LOTUS

Legacy

Cloni
Clones

Il clone nel museo

The Clone in the Museum

Susan Tallman

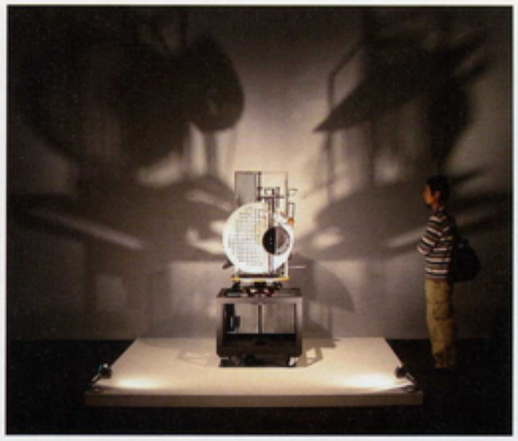
Immaginate che vi venga offerto un viaggio gratuito in uno dei seguenti luoghi per visitare un certo dipinto. Potete andare a Parigi a vedere le *Nozze di Cana* di Veronese (1562-63), uno spettacolo di 68 metri quadri e 130 figure appeso nell'epica Salle des Etats al Louvre. Oppure potete andare a Venezia ad ammirare l'estatico capolavoro di Paolo Veronese le *Nozze di Cana* (1562-63), che ricopre la parete di fondo dell'elegante refettorio voltato a botte progettato da Andrea Palladio per il monastero di San Giorgio Maggiore. A Parigi, i visitatori gettano uno sguardo di sfuggita alle vorticose folle del Veronese mentre procedono con trepidazione verso la *Monna Lisa*, che campeggia sulla parete opposta. A Venezia ci si avvicina al dipinto frontalmente, procedendo verso il suo centro immobile – Gesù Cristo silenziosamente intento a trasformare l'acqua in vino – e già visibile dalle porte d'ingresso del refettorio, dall'atrio retrostante, dal chiostro esterno. A Parigi, si sentono gli scatti delle fotografie e il cicaleccio di cento diverse lingue che riecheggiano fra le pareti della sfarzosa sala; a Venezia, si distingue soltanto il rumore di una lucertola che si muove fra l'erba.

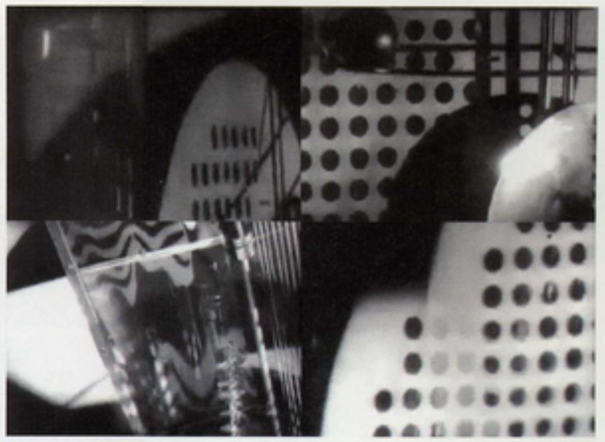
Si pone una scelta, al di là della gratuità del biglietto di ingresso. Lo stesso identico dipinto può essere ammirato in entrambi i luoghi, con una precisazione: quello a Parigi è costituito sostanzialmente, se non interamente, dalla tela e dai colori maneggiati da Veronese e dai suoi assistenti nel Sedicesimo secolo, mentre quello a Venezia è il prodotto di una stampa digitale a pigmenti su una tela gessata montata su pannelli di Alucore nel 2007. La didascalia al Louvre annuncia un Veronese; gli apparati informativi a San Giorgio indicano un facsimile.

Quale biglietto sceglieresteste? Preferireste trovarvi di fronte ai veri materiali toccati da Veronese, sebbene appesi all'altezza sbagliata, nell'edificio sbagliato, con la luce sbagliata? Oppure optereste per la replica collocata esattamente nell'ambientazione per la quale il dipinto è stato concepito? Pongo spesso questa domanda agli studenti e la risposta è straordinariamente significativa: il 90% sceglie Venezia perché, argomenta, è ciò che l'artista voleva che fosse visto. La minoranza spiega con un certo imbarazzo che «preferisce semplicemente la cosa vera».

