti, non si riusciva a ricostruire l’intera successione delle immagini. Questo problema è stato poi successivamente risolto utilizzando e scansionando le copie dell’archivio dell’artista, eppure, per ovviare alla difficoltà si era ipotizzato di sostituire i poster originali con scatti fotografici recentemente realizzati dall’artista. Seppure un’esigenza di filologia facesse propendere per il recupero di quelli originali, soluzione effettivamente infine adottata, anche l’ipotesi che poi è tramontata non era priva di fascino. La sostituzione dell’immagine fotografica, che pur avrebbe comportato la perdita del valore citazionista che già nel 2000 quell’elemento recava, avrebbe per contro reso ancora più evidente il valore profetico dell’opera, e la sua capacità di precorrere i tempi parlando, purtroppo, un linguaggio ferocemente e drammaticamente attuale.



**Figure 2 e 3.** Liliana Moro, *Città ideale*, 2000, installazione: struttura in legno, poster, tappeti, cm 460 x 490 x 340, Roma, MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, esterno e interno (foto Giorgio Benni).

### DEPERIMENTO PROGRAMMATO O “TRADUZIONE”

Partendo dalla consapevolezza che “da più di un secolo l’arte si dichiara attraverso l’autonegazione, affermandosi nella contestazione dei propri presupposti”, come afferma Massimo Carboni, anche l’attività di tutela, conservazione e restauro dovrebbe di conseguenza misurare il suo passo rivedendo radicalmente i propri presupposti, approcci e modalità operative: “bisogna che l’attività di tutela dismetta l’automatismo che in larga parte le è proprio e che consiste nel considerare la cancellazione fisica delle tracce [...] come il nemico mortale, come la prova del suo fallimento, come la posta in gioco della propria identità disciplinare e deontologica”<sup>14</sup>.

In questa prospettiva allargata di rivisitazione del concetto di tutela, andrebbe posta anche la possibilità di includere l’arte contemporanea tra “le cose, a chiunque appartenenti, che presentano un interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico eccezionale per l’integrità e la completezza del patrimonio culturale della Nazione”, come previsto dall’art. 10, comma 3, lettera d bis) del Codice dei Beni Culturali<sup>15</sup>.

Sempre in questa ottica di tutela, conservazione e restauro “aperte” alle questioni poste dalle opere, la necessità di trasmetterle al futuro, sia nel caso in cui le questioni conservative siano note ma ineludibili, sia nel caso di imprevisti o incidenti imprevedibili, potrebbe in alcuni casi condurre a contemplare l’ipotesi di una sorta di “deperimento programmato” o traduzione. Concordare al momento dell’acquisizione dell’opera o al contrario riaprire in un secondo momento alcuni termini contenuti nel contratto, tramite un *Addendum*, può opportunamente costituire una possibilità per rivedere questioni conservative complesse o ammettere alcune “varianti espositive” impreviste al momento dell’ingresso dell’opera in collezione. Qualunque sia il momento in cui questo possa avvenire, avere per alcune particolari opere la possibilità di concordare con l’artista la traduzione in altre materie o differenti media, oppure ammettere diverse varianti espositive, che affianchino all’originaria altre possibili modalità di presentazione appare come una strategia finalizzata alla sostenibile ed etica trasmissione al futuro di opere che utilizzano materiali instabili, inclini all’obsolescenza, deperibili o effimeri. Questa prospettiva, che si può realizzare solo grazie alla collaborazione dell’artista con i conservatori e i curatori delle collezioni,

permetterebbe di guidare responsabilmente alcuni passaggi molto delicati nella conservazione delle opere contemporanee. D’altra parte, dopo anni di discussione intorno a casi di studio complessi, o esperienze traumatiche come quelle occorse alla Tate Modern<sup>16</sup>, credo sia giunto il momento di approdare ad uno stadio diverso di riflessione comune intorno ai temi della “reliquia” e alla sua relazione con l’opera, ripartendo da una questione che è sempre più centrale nel dibattito, ovvero la valenza dell’archivio, e il suo complesso rapporto con la collezione in un museo di arte contemporanea. D’altra parte, così come la conservazione, anche il tema dell’archivio è presente nelle riflessioni o nelle modalità operative di molti artisti ed è al centro del dispositivo narrativo o espositivo di tante opere, forse per le sue valenze metanarrative<sup>17</sup>: dall’archivio molte opere partono o vi giungono, alcune ne utilizzano i materiali, altre vi sono ambientate, ne utilizzano (o si interrogano su) i meccanismi di selezione delle informazioni che presidono alla formazione di un archivio. Il tema è d’altronde al centro dell’attenzione di studiosi di diverse discipline, che valutano da differenti punti di vista il tema della relazione archivio – arte contemporanea, evidenziandone le diverse, complesse e anche contraddittorie valenze.

