

Quodlibet Studio

Estetica e critica

Elisa Caldarola

Filosofia dell'arte contemporanea:
installazioni, siti, oggetti

Quodlibet

Prima edizione: ottobre 2020

© 2020 Quodlibet srl

Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 – 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Stampa a cura di NW srl presso lo stabilimento di LegoDigit srl, Lavis (TN)

ISBN 978-88-229-0530-7 | e-ISBN 978-88-229-1135-3

Estetica e critica

Collana fondata da Gianni Carchia e Vittorio Stella

Comitato scientifico: Daniela Angelucci, Paolo D'Angelo, Miriam Iacomini, Paolo Marolda, Vittorio Stella.

Volume pubblicato con il contributo dell'Università di Padova attraverso l'iniziativa "STARS Grants" (Supporting TAlent in ReSearch@University of Padova), Starting Grant 2018-2020, APAI – "A Philosophy of Art Installation", Principal Investigator: Elisa Caldarola.

Indice

11	Introduzione
17	I. L'esperienza e la struttura delle opere d' <i>installation art</i>
18	1. Scultura e <i>installation art</i> a confronto
23	2. Architettura e <i>installation art</i> a confronto
25	3. Il carattere interattivo delle opere d' <i>installation art</i>
33	4. Ancora su <i>installation art</i> e architettura
37	5. Un'arte <i>post-mediale</i> ?
40	6. Ripensare il medium
48	7. Il profilo mediale dell' <i>installation art</i>
57	Conclusioni
59	II. Installazione espositiva e <i>installation art</i>
59	1. Somiglianze strutturali
62	2. Differenze a livello di pratiche di apprezzamento
69	3. Il Neues Museum di Berlino come opera d' <i>installation art</i>
80	4. Obiezioni e repliche
83	5. Un museo partecipativo
91	Conclusioni
93	III. Arte e siti: una tassonomia
94	1. Arte <i>non situata</i> e arte <i>situata</i>
99	2. Contesto fisico e contesto storico, culturale e sociale
101	3. Arte che <i>non verte</i> e arte che <i>verte</i> su siti e su contesti storici, culturali e sociali

105	4. Arte <i>debolmente</i> e <i>fortemente</i> situata
109	5. Arte situata rispetto a siti <i>generici</i> o <i>particolari</i>
115	6. La categoria “arte sito-specifica” nella letteratura critico-artistica
118	7. Il carattere situato delle opere sito-specifiche
121	8. L’arte sito-specifica come arte che verte sui propri siti
124	9. L’arte sito-specifica come arte che verte sui propri contesti storici, culturali e sociali
128	Conclusioni
131	IV. Oggetti come veicoli di idee nell’arte concettuale
132	1. Dematerializzazione?
137	2. Arte concettuale e arte concettualista
140	3. Opere d’arte concettuale <i>accessibili</i> e <i>criptiche</i>
144	4. Come le opere d’arte concettuale accessibili veicolano idee: due esempi
147	5. Come alcune opere d’arte concettuale inaccessibili e accessibili veicolano idee tramite l’esemplificazione
150	6. Come alcune opere d’arte concettuale inaccessibili veicolano idee tramite il <i>prop oriented make-believe</i>
156	7. Un confronto con la proposta di James Young
159	8. Implicature conversazionali nell’arte concettuale
161	Conclusioni
163	V. Spazio pubblico, atti sovversivi e carattere artistico nella <i>street art</i>
163	1. Quale “strada”?
167	2. Quale uso della “strada”?
173	3. La “strada” e il contenuto delle opere di <i>street art</i>
185	4. <i>Street art</i> concettuale: i meri graffiti
191	Conclusioni
193	Bibliografia
217	Indice dei nomi

Alla memoria di Giacomo Podestà
(1980-2018)

