

Il disegno contemporaneo visto attraverso il prisma delle tecniche artistiche e delle problematiche di conservazione

Antonio Mirabile

Fino alla fine del XIX secolo, l'uso del termine "disegno" corrispondeva a una pratica e a una creazione più o meno definita dalle sue funzioni e dalla sua materialità in modo tale che la classificazione pittura-scultura-disegno-stampa non sollevasse alcuna difficoltà. Ma le trasformazioni del XX secolo hanno totalmente rivoluzionato questi concetti tradizionali. L'evoluzione dei concetti fondamentali e delle pratiche artistiche hanno provocato una vera e propria esplosione di queste nozioni senza che una nuova terminologia venisse a definire la ricchezza e la varietà delle nuove proposte artistiche. Così la parola disegno si rivela essere molto restrittiva in relazione a una realtà molteplice, in continua evoluzione, inventiva, sempre aperta e stimolante per lo spirito e la sensibilità.

Logicamente, con l'espressione "disegno contemporaneo" si dovrebbe identificare tutta quanta la produzione designativa attuale. Tuttavia, l'idea di "arte contemporanea" rimanda spesso a un'arte d'avanguardia che rivendica una rottura con le forme dette tradizionali. Ci si può chiedere allora quali siano i criteri (cronologici, storici o di tecnica artistica) che distinguono la tradizione dal contemporaneo. Possiamo, allora, ridurre il "disegno contemporaneo" alla sola esistenza di tecniche artistiche innovative? La conservazione e il restauro di questo patrimonio artistico costituiscono un nuovo campo di specializzazione che giustifica la creazione di un nuovo profilo professionale? Il vasto campo di ricerca del restauro del contemporaneo ci spinge sistematicamente a rimettere in discussione la deontologia della professione del restauratore?

Il presente articolo permetterà, attraverso un approccio globale, di inquadrare la pratica del disegno di oggi in un preciso contesto storico, di sottolineare alcune problematiche di conservazione relative alla tecnica artistica, alla lettura o allo statuto dell'opera, invitando a spingere lo sguardo al di là delle semplici caratteristiche tecniche per tentare di definire globalmente una pratica artistica contemporanea, spesso poco trattata nei corsi di formazione e nei grandi incontri dedicati al restauro del contemporaneo.

Autonomia del disegno

Nel corso del XX secolo la nozione di disegno, come molte altre forme artistiche, ha subito una grande evoluzione e ha raggiunto quello che gli storici dell'arte definiscono unanimemente uno *status* di perfetta "autonomia". Disciplina fondamentale insegnata nelle scuole di belle arti, il disegno passa dallo statuto di schizzo, di riflessione sulla forma, di studio preparatorio a quello di creazione autonoma, rivoluzionando le classificazioni, diversificando le tecniche e i supporti. Due fattori aiutano a modificare questa nuova considerazione del disegno: il riconoscimento del valore estetico del non-finito e dello schizzo e l'invenzione della litografia, tecnica di riproduzione meccanica che moltiplica e diffonde in tutte le case il "disegno stampato".

Tradizionalmente associato al lavoro preparatorio, il disegno è stato per molto tempo relegato a un momento marginale della produzione. Anche se il disegno non ha atteso il XX secolo per ricevere il pieno riconoscimento del proprio valore artistico (le collezioni che si costituiscono nel XVII e XVIII secolo basterebbero ad attestarci), appare in modo significativo che il XX secolo inaugura uno sguardo nuovo sulla pratica del disegno, autorizzando artisti come Robert Longo, Nancy Spero, Marcel van Eeden, Sandra Vasquez de la Horra e altri, la cui pratica artistica è quasi interamente dedicata al disegno, ad accedere a un successo e a uno *status* comparabili a quello di un pittore o di uno scultore.

L'uso della carta comincia a cambiare verso la metà del XX secolo, esce dal suo campo tradizionale e diventa, da semplice supporto di studi o schizzi, la base di un'opera autonoma, presentandosi, a volte, strappata, bruciata, piegata, perforata, stropicciata, cancellata. In particolare è importante ricordare il caso di Robert Rauschenberg che nel 1953 si appropria di un disegno di Willem de Kooning cancellandolo con l'opera *Erased de Kooning Drawing*. L'artista va al di là della trasformazione dell'opera: far scomparire il disegno di de Kooning è una metamorfosi più che un gesto di rottura col passato. Questa "cancellazione" sacrilega rimette in discussione il carattere sacro dell'opera d'arte: ciò nonostante la gomma non riesce a cancellare tutto, il disegno resiste e contribuisce alla creazione di un nuovo statuto per le opere d'arte su carta, diventando così uno dei simboli di un nuovo approccio all'arte e alla creazione.

