Curatori della superficie 1966-2014

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): **- (2015)**

Heft 27

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-918920

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

CURATORI DELLA SUPERFICIE 1966–2014 Tourette Collective

«Cosa trova il saggio alla superficie? [...] Pure singolarità, una emissione di singolarità prese nel loro elemento aleatorio, indipendentemente dagli individui e dalle persone che le incarnano o le effettuano. [Esse rappresentano] l'identità della forma del vuoto [cioè] l'elemento paradossale, il non senso di superficie, il punto aleatorio, sempre spostato in cui scaturisce l'evento come senso.»[1]

Con curatore siamo soliti intendere una figura, afferente alla dimensione culturale delle arti, avente il ruolo di attribuire, a un insieme di oggetti, un significato: lo intendiamo quindi come produttore di tali significati. Il suo ruolo non è marginale nel sistema della produzione, nella misura in cui è in grado di destabilizzare i significati dell'arte acquisiti fino a quel momento, riorientandoli nella direzione di una loro possibile ed eventuale riscrittura. In quest'ottica egli svincola innanzitutto le ‹componenti della produzione› **(oggetti, autori, istituzioni) dai limiti preimposti (dogmi, convenzioni sociali e rispetto dei ruoli). Egli non è più l'ermeneuta, il saggio o l'erudito, ma diventa un tecnico specializzato nella produzione di effetti di significazione, mutevoli e in costante divenire.**

Nel presentare questa posizione ci appoggiamo a un bacino di eventi e di mostre che hanno posto come tema la questione del radical design. ‹Radical› **è un identificativo che non significa nulla più di quanto abbia potuto significare** ‹dada› **mezzo secolo prima. Esso è intrinsecamente** ‹superficiale›**, cioè privo di un fondo teorico solido necessario allo svolgimento della speculazione storica o critica. Ciascuno dei tre eventi da noi considerati – che coprono un arco temporale di trent'anni – ha attuato un diverso approccio al tema, prediligendone l'aspetto produttivo rispetto ad altri. Attraverso un'osservazione speculativa di questi, è possibile delineare una modalità curatoriale che fa del molteplice, del sempre mutevole, il proprio orizzonte di operatività.**

4–17 DICEMBRE 1966

L'esposizione ‹Superarchitettura› **avvenuta a Pistoia nel dicembre del 1966, nella Galleria d'arte Jolly 2, è un caso che analizziamo per la specifica relazione che intesse tra curatela e oggetti esposti. I curatori (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi e Adolfo Natalini) provengono dagli studi** ‹Archizoom› **e** ‹Superstudio› **che di lì a pochi anni acquisteranno fama internazionale nell'ambito del design d'avanguardia. Superarchitettura rappresenta un tentativo di associazione tra produzione seriale e curatela di oggetti che subiscono, per effetto della loro riproducibilità tecnica, una perdita dell'aura, cioè del loro** «valore di genialità e creatività connessa al fare artistico […], l'hic et nunc irripetibile dell'opera, la singolarità del suo apparire»[2]**.** «La ragione [della] perdita di aura non sta nel fatto della riproducibilità [dell'oggetto], ma nell'affermarsi di un sapere [tecnico], che esibisce una potenza infinitamente superiore a quella immanente nella cifra della genialità»[3]**. Questa rimozione dell'autenticità dall'oggetto si pone su un piano tecnico che lo coinvolge sia su un piano formale, sia su quello linguistico.**

L'abolizione dei limiti linguistici tra differenti settori di produzione conduce a una superficializzazione: il linguaggio diventa univoco, che siano essi architetture o altri prodotti industriali ci si adegua al lessico del mercato ‹iper-capitalizzato›**. Il manifesto della mostra descrive chiaramente questa condizione di omologazione tra oggetti dell'architettura e prodotti generici di consumo (supermarket, benzina super, ecc): si afferma che** «la superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al superconsumo»**. L'uso ostinato del prefisso** ‹super› **genera una realtà popolata da** «prodotti perfettamente riproducibili [in quanto] ‹espressi› in un linguaggio di universale e immediata comprensibilità»[4]**.** ‹Super› **diviene marchio di produzione di serie per una moltitudine indifferenziata di oggetti. L'atto curatoriale conferisce alla mostra l'aspetto di uno spazio generico della** ‹super-produzione›**.**

Sul lato formale si assiste a un'esaltazione della serializzazione degli oggetti nell'ottica della loro infinita riproducibilità. Il processo di serializzazione è ottenuto attraverso l'uso della ‹linea ondulata› **e alla sua potenziale applicazione a qualunque tipo di produzione di serie. Natalini ne descrive la procedura:** «Dato un parallelepipedo tagliarlo secondo la linea ondulata. Dato un fascio di tubi tagliarlo secondo una diagonale […]»[5]**. I super-oggetti presentati alla mostra di Pistoia sono l'esito di operazioni di** ‹taglio› **e di** ‹piega› **di superfici plastiche. Il taglio effettuato sull'estruso è ritenuta l'azione con il minimo dispendio di energia necessario per riprodurre gli esemplari della serie. Il divano** ‹Superonda› **(1967) di Archizoom – in mostra – si presenta in due pezzi ottenuti tramite un taglio ondulato in un estruso di poliuretano. Riprendendo ciò che Benjamin afferma a proposito della Teoria dell'arte[6], intendiamo che la curatela debba** «emancipare [gli oggetti] dal valore rituale [cultuale, o da qualunque altro radicamento a una presunta autenticità]» configurando pertanto un «contrasto ad ogni valore di tradizione e più in generale a: genialità, valore eterno, mistero, aura, distanza autore-pubblico, distinzione di generi»**.**[7]

fig. a
Superarchitettura,
fotomontaggio 2015, Tourette Collective.

