

Op.cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

Napoli: architettura internazionale anni '70
- Telelavoro - Design quotidiano al tempo
della vulnerabilità diffusa - L'Opificio Ber-
tozzi & Casoni: estetica, concetto e sa-
pienza fabbrile - Tra il sacro e l'espositivo
- Cucinare e consumare: la cucina-casa -
Quando i Giganti cadono. Fenomenolo-
gia della Memoria - Libri, riviste e mostre

Grafica Elettronica

Op. cit.

Selezione della critica d'arte contemporanea

Op.cit.

rivista quadrimestrale
di selezione della critica d'arte contemporanea

Direttore: Renato De Fusco

Comitato scientifico

Philippe Daverio
Kenneth Frampton
Vittorio Gregotti
Juan Miguel Hernández León
Aldo Masullo
Vanni Pasca
Franco Purini
Joseph Rykwert

Comitato redazionale

Roberta Amirante
Pasquale Belfiore
Alessandro Castagnaro
Imma Forino
Francesca Rinaldi
Livio Sacchi
Alberto Terminio
Segretaria di redazione
Emma Labruna

Website e digitalizzazione

Ermes Multimedia digital design per la cultura

Concept: Renato Piccirillo

Sviluppo: Riccardo Marotta, Valeria Pazzanese

Redazione: 80123 Napoli, Via Vincenzo Padula, 2

info: +39 081 7690783 - *fax:* +39 081 7705654

e-mail: rendefus@unina.it - elabruna@unina.it

Amministrazione: 80128 Napoli, Via B. Cavallino, 35/G

info: +39 081 5595114 - +39 081 5597681

e-mail: info@graficaelettronica.it

Abbonamento annuale: Italia € 50,00 - Estero € 70,00

Un fascicolo separato: Italia € 18,00 - Estero € 25,00

Un fascicolo arretrato: Italia € 20,00 - Estero € 27,00

Grafica Elettronica



All'indirizzo **www.opcit.it** è disponibile l'intera collezione
della rivista dal numero 1 del settembre 1964 ad oggi

P. BELFIORE	<i>Napoli: architettura internazionale anni '70</i>	5
D. DE MASI	<i>Telelavoro</i>	17
C. LANGELLA	<i>Design quotidiano al tempo della vulnerabilità diffusa</i>	31
F. PIROZZI	<i>L'Opificio Bertozzi & Casoni: estetica, concetto e sapienza fabbrile</i>	48
A. FERRARO	<i>Tra il sacro e l'espositivo</i>	61
E.W. ANGELICO	<i>Cucinare e consumare: la cucina-casa</i>	69
F. DEL SOLE	<i>Quando i Giganti cadono. Fenomenologia della Memoria</i>	80
	<i>Libri, riviste e mostre</i>	91

Alla redazione di questo numero hanno collaborato:

Roberta Amirante, Federica Fiorillo, Chiara Pradella, Alberto Terminio.

Tra il sacro e l'espositivo

ALESSANDRO FERRARO

The modern house of believing or not di Martin Kippenberger (1985) raffigura il Guggenheim Museum di New York, dipinto con colori acidi e contrastanti, avvolto da un mare di nebbia densa. L'opera intende prendersi gioco del sistema artistico contemporaneo, dei suoi paradossi e delle sue nevrosi, oltre a evidenziare il legame profondo tra percezione dell'arte e senso del religioso; la tela è sia una rappresentazione ironica, sia una riflessione sui problemi legati alla museologia, e al carattere inevitabilmente canonizzante rispetto all'avanguardia artistica. Ma non si limita a questo: pone una discriminante tra la possibilità di credere nel potere dell'arte – e in qualche modo vedere l'opera stessa come un'apparizione, come se il Guggenheim emergesse da un mare di nebbia e confusione – e quella di non accettarne il miracoloso effetto alchemico – ovvero, il passaggio da banale a eccezionale.