L'ordinamento in grandi famiglie di tecniche artistiche che segue vuol dare un'idea dei grandi cambiamenti e delle numerose ridefinizioni che ha subito il disegno dall'inizio del XX secolo a oggi, a cominciare dal collage, spesso visto come una delle principali produzioni non ortodosse del disegno, seguito da una catena di invenzioni che contravengono a un uso tradizionale delle tecniche grafiche.

Collage

Il termine generico di collage comprende varie forme che vanno dal *papier collé* al fotomontaggio e dalle carte ritagliate all'assemblaggio di vari materiali sovrapposti o meno a tecniche artistiche più tradizionali. Questa tecnica artistica, determinante per il cubismo di una certa epoca, è un'invenzione del disegnatore. Il formato, gli strumenti, i materiali leggeri e flessibili e i gesti rapidi ricordano il mondo del disegnatore al cui foglio di carta bisognerà, ormai, aggiungere la colla e le forbici.

L'invenzione del collage è generalmente associata ai *papiers collés* cubisti¹. I collage realizzati da Pablo Picasso e da Georges Braque all'inizio del XX secolo, pieni di forme apparentemente arbitrarie, ritagliate dai giornali, dalle carte da parati, dai pacchetti di sigarette o dalle etichette di aperitivi, ci gettano bruscamente nell'intimità rumorosa e disordinata delle cose semplici. Il collage non si sforza di rappresentare e di riprodurre il mondo, ma cerca di farne sentire l'energia e di svelare il funzionamento grazie all'uso di materiali ritagliati, strappati e incollati, in precedenza solitamente relegati al mondo delle arti applicate, dell'industria e del quotidiano. Tale pratica introduce, pertanto, dei cambiamenti formali decisivi, facendo esplodere le parole e favorendo un gioco con le materie, le superfici, lo spazio e i colori. Si comincia, inoltre, a preferire l'uso di prodotti industriali per la cui preparazione non serve l'intervento dell'artista. Questi primi tentativi avranno in poco tempo delle conseguenze immense e inattese, tanto che oggi la stessa installazione artistica non esisterebbe senza il collage.

Se il collage cubista usa i materiali più banali per ritrovare la realtà più semplice e oggettiva e se il collage dadaista cerca di smontare con ironia questa stessa realtà, il collage surrealista ci spinge verso il fantastico soprattutto con Max Ernst. Negli anni quaranta il collage di carte ritagliate permette a Henri Matisse di operare, con un solo gesto, una sintesi in cui si mescolano il lavoro del disegnatore, dello scultore e del pittore. Rauschenberg invece, con le immagini apparentemente incoerenti riportate su carta, presenta, su uno stesso supporto, l'elezione di John F. Kennedy e le sommosse dei ghetti afroamericani mostrando uno sguardo critico e impegnato sulla realtà.

Quando poi il collage non si serve di immagini può, allora, costituire una realtà astratta, poetica o concettuale come nei collage di Alighiero Boetti o di Erik Dietman che assembla materiali eteroclitici come matita, inchiostro, foglia di quercia verniciata, bottone, lettere di sughero, lettere di carta, lettere trasferibili, pasta da modellare, cotone e lana da rasoio.

Il collage può presentare tutte le problematiche di restauro dell'arte contemporanea a causa della molteplicità dei materiali usati per la sua realizzazione: materiali a volte effimeri, materiali incompatibili (come la carta e il metallo, per esempio)³, illustrazioni fotomeccaniche, timbri, adesivi abbondanti dal seccaggio rapido

che facilitano un assemblaggio veloce, ma che restano visibili, debordanti o stesi in modo irregolare, o ancora la presenza di nastri autoadesivi che induriscono e diventano friabili nel tempo. Il loro collante migra nell'opera macchiandola, perdendo il proprio potere adesivo e indebolendo la coesione dell'assemblaggio fino ad arrivare a eventuali perdite di materia.

