



Opere d'arte danneggiate: una questione d'intenzione

by Piero Bisello

Chi si preoccupa delle opere d'arte rotte o danneggiate dovrebbe ricordare che la volontà dell'artista può risolvere molti problemi, anche materiali.

Prima della modernità, le opere d'arte danneggiate erano più facilmente riconoscibili come tali. Le opere d'arte erano cose belle, e quando smettevano di essere belle – pensate a una tela tagliata – smettevano anche di essere opere d'arte. Oggetti come il famoso orinatoio [[qui il link alla nostra traduzione della lettera con cui Duchamp creò il ready made. Ndr](#)] – hanno cambiato il sentire comune. Anche le cose brutte sono diventate opere d'arte e all'interno di questa confusione, cosa contava se l'opera era rotta o intatta? Squarci e crepe non hanno più cambiato il suo lo stato di fatto. Forse questi difetti hanno addirittura potenziato l'opera; come sappiamo in molti casi erano addirittura voluti.

Per qualcuno l'intenzione dell'artista potrebbe ora giocare un ruolo importante nel distinguere le opere d'arte danneggiate e quelle che non lo sono. Le intenzioni dell'artista 'dannoso' danneggiano l'arte più che le crepe e i tagli. Se l'artista desidera una tela bruciata, nessun fuoco può danneggiare il dipinto. Questa è quel che dice la teoria, nella realtà le cose sono un po' diverse.

Le opere d'arte contemporanea hanno di fatto una vita al di là dello studio dell'artista. Ovviamente le sue intenzioni ancora contano nel mondo esterno, ma contano anche altre cose, come il valore economico, per esempio. Un collezionista si preoccupa dell'integrità delle sue acquisizioni. Un museo si preoccupa della conservazione di una collezione pubblica. Le opere d'arte danneggiate possono essere ritenute tali anche se le intenzioni dell'artista vengono rispettate. Vice versa, quelle integre possono essere considerate integre anche se le intenzioni dell'artista non sono rispettate.



Installation shot of *Les choses d'ici bas*, an exhibition of damaged artworks organized by artists Florin Filleul & Fabrice Schneider at Duflon Racz gallery in Brussels, July 2020. Photography: Fabrice Schneider.

 damaged artworks

Installation shot of *Les choses d'ici bas*, an exhibition of damaged artworks organized by artists Florin Filleul & Fabrice Schneider at Duflon Racz gallery in Brussels, July 2020. Photography: Fabrice Schneider.