Questo libro è il risultato di alcuni studi che ho condotto come titolare di assegni di ricerca all'Università di Padova, fra il 2014 e il 2016 e fra il 2018 e il 2020, e come borsista Fulbright all'Università del Maryland, fra il 2015 e il 2016. Sono grata a Paolo D'Angelo, a Stefano Verdicchio e al comitato scientifico della collana "Quodlibet Studio. Estetica e critica" per averlo accolto nella collana, e a Gabriele Tomasi e Jerrold Levinson per essere stati imprescindibili interlocutori e responsabili, all'Università di Padova e all'Università del Maryland, dei miei progetti di ricerca. Ringrazio inoltre John Hyman, che alcuni anni fa mi ha suggerito che il Neues Museum di Berlino sarebbe stato un buon caso di studio per il mio lavoro. Sono poi riconoscente all'Università di Padova per aver finanziato il mio lavoro tramite uno STARS Grant (Supporting TALENT in RESEARCH) nel biennio 2018-2020, e in particolare il mio soggiorno di studio alla biblioteca dello Stedelijk Museum di Amsterdam fra aprile e luglio 2018, i miei viaggi per partecipare a conferenze e seminari nel biennio 2018-2020, e il ciclo di seminari di estetica dell'Università di Padova (a.a. 2018-2019), dove i relatori invitati hanno presentato interventi importanti per alcune tesi difese in questo libro.

Ringrazio, per i loro commenti a interventi su temi trattati nel volume, alcuni partecipanti alle conferenze annuali della American Society for Aesthetics (2015, 2016 e 2019), della British Society of Aesthetics (2016) e della European Society for Aesthetics (2018 e 2019), al primo workshop della Società italiana per le donne in filosofia (2018) e alla conferenza "Philosophy of Art: New Directions" (Università di Padova, 2019), Francisca Perez Carreño e i partecipanti al seminario di estetica dell'Università di Murcia (2017), Concha Martínez Vidal e il gruppo di ricerca "Episteme" dell'Università di Santiago de Compostela, Enrico Terrone e i partecipanti al seminario di estetica dell'istituto Jean Nicod di Parigi (2018), Elisabeth Schellekens e i partecipanti al seminario di estetica dell'Università di Uppsala (2019), Eleen Deprez e i partecipanti al seminario dell'Aesthetics Research Center della Università del Kent (2019), Adriano Angelucci e i partecipanti al seminario del gruppo di

ricerca “Synergia” dell’Università di Urbino (2019), Alessandro Bertinetto e i partecipanti al seminario A.R.T. dell’Università di Torino (2019), Adam Andrzejewski e i partecipanti al seminario dell’Istituto di filosofia dell’Università di Varsavia (2019), Fabrizia Bandi, il Politecnico di Milano e i partecipanti a “Mantovarchitettura” (2020). Ringrazio, scusandomi con i tanti che sono certa di dimenticare, tutti coloro che hanno discusso con me alcuni aspetti di questo volume, fra cui Gemma Argüello, Sondra Bacharach, Leopoldo Benacchio, Frida Carazzato, Pietro Conte, Davide Dal Sasso, David Davies, Julian Dodd, John Dyck, Saul Fisher, Jason Gaiger, Ivan Gaskell, Robert Hopkins, Sherri Irvin, Dominic Lopes, Glenn Parsons, Letizia Ragaglia, Vid Simoniti, Sue Spaid, Marteen Steenhagen, Annamaria Ursi e Ken Wilder.

Ringrazio per ogni momento della nostra amicizia Giacomo Podestà, la prima persona insieme alla quale ho condiviso l’interesse per l’arte contemporanea e la prima alla quale avrei voluto regalare questo libro, che dedico alla sua memoria.

Ringrazio infine i miei genitori e Matteo, per tutto.

Introduzione

Le installazioni, i siti e gli oggetti sono tre punti focali per l'arte contemporanea. Questo studio è dedicato ad affrontare alcune questioni teoriche che li riguardano, con gli strumenti offerti dalla filosofia. Prima d'introdurle, è utile descrivere alcuni aspetti della produzione artistica attuale per i quali le installazioni, i siti e gli oggetti sono importanti.