Tornando al tema della “deperibilità programmata” o traduzione, un possibile approdo è quello dell’applicazione delle tecnologie digitali, che pur nei musei hanno iniziato già da tempo feconde collaborazioni, in primo luogo nel campo della comunicazione o della didattica. E se non si può che concordare con Antonio Lampis quando afferma che “le potenzialità dell’applicazione di tecnologie innovative alla indispensabile revisione dei racconti connessi alle collezioni museali e alla necessaria revisione radicale degli allestimenti sono innumerevoli. Serve certamente un avveduto rigore nella loro applicazione per non correre il rischio di una semplificazione che sconfini nella banalizzazione”<sup>18</sup>, è anche vero che molti ancora potrebbero essere i campi di azione delle nuove tecnologie nei musei. Pensiamo a quante nuove soluzioni e conseguenti aperture teoriche potrebbe comportare l’applicazione di tecnologie digitali ai temi della conservazione del contemporaneo, oppure a quante esperienze di *backstage* si riuscirebbero a proporre per condurre virtualmente o fisicamente il pubblico nei depositi di collezioni contemporanee, che per essere visitabili e fruibili necessitano senz’altro di dispositivi, *app*, o apparati che siano in grado di raccontare l’opera. Questo perché, nella maggior parte dei casi, l’opera contemporanea se non è allestita rischia di apparire muta e non significativa: una installazione conservata in deposito è impossibile da leggere; un televisore spento non può raccontare quello che significa quando è acceso e allestito all’interno di un’opera. Insomma, a differenza del deposito di arte antica, il deposito di arte contemporanea, privo di adeguati dispositivi, racconta un inavvicinabile accatastamento di oggetti del quale è arduo rintracciare un senso. Immaginiamo conservate deposito le opere di Nam June Paik - per il quale peraltro il televisore a tubo catodico connota in senso scultoreo una installazione video -, *Babel* di Cildo Meireles (collezione Tate, Londra), *Column* di Kutlug Ataman (Collezione MAXXI, in comodato da UniCredit Art Collection) o tante opere installative che prendono vita e assumono senso solo nel momento in cui vengono mostrate in un percorso espositivo e capiremo la difficoltà di rendere parlanti queste opere nel momento in cui non sono allestite. Al contrario, immaginare un’esperienza di visita in un deposito nel quale le opere vengono evocate nel loro status significativo attraverso l’utilizzo di tecnologie, potrebbe restituire senso ad una visione altrimenti incomprensibile. Lo sviluppo di applicazioni di tecnologie digitali alle collezioni potrebbe rivelare grandi potenzialità per un’esperienza di visita speciale, che avvicini il pubblico al fascino di un luogo centrale nella vita di un museo, come il deposito, che è il centro, il cuore e il fulcro di una collezione. D’altra parte, si registrano già segnali incoraggianti: dalla relazione tra tecnologie e arte scaturiscono progetti importanti, come il sondaggio promosso dalla Direzione Generale Musei e ICOM Italia sulla *Web strategy museale 2017*, del quale i primi risultati sono stati presentati durante la giornata di studio tenuta a febbraio 2018<sup>19</sup>. Nonostante fino a pochi decenni fa il mondo dei musei sembrasse distante anni luce dalle nuove tecnologie, quest’anno si è scelto per la Giornata Internazionale dei Musei 2018 un tema come “Musei iperconnessi: nuovi approcci, nuovi pubblici”, sebbene sia evidente che l’*iperconnettività* non si esaurisca totalmente nell’ambito tecnologico, ma che si riferisca alle molteplici reti di comunicazione che il museo può instaurare con il territorio e le realtà locali. Il tema della connessa vita riguarda anche il progetto del Sistema Museale Nazionale, varato recentemente, che individua tra i suoi scopi più ambiziosi quello dell’elaborazione di piattaforme per i siti web e i social media dei diversi musei. La connessione tra temi museologici e questioni aperte dal digitale ha in fondo posto le basi per la nascita di nuove figure professionali – l’esperto in comunicazione museale o il Digital Manager - e ancora certamente proporrà inediti sviluppi. Vale la pena allora auspicare che i diversi progetti di digitalizzazione e di apertura alle nuove tecnologie siano pur sempre dense di contenuto, e che siano in grado di “impegnare con i nuovi linguaggi le nuove generazioni di storici dell’arte e archeologi, che meritano di potersi nuovamente esprimere e di essere maggiormente coinvolti nel processo di rinnovamento necessario nelle istituzioni museali. Nella stessa direzione del rinnovamento del linguaggio di esito di alcuni percorsi di ricerca