Durante la sua breve carriera, l'artista tedesco si è spesso occupato di temi legati all'idolatria e alle problematiche socioculturali del mondo dell'arte¹, criticando le attitudini reverenziali e le abitudini che i non-addetti ai lavori – e non solo – mostrano nei confronti dell'opera e del museo. Il sottotesto creato dal titolo dell'opera non lascia spazio all'ambiguità: si può scegliere di credere al museo, alle sue narrazioni e alle opere contenute al suo interno, o si può ignorare il linguaggio e il portato culturale che esso esercita in quanto istituzione. Come ricordato dall'opera, si assiste, a partire dagli anni Ottanta, a una progressiva canonizzazione delle avanguardie artistiche, le cui opere finiscono con l'es-

sere oggetto di un'inevitabile venerazione da parte del pubblico². Ovviamente non si intende criticare tale passaggio storico-critico, peraltro fondativo della storia dell'arte contemporanea: si vuole evidenziare un legame estremamente tenace tra esibizione, culto, valore economico e simbolico dell'arte che, alla luce delle sfide della globalizzazione, trova una ragion d'essere in virtù dell'onnipervasività delle immagini nella società contemporanea.

Numerose le mostre che attestano il legame tra arte contemporanea e sentimento del religioso: da *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, (2002) allo ZKM di Karlsruhe, *The return of Religion and Other Myths* (2008), curata da Sven Lueticken, *Medium Religion* (2008), a cura di Boris Groys, fino a *Traces of the sacred* (2008) presso il Centre Pompidou, si può osservare come l'attenzione alla feticizzazione dell'oggetto, nella sua dialettica tra sacro e profano, e ai suoi valori di esponibilità – *agency* e contingenza – siano elementi cardine delle rassegne citate; inoltre il nesso tra religione e capitalismo, inteso come forma economica e culturale dominante, è altresì evidente³.

Walter Benjamin, in *Capitalismo e Religione*, delinea una stretta filiazione tra capitalismo e religione, intendendo il primo come forma finale di quest'ultima, compiutamente evoluta attraverso la sospensione della correlazione tra linguaggio e mondo, tra rito e oggetto. A differenza di quanto affermava Weber, che intendeva il capitalismo come forma finale – si potrebbe dire antropologica – del protestantesimo, il filosofo tedesco mette in evidenza il carattere cattolico del capitalismo⁴. Attraverso l'adozione dello stesso, il culto capitalista permette, secondo Benjamin, un appagamento di ansie e preoccupazioni, un'emancipazione delle incombenze umane, indicando una via a tratti sotterlogica: una logica a pieno titolo culturale capace di modellare la vita e la morale dell'individuo verso una naturalizzazione del dogma utilitaristico⁵.

Seguendo l'impostazione critica benjaminiana, si evince come il bene mercificabile – o l'oggetto d'arte contemporanea – viva nella e della sua legittimazione. Ma se nei confronti del capitalismo tale legittimazione avviene su un piano teologico e politico, per quanto riguarda l'arte avviene su un piano testuale, intendendo il valore dell'opera d'arte in base alla sua densità di

significati, e sul piano del contesto, considerando quest'ultimo in base alle relazioni di significati⁶.

Il parallelismo tra arte contemporanea e senso del religioso è basato sulla loro intrinseca vocazione – capitalistica – ad adorare oggetti e a mercificarli⁷. Questo legame è rafforzato dalla necessaria esibizione del culto dei due ambiti: essendo fondati sulla comunicazione e sull'adozione di una fede, i due aspetti ne fanno una ragion d'essere, perché legati alla ricerca di legittimità: l'arte, grazie alla critica, la religione, grazie alla teologia. Si creano così valori nei quali si sceglie singolarmente di riporre una fede, incrollabile o vacillante, in base all'effetto che recano sull'individuo.

All'interno del museo sovente si osservano numerose micro-ritualità funzionali alla corretta fruizione dell'opera d'arte: se in passato la didattica museale era finalizzata esclusivamente al trasferimento di nozioni a favore dello spettatore, visto come elemento passivo, attualmente la museologia considera lo spettatore come elemento agente, capace di interpretare lo spazio e di seguire criticamente percorsi all'interno del contesto museale. Si può affermare che la ricerca di una performatività – e di consigliarla allo spettatore, pena, una mancata comprensione dei significati dell'arte – corrisponda all'adozione di una liturgia, che non presiede un dogma, bensì un avvicinamento a un qualcosa che gli è precluso in quanto non-artista.

Nella sua provocazione, il polittico di Kippenberger non si limita soltanto a presentare un nesso contestuale tra arte e religione e a sancire la legittimità della prima nei confronti della seconda attraverso un atto di fede; riflette soprattutto sull'urgenza del contesto come elemento capace di fornire validità al dogma religioso: il museo, come qualsiasi altro spazio espositivo, esprime una specifica ideologia.