L'arte contemporanea a volte può apparirci familiare e, allo stesso tempo, spiazzante. Questo accade quando nel corso di una mostra siamo invitati a entrare in un candido miniappartamento arredato e ad attaccare ovunque vogliamo coloratissimi pois adesivi – l'opera è *The Obliteration Room* (2002) di Yayoi Kusama – o quando in un museo sono esposti oggetti come un bicchier d'acqua poggiato sopra una mensola – l'opera è *An Oak Tree* (1973) di Michael Craig-Martin. Il primo è un caso in cui l'artista include il pubblico nell'ambiente della propria opera, anziché presentargli raffigurazioni di spazi altri, e lo invita a compiere azioni diverse dal solo osservare l'opera, puntando a coinvolgerne tutti i sensi; il secondo è un caso in cui l'artista ha abbandonato la manipolazione, spesso virtuosistica, della materia fisica (i pigmenti dei dipinti, il marmo delle statue) e la creazione di artefatti ricchi di proprietà estetiche e optato invece per la presentazione di oggetti quotidiani esteticamente neutri.

A volte, poi, l'arte contemporanea ci sorprende per come si relaziona allo spazio pubblico: non lo occupa per celebrare questo o quell'individuo o evento, come fanno tanti monumenti del passato, ma lo fa in maniera illecita (o che ci

sembra tale), nel caso della *street art*, e in modo da creare le condizioni perché esperiamo tale spazio molto diversamente – per esempio quando l'installazione della statua di un grande gallo blu a Trafalgar Square ci spinge a ironizzare sulle statue celebrative presenti nella piazza (l'opera è *Hahn/Cock*, 2013, di Katarina Fritsch), o quando dall'interno di quattro cilindri di cemento installati nel deserto possiamo inquadrare il sole ai solstizi e sentirci trasportati nello spazio cosmico (l'opera è *Sun Tunnels*, 1976, di Nancy Holt).

Sintetizzando, le *installazioni* sono gli ambienti dove il pubblico dell'arte contemporanea è invitato a entrare e compiere certe azioni; i *siti* sono i luoghi in cui l'arte contemporanea ripensa l'uso dello spazio; gli *oggetti* sono i meri oggetti quotidiani che alcune opere contemporanee ci presentano.

Quelle che ho descritto sono solo alcune delle strade esplorate dagli artisti contemporanei: le più rilevanti per i temi di questo volume, che non ha certo pretesa di esaustività. In quanto segue non mi occuperò di altri aspetti centrali dell'arte contemporanea, come per esempio la diffusione delle performance da parte degli artisti, l'utilizzo di computer per produrre arte, la creazione di ambienti immersivi virtuali, la creazione di archivi e la creazione di progetti partecipativi che coinvolgono intere comunità.

Le installazioni, i siti e gli oggetti dell'arte contemporanea sollevano tre questioni centrali per questo studio. Le installazioni sono fatte con i materiali più diversi, includono il pubblico e lo spingono ad agire in certi modi: è possibile che non si tratti di opere d'arte da apprezzare, ma di sistemi che hanno il solo obiettivo di provocare certi comportamenti nel pubblico? Moltissime opere d'arte di tutte le epoche sono tali per cui dobbiamo fare attenzione anche ai siti dove sono collocate per apprezzarle appieno (che cosa sarebbero le piramidi di Giza senza il deserto?), e tuttavia ci sembra che l'uso dei siti in certa arte contemporanea sia rivoluzionario: perché? Quando l'arte non ci presenta più oggetti che si distinguono per le loro proprietà estetiche, ma ci propone oggetti ed eventi indistin-

guibili da quelli che popolano la nostra vita quotidiana, a che cosa dobbiamo fare attenzione per apprezzarla?

Com'è noto, queste domande hanno dato origine a un'ampia letteratura, specialmente nell'ambito degli studi teorici e critici sull'arte, e la letteratura ha articolato alcune risposte che hanno riscosso particolare successo. Per quanto riguarda le installazioni, queste sono spesso considerate paradigmatiche dell'arte "postmediale" – arte che abbandona la strategia di manipolare particolari materiali con certe tecniche per veicolare contenuti e opta invece per immergere il pubblico in scene teatrali (cfr. per es. Fried 1967; Krauss 1999a). Per quanto riguarda il ruolo dei siti nell'arte contemporanea, è stato enfatizzato il fatto che gli artisti hanno rivolto il loro interesse ai siti sia per mettere in questione idee tradizionali su come l'arte va esperita e sul ruolo di certe istituzioni culturali e politiche nella società, sia per evidenziare temi socio-politici specifici di certi contesti (cfr. per es. Kwon 2002). Per quanto riguarda gli oggetti e gli eventi di carattere quotidiano, si è affermata la teoria che i loro aspetti materiali sono del tutto irrilevanti per l'apprezzamento delle opere proposte dagli artisti, che consisterebbero invece puramente in processi di pensiero (cfr. per es. Lippard e Chandler 1968). Le ricerche che qui presento propongono una parziale revisione di queste teorie.