dovrà indirizzarsi la migliore università”<sup>20</sup>. Se i musei e il mondo accademico si muovono in questa direzione, anche sul versante artistico si registrano segnali interessanti: in questo ambito si colloca l’attività della londinese star-up Acute Art. E’ notizia di pochi giorni fa che Daniel Birnbaum lascerà nei prossimi mesi la direzione del Moderna Museet di Stoccolma per andare a dirigere il progetto di realtà virtuale già attivo, che annovera collaborazioni illustri con artisti come Christo & Jean Claude, Jeff Koons, Marina Abramovich, Anish Kapoor, Olafur Eliasson<sup>21</sup>. La piattaforma mette a disposizione degli artisti le tecnologie della realtà aumentata, realtà virtuale e video a 360 gradi per la produzione di nuove opere, eppure i tempi sembrano maturi per immaginare un’espansione del progetto che impegni gli artisti nel campo della conservazione delle loro opere più problematiche. Sarà forse un’utopia, ma del resto, se non confidassimo nella capacità visionaria degli artisti per immaginare nuove strade e lasciarci condurre in territori inesplorati, a cos’altro potremmo affidarci?

## BIBLIOGRAFIA

1. Frezzotti Stefania, Italiano Carolina, Rorro Angela, a cura di, “*Galleria nazionale d’arte moderna & MAXXI. Le collezioni*”, Electa, Verona, 2009, 2 voll.
2. Martore Paolo, a cura di, “*Tra memoria e oblio*”, Castelvechi, Roma, 2014.
3. Caffoni Paolo, Ferracci Giulia, a cura di, “*Clemens von Wedemeyer. The Cast*”, catalogo della mostra (Roma, MAXXI-Museo delle arti del XXI secolo), Archive Books, Berlino, 2014.
4. Barbuto Alessandra, “*Ars destruens. Prospettive museologiche e questioni di conservazione del contemporaneo*”, in “*«Amusante et poétique» Studi di storia dell’arte in onore di Enzo Bilardello*”, a cura di L. Fanti, R. Perna, C. Zambianchi, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 143 – 152.
5. Pietromarchi Bartolomeo, a cura di, “*MAXXI Arte. Catalogo delle collezioni*”, Quodlibet, Recanati 2017.
6. Donati Alessandra, “*La tutela giuridica dell’identità e dell’integrità dell’opera contemporanea*”, in “*Contratto e Impresa/Europa*” Rivista, Pubblicazione annuale, anno XXII, Cedam, 2017, pagine 160 - 182
7. Lampis Antonio, “*Ambienti digitali e musei: esperienze e prospettive in Italia*” in “*Educazione al patrimonio culturale*”, a cura di Luigini Alessandro e Panciroli Chiara, Franco Angeli Editore, Milano 2018, pagine 11 – 15.

---

<sup>1</sup> Alessandra Donati 2017, p. 161.

<sup>2</sup> Si rimanda per esempio al caso di *Felt Suit* di Joseph Beuys (Bracker Alison e Barcker Rachel, “*Relic or Release: Definig and Documenting the Physical and Aesthetic Death of Contemporary Works of Art*”, in “*Pre-prints for the 14<sup>th</sup> Triennial Meeting at the ICOM Committee for Conservation, The Hague*”, vol. 2, James & James, Londra 2005, pagine 1009 – 1015, ripubblicato e tradotto in Martore 2014, pagine 197 - 209).

<sup>3</sup> <http://mattersinmediaart.org/acquiring-time-based-media-art.html> (sito visitato il 23 luglio 2018). “Matters in Media Art” è stato un progetto realizzato dal NAT (New Art Trust) e dai suoi musei partner, il MoMA di New York, il SFMoMA di San Francisco e dalla londinese TATE. Concepito per le opere *Time Based*, il progetto propone una valutazione completa e approfondita, soprattutto per quanto riguarda le tre fasi di acquisizione (prima, durante e dopo), divenendo un modello di *best practice* raccomandabile per tutte le opere contemporanee.

<sup>4</sup> Martore Paolo, “*Un obliquo avvicinamento*” in Martore 2014, pagine 27 – 39, in particolare p. 29.