Secondo Brian O'Doherty l'evoluzione dei metodi di costruzione degli spazi espositivi ha cercato, in tempi recenti, di assimilare le qualità artistiche del luogo culturale in cui l'opera è stata prodotta per re-introdurla in un contesto che non le è specificamente proprio: tale rivoluzione spaziale, emblema modernista, è stata la principale innovazione dell'arte del Novecento. Il critico americano, nel suo saggio divenuto testo cardine della curatela e della critica artistica, insiste sul nesso tra intangibilità fisica del significato

dell'opera – ovvero la sua sacralità – e il contesto in cui è inserita al fine di delineare un potere specifico che questa esercita sullo spettatore, il quale è inevitabilmente costretto a seguire un modello comportamentale specifico – e, di conseguenza, una liturgia⁸.

La tesi di O'Doherty riflette soprattutto sulla figura dello spettatore come elemento alieno inserito in un contesto dove i significati vanno creandosi, essendo arbitrari e in via di legittimazione. Oltre a considerare implicitamente l'opera come un qualcosa che possiede una vita propria, che abita finzionalmente lo spazio espositivo, il critico americano formalizza una distinzione antropologica tra opera e spettatore dal punto di vista biografico: da un lato l'opera, in quanto oggetto mercificabile potenzialmente eterno, dall'altro la precarietà della vita umana. O'Doherty sottintende come il visitatore trovi una ragione d'essere a contatto con l'opera e il discorso che porta con sé: egli infatti deve sottostare alla grammatica spaziale dello spazio espositivo, ai soffitti luminosi, alle pareti immacolate e spersonalizzanti così da costituire, assieme agli altri spettatori, un gruppo non più individualizzato bensì generico così simile, secondo O'Doherty, ad un gruppo di fedeli pellegrini che fornisce, in virtù della propria presenza attiva, una pluralità di giudizi e opinioni estetiche che accrescono la vita biografica dell'opera. Questa, in ultima analisi, vive della propria esponibilità, intendendo tale caratteristica sia come emblema capitalista – “messa in vetrina” affinché se ne apprezzi il valore di scambio economico – sia come elemento validante la sua legittimazione. Il contenitore culturale è garante non solo di una sicurezza fisica dell'opera, ma crea le ipotesi di una seconda vita – parallela ed eterna – perché ne storicizza il valore culturale: il pubblico, in quanto provvisorio, trova una controparte nell'eternizzazione dell'opera.

A oltre trent'anni di distanza dalla data di pubblicazione dei saggi del critico americano è utile riflettere sulla loro eredità, in tempi in cui la storicizzazione e l'istituzionalizzazione delle avanguardie artistiche assumono un valore legittimante e museale. I saggi di O'Doherty ci consegnano una riflessione sull'oggettualità dei beni culturali e sulla loro intima ontologia; in anni in cui il realismo sta avendo un'importante ripresa filosofica, rileggere *Inside the white cube* permette di fare chiarezza sull'oggetto

artistico inteso come prodotto culturale di un determinato periodo storico-economico. Non solo: interrogarsi sul valore estetico e sul valore di scambio dell'opera permette di studiare la sua stessa biografia da un punto di vista logico-culturale. Nel tentativo di O'Doherty di stilare un'evoluzione dello spazio espositivo – dalle riflessioni sui limiti della tela ai muri di galleria intesi come campo di battaglia della significazione – si può leggere anche la volontà di intendere l'opera nella sua duplicità: oggettuale, come elemento costituito di limiti estetici, di cornici, di margini e di spazi, e soggettuale, enunciante un contenuto specifico.

La sacralità del significato artistico, dal Novecento ad oggi, ha trovato all'interno del *white cube* non solo la sua stessa ragione d'essere, ma un'esibizione delle sue potenzialità discorsive⁹. I muri della galleria, oggi, sono intesi come pagine bianche, in cui gli oggetti d'arte trovano una ragione ontologica; di conseguenza l'evoluzione dell'approccio installativo, sia dal punto di vista artistico che curatoriale, è uno dei principali riferimenti per valutare le contingenze sacrali dello spazio espositivo. Attualmente si tende sempre più a considerare lo spazio espositivo come un dispositivo capace di innescare una comunicazione, in cui avvengono i fenomeni descritti da Peter Greenblatt, uno dei primi museologi a riflettere su tali questioni. Il suo concetto di risonanza esprime una forte correlazione tra le forze culturali dell'oggetto artistico e le potenzialità discorsive del contesto in cui si trova¹⁰: come tale, lo spazio espositivo necessita di una riduzione del "rumore" dello scambio informazionale tra oggetto e soggetto – tra opera e spettatore. Le condizioni necessarie alla soppressione della distorsione informazionale sono state trovate, dopo anni di sperimentazioni, nelle pareti bianche del *white cube* – da intendersi non solo come contenitore di significati, ma anche come luogo di inveramento del carattere sacrale dell'arte contemporanea. Il dialogo opera-spettatore prende sempre più la forma di una performance, in cui il secondo non è soltanto un elemento passivo, ma contribuisce ad esperire attivamente l'opera.