«La cosa vera» certo, quello cioè che ci aspettiamo dai musei. È la promessa che essi ci fanno, la loro *raison d'être*. Ma cosa costituisca questo "vero" non è sempre del tutto chiaro. Pochi oggetti riescono a passare indenni attraverso la storia. Cosa dire ad esempio di quelli talmente malridotti e frammentari da non potere essere compresi dall'osservatore? Il museo dovrebbe mostrare un originale distrutto e costruire una replica da mettere a disposizione degli studiosi per consultare l'opera in privato? O dovrebbe mostrare la replica e conservare l'originale in archivio? Esistono casi in cui la replica diventa più "reale" del suo modello? Prendiamo ad esempio in esame *Light Prop for an Electric Stage*, una scultura di luce cinetica di László Moholy-Nagy. Realizzata nel 1930, è stata dotata di un'ulteriore struttura di rinforzo nel 1935; quattro anni più tardi vi è stato installato un nuovo motore, e poco prima del 1946 gli elementi di metallo e di acrilico sono stati sostituiti da fragili elementi di vetro. Nel 1950 diverse parti mancanti o assai corrose sono state rimpiazzate e nel 1960 molte parti sono state riplaccate. Nonostante tutte queste modifiche e adattamenti, continua a non funzionare perfettamente. Nel 2006, il Busch-Reisinger Museum di Harvard ha commissionato una replica funzionante, che proietta affascinanti forme luminose e che appare – per quanto si può desumere dai documenti – esattamente come la scultura realizzata da Moholy-Nagy. Sebbene il permesso sia stato concesso dagli eredi dell'artista solo a condizione che la replica «non venisse considerata un'opera d'arte», si potrebbe facilmente sostenere che la replica sia più "reale" dell'insieme di parti malfunzionanti che oggi detengono quel titolo.

Se *Light Prop* è costruita con pezzi industriali che si prestano a una riproduzione meccanica (il modello del Busch-Reisinger è stato disegnato tramite un sistema CAD), la pittura applicata manualmente si è sempre sottratta a un'imitazione così esatta, almeno fino a poco tempo fa. Negli ultimi decenni è diventato infatti possibile registrare digitalmente il colore e le informazioni dimensionali con un dettaglio impressionante, e tradurre questi dati in oggetti. Il *Polittico Griffoni* è una pala d'altare del Quindicesimo secolo creata da Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti per la basilica di San Petronio a Bologna che, come il *Light Prop*, è stata fatta a pezzi dalla storia. Rimossa dalla sua cappella nel Settecento, è stata smembrata e venduta, così che i sedici dipinti che la costituivano sono infine approdati a Ferrara, Gazzada, Londra, Milano, Parigi, Roma, Rotterdam, Venezia e Washington. Il suo stato disaggregato ha fatto sì che molte più persone potessero ammirare pezzi dell'opera di Cossa e de' Roberti di quanto non





sarebbe stato possibile se l'altare fosse rimasto nel luogo originario, ma anche che nessuno ha avuto la possibilità di vedere l'intera opera d'arte per più di duecento anni. Oggi è in corso un progetto per scansionare ciascuno dei dipinti e risistemare l'opera completa all'interno della Basilica.

Il problema delle opere d'arte frammentarie o danneggiate non è nuovo, ma lo è la possibilità di produrre dipinti, sculture e persino interi ambienti architettonici visivamente identici agli originali. Appena cinque anni fa un articolo pubblicato su "Museum" poneva retoricamente il dubbio se fosse possibile «immaginare un futuro in cui il supporto e l'applicazione della pittura nella *Monna Lisa* di Leonardo potessero essere riprodotti in maniera soddisfacente». Oggi questo dubbio non sussiste. Lo studio madrileno Factum Arte, cui si deve la realizzazione del clone del Veronese e che è attualmente impegnato nella riproduzione del *Polittico Griffoni*, impiega sistemi di scansione laser digitale 3D *non-contact* e di fotografia digitale con risoluzioni più fini dello spessore di un capello umano. Molto del lavoro di Factum Arte resta nel regno del digitale, fornendo a conservatori e storici dati utili per la valutazione critica, ma parte di esso si traduce – rimaterializzato – in opere d'arte.

Per il Museo della Storia di Bologna, Factum Arte ha riprodotto la dorata veduta della città a volo d'uccello raffigurata nell'affresco commissionato da Papa Gregorio XIII nel 1575 e tuttora felicemente sistemato nella Città del Vaticano; per Peter Greenaway ha duplicato *L'Ultima Cena* di Leonardo; la riproduzione in scala 1:1 della tomba di Tutankhamon, avviata nel 2009, è stata interrotta dagli eventi politici dell'Egitto, ma la sua apertura è prevista per la fine di aprile. In tutti questi casi, i dati digitali tratti dagli oggetti originali sono stati sviluppati da stampanti 2D e 3D, ma i risultati ottenuti dalle macchine sono stati solamente il punto di partenza per complesse ricostruzioni in diverse tappe da parte di artigiani e conservatori; per realizzare il facsimile di Veronese, ad esempio, si è impiegato più tempo che per realizzare l'originale.