In primo luogo, sostengo che i media artistici non sono morti con l'*installation art*, ma hanno piuttosto cambiato faccia. Gli oggetti che molti artisti contemporanei manipolano con varie tecniche per veicolare significati non sono più degli specifici materiali fisici, come i pigmenti per la pittura, ma sono risorse le più disparate che, nel caso dell'*installation art*, includono anche le esperienze del pubblico all'interno dell'ambiente realizzato dall'artista. Tuttavia, a seconda della forma d'arte per la quale fungono da veicoli, queste risorse sono trattate con tecniche particolari e costanti nel corso della tradizione che si va costruendo con il perdurare della pratica artistica in questione (per esempio quella dell'*installation art*),

tecniche che si concentrano sugli aspetti che tali risorse hanno in comune. Quello che, allora, ci permette d'individuare il medium di una forma artistica contemporanea, compresa l'*installation art*, non è l'attenzione a particolari materiali, ma l'attenzione a particolari tecniche di manipolazione delle risorse più disparate, che si concentrano su ciò che queste hanno in comune. Questi temi sono discussi soprattutto nel primo e nel secondo capitolo e, parzialmente, nel quarto.

In secondo luogo, riconosco che la messa in questione di idee tradizionali sull'arte e la discussione di temi sociopolitici sono centrali nell'arte situata contemporanea, ma avanzo anche l'ipotesi che vi sia un modo particolare in cui l'arte situata utilizza i propri siti per veicolare significati a proposito di questi temi e che tale modalità la distingua dall'arte del passato e le conferisca una particolare fenomenologia. Questi temi sono discussi nel terzo e nel quinto capitolo.

In terzo luogo, sostengo che, per quanto riguarda certe opere d'arte contemporanee, benché gli oggetti che il pubblico si trova di fronte quando incontra le opere non siano lì perché se ne apprezzino le proprietà estetiche, ciò non significa che questi oggetti siano irrilevanti per l'apprezzamento delle opere presentate dagli artisti, dal momento che gli artisti sfruttano certi aspetti di questi oggetti per veicolare idee, attraverso meccanismi come l'esemplificazione (cfr. per es. Godman 1976) e il *prop oriented make-believe* – un'espressione traducibile con “gioco di far finta orientato al sostegno [del gioco stesso]” e che indica un particolare tipo di attività immaginativa teorizzata da Kendall Walton (1993). Questi temi sono discussi nel quarto e nel quinto capitolo.

Il mio lavoro muove dalla premessa che uno dei compiti della filosofia dell'arte sia prestare attenzione a specifiche pratiche artistiche e a teorie sull'arte avanzate in altri ambiti di ricerca, per poi organizzare in maniera perspicua la molteplicità dei dati raccolti e costruire teorie quanto più generali possibile per cercare di spiegare ciò che emerge da tali dati. Le conclusioni alle quali giungo nascono dall'attenzione rivolta alle

pratiche artistiche, in primis, e alla letteratura critico-artistica, e dall'analisi filosofica condotta a partire dalle informazioni così raccolte. L'obiettivo è costruire una teoria che sia fedele alle pratiche nell'ambito delle quali creiamo e apprezziamo le opere d'arte, ma che non rinunci alla revisione di idee anche molto diffuse, qualora la loro mancanza di chiarezza o forza esplicativa lo richieda (su questa posizione metodologica cfr. per es. Walton 2007; Lopes 2014; Davies 2017).