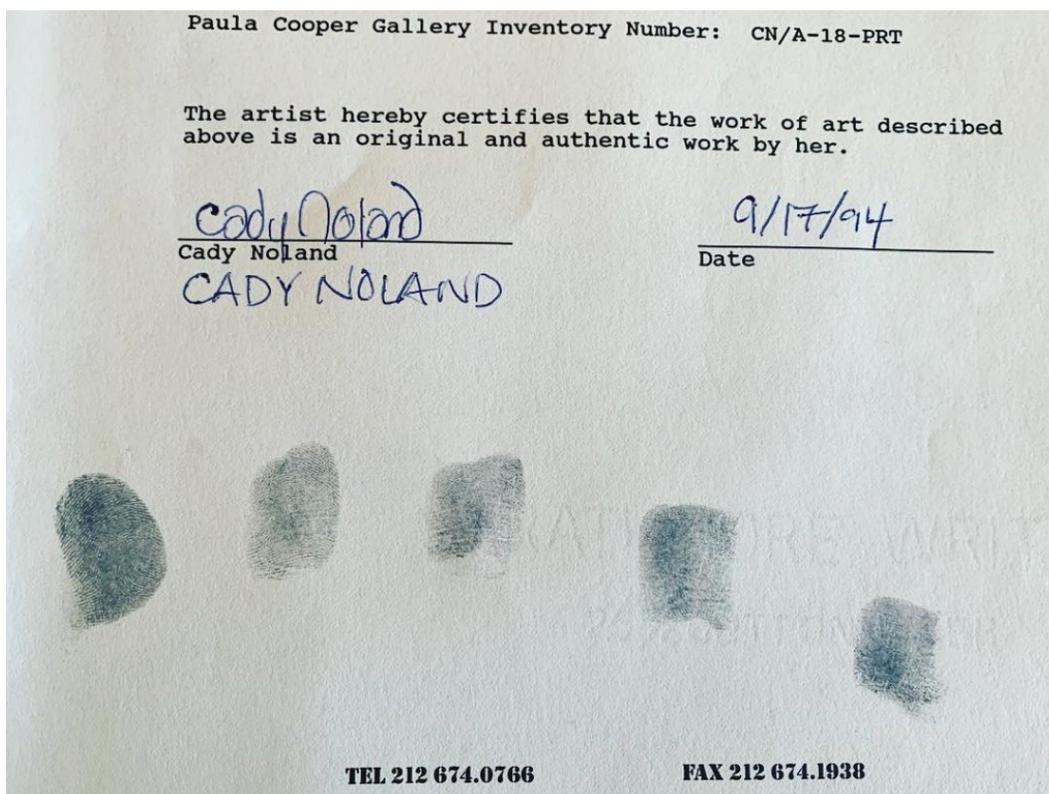
 broken artworks

Installation shot of Les choses d'ici bas, an exhibit. Damaged artworks organized by artists Florin Filleul & Fabrice Schneider at Duflon Racz gallery in Brussels, July 2020. Photography: Fabrice Schneider.

Chi per professione si trova a dover valutare un danno eventualmente accaduto a un'opera d'arte contemporanea ha in realtà un compito particolarmente difficile, che spesso finisce per dividersi tra le indiscutibili intenzioni dell'artista e le altrettanto valide ragioni di collezionisti, musei, esperti, ma anche di persone che di opere d'arte danneggiate fanno poco o nulla. La perizia assicurativa non può più basarsi sul mero riconoscimento di un taglio o di una crepa. Certo, l'aspetto di un'opera conta ancora, ma conta nel contesto di molti altri elementi, al centro delle quali si pone, appunto, l'intenzione dell'artista che l'ha creata.

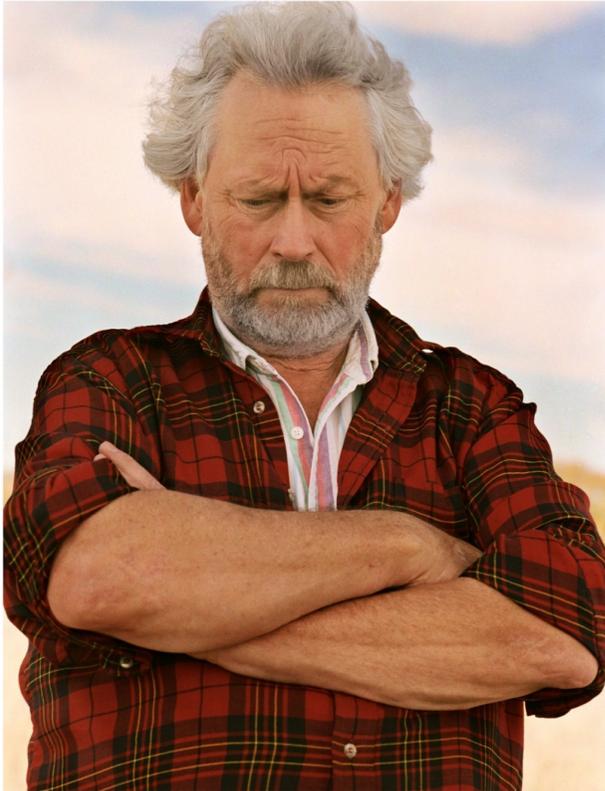
In una nota intitolata "Insights on Art", la compagnia di assicurazioni Chubb afferma che "nella stragrande maggioranza dei casi in cui un'opera d'arte viene danneggiata, l'artista è disposto a partecipare attivamente o come consulente alla sua conservazione". In realtà, l'artista può essere coinvolto se è vivo. Leggi come l'U.S. Visual Artists Rights Act forniscono persino delle linee guida, spiegando che gli artisti hanno il potere di accettare danni eventualmente accaduti dopo che l'opera è uscita dal loro studio dichiararli 'vizi intrinseci', ovvero ritenendo il danno qualcosa che era previsto potesse accadere. In realtà spesso il contenzioso avviene comunque. Collezionisti, musei, commercianti, conservatori e artisti possono essere e spesso sono in disaccordo. È nota la causa persa da un collezionista americano che ha visto svanire nel nulla un'opera d'arte di Cady Noland pagata un milione di dollari, dopo che l'artista l'ha rinnegata per via di un danno apparentemente indipendente dalla sua volontà.

A chi vede l'artista contemporaneo come una divinità in grado di dare valore a cose altrimenti inutili, ma che può cancellare questo valore a proprio piacimento, va forse ricordata la legge della domanda e dell'offerta. Gli artisti non sono tanti re Mida, non trasformano lo sterco in oro. Se fortunati e capaci di farsi strada nella giungla dei collezionisti e dei musei, potrebbero essere in grado di trasformare lo sterco in qualcosa che la gente apprezza come l'oro. La differenza è sottile ma fondamentale. L'atto di considerare un'opera danneggiata per un puro capriccio è il tipo di follia che la maggior parte degli artisti oggi non può permettersi. L'opzione della perdita totale dell'opera, o del suo disconoscimento, è valida solo a fronte di solide ragioni o, più raramente, per l'ossessione (forse patologica) del controllo, come nel caso di Cady Noland.