Tali facsimile non esibiscono quelle differenze di scala, di qualità della superficie o di tono cromatico che solitamente caratterizzano le "riproduzioni" (a San Giorgio si possono osservare i *tagli* provocati dalle truppe di Napoleone nel dividere in parti il dipinto per spedirlo a Parigi nel 1798). In effetti essi appaiono a tal punto come le cose che riproducono che in Italia vengono chiamati "cloni", un termine che trasmette allo stesso tempo l'eccitazione e il disagio che essi ispirano. Come tutti i sosia hanno qualcosa di innaturale, sovvertono identità familiari in modi potenzialmente profondi. Oltretutto, pongono importanti questioni circa il ruolo del museo nel ventunesimo secolo.

Un centinaio di anni fa, importanti musei mostravano orgogliosamente repliche di opere canoniche come parte della loro missione di formazione ed educazione estetica. Negli ultimi decenni del XIX secolo il Metropolitan Museum of Art di New York ha speso più di 200.000 dollari (5.000.000 nella valuta corrente) in calchi di sculture e di architetture, motivando così la scelta: «non possiamo ambire ad acquisire alcuna grande collezione di opere originali, ma possiamo acquisire dei calchi, che per gli studenti di arte e di archeologia e in generale per il pubblico sono quasi il loro equivalente». Sebbene il Met abbia attualmente acquisito una delle più grandi collezioni al mondo di opere originali, l'affermazione del 1891 era corretta sotto un importante aspetto: l'*Apollo* del Belvedere e il *Laocoonte* sono ancora a Roma, la *Giuditta e Oloferne* di Donatello resta a Firenze, e il *Monumento Coregico* di Lisicrate non ha mai lasciato Atene. Nel 1905 un newyorchese avrebbe potuto vedere tutte queste opere (o «quasi il loro equivalente»), e altre duemila, senza mai lasciare la città.

Nell'attuale Met, la storia dell'arte greco-romana non è raccontata attraverso calchi di gesso dell'*Apollo* del Belvedere, ma attraverso veri (sebbene meno celebrati) marmi del I secolo, come ad esempio l'*Hermes* acquisito nel 1956. Come l'*Apollo*, l'*Hermes* del Met è una copia romana dell'originale greco, e offre una raffinata lezione di estetica classica. Non è mai stato il simbolo di un culto della bellezza di dimensioni europee come lo è stato l'*Apollo*, ma possiede altre virtù: la sua superficie abrasa, ad esempio, è una testimonianza della moda del XVIII secolo del marmo iperrifinito – prova storica che nessuna copia in gesso avrebbe potuto fornire in modo affidabile. Il museo del XX secolo ha abbandonato l'ideale di un canone di bellezza condiviso e riproducibile ed è diventato un rifugio per il pezzo unico e (fino a oggi) inimitabile.

Ci sono molte ragioni alla base del rifiuto delle riproduzioni da parte del museo: la natura sempre più scientifica dell'archeologia, l'enfasi dell'arte moderna sull'espressione diretta, individuale, e la diffusione endemica della riproduzione di massa al di fuori delle pareti del museo, che ha screditato le riproduzioni al loro interno.

László Moholy-Nagy, *Light Prop for an Electric Stage*, 1929-30. Replica costruita nel / constructed in 2006, courtesy of Hattula Moholy-Nagy, Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum

Fotogrammi tratti dal cortometraggio / Film stills from the short movie *Ein Litchspiel: Schwarz Weiss Grau*, 1930

Nonostante quei calchi in gesso fossero perfetti nella loro fattura e incredibilmente cari, sono stati a un certo punto considerati mere riproduzioni alla stregua di litografie sgranate, sbiadite e monocromatiche. Si è cominciato a intendere per "reale" uno specifico gruppo di molecole toccate da un determinato artista, in un determinato tempo e in un determinato luogo.

Nel suo celebre saggio del 1936 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Walter Benjamin sintetizzava questa nuova preoccupazione per l'autenticità molecolare con una singola, accattivante frase: «ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è "l'aura" dell'opera d'arte». L'"aura" di Benjamin non si riferiva a un confuso stato di rapimento, ma alla storia materiale dell'opera: «tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica» – il *verso*, il *recto*, i graffi e i tagli, i cattivi restauri, tutte le qualità che erano andate perdute nelle riproduzioni. I miei studenti hanno proposto una volta un'unità di misura dell'aura: il "Benjamin", abbreviato in "Bennie". Gli oggetti che vale la pena andare a vedere di persona hanno un punteggio più alto nella scala Bennie rispetto a quelli che appaiono grossomodo uguali su internet.

Nella visione di Benjamin, la riproduzione meccanica «emancipa l'opera d'arte dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale» (ad esempio il pellegrinaggio nei musei), ma questa emancipazione si verifica a un certo prezzo: nello strappare un'immagine dalla sua matericità originaria, che sia tela o marmo, e nel consentirle di essere ricostituita come cartolina o magnete da frigorifero, le riproduzioni ci nascondono la specifica e unica presenza dell'oggetto originale. È un cliché che i visitatori del Louvre, dopo essersi aperti la strada attraverso l'enorme Veronese, trovino la *Monna Lisa* "deludente".