Le proposte che avanzo presentano, a mio giudizio, alcuni vantaggi. Nel primo capitolo, con l'analisi dell'esperienza e della struttura dell'*installation art*, fornisco degli strumenti per una migliore comprensione di ciò che conta per l'apprezzamento di queste opere, grazie all'individuazione degli aspetti centrali dei veicoli dei loro contenuti. Nel secondo capitolo, articolando la proposta che l'installazione espositiva del Neues Museum di Berlino sia un'opera d'*installation art*, offro strumenti per raffinare la comprensione delle analogie e delle differenze fra installazioni espositive e opere d'*installation art*, e fra le pratiche dei curatori d'arte e quelle degli artisti. Nel terzo capitolo, proponendo una tassonomia dell'arte situata, individuo elementi che caratterizzano la struttura e l'esperienza dell'arte sito-specifica contemporanea e offro alcuni argomenti utili all'approfondimento dei dibattiti sull'apprezzamento, l'esposizione e la conservazione delle opere situate. Nel quarto capitolo, analizzando alcuni modi in cui gli oggetti e gli eventi che ci presenta l'arte concettuale sono sfruttati dagli artisti per veicolare idee, cerco d'individuare dei punti fermi a partire dai quali è possibile comprendere come apprezzare queste opere. Nel quinto capitolo, esaminando il funzionamento delle opere di *street art* ed evidenziando il loro legame sia con l'arte sito-specifica che con l'arte concettuale, approfondisco la comprensione del carattere sovversivo di queste opere, già evidenziata dalla letteratura.

Come emerge da queste considerazioni, molti degli argomenti che affronto sono rilevanti per la comprensione di come funziona l'apprezzamento dell'arte contemporanea.

Le mie ricerche, tuttavia, non si sono concentrate sul tema dell'apprezzamento dell'arte. È evidente che molte opere contemporanee possono essere apprezzate esteticamente, facendo attenzione alle qualità che emergono dalle loro proprietà percettive, ma è altrettanto evidente che spesso queste sembrano più che altro preoccupate di indurci a riflettere su certi temi, anche qualora presentino notevoli qualità estetiche. Quanto profondamente la capacità delle opere contemporanee di motivarci alla riflessione sia radicata nella loro struttura fisica e di che genere di esperienza di apprezzamento (puramente intellettuale? anch'esso estetico?) questa possa essere oggetto sono questioni che rimando a ricerche future (per un recente contributo su questi temi cfr. Stecker 2019).

Concludo con alcune avvertenze per chi legge. I cinque capitoli del volume si possono leggere anche separatamente, purché si faccia attenzione a eventuali brevi rimandi ai capitoli precedenti. Per favorire una lettura fluida, ho cercato di evitare lunghe digressioni nel corpo principale del testo e ho chiarito nelle note alcuni punti che mi sembravano meritarlo. Laddove non indicato nella bibliografia, le traduzioni dei testi in inglese e francese sono mie. La prima parte del capitolo 1 è parzialmente affine al mio articolo intitolato *On Experiencing Installation Art* (Caldarola 2020).

I. L'esperienza e la struttura delle opere d'*installation art*

L'*installation art* è una pratica affermata internazionalmente a partire dalla fine degli anni '50 fra artisti sin dal principio animati da interessi diversi, come Allan Kaprow negli Stati Uniti e Lucio Fontana in Italia¹. Kaprow realizzò *ambienti* – spazi ricavati in contesti estranei alle gallerie d'arte commerciali e riempiti di oggetti d'uso quotidiano – con l'obiettivo d'immergere il pubblico in situazioni reali, prive di contenuto rappresentativo, a differenza, per esempio, che negli spettacoli teatrali tradizionali (cfr. Hansen 1965, pp. 59-68; Bishop 2005, pp. 22-26). Fontana, con i suoi *Ambienti spaziali*, presentò spazi espositivi prevalentemente vuoti, dove installò luci al neon che, riempiendoli di colore, provocavano nel pubblico intense esperienze percettive (cfr. Pugliese *et al.* 2018). Nonostante le grandi differenze a livello d'aspetto, di materiali utilizzati e di esperienze prodotte nel pubblico – iper-stimolato e coinvolto direttamente da Kaprow, immerso in quieti spazi luminosi da Fontana – i loro ambienti hanno in comune il fatto di presentare spazi che il pubblico è invitato a esplorare dall'interno. Queste considerazioni valgono per tutta la produzione ascritta alla categoria dell'*installation art* in ambito critico-artistico: la letteratura da una parte insiste sulla centralità dello spazio che incorpora il pubblico per tutte