<sup>5</sup> Il tavolo tecnico di lavoro è stato voluto e animato dalla volontà di Federica Galloni, Direttore Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane (AAP), ed era composto oltre che dal Direttore generale, da Carolina Italiano, Cristiana Collu, Laura D’Agostino, Alessandra Donati, Barbara Ferriani, Paola Iazurlo, Gianfranco Maraniello, Maria Grazia Messina, Iolanda Ratti, Antonio Rava, nonché dalla sottoscritta.

<sup>6</sup> Circolare 7/2017 DG-AAP: Certificato PACTA- Protocolli per l’autenticità, la cura e la tutela dell’arte contemporanea e relative linee guida per l’utilizzo. Per leggere integralmente il testo della circolare, il PACTA, le linee guida e una bozza di contratto-tipo, si rimanda al link:

[http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/Avvisi/visualizza\\_asset.html\\_1054867027.html](http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/Avvisi/visualizza_asset.html_1054867027.html)

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Ferracci in Pietromarchi 2017, p. 313.

<sup>9</sup> Diversi sarebbero i contributi teorici da citare, ma basti ricordare innanzitutto la distinzione tra opere “autografiche” e opere “allografiche” richiamata da Pip Laurenson, e il suo tentativo di distinguere nel caso della conservazione di opere non tradizionali, che si riconoscono principalmente nella seconda categoria, diverse finalità di restauro, tra cui spicca questa: “Il restauro permette di realizzare in futuro differenti installazioni autentiche dell’opera” (Laurenson Pip, “*Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*” in “*Tate Papers*”, 6, autunno 2006 in Martore 2014, p. 162).

---

<sup>10</sup> Eco Umberto, “*Opera aperta*”, Einaudi, Torino, 1962.

<sup>11</sup> Per una disamina della questione e la relativa bibliografia, ci si permette di rinviare a Barbuto 2015.

<sup>12</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-t14875> (sito visitato il 04 luglio 2018).

<sup>13</sup> Barbuto in Frezzotti, Italiano, Rorro 2009, vol. 2, p. 471; Barbuto in Pietromarchi 2017, pp. 214 – 215.

<sup>14</sup> Carboni Massimo, “*Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell’arte contemporanea: l’orizzonte filosofico*”, in Martore 2014, pagine 7 – 26, in particolare p. 14.

<sup>15</sup> La lettera d bis) del Decreto Legislativo 42/2004 è stata introdotta dall’art. 1, comma 175, lettera a), legge n. 124 del 2017 e apre importantissime prospettive per inedite forme di tutela dell’arte contemporanea.

<sup>16</sup> Bracker e Barcker si chiedono “come stabilire la durata di vita di opere progettate per esprimere o mettere in scena la transitorietà? Come decidere che un oggetto non può più essere esposto? E qualora una delle parti coinvolte, artista o museo/collezionista, fosse in disaccordo con l’altra, chi ha il diritto di dichiarare l’opera morta?” (Bracker e Barcker 2005 in Martore 2014, p. 198).

<sup>17</sup> Senza alcuna pretesa di esaustività, ma solo a titolo di esempio, tra i tanti artisti che frequentano assiduamente il tema dell’archivio, non si possono non citare il lavoro di Ben Kinmont o di Elisabetta Benassi, in particolare *Memorie di un cieco*, 2010, *The innocents abroad*, 2011, o *The dry salvages* del 2013. Molti altri artisti od opere potrebbero essere citati, tante da costituire una prima traccia per una mostra sul tema dell’archivio e sulle sue implicazioni nell’opera di artisti contemporanei.

<sup>18</sup> Lampis in Luigini, Panciroli 2018, pp. 12 – 13.

<sup>19</sup> *Web strategy museale*, giornata di studio a cura di MIBACT e ICOM Italia, 09 febbraio 2018, Planetario, Terme di Diocleziano, Roma. Si può consultare una prima lettura dei risultati al link <http://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/02/anteprima-Sondaggio-Web-Strategy-2017-7.pdf>

<sup>20</sup> Lampis cit., p. 13.

<sup>21</sup> Valentina Tanni, “*Daniel Birnbaum lascia il Moderna Museet per dirigere il progetto di realtà virtuale Acute Art*”, in “*Artribune*” versione on line, 18 luglio 2018, <http://www.artribune.com/progettazione/new-media/2018/07/daniel-birnbaum-lascia-moderna-museet-dirigere-progetto-realta-virtuale-acute-art/> (sito visitato il 18 luglio 2018).