Trasferimenti

Frottage, impronte, decalcomanie, trasferimenti, prelievi, cancellature ecc. Tutte queste tecniche necessitano di una matrice monolitica o multipla e rivelano una materia, un'immagine o un volume. Così negli anni venti Max Ernst raffigura gli alberi di una foresta sfregando con una matita dei fogli di carta posati sui listelli del parquet. Pierre Alechinsky imprime le bottiglie dei tombini, *frottage* unici che testimoniano il passaggio dell'artista in un luogo o in un paese. Usando i tamponi commerciali, invece, differenti artisti come Fernand Léger, Arman, Louis Cane, Alighiero Boetti comunicano il piacere di moltiplicare compulsivamente un modulo inchiostrato o una forma su della carta.

Con queste tecniche emergono, partendo da una realtà conosciuta, una serie di altre immagini generate dall'automatismo del gesto che libera una visione interna, che secondo i surrealisti deve essere ricondotta all'inconscio. Le impronte, i *frottage*, le decalcomanie ma anche le cancellazioni rendono tangibile un'immagine e testimoniano radici volontarie e involontarie della creazione.

La grande difficoltà, nella conservazione di queste opere, è legata all'identificazione di oggetti, matrici, tamponi e attrezzi usati per creare le immagini, che lasciano spesso dei rilievi, delle ondulazioni, delle irregolarità e delle accumulazioni di pigmento, richiedendo un'accurata lettura dell'opera unitamente a una ricerca approfondita⁴ per identificare la matrice, fonte di informazioni sull'universo dell'artista e sulla sua messa in opera. L'opera diventa un vero e proprio bassorilievo, la cui superficie, recto e verso, è ricca di indizi e di tracce che non possono e non devono assolutamente essere attenuate e ancora meno cancellate da trattamenti generalizzati o da spianature troppo forti.

Maltrattamenti

Strappata, sporca, lacerata, bruciata, traforata, la carta è, in modo significativo, verso gli anni cinquanta, l'oggetto di svariati interventi trasgressivi e innovatori. Se le carte strappate di Hans Arp possono essere considerate in tal senso precorritrici, è importante osservare come gli artisti della seconda metà del XX secolo abbiano fatto dei "maltrattamenti" un vero e proprio punto di riferimento, creando un nuovo rapporto con i supporti. Le opere di artisti come César, Arman, Raymond Hains, Mimmo Rotella, Lucio Fontana, Marcel Duchamp lo attestano. Il supporto diventa un campo di battaglia.

Da un lato assistiamo al maltrattamento del supporto come in Fontana che usa la tela o la carta tagliando o scavando dei buchi in modo casuale per creare dei concetti spaziali che suggeriscono lo spazio libero, oppure come in Cai Guo-Qiang e Stefano Arienti, che invece intervengono sul supporto, bruciandolo, per creare delle immagini, con la polvere da sparo l'uno e con il prografo e la fiamma l'altro.

Dall'altro lato c'è il maltrattamento di un'immagine per creare una nuova immagine come nel caso degli *arracheurs d'affiches* del Nouveau Réalisme, in cui gli artisti come Hains et Jacques Villégé fanno riapparire, strappando e lacerando i vari strati di poster pubblicitari, informazioni scadute, immagini sedimentate e zone di colore, creando un nuovo rapporto con il mondo, con la città di quell'epoca che diventa tentacolare, dominata dall'economia e dalla nuova cultura della comunicazione.

Naturalmente queste opere presentano dei tracciati artistici che possono essere assimilati alle comuni degradazioni accidentali della carta. È proprio qui il problema: come capire dove si ferma la degradazione voluta e dove comincia quella accidentale e causata dal passare del tempo? Sarà più opportuno fissare o lasciar cadere i frammenti di carta bruciata? Queste sono le domande più comuni, ma non le uniche, che ci poniamo so-

litamente davanti al restauro di questo tipo di opere che richiedono, per essere restaurate correttamente, una grande conoscenza dell'universo dell'artista e una perfetta documentazione dello stato di conservazione. Ci si deve parimenti servire delle immagini di archivio dell'artista, in modo tale da identificare, eventualmente, l'evoluzione del supporto e della tecnica. Così facendo si creano tra l'altro i presupposti per precisare i problemi di degrado che potranno intervenire in futuro.