¹ Fra i precorrittori dell'*installation art* vi sono le installazioni prodotte in collaborazione da Man Ray, Salvador Dalí, Georges Hugnet, Benjamin Peret e Marcel Duchamp per la *Esposizione internazionale surrealista* del 1938 (cfr. Bishop 2005, pp. 20-22) e, ancora prima, sia *Proun Room* (1923) e *Raum für Konstruktive Kunst* (1926) di El Lissitzky che *Merzbau* (1923-1937) di Kurt Schwitters (cfr. Reiss 1999, pp. XXI-XXIV).

queste opere e dall'altra sottolinea la loro eterogeneità (cfr. per es. De Oliveira et al. 1993; 1994; 2004; Kabakov 1995; Reiss 1999; Rebentisch 2003; Rosenthal 2003; Bishop 2005; Ferriani e Pugliese 2009; Scholte e Wharton 2011; Ran 2012; Ring Petersen 2015; Tavani 2019). In questo capitolo metto a fuoco gli elementi comuni alle diverse opere d'*installation art* e difendo due tesi principali: la prima è che un aspetto comune a tutte queste opere è una certa fenomenologia; la seconda è che l'*installation art* è una forma d'arte con un particolare medium o, più precisamente, "profilo mediale" – una nozione introdotta nella letteratura filosofica sull'arte da Dominic Lopes (2014), come spiegherò. Nei §§ 1 e 2 metto a confronto la fenomenologia dell'*installation art* con quelle della scultura e dell'architettura, rispettivamente, sottolineando analogie e differenze. Nel § 3 sostengo la tesi che l'*installation art* è un tipo di arte interattiva e nel § 4 ritorno sulla distinzione fra architettura e *installation art*. Nei §§ 5 e 6 mostro i limiti della concezione restrittiva del medium di un'opera d'arte quando applicata all'*installation art* e ne propongo una concezione più espansiva. Nel § 7, infine, sostengo che il profilo mediale dell'*installation art* è costituito dallo spazio articolato dagli artisti e dall'esperienza che ne facciamo.

1. *Scultura e installation art a confronto*

Le opere d'*installation art* hanno evidentemente qualcosa in comune con le sculture: tutti e due i tipi di opere presentano oggetti tridimensionali che possiamo osservare da più punti di vista². Osservando frontalmente l'*Apollo e Dafne* di Bernini (1622-1625) notiamo subito la diagonale formata dal braccio destro di Apollo e dal braccio destro di Dafne, ma è muovendo-

² Talvolta, nell'*installation art*, gli oggetti tridimensionali presentati sono dei semplici spazi vuoti che accolgono il pubblico (come nel caso degli *Ambienti spaziali* di Fontana e delle installazioni luminose di James Turrell). La scultura a rilievo presenta oggetti osservabili da più punti di vista, per quanto la varietà di punti di vista sia inferiore a quella offerta dalla scultura a tutto tondo, ovviamente.

ci attorno alla statua che possiamo notare anche i dettagli della raffigurazione della metamorfosi in foglie d'alloro dei capelli e delle mani della ninfa. Similmente, è muovendoci attorno all'installazione *Horizonmembranenave* di Ernesto Neto (fig. 1), parte della mostra personale dell'artista *The Edges of the World* alla Hayward Gallery di Londra (2010), che possiamo osservare che questa non è solo una sorta di parete arcuata con protuberanze, ma che si tratta invece di un intero padiglione di forma pressappoco circolare, dotato di un'apertura attraverso la quale possiamo entrare al suo interno.