Parlare di biografie di oggetti artistici permette di comprendere la loro peculiare vita all'interno del museo e della galleria. Nel distinguere le persone dagli oggetti in base alla loro mercificabilità, Igor Kopytoff afferma che non sia l'accessibilità al bene

come elemento che determina il valore di scambio e la sua effettiva ragion d'essere, bensì il grado di rapporto sociale tra “cosa” e persona: grazie all'esposizione, le traiettorie biografiche dei due termini si intersecano generando un legame interdipendente, contestuale e, in una certa misura, emozionale¹¹. Inoltre, l'evoluzione biografica delle opere muta in base al particolare utilizzo che se ne fa e, nel nostro caso, alla specifica mostra di cui fanno parte: tale aspetto è evidente in quanto la merce-opera soggiace ad un mercato di riferimento che spesso esige la costituzione di un *pedigree* dell'opera o, in altri termini, di una biografia della stessa.

L'oggetto d'arte musealizzato – precluso dall'essere mercificato – denota in sé una caratteristica sacrale determinata dal potere di gerarchizzazione dell'oggetto in questione: svincolato dal circuito di mercato, viene emancipato dal suo valore commerciale, ottenendo attenzioni specifiche in quanto opera museale e nobilitando la sua biografia. Si realizza così una singolarizzazione della merce che, in base alla sua certificata peculiarità estetica, diventa “individuo”, nel significato etimologico del termine; l'oggetto d'arte subisce questo processo in base al suo status di eccezione – allo stesso modo del valore umano della persona o dello spettatore. L'opera museale vive quindi di una mancata commercializzazione in virtù del suo essere “in-dividuo”, unico, in quanto prodotto in via del tutto esclusiva e avente una specifica *agency*.

In base al contenuto discorsivo dell'opera si evince che il perno della personalizzazione dell'oggetto, cioè della costruzione del suo valore di preminenza, ruota attorno alla sua esposizione: caratteristica fondamentale, ricorda Benjamin, della trasformazione dell'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica è la sua funzione espositiva, che si trova gioco-forza nell'arte contemporanea a coincidere con la sua stessa mercificazione; ne consegue anche che l'ubiquità dell'arte e delle sue declinazioni, come si osserva con la globalizzazione, costituiscono l'inveramento delle profezie del filosofo tedesco¹².

Esistono, e in qualche modo sono sempre esistiti, data la mutevolezza e la varietà delle forme artistiche e di produzione, margini di resistenza al processo di significazione religiosa: zone all'interno delle quali si creano attriti di concetto, sentieri diversi, nuove metodologie¹³.

A sostegno della tesi riguardo al nesso tra arte, religione e capitalismo e la loro intrinseca vocazione all'esponibilità, il paradigma della profanazione di Giorgio Agamben fornisce non solo una chiave di lettura esemplare al tema, ma crea possibili vie di uscita teoriche alla questione.

Nel risalire al significato etimologico del concetto di profanazione – ovvero riportare a un uso quotidiano un qualcosa di sacro – egli delinea una storia antropologica del passaggio da religione ad economia capitalista¹⁴. La profanazione, da *modus operandi* capace di sovvertire un valore preconstituito, diventa una possibile *exit-strategy* dal predominio dell'esponibilità dell'oggetto d'arte: attraverso ciò l'opera non è più legata al contesto sacrale, ma torna ad essere gioco, qui contrapposto al concetto di sacro delineando nell'esponibilità il paradigma della sua non-distruzione, in quanto elemento in-divisibile, ovvero in quanto individuo, dotato di una sua storia e di una sua biografia specifica. Lo studio di Agamben non si limita a definire la profanazione come metodologia significante, ma amplia la questione all'impossibilità di *usare* letteralmente e fisicamente l'oggetto sacro; definisce i musei come luogo per eccellenza in cui poter sperimentare l'impossibilità d'uso degli oggetti, in quanto sacralizzati dal contesto. È importante osservare come il filosofo intenda il far esperienza esclusivamente da un punto fisico, e non intellettuale, come impone l'arte post-concettuale; in tale considerazione si può leggere una implicita dichiarazione di intenti riguardo al processo di mercificazione e, nello specifico, al concetto di musealizzazione e di educazione all'arte contemporanea¹⁵. Il processo del gioco, come profanazione, non è soltanto immaginazione di nuove possibilità significanti, ma radicale sovversione del significato ultimo della merce attraverso la redistribuzione del suo valore di uso e di scambio.