Nuovi materiali

Uno studio⁵ realizzato su 20.000 disegni del Musée National d'Art Moderne (MNAM) Centre Pompidou mostra che il 99% dei disegni sono su carta. Non si può negare, però, l'esistenza di nuovi supporti. Le materie plastiche in foglio rappresentano in effetti un supporto proprio del XX secolo⁶ e sollevano delle questioni inedite per i professionisti della conservazione, tanto sul piano storico quanto sul piano tecnico. La terminologia usata per definirli (Celluloid, Folux®, carta poliestere, lucido sintetico, acetato, tri-acetato ecc.) indica la confusione che esiste anche solo nel campo dell'identificazione⁷.

Questi supporti sollevano numerose questioni che toccano la comprensione delle degradazioni (fig. 32) e le strategie di intervento di restauro da adottare. La conservazione preventiva e curativa di questi supporti resta un campo ancora poco sviluppato sia per gli indicatori di degrado sia per la manutenzione, la pulizia, lo spianamento e il consolidamento. La conservazione di questi materiali, vista la specificità delle caratteristiche chimico-fisiche, richiede la definizione di un nuovo profilo professionale specialista delle materie plastiche⁸.

Le tecniche artistiche di oggi presentano una realtà un po' più sfumata. Alcune sono sempre esistite ma hanno subito delle trasformazioni durante la loro storia. Così la matita (mina di piombo) usata dai Romani e dagli Egizi non ha più niente in comune con quella di oggi che è fatta di un impasto di grafite in polvere e di argilla. Anche i leganti di acquarelli e tempere sono differenti a seconda che la fabbricazione sia industriale o artigianale. Tali modificazioni fanno parte della storia di queste tecniche artistiche, delle evoluzioni proprie di ogni epoca e dell'uso che ne fa ogni artista. Tutte queste tecniche non presentano, nel loro insieme, i complicati problemi di conservazione delle tecniche inventate nel XX secolo, questo dipende certamente dal loro antico utilizzo, che ha permesso al tempo e alla storia di fare la propria selezione e ai ricercatori di trovare risposte e soluzioni ai problemi che esse sollevano.

L'arte del XX secolo ha conosciuto l'arrivo di un grande numero di tecniche e materiali nuovi come la pittura acrilica, la pittura vinilica, la penna a sfera⁹, il pennarello¹⁰, gli autobadesivi o i fluidi correttori (anche se questi due ultimi sono raramente usati da soli). Queste tecniche, nonostante esistano da poco, hanno già dimostrato una certa instabilità e nuove problematiche potrebbero presentarsi in futuro.

Alcune ricerche sono state condotte in questi ultimi anni per caratterizzare tali tecniche e valutare l'impatto dei trattamenti di restauro. Se le ricerche sulle emulsioni acriliche sembrano avanzate, lo studio per la caratterizzazione¹¹ e l'eventuale stabilizzazione o restauro delle penne a sfera e dei pennarelli (fig. 33) ha dato pochi risultati nel campo della conservazione. Ecco, quindi, dei progetti di ricerca da sviluppare per conoscere meglio questi materiali, per determinare le cause e i meccanismi di degradazione e stabilire delle strategie di trattamenti conservativi anche se, forse, il fatto di essere vicini storicamente al loro momento di produzione impedisce di distinguere ciò che corrisponde a una caratteristica e quello che invece deve essere considerato come un'alterazione.

Qui la difficoltà sembra essere di un'altra natura rispetto a quella riguardante il supporto: se la modificazione delle tecniche tradizionali sembra essere assorbita e accettata dalla storia, le nuove tecniche sollevano la questione delle caratteristiche da conservare poiché alcune alterazioni, volute o inattese, che riescono a stabilizzarsi possono essere considerate delle caratteristiche della tecnica stessa, come le cretature di alcune pitture e l'ingiallimento di alcune carte.

Formato

Il grande formato¹², la realizzazione di serie di piccoli disegni che compongono un'unica opera o l'assenza di cornice sono caratteristiche del disegno contemporaneo che, pur non caratterizzandolo in maniera assoluta, lo distinguono da quello di altre epoche. La produzione dei grandi formati aumenta sensibilmente durante il periodo 2000-2009 in cui quasi un terzo dei disegni supera i 120 cm di lato.