Alcuni teorici dell'arte hanno preso in considerazione i legami fra scultura e *installation art* e cercato d'individuare che cosa distingue una pratica artistica dall'altra (per es. Krauss 1977 e Potts 2001). Una distinzione molto importante per quest'area di ricerca è quella fra opere d'arte *anti-teatrali* e *teatrali* tracciata da Michael Fried (1967): le opere anti-teatrali sono fruite opportunamente da spettatori che tengono conto della distanza fisica che li separa da queste e che le esaminano considerandole non come meri oggetti, ma come media manipolati dall'artista con l'obiettivo di veicolare dei contenuti e rendere salienti alcune loro proprietà – nelle sculture anti-teatrali, in particolare, la manipolazione dei media è volta, anche laddove non vi siano contenuti figurativi, a rendere saliente l'interazione fra i molteplici elementi che compongono le opere (Fried 1967, pp. 155-161; per un approfondimento sul concetto di medium v. sotto, §§ 5 e 6); le opere teatrali, invece, presentano oggetti in situazioni che includono lo spettatore e lo invitano a considerarli *meramente in quanto oggetti*³ – Fried (ivi, p. 153) pensa in particolare alle prime

³ Non discuto qui la dura critica che Fried avanza all'arte teatrale e le ragioni su cui questa si fonda; mi limito a sottolineare che secondo Fried ciò che è problematico non è di per sé il fatto che l'arte teatrale costruisca una situazione, una messa in scena, ma il fatto che, così facendo, l'arte teatrale canalizzi l'attenzione del pubblico sulla propria esperienza di attore nella messa in scena e rinunci ad articolare contenuti per il pubblico (cfr. Rebentisch 2003, p. 69; Bishop 2005, p.136). Per una disamina della posizione di Fried e del ruolo di questa per la comprensione dell'*installation art* cfr. Tavani (2019) e Wilder (2020, cap. 6).

opere minimaliste di Donald Judd, Robert Morris e Carl Andre, che sono ora considerate precorritrici della *installation art* (cfr. Bishop 2005, pp. 50-56)⁴. Tornando a Neto e Bernini, seguendo Fried dovremmo considerare *Horizonmembranenave* un'opera costituita meramente da un padiglione che possiamo esplorare, sia esternamente che internamente, e *Apollo e Dafne*, invece, un'opera che ci presenta un blocco di marmo utilizzato come medium e cioè scolpito, per esempio, per veicolare contenuti attraverso la rappresentazione figurativa di esseri umani.

A differenza di Fried, Rosalind Krauss (1977, pp. 262; 270) ha sostenuto che le opere minimaliste, così come opere quali i *Corridors* di Bruce Nauman, che oggi ascriviamo alla categoria dell'*installation art*, non vanno considerate come meri oggetti, ma come oggetti usati per veicolare contenuti in modo diverso da, per esempio, le sculture, e cioè spingendo il pubblico a interagire con essi ed esaminare i loro spazi alla luce del loro significato socio-culturale, piuttosto che offrendo *rappresentazioni* dello spazio. Tornando ancora a Neto e Bernini, seguendo Krauss possiamo affermare che mentre *Horizonmembranenave* veicola contenuti che possiamo cogliere interrogandoci, per esempio, su che cosa evochi nel pubblico contemporaneo l'esperienza di un ambiente con forme smussate, costruito impiegando tessuti soffici e dai colori intensi (presumibilmente un viaggio all'interno del corpo di qualche organismo)⁵, *Apollo e Dafne* veicola contenuti in primo luogo grazie al fatto che rappresenta uno spazio occupato da due individui – uno spazio che è meramente rappresentato, altro rispetto a quello reale che gli osservatori si trovano invece a condividere con il blocco di marmo scolpito.

La distinzione tracciata da Krauss acquista profondità se letta alla luce delle osservazioni più elaborate sulla fenomeno-

⁴ Sull'arte minimalista cfr. anche Wollheim (1965).

⁵ Caroline Menezes riferisce che Neto ha descritto la mostra di cui faceva parte l'opera come «un organismo vivente del quale si può sentire anche il battito cardiaco» (Menezes e Neto 2010, online).