Oggi ci aspettiamo dai musei che siano templi dell'aura. Passato il bookshop, desideriamo una sfilata di oggetti che non possono essere visti da nessun'altra parte – il tipo di cose per vedere le quali si è disposti ad attraversare un oceano; quelle cose da cui dipende la sopravvivenza dei musei. I musei continuano a insistere sull'unicità e sull'aura, ma i termini usati stanno sottilmente modificandosi. Come ha affermato Alexander Nagel, «i musei sono oggi luoghi in cui si svolgono degli eventi; nelle loro dichiarazioni d'intenti l'enfasi è posta molto più sulle 'esperienze' che sugli oggetti in sé». L'esperienza unica del museo può essere costruita in diversi modi: l'edificio firmato, la mostra temporanea di successo, o l'opportunità di vedere le singole parti di un'opera smembrata in un unico luogo.

I musei, in fin dei conti, sono caricati di due missioni incompatibili: devono preservare e studiare importanti manufatti e allo stesso tempo renderli accessibili al pubblico, il che implica una serie di pericoli. Oltre al vandalismo, il danno può essere causato dalla luce, dall'acidità dell'aria, o semplicemente dal diossido di carbonio, dal calore e dall'umidità emanati dai corpi. Nei siti preistorici, i turisti si sono abituati a visitare repliche di ambienti a rischio oggi non più visitabili, e musei che espongono oggetti assai più recenti stanno procedendo a sistemazioni separate: l'Isabella Stewart Gardner Museum ha rimpiazzato alcuni tessuti fotosensibili e lavori su carta con dei facsimile, affermando che l'istituzione ha una responsabilità di gran lunga maggiore nei confronti delle opere d'arte che nei confronti del desiderio espresso da Mrs. Gardner che nessun oggetto venisse mai rimosso.

Allo stesso tempo, gli storici dell'arte e gli artisti sono diventati man mano più sensibili al fatto che i significati degli oggetti non sono immutabili, ma sono piuttosto costruzioni complesse che possono essere radicalmente alterate dal contesto e dall'uso. Le molecole rappresentano solo una piccola tessera del puzzle. Marcel Duchamp, che ha trascorso gran parte della sua carriera producendo repliche dei suoi primi lavori, ha sostenuto l'idea che osservare un'opera d'arte potesse essere qualcosa di simile a leggere un libro, e cioè seguire una serie di istruzioni facilmente riproducibili per stimolare il pensiero e il sentimento. Negli anni

Sessanta e Settanta, artisti contemporanei come Daniel Buren e Joseph Beuys hanno proposto di guardare oltre la cornice del quadro e di considerare la parete, l'edificio, la città e le sue strutture socio-economiche come elementi dell'opera d'arte. Filosofi e sociologi indifferenti ai problemi di bilancio dei musei hanno osservato con Duchamp che gli oggetti artistici sono da intendere come una specie di performance; che il tentativo di congelare un oggetto nel tempo e nello spazio è futile – gli oggetti invecchiano e cambiano; il mondo intorno a loro invecchia e cambia. Infine, le molte e assai dibattute vicende sul restauro di opere emblematiche come la Cappella Sistina hanno sensibilizzato il pubblico sul dibattito irrisolto anche tra gli esperti su come l'originale dovrebbe apparire.

Il pubblico stesso, nel frattempo, sta sviluppando un'idea più sofisticata rispetto al tema dell'autenticità: il 90% dei miei studenti ha scelto il facsimile perché lo trovava più fedele alle intenzioni dell'artista di quanto non lo fosse l'oggetto da egli realizzato, e si tratta in questo caso di un pubblico abituato ai musei contemporanei, pieni di fotografie digitali, video e materiali stampati – forme di espressione per le quali l'esistenza stessa di un "originale" è discutibile (è possibile che un sondaggio fra pensionati produrrebbe un risultato alquanto diverso).

Tutto ciò ha fatto sì che i musei si sentissero liberi di riconoscere più apertamente le limitazioni e i compromessi alla base del loro ruolo. Essi possono mostrare, come sta facendo al momento l'Art Institute di Chicago, sia un Renoir danneggiato dalla luce che una ricostruzione digitale di come il dipinto appariva originariamente. In Egitto, la replica della tomba di Tutankhamon e la tomba vera e propria saranno aperte ad appena un miglio di distanza l'una dall'altra, in modo che i visitatori possano sperimentarle entrambe (il facsimile offrirà in più ricostruzioni della struttura cinque volte più grandi e video che spiegano la storia della tomba, le vicende degli scavi e l'impatto dei corpi vivi sui siti archeologici). C'è un rischio minimo che la riproduzione digitale possa riportare al paradigma ottocentesco secondo il quale i musei di tutto il mondo possiedono essenzialmente le stesse opere. Se anche i tempi e i costi di realizzazione dei facsimile fossero drasticamente ridotti, la necessità di garantire l'accesso diretto agli originali e la legislazione in materia di proprietà intellettuale rimarrebbero ostacoli insormontabili. Questi cloni – che sono il risultato di una dispendiosa ricerca storica, di centinaia di ore di lavoro e di elaborati accordi legali – non costituiscono una minaccia per la ricerca di unicità da parte dei musei; sono piuttosto suoi alleati.