I disegni di grande formato possono essere incorniciati o montati liberamente sulla parete: in entrambi i casi essi presentano dei vantaggi e degli inconvenienti. Da un lato la cornice di un grande formato protegge l'opera e ne permette una manipolazione senza contatto diretto col supporto ma può essere anche estremamente pesante e difficile da trasportare, oltre a richiedere una riflessione sull'inertza dei materiali usati, sull'eventuale rigidità dell'opera e sull'ermeticità e impermeabilità dell'insieme opera-cornice, senza parlare poi della volontà di alcuni artisti che vedono nella cornice un modo di esposizione tradizionale che limita la percezione del disegno. Dall'altro lato abbiamo i sistemi di montaggio libero, il più importante dei quali è quello con le puntine e gli spilli (fig. 34). Un sistema di montaggio economico e semplice da installare, che si adatta facilmente ai vari luoghi di esposizione, conserva la leggerezza della carta, crea una continuità tra il disegno e il muro, libera l'opera dalle costrizioni della cornice ed è visivamente poco invadente.

Questo tipo di montaggio può però originare strappi, lacune e deformazioni e rendere maggiormente pericolose le manipolazioni, soprattutto con opere di grande formato, spesso conservate arroccate. Senza la protezione della cornice i disegni sono esposti direttamente alla luce, alla polvere, agli inquinanti gassosi, al contatto con la parete (di cui si ignora la qualità e il tipo di pittura) e agli atti di vandalismo che l'arte contemporanea a volte ispira.

Le opere di grande formato hanno bisogno di riflessioni e di soluzioni che si adattano a ogni caso specifico modificando, in alcuni casi, i montaggi tradizionali su cartone neutro e cerniere in carta giapponese. Altre tecniche più leggere e facili da mettere in opera (Tyvek®, calamite, Velcro® ecc.) possono analogamente essere utilizzate, dando la preferenza ai montaggi per punti che autorizzano leggere variazioni dimensionali della carta e limitano le tensioni. Al montaggio bisognerà associare un preciso protocollo che seguirà l'opera dall'uscita del deposito al montaggio, e dalle condizioni di esposizione allo smontaggio e al ritorno al deposito.

Fuori dal foglio

Tradizionalmente, e in particolare nei musei, il disegno è spesso identificato con "l'opera su carta". Anche se la storia contraddice questa restrittiva identificazione è interessante notare come tanti commenti e discussioni sulle arti grafiche portino alla "uscita dal foglio di carta" che avverrebbe nel campo del disegno contemporaneo. Una tale trasformazione porrebbe delle questioni evidenti non solo per il restauro di queste possibili opere ma anche per la definizione di nuovi settori di collezioni. Bernice Rose¹³ è stata sicuramente una delle prime persone a segnalare questo fenomeno come una caratteristica del disegno contemporaneo. Uscendo dal supporto tradizionale, il disegno contemporaneo paradossalmente rinvia tecniche dimenticate da tempo in Occidente: riscopre la pelle, la parete, il muro, la sabbia che diventano dei nuovi ricettacoli di linee e tratti.

Il disegno realizzato direttamente sul muro, genericamente chiamato *wall drawing*, è una pratica frequente la cui gestione può presentare dei problemi per la conservazione permanente. Il *wall drawing* si distingue spesso per la semplicità della tecnica, la leggerezza delle forme, il lavoro su uno spazio poco definito, l'integrazione all'architettura e il muro di fondo sovente bianco.

Così, essendo un disegno murale spesso provvisorio, le sue problematiche di conservazione sono limitate ed è necessario registrare il *modus operandi* in un certificato o in un contratto che legni l'opera al soggetto, sia esso privato o pubblico, che vorrebbe integrarla nelle sue collezioni¹⁴. L'aspetto fragile e spontaneo del *wall drawing*, unitamente alla tecnica artistica comune (grafite, carboncino, penna a sfera), richiama i graffiti ai qua-

Il esso si avvicina per natura e che rendono l'intervento a volte difficile da identificare rapidamente e da differenziare dall'atto vandalico.