logia della scultura pubblicate da Susanne Langer (1953), che analizzerò nel resto di questo paragrafo⁶. Langer sostiene che, quando facciamo esperienza di una scultura, esperiamo lo spazio intorno alla scultura come se fosse organizzato intorno ai possibili movimenti dell'oggetto scolpito – analogamente a come, quando percepiamo lo spazio tridimensionale, lo esperiamo come se fosse organizzato attorno ai nostri possibili movimenti al suo interno (Langer 1953, pp. 86-92; cfr. anche Hopkins 2003, pp. 281-282)⁷. Secondo Langer, mentre nella percezione standard dello spazio tridimensionale «lo spazio cinetico dei volumi tangibili, ossia delle cose, e lo spazio libero fra queste sono organizzati, nell'esperienza di ciascun soggetto, come il suo *ambiente*, ossia come uno spazio rispetto al quale il soggetto si trova al centro» (Langer 1953, p. 90), quando percepiamo una scultura *in quanto scultura* – e non come mero oggetto – immaginiamo che l'oggetto scolpito si possa muovere in particolari modi nello spazio che lo circonda, a seconda di come è stato scolpito: «Una scultura è un centro nello spazio tridimensionale. È un volume cinetico virtuale, che domina lo spazio che lo circonda, il quale deriva dalla scultura tutte le proporzioni e relazioni, come l'ambiente reale fa a partire dal soggetto che lo esperisce» (ivi, p. 91). Secondo la lettura di Langer avanzata da Robert Hopkins, l'esperienza della scultura non è illusoria, ma è un'esperienza in cui la nostra percezione dello spazio tridimensionale è strutturata attraverso pensieri che riguardano il modo in cui immaginiamo che l'oggetto scolpito potrebbe muoversi in tale spazio (Hopkins 2003, p. 282; cfr. anche pp. 275-276)⁸. Hopkins traccia un'analogia fra la proposta di Langer per la scultura e quanto sostenuto da Richard Wollheim (1980; 1987) per le

⁶ Langer fu ispirata parzialmente da *Problems of the Sculptor* (1943) di Bruno Adriani (cfr. Langer 1953, pp. 90-92); il valore esplicativo della proposta di Langer è stato illustrato da Hopkins (2003) e Irvin (2020a).

⁷ Per una diversa messa a fuoco dello spazio attorno alla scultura cfr. Martin (1978).

⁸ Langer sostiene che la sua proposta riguarda sia le sculture figurative che quelle astratte (Langer 1953, p. 89; cfr. anche Hopkins 2003, pp. 286-287).

immagini figurative bidimensionali: secondo Wollheim, quando vediamo un dipinto, per esempio, nonostante di fronte a noi vi siano solo insiemi di colori apposti tramite pennellate su una superficie, ciò che vediamo sono gli oggetti rappresentati tramite tali configurazioni di colori – oggetti che vediamo *nella* superficie pittorica, consapevoli che quella che abbiamo di fronte è un'immagine. La nostra percezione della superficie pittorica è strutturata attraverso pensieri che riguardano gli oggetti raffigurati, in base a come questi sono raffigurati, ossia all'aspetto che le configurazioni di colori assumono sulla superficie pittorica.

Tornando alla distinzione fra scultura e *installation art*, la mia proposta è che basandoci sulle osservazioni di Krauss e sulla lettura che Hopkins dà di Langer possiamo distinguere l'esperienza della prima da quella della seconda come segue: mentre l'esperienza della scultura ci spinge a immaginare i possibili movimenti dell'oggetto scolpito all'interno dello spazio che la circonda, l'*installation art* non ci richiede d'immaginare questo genere di cose mentre la esperiamo⁹. Osservare *Apollo e Dafne*, dunque, ci spinge a immaginare, per esempio, che il braccio destro di Dafne potrebbe sollevarsi oltre la sua testa, slanciandosi ancora più verso l'alto come il ramo d'alloro in cui è in procinto di trasformarsi, mentre *Horizonmembranenave* non ci spinge a immaginare come potrebbe muoversi nello spazio il padiglione creato da Neto¹⁰.

⁹ Le opere d'*installation art* possono incorporare sculture al loro interno – come avviene per esempio in *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures* (1972) di Marcel Broodthaers, che presenta, insieme a molti altri oggetti raffiguranti aquile, alcune piccole sculture di aquile – ma non sono presentate per essere esperite nella loro interezza come sculture. Per un'analisi dell'opera di Broodthaers cfr. cap. 2, § 2.

¹⁰ Per alcune considerazioni sulla distinzione fra *installation art* e scultura cfr. anche Ring Petersen (2015, pp. 59-66; 106-107 e cap. 5).