Inoltre, a ben vedere, Benjamin era in errore riguardo agli effetti della riproduzione: la Mauritshuis di L'Aja ha recentemente mandato in tour *La ragazza con l'orecchino di perla* di Jan Vermeer – un'indiscussa celebrità artistica –, e nonostante il grande successo di pubblico abbia portato a un'esperienza visiva assai diversa da quella più tranquilla e domestica della Mauritshuis, il dipinto è stato recepito entusiasticamente. È possibile che, come ho affermato altrove, il basso fattore "Bennie" della *Monna Lisa* non dipenda affatto da quante volte lo abbiamo visto riprodotto, ma piuttosto da quanto sia difficile oggi vederlo di persona: barricato e infossato dietro a un vetro e circondato da una folla in movimento.

Quando il clone del Veronese è stato disvelato a Venezia, il pubblico è scoppiato in lacrime. La sua immagine non era stata "emancipata", bensì felicemente riportata alle sue origini "nel rituale". Simile, in un certo senso, è il Veronese a Parigi. Entrambe le esperienze sono magiche: nel primo caso siamo istintivamente turbati dal fatto di trovarci davanti a delle pennellate eseguite quasi cinquecento anni fa, e siamo indotti a riflettere sulle vicissitudini storiche attraversate da questo oggetto sorprendente; nel secondo caso veniamo rapiti dalla straordinaria cinematografia della composizione, da come la parete di fondo della sala sembra esplodere e proiettarsi nel cielo proprio come faceva nel 1563. Quale scegliere? Non esiste una risposta sbagliata.

Francesco del Cossa e Ercole de' Roberti, *Polittico Griffoni*, 1472-73; scorci del processo di riproduzione di alcune tavole, dettagli e schemi di ricostruzione dell'opera / Francesco del Cossa and Ercole de' Roberti, *Griffoni Polyptych*, 1472–73; views of the process of reproduction of some of the panels, details and schemes of reconstruction of the work

▪ Imagine you are offered a trip, free of charge, to one of two locations to visit a particular painting. You can go to Paris to see Paolo Veronese's 68-square-meter, 130-figure spectacle, the *Wedding at Cana* (1562–63), hung in the epic Salle des Etats at the Louvre. Or you can go to Venice to see Paolo Veronese's ecstatic masterpiece, the *Wedding at Cana* (1562–63), flooding the back wall of the elegant barrel-vaulted refectory Andrea Palladio designed for the monastery of San Giorgio Maggiore. In Paris, visitors first catch a sidelong glimpse of Veronese's swirling crowds as they edge their way toward the *Mona Lisa*, which hangs on the opposite wall. In Venice, the painting is approached head-on, its still center—Christ quietly turning water into wine—visible from the entry doors of the refectory, from the foyer beyond them, from the cloister outside. In Paris, the camera-phones click and the babble of a hundred languages ricochets around the grandiose room; in Venice, a lizard skitters into the grass.

The choice is real, apart from the free ticket. The exact same picture can be seen both places, with one caveat: the one in Paris is substantially, if not entirely, the canvas and pigments worked on by Veronese and his assistants in the 16th century, while the one in Venice was printed by a digital pigment printer onto gessoed canvas and mounted on Alucore panels in 2007. The label in the Louvre announces a Veronese; the information at San Giorgio explains a facsimile.

Which ticket do you choose? Do you prefer to stand before the actual materials touched by Veronese, though hung at the wrong height, in the wrong building, in the wrong light? Or do you opt for the replica in the complete setting for which it was designed? I regularly ask students this question and the response is remarkably consistent: 90% pick Venice because, they say, it is what the artist intended them to see. Those in the minority explain sheepishly that they "just prefer the real thing."

"The real thing" of course, what we expect from museums. It is the promise they make to us, their *raison d'être*. But what constitutes "real" is not always entirely clear. Few objects make their way through history unscathed. What about objects so broken or fragmentary they cannot be understood by the viewer? Should the museum show a destroyed original and build a replica for curators to study in private? Or should it show the replica and keep the original in the study room? Are there circumstances under which the replica becomes more "real" than its model?