Le cose cambiano quando il disegno murale, realizzato dagli artisti, si presenta come un'opera permanente. Le sue condizioni di conservazione e di esposizione non possono essere rispettate, come invece accade per un disegno incorniciato, poiché lo spazio del disegno murale non è sempre ben definito e si trova a volte collocato in corridoi o scale di accesso dove l'illuminazione deve essere forte per ragioni di sicurezza. È indispensabile che le istituzioni che desiderano integrare un *wall drawing* nelle collezioni considerino le varie possibilità e i vari parametri di conservazione e scelgano la documentazione come unica forma di conservazione.

L'artista brasiliano Paulo Klimachauska, dopo aver presentato un enorme *wall drawing* alla biennale di San Paolo nel 2004, è riuscito a smontare dei frammenti del disegno e a ripresentarli al pubblico montati su pannelli verdi o rosa (i colori di Mangueira, la scuola di samba preferita dall'artista), dando così al disegno una seconda vita.

La pelle rappresenta un altro modo per uscire dal foglio di carta: artisti come Jean-Luc Verna, Wim Delvoye (fig. 35) e Mike Giant hanno fatto entrare il tatuaggio nell'universo dell'arte proponendo dei disegni realizzati con una tecnica tribale e popolare, assumendo un'iconografia sfasata in cui la morte e l'erotismo sono onnipresenti. In particolare Wim Delvoye ha realizzato un tatuaggio sul dorso di Tim Steiner (fig. 36) che è stato poi venduto, il tatuaggio naturalmente, a un collezionista autorizzato a esporre il tatuaggio sul portatore tre volte l'anno, con il diritto di rivenderlo e di recuperare la superficie tatuata dopo il decesso di Tim.

Indipendentemente dall'effetto mediatico – che è stato deliberatamente cercato e ottenuto – l'azione solleva diverse questioni interessanti. Il corpo umano può diventare un supporto artistico riconosciuto dal mercato dell'arte e in futuro dalle istituzioni? E che ruolo ha la dignità della persona in tutto questo? I familiari di Tim Steiner, dopo il decesso, possono richiedere la restituzione della salma intera come avviene sempre più frequentemente con i resti umani presenti nei musei (teste maori, Venere ottenotte, mummie messicane...) invocando il diritto alla dignità umana?

Animato

Il disegno animato è uno spazio di creazione alla confluenza di varie storie, del disegno, del cinema, della video-art o della performance, affermando le relazioni intrinseche tra le forme disegnate e il movimento o viceversa.

Una serie di video-performance di Dennis Oppenheim, *3 Stage Transfer Drawing* (1971), è centrale nella riflessione del disegno animato e "all'erta". Nei video si vede l'artista con un pennarello che disegna sul dorso di sua figlia, la quale a sua volta ripete il gesto del padre sul dorso del fratello che finalmente riporta il disegno su un foglio di carta appeso al muro. Ogni figlio cerca di sentire al massimo il tracciato del pennarello per restituirlo e il disegno finale su carta è il culmine di un processo che insiste sulla dimensione del gesto e sulla sensibilità del tratto.

Altri artisti, come William Kentridge e Hans Op de Beek, praticano il disegno animato sperimentando in modo personale l'animazione e immergono lo spettatore in uno stato di meditazione poetica.

Conclusioni

Il disegno contemporaneo può fare a meno di carta e matita per prendere la forma di una linea tracciata sull'erba calpestata (Richard Long), di una linea continua chilometrica (Piero Manzoni), di un taglio (Fontana), di un ricamo (Ghada Amer), di proiezioni d'ombre (Anpero Sardi), di macchie di sangue e sperma (Jan Fabre), di materie fecali solide o diluite (Chris Ofili) o di capelli cuciti (Sebastien Bruggeman). Il disegno contemporaneo si è trasformato in un campo di creazione intero ed è diventato un ambito di investigazione indipendente e au-

tonomo: lo studio condotto lo conferma e permette di dire che i criteri di supporto, formato e tecnica permettono certo di organizzare la sua conservazione ma non danno un'idea precisa della sua specificità.

La rassegna dei casi che sono stati affrontati mostra che gli artisti hanno radicalmente trasformato, nel corso del XX secolo, la pratica del disegno. I supporti si sono arricchiti di fogli in materie plastiche e nuove tecniche artistiche sono apparse presentando nuove problematiche di conservazione, tanto che sembra indispensabile, se non addirittura urgente, una assidua e costante collaborazione in questo ambito tra la ricerca scientifica, gli storici dell'arte, gli artisti e gli specialisti della conservazione preventiva e curativa.