¹ In questo contesto è curioso notare come *Zuerst die FüÙe* (1990) sia stata oggetto di attacchi da parte del mondo della chiesa sebbene l'artista abbia più volte negato qualsiasi riferimento alla sfera religiosa; la questione, profondamente legata all'esposizione e alla cultura mass-mediatica, pertiene l'idolatria, non la religione cattolica in sé.

² R. KRAUSS, *The cultural logic of the late capitalistic museum*, in «October», 54, MIT Press, New York, 1990, pp. 3-17.

³ A. ALEXANDROVA, *Dis-continuities: the role of religious motifs in contemporary art*, DAR, Amsterdam 2013, pp. 68-86

⁴ W. BENJAMIN, *Capitalismo come religione*, Il Melangolo, Genova, 2013, pp. 7-21.

⁵ Oltre a intendere il culto del capitale come eterno e come ritualità pura, a tratti pagana, Benjamin motiva la connotazione religiosa del capitalismo sulla capacità di produzione del debito, intendendo con il termine *Schuld*, la doppia valenza di debito e di colpa; per similarità la religione cristiana produce senso di colpa in quanto presa d'atto – e indebitamento – delle proprie facoltà umane fallibili rispetto all'infallibilità divina. E. STIMILLI, *The debt of the living: Asceticism and Capitalism*, State University of New York Press, Albany 2017, pp. 113-134.

⁶ M. Löwy, *Le capitalisme comme religion: Walter Benjamin et Max Weber*, in «Raisons politiques», 2006, 23, pp. 203-218.

⁷ E. STIMILLI, *Il potere economico: violenza di un culto indebitante*, in «Il culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione», ed. D. GENTILI, M. PONZI, E. STIMILLI, Macerata 2014, pp. 17-28. Rilevante, nelle considerazioni benjaminiane, è il riportare una logica religiosa a vocazione trascendentale a un contesto quotidiano.

⁸ “A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light. The wooden floor is polished so that you click along clinically, or carpeted so that you pad soundlessly, resting the feet while the eyes have at the wall. [...] In this context a standing ashtray becomes almost a sacred object, just as the firehose in a modern museum looks not like a firehose but an esthetic condrum. [...] Art exist in a kind of eternity of display, although there is lots of “period” (late modern), there is no time”. B. O'DOHERTY, *Inside the White Cube: Ideology of the Gallery Space*, California University Press, San Francisco 1999, p. 15.

⁹ B. O'DOHERTY, *op. cit.*, pp. 55-62.

¹⁰ Peter Greenblatt è stato uno dei primi museologi ad intendere il luogo espositivo come commistione di significati extrasensibili e come spazio in cui avviene il conflitto esperienziale dello spettatore e a concettualizzare termini ormai comuni nell'ambito come *resonance* e *wonder*. P. GREENBLATT, *Resonance and Wonder*, in P. COLLIER, H. GEYER-RYAN, *Literary Theory Today*, Cambridge, 1990, pp. 74-90.

¹¹ I. KOPYTOFF, *The cultural biography of things: commoditization as process*, in A. APPADURAI, *The social life of things*, Cambridge University Press, New York, 1988, 64-78.

¹² S. LUX, *Di che aura parliamo? Ovvero della meravigliosa modifica della nozione stessa di arte*, «Rivista di estetica», 52, 2013, pp. 131-148.

¹³ Emblematica la mostra *The life and death of the work of art* (2014) a cura di Christian Lemaître; il progetto del *Salvage Art Institute*, che espone opere d'arte danneggiate o irrimediabilmente compromesse o la *Gallery of Lost Art*, progetto della Tate Modern che documenta online mostre di lavori distrutti o perduti.

¹⁴ G. AGAMBEN, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, pp. 23-54.

¹⁵ G. AGAMBEN, *Creazione e Anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017, pp. 115-132.

Spedizione in abbonamento postale / 70%
Direzione commerciale imprese - Napoli