Consider *Light Prop for an Electric Stage*, a kinetic light sculpture by László Moholy-Nagy. Made in 1930, it acquired additional bracing in 1935; four years later a new motor was installed, and sometime before 1946 metal and acrylic elements were substituted for fragile glass ones. In the 1950s several badly corroded or missing parts were replaced and in the 1960s many were re-plated. Despite all of these changes and adaptations, it still doesn't work properly. In 2006, the Busch-Reisinger Museum at Harvard commissioned a replica that runs smoothly, casts fascinating patterns of light, and looks—as far as one can tell from the documentation—like the sculpture Moholy-Nagy built. Though permission was granted by the artist's estate only on condition that the replica would "not be considered a work of art," an argument could easily be made that the replica is more "real" than the dysfunctional concatenation of parts that now holds the title.

Light Prop is built from industrial parts that lend themselves to mechanical replication (the Busch-Reisinger model was designed on a CAD system). Hand-applied paint has always defied such precise imitation, until recently. In the past decade it has become possible to record color and dimensional information in astonishing detail digitally, and to output this data as objects. The *Griffoni Polyptych* is a 15th century altarpiece created by Francesco del Cossa and Ercole de' Roberti for the Basilica of St. Petronio in Bologna that, like *Light Prop*, has been undone by history. Removed from its chapel in the 18th century, it was broken up and sold, its sixteen constituent paintings coming to rest in Ferrara, Gazzada, London, Milan, Paris, Rome, Rotterdam, Venice and Washington. Its scattered state means that many more people have seen bits of Cossa and de' Roberti's work than would have been possible had the altarpiece stayed home, but also that nobody has been able to see the complete artwork for more than two hundred years. Today a project is underway to scan each of the paintings, and then reinstall the complete work in the Basilica.

The problem of fragmentary or damaged works of art is not new, but the ability to recreate visually identical paintings, sculptures, and even full architectural environments is. Just five years ago an article in *Museum* asked rhetorically, "Can we imagine a future in which the panel and application of paint in Leonardo's *Mona Lisa* can be satisfactorily reproduced?" Today it's not even a question. The Madrid-based firm Factum Arte, which made the Veronese and is working on the *Griffoni Polyptych*, uses non-contact 3D laser scanning and digital photography systems with resolutions finer than the width of a human hair. Much of what Factum Arte does remains in the digital realm, providing critical data for conservators and historians, but some of it is made—rematerialized—into works of art.

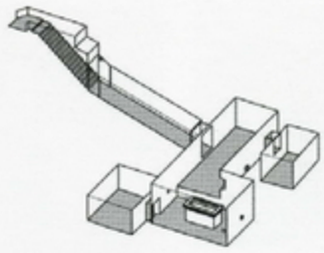
For the Museo della Storia di Bologna, Factum Arte has recreated the gilded, aerial view of Bologna fresco commissioned by Pope Gregory XIII in 1575 and still happily ensconced in Vatican City;

Fotografie scattate durante il rilievo della tomba di Tutankhamon a Luxor, Egitto, effettuato allo scopo di realizzarne una riproduzione in scala 1:1 / Photographs taken during the scanning of the tomb of Tutankhamun at Luxor, Egypt, carried out with the aim of creating a full-scale facsimile

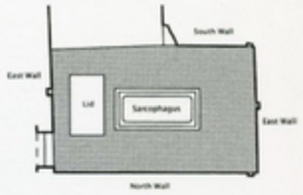
Fonte / Source: www.factum-arte.com

Disegni schematici e fotografia della replica; provini fotografici di registrazione del colore e analisi dello stato dell'arte dell'originale / Schematic drawings and photograph of the replica; contact prints used to record the color and analysis of the state of the original

Fonte / Source: www.factum-arte.com



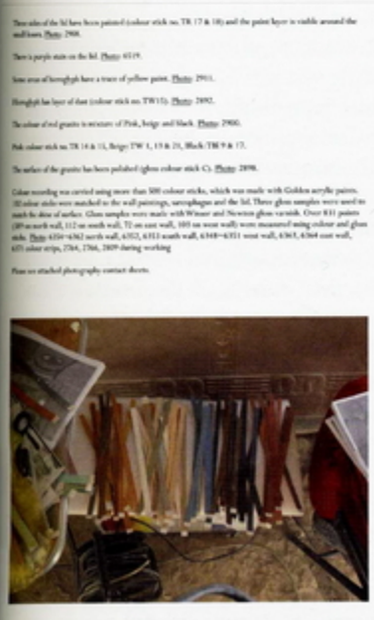
J (Burial Chamber)



J (Burial Chamber)
top view

Oggi il pubblico ha due scelte: può andare al Louvre a vedere quello che è costituito sostanzialmente, se non interamente, dalla tela e dai colori con cui hanno lavorato Veronese e i suoi assistenti, oppure può andare a San Giorgio Maggiore.