Cady Noland's fingerprints and signature on a certificate of authenticity. Source: cadynoland.com

Un altro esempio iper-controllo lo offre Donald Judd, che non solo crea opere d'arte che si rovinano facilmente, ma è anche particolarmente puntiglioso in merito alla loro produzione. Le sue famose 'istruzioni per la fabbricazione' sono state vendute come certificati, il cui status legale non è per altro mai stato del tutto chiaro. Per esempio, Judd era solito rinnegare i pezzi erroneamente fabbricati da chi possedeva il certificato, ritenendo quelle opere d'arte danneggiate. Alcune delle istruzioni date da Judd erano comunque piuttosto vaghe, lasciando spazio all'interpretazione e al conseguente litigio con i collezionisti – soprattutto con Panza di Biumo -, che a suo modo di vedere non rispettavano con sufficiente scrupolo le sue istruzioni. I musei non hanno avuto vita facile, e la fabbricazione dannosa di alcuni pezzi di Judd è stata addirittura interrotta dalle collezioni pubbliche – è il caso del museo Guggenheim, per esempio – in virtù di questo disallineamento tra l'intenzione dell'artista e la produzione dell'opera.



Donald Judd, Marfa, Texas, November 3rd, 1993. Portrait by Laura Wilson. Source: Yale University Press.

A questo punto sarebbe lecito chiedersi quale sia il ruolo del restauratore in casi come questo. Una recente chiacchierata con Isabella Villafranca Soissons, direttrice del centro di restauro Open Care di Milano, è stata particolarmente illuminante [[qui il link al nostro reportage sul centro di restauro di Open Care](#). Ndr]. Isabella Villafranca Soissons usa il concetto di mediazione. Secondo lei il restauratore deve infatti moderare tra l'intenzione degli artisti e le esigenze del proprietario dell'opera d'arte. Solo dopo essersi consultata con gli artisti – se sono in vita, altrimenti con i loro eredi – il restauratore può iniziare il suo intervento, che a volte avviene insieme agli artisti stessi. La collaborazione non è sempre facile, dice Isabella Villafranca Soissons, perché gli artisti cambiano le loro intenzioni e la loro poetica nel tempo, e c'è la legittima preoccupazione di conservare l'opera come è stata originariamente immaginata da loro. Non tutti gli artisti sono in pace con il loro passato, soprattutto quelli di lunga carriera. La restauratrice come mediatrice, continua Isabella Villafranca Soissons, può anche assumere la forma del consulente. Spesso i giovani artisti bussano alla porta del suo studio per chiedere consigli sull'uso dei materiali e sull'evoluzione futura delle loro opere.

Tornando alle crepe e ai tagli, abbiamo recentemente parlato con un artista che ci ha detto di un suo collezionista, il quale si rifiuta di accettare il cambiamento dell'opera che ha acquisito come un vizio intrinseco. Una parte dell'opera in questione si è incrinata a causa delle variazioni della temperatura dell'ambiente in cui il collezionista

ha collocato il lavoro, cosa che l'artista aveva previsto e quindi accettato come parte della natura dell'opera stessa. Il collezionista non ha accettato la variazione e ha chiesto che l'opera fosse restaurata, o sostituita, a spese dell'artista. I collezionisti e i musei che credono che l'arte contemporanea sia più difficile da conservare, e quindi da acquisire, dovrebbero far tesoro di questo episodio. Molta arte contemporanea potrebbe essere meno resistente del classico olio su tela, ma anche molto più facile da riparare, soprattutto se gli artisti, quelli viventi almeno, sono disposti trattare la forma finale dell'opera con la dovuta flessibilità.



A broken artwork by Zinaïda Tchelidze at Les choses d'ici bas, an exhibition of damaged artworks organized by artists Florin Filleul & Fabrice Schneider at Duflon Racz gallery in Brussels, July 2020.

Photography: Fabrice Schneider.

Quasi sempre è il valore culturale, più che materiale, a determinare il valore economico di un'opera d'arte contemporanea. Finché il primo viene preservato rispettando l'intenzione dell'artista, il decadimento materiale potrebbe non essere un problema. L'arte non è come un'auto che smette di essere preziosa perché il suo motore è arrugginito non si accende più. Il valore culturale e le intenzioni dell'artista contano, e dovrebbero essere mantenute anch'esse in buono stato di conservazione attraverso testi e archivi. Se cercavamo un ruolo extra per la scrittura artistica, forse ne abbiamo trovato uno. Il feticismo dell'oggetto, poi, viene da sé.

Last update:
September 7, 2020

© Conceptual Fine Arts. All Rights Reserved.