I casi di opere immateriali¹⁵ o connesse alla discussione che le installazioni creano con il tempo, lo spazio e la variabilità delle eventuali re-installazioni riguardano soprattutto il disegno murale che è spesso un'opera effimera e allografica. Pochi sono gli esempi di problematiche legate all'obsolescenza tecnologica come le opere fondate sull'universo digitale, o le immagini integrate ai dispositivi tecnologici. Questa famiglia di opere potrebbe allargarsi nei prossimi anni e potrebbe avvalersi degli approcci metodologici e delle ricerche già in corso nei campi della video-art e della performance.

Per finire, sembra importante ricordare che gli studi statistici realizzati sono rappresentativi di un'istituzione museale in cui l'acquisto di un'opera d'arte deve essere coerente con la politica di acquisto del museo per poi passare attraverso il filtro dei curatori, dei restauratori e della commissione di acquisto. È lecito chiedersi, allora, se la collezione sia realmente rappresentativa del mondo della creazione artistica e del mercato dell'arte o se esista uno sfasamento tra la produzione artistica e la costituzione di un patrimonio culturale. In altre parole, tutto quello che è arte oggi diventerà patrimonio culturale domani?

L'autore desidera ringraziare Florence e Daniel Guerlain, Paola Mazzoli, Marita Parì, Antonio Rava e Jonas Storsø.

- ¹ La genealogia dell'uso del collage è tradizionalmente attribuita a Picasso che ne fa un uso ripetuto nel 1912, ma la tecnica del collage meriterebbe di essere considerata in un contesto più largo di quello del solo cubismo. Il collage associato alle tecniche grafiche è stato largamente sperimentato negli ambienti Dada come illustrano le opere di Hannah Höch, Victor Brauner, Kurt Schwitters e Max Ernst.
- ² Il termine di "tecnica mista" è frequentemente usato per definire una tecnica artistica non identificata, ma per un restauratore di opere d'arte il termine è assolutamente privo di senso e lascia un'enorme lacuna al rigore necessario per classificare un'opera d'arte, per capire le proprietà dei materiali utilizzati e per avere un'idea dell'universo e della poetica di ogni artista.
- ³ La presenza di metallo sulla carta presenta difficoltà di conservazione simili a quelle sollevate dagli inchiostri ferro-gallici la cui presenza di ferro amplifica i due meccanismi di degradazione tipici della cellulosa: l'ossidazione e l'idrolisi acida.
- ⁴ Attraverso ricerche storiche e scientifiche, contatti con l'artista o con i suoi assistenti e una discussione approfondita con il committente (curatore o cliente).
- ⁵ Lo studio è stato realizzato con un metodo statistico semplice derivato dalla tabella di Carl Drott. La tabella permette di definire il livello di affidabilità della statistica, l'intervallo di confidenza o margine di errore e la dimensione o numerosità del campione. Il livello di affidabilità scelto è del 95% con un intervallo di confidenza del $\pm 3\%$.
- ⁶ Anche se il nitrato di cellulosa appare verso il 1856.
- ⁷ Alcune ricerche nazionali e internazionali, unitamente a corsi di formazione, stanno creando una dinamica interessante relativa allo studio delle materie plastiche.
- ⁸ La situazione potrebbe essere comparata con la nascita, trent'anni fa, del restauratore di fotografia o di materiale etnografico.
- ⁹ Il primo brevetto della penna a sfera, lo "style", è stato depositato poi scaduto senza essere utilizzato, nel 1888, da John J. Loud che cercava un mezzo grafico per marcare il cuoio. Nel 1938, i fratelli Biro, immigrati ungheresi in Argentina, svilupparono una nuova punta costituita da una sfera che gira liberamente in un alveolo, e che, girando, trasporta l'inchiostro da una cartuccia e lo deposita sulla carta. Dopo aver perfezionato il funzionamento della penna, la commercializzarono nel 1943 con il nome di Birome che è ancora usato in Argentina. Una copia pirata del Birome è lanciata nel 1945 col nome di Reynolds Rocket, al prezzo di 12,5 dollari, dalla Reynolds International Pen Company. Negoziatore di brevetti con i fratelli Biro, un certo Marcel Bich riesce a fabbricare una penna a 50 cents e lancia nel 1950, con la marca Bic, il modello Cristal.
- ¹⁰ Il *kaweko signier*, primo pennarello della storia, sarebbe giapponese e daterebbe al 1911, ma sarebbe stato commercializzato su grande scala a partire dagli anni quaranta.
- ¹¹ Realizzati soprattutto nell'ambito delle investigazioni criminali e pubblicati nel "Journal of Forensic Science", il cui obiettivo principale è mettere la scienza al servizio della legge.
- ¹² La frontiera tra il medio e il grande formato è stata fissata al formato A0 (formato standard di una superficie di 1 m² il cui rapporto è di 841 x 1189 mm. La norma ISO 216 non prevede nessun formato superiore allo A0). A partire da questa dimensione le manipolazioni diventano più complicate e richiedono l'aiuto di una seconda persona. Lo stoccaggio di queste opere, incorniciate o arrotondate, impone una riflessione sulla gestione, la manipolazione e la maniera in cui saranno presentate.
- ¹³ In *Drawing Now*, MoMA, New York 1976.
- ¹⁴ Un esempio interessante è il progetto del Massachusetts Museum of Contemporary Art dove è stata installata una mostra dei *wall drawing* di Sol Lewitt. L'esposizione ha permesso di pubblicare il catalogo dei disegni e descrivere l'uso dei materiali, le tecniche dei disegni e le informazioni necessarie alle installazioni future. La conservazione è stata organizzata dalla Yale University Art Gallery dove un restauratore di arti grafiche è responsabile di formare i futuri installatori dei *wall drawing* dell'artista.
- ¹⁵ Per ora esiste una sola definizione di patrimonio immateriale o intangibile, ratificata il 17 ottobre 2003 nella sede dell'UNESCO a Parigi: "Si intendono per 'patrimonio culturale immateriale' pratiche, rappresentazioni, espressioni, conoscenze e i saperi – così come gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati a essi – che le comunità, i gruppi e, in alcuni casi, gli individui riconoscono come facenti parte del loro patrimonio culturale. Tale patrimonio culturale intangibile, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi interessati in conformità al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia, e fornisce loro un senso di identità e continuità, promuovendo così il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana."