Viewers today have a choice: they can go to the Louvre to see what are substantially, if not entirely, the canvas and pigments with which Veronese and his shop worked, or they can go to San Giorgio Maggiore.



for Peter Greenaway they replicated Leonardo's *Last Supper*; their full-scale recreation of the tomb of Tutankhamun begun in 2009 was interrupted by political events in Egypt, but is due to open at the end of April. In all these cases, digital data derived from the original objects was deployed to 2-D and 3-D printers, but the machine outputs were just the starting point for intricate multistage reconstructions by artisans and conservators; the facsimile Veronese, for example, took longer to make than the original.

These facsimiles do not exhibit the differences in scale, surface quality, or chromatic tone that typically characterize "reproductions." (In San Giorgio one can see the scars incurred when Napoleon's troops sliced the canvas up to ship it to Paris in 1798.) In fact they appear *so* like the things they reproduce that in Italy they are called "clones," a term that conveys both the excitement and the unease they inspire. Like all doppelgangers they are uncanny: they upend familiar identities in potentially profound ways. They also pose important questions about the role of the museum in the 21st century.

A hundred years ago, important museums proudly displayed replicas of canonic works as part of their mission of aesthetic edification and education. In the last decades of the 19th century the Metropolitan Museum of Art in New York spent more than 200,000 dollars (5 million in current money) on sculptural and architectural casts, explaining, "We can never expect to obtain any large collection of original works, but we can obtain casts, which, for students of art and archaeology, and indeed, for the general public, are almost their equivalent." Though the Met actually went on to acquire one of the world's great collections of original works, in one important aspect that 1891 statement was accurate: the Apollo Belvedere and the Laocöon are still in Rome, Donatello's *Judith and Holofernes* remains in Florence, and the Choragic Monument of Lysicrates has never left Athens. In 1905 a New Yorker could have seen all of these works (or "almost their equivalent"), and two thousand others, without leaving town.

In today's Met, the story of Greco-Roman art is told, not through plaster casts of the Apollo Belvedere, but through actual (though less celebrated) 1st-century marbles, such as the Hermes acquired in 1956. Like the Apollo, the Met's Hermes is a Roman copy of a Greek original, and it offers a fine lesson in Classical aesthetics. It was never the mascot of a continent-wide cult of beauty as the Apollo was, but it has other virtues: its abraded surface, for example, testifies to the fashion for overcleaning marble in the 18th century—historical evidence no plaster cast could reliably provide. The 20th-century museum abandoned the ideal of a shared canon of replicatable works and became a refuge for the singular and (until recently) the inimitable.

There are many reasons for the museum retreat from reproductions: the increasingly scientific nature of archeology, modern art's emphasis on direct, individual expression, and the pandemic growth of mechanical mass-reproduction outside museum walls, which made reproductions within museum walls anathema. Though those plaster casts were beautifully made and extravagantly expensive, they got lumped together with grainy, low-contrast, one-color lithographs as mere reproductions. "Real" came to mean a specific set of molecules touched by a particular artist, at a particular time, in a particular place.

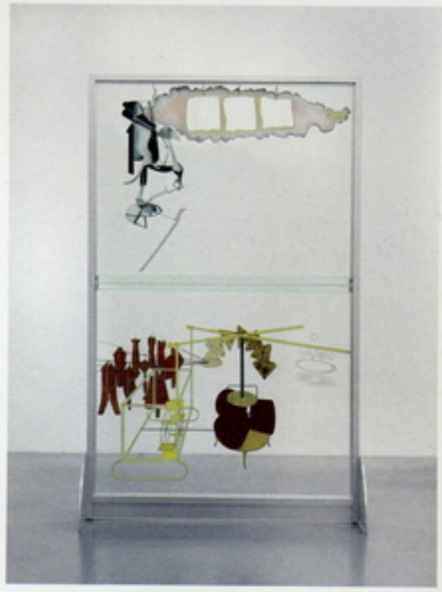
In his famous 1936 essay, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," Walter Benjamin summarized this new concern for molecular authenticity in a single, catchy phrase: "that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art." Benjamin's "aura" was not some wooly state of rapture, it was material history: "all that is transmissible from [the object's] beginning, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which it has experienced"—the back, the front, the scratches and tears, the bad restorations, all the qualities that were lost in reproduction. My students once proposed a unit of measurement for aura: the "Benjamin," or Bennie for short. Objects that rewarded the effort of going to see them in person got a high Bennie score; those that looked pretty much the same online did not.

In Benjamin's view, mechanical reproduction "emancipates the work of art from its parasitical dependence on ritual" (i.e. the museum pilgrimage), but this emancipation comes at a cost: in stripping an image from its original canvas or marble home and allowing it to be reconstituted as a postcard or a refrigerator magnet, reproduction blinds us to the original object's singular, specific presence. It is a cliché that visitors to the Louvre, having made their way past that vast Veronese, find the *Mona Lisa* "disappointing."

Today we expect museums to be temples of aura. Once past the gift shop, we want a parade of objects that can be seen nowhere else—the kinds of things people cross an ocean to stand in front of; the things museum survival depends on. Museums continue to tout uniqueness and aura, but the terms used are undergoing a subtle change. As Alexander Nagel has pointed out, "Museums are now venues where events take place; their mission statements consistently emphasize 'experiences' over objects." The unique museum experience can be constructed any number of ways: the signature building; the temporary blockbuster exhibition; or the

Marcel Duchamp, *From or by Marcel Duchamp or Rose Sélavy (The Box in a Valise)*, 1935-43

Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)*, 1915-23, ricostruzione di / reconstruction by Richard Hamilton, 1965-66, pannello inferiore rifatto nel / lower panel remade in 1985



opportunity to see all the scattered parts of a dismantled work in one place.

Museums, after all, are charged with two incompatible missions: they are supposed to preserve and study important artifacts and also make them available to the public, and public access is fraught with danger. In addition to vandalism, injury can result from light, acidic air, or just the carbon dioxide, heat and humidity exuded by human bodies. At prehistoric sites, tourists have grown accustomed to visiting replicas of fragile environments now closed to visitors, and museums with far younger exhibits are making discrete accommodations: the Isabella Stewart Gardner Museum replaced some light-sensitive textiles and works on paper with facsimiles, arguing that the institution has a greater responsibility to the artworks than to Mrs. Gardner's desire that no object ever be removed.

At the same time, art historians and artists have become increasingly sensitive to the fact that the meanings of objects are not immutable: they are complex constructions that are altered radically by context and treatment. The molecules are only one small piece of the puzzle. Marcel Duchamp, who spent most of his career making replicas of his own early work, promoted the idea that looking at an artwork could be like reading a book, a set of easily reproduced instructions for thought and feeling. In the 1960s and 70s, contemporary artists such as Daniel Buren and Joseph Beuys demanded we look beyond the picture frame and consider the wall, the building, the city and its socio-economic structures as elements of the work of art. Philosophers and sociologists with no stake in the museum's bottom line have argued with Duchamp that art objects are best understood as a kind of performance; that the attempt to freeze an object in time and space is futile—objects age and change; the world around them ages and changes. Finally, the many widely reported battles over the restoration of iconic artworks such as the Sistine Chapel have alerted the general public to the fact that even experts disagree about what the original *should* look like.

Audiences, meanwhile, are becoming more sophisticated in their ideas about authenticity: 90% of my students picked the facsimile because they feel greater allegiance to the artist's intentions than they do to the object he made, and they are accustomed to contemporary museums full of digital photography, video and print media—forms for which the very existence of an "original" is debatable. (It may be that a poll of pensioners would produce a quite different result.)

All of this has left museums free to acknowledge more publicly the limitations and compromises at the heart of what they do. They can show, as the Art Institute of Chicago is doing at the moment, both a light-damaged Renoir and a digital reconstruction of what it originally looked like. In Egypt, the replica King Tut and the actual King Tut tomb will be open simultaneously and just a mile apart, so visitors can experience both. (The facsimile will offer the ability to view elements of the structure at 5x magnification and displays explaining the history of the tomb, its excavation and the impact of living bodies on ancient sites.) There is little danger that digital replication will lead back to a 19th-century paradigm in which museums around the world sport essentially the same works of art. Even if the time and expense of production were drastically reduced, the need for physical access to the source artworks and the proscriptions of intellectual property law would remain intractable obstacles. These clones—the product of expansive historical research, hundreds of hours of labor and elaborate legal agreements—do not threaten the museum's quest for uniqueness; they are its allies.

And, as it turns out, Benjamin was largely wrong about the effects of reproduction: the Mauritshuis in the Hague recently sent Johannes Vermeer's *Girl with a Pearl Earring*—a celebrity painting if ever there were one—out on tour, and while the advance-tickets crowds made for a viewing experience very different from the domestic quiet of the Mauritshuis, the painting was greeted with raptures. It may be, as I have argued elsewhere, that the *Mona Lisa*'s low "Bennie" score has nothing to do with how many times we have seen it reproduced and everything to do with how difficult it is to actually see in person: barricaded off, recessed behind glass and surrounded by milling crowds.

When the Veronese clone was unveiled in Venice, people burst into tears. Its image had not been "emancipated," it had been happily re-shackled to its origins in ritual. So, in a sense, is the Veronese in Paris. Both experiences are magical: in one we feel the visceral shock of encountering brushstrokes made by hands almost five-hundred years old, and we are prompted to think about the vicissitudes of history through which this astonishing object has passed; in the other we fall prey to the extraordinary cinematography of the composition, the way the end of the room appears to explode outward into the sky just as it did in 1563.

Which to choose? There is no wrong answer.