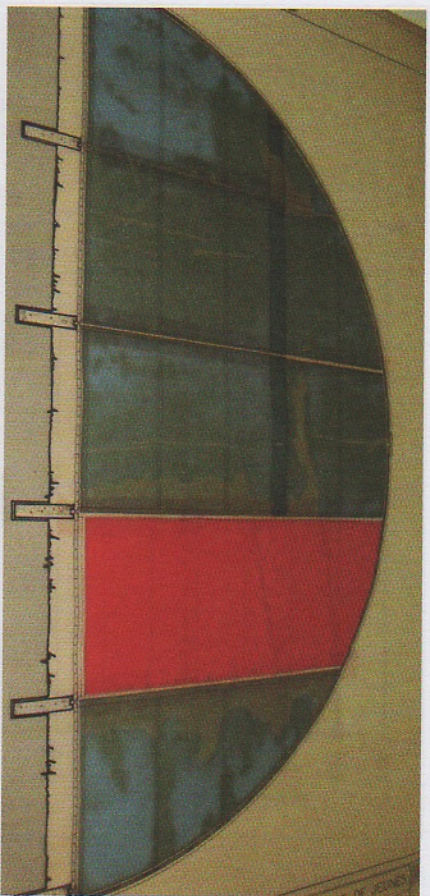


Fig. 32 - Esempio di invecchiamento delle materie plastiche in foglio

Fig. 33 - L'azione combinata dei pennarelli e dell'autoadesivo hanno causato un'importante migrazione laterale della tecnica



Fig. 34 - Sandra Vasquez de la Hora, MNAM Centre Pompidou, marzo 2011. Il montaggio con gli spilli ha permesso all'artista di creare una nuova installazione dei suoi disegni combinando varie serie di opere prodotte durante diversi anni

Fig. 35 - Maioli tatuati da Wim Delvoye

Fig. 36 - Wim Delvoye, il dorso tatuato di Tim Steiner