26 MAGGIO – 11 SETTEMBRE 1972

‹Italy: New Domestic Landscape› presentata al Moma di New York tra il 26 maggio e l'11 settembre 1972 e curata dall'architetto sudamericano Emilio Ambasz, mette in evidenza le tendenze divergenti tra il design e gli apparati della cultura italiani, in un panorama lacerato, durante i Sessanta e i Settanta, da profonde fratture ideologiche. La traslazione dall'‹autore-singolo›, principio riconducibile a un'idea eroica di modernità, ad una figura debole di ‹autore-molteplice›, perduto in una moltitudine ‹molecolare› di altri autori è il punto nodale della mostra. La riflessione sulla natura dell'autore è l'esito di una ricognizione ‹cartografica› da parte di Ambasz sul territorio del design italiano. Il curatore separa e rende visibili le singole tendenze, che operano in quel determinato momento che appare ancora soggiogato a un modello culturale totalizzante impostato dai maestri del Moderno. Egli configura la possibilità di un progetto curatoriale ‹debole›, retto su una molteplicità di idee, di modelli di produzione e di produttori che possono essere stilisticamente definiti nomadici.

Utilizzando l'Italia come lente, il curatore rileva nel mondo del design tre diversi approcci alla progettazione (ovvero tipologie di produzione): ‹conformists›, ‹reformists› e ‹contestatory›. Una buona parte dei designers in mostra afferisce alla categoria conformist che «si occupa di esplorare la qualità estetica degli oggetti singoli come sedie, tavoli, librerie, che rispondono alle esigenze di vita tradizionale domestica»[8], come, ad esempio, la celebre lampada ‹Arco› (1962) di Castiglioni. La categoria dei reformists è rappresentata da «progettisti che non si inventano sostanzialmente nuovi progetti ma piuttosto riprogettano oggetti noti con nuovi, ironici riferimenti socio-culturali ed estetici»[9]. Un esempio lampante ne è il divano ‹Joe› (1970) di De Pas, D'Urbino e Lomazzi progettato per apparire come un guanto da baseball in poliuretano e pelle. Infine, abbiamo «i progettisti ‹contestatory› [i quali concepiscono] i loro progetti in termini di ambienti e [propongono] una critica [alla] società dei consumi, [attraverso] oggetti aventi una funzione flessibile e una pluralità di modalità d'uso e disposizione»[10]. Tra questi abbiamo, ad esempio, ‹Il Serpentone› (1971) di Cini Boeri: un divano di lunghezza illimitata e adattabile a qualunque spazio in relazione alla sua capacità di piegarsi in curve concave o convesse. La terza categoria manifesta quindi un progresso tecnico espresso da una vera e propria produzione di oggetti critici (tali grazie alla loro forma). Ciò marca un sostanziale distacco dall'assetto modernista che dava alla critica la funzione di giudicare la conformità degli oggetti secondo i dettami dello stile, e la relegava ad appendice marginale del sistema di produzione.

Con la mostra curata da Ambasz, la critica entra nel piano effettivo della produzione. Questo tipo di curatela non cerca il raggiungimento della sintesi; non c'è, infatti, nessuna possibilità di composizione tra le parti che possa orientarsi alla formazione di una nuova istituzione ‹molare›, ovvero un progetto comune e coordinato con una forza di produzione prevalente (non vi è alcun Werkbund che possa alludere all'emergere di un International Style). Il curatore è, infatti, colui che attribuisce agli oggetti e alle immagini la possibilità di scivolare o slittare costantemente tra diversi piani di significazione, in uno stato di di puro ‹divenire›, ovvero di negazione di un significato fisso, originario, a favore di uno molteplice. Se assumiamo come esempio la lampada ‹Arco›, possiamo facilmente immaginare un suo slittamento dal piano conformist, di oggetto estetico da salotto borghese, a quello reformist, ovvero di traduzione di un oggetto noto – in questo caso una canna da pesca – in una lampada free-standing.

Quella di Ambasz è, a tutti gli effetti, una curatela che stimola e per certi versi prefigura questa mobilità, costruendo piani di scivolamento e slittamento delle ‹immagini› tra significati sempre mutevoli. Ciò che risulta da questa mostra è l'esibizione di una superficie che viene esaltata proprio per la sua stratificazione. Dalla superficie liscia suggellata da eventi come il Weissenhof, di mezzo secolo precedente, si passa, a una superficie ruvida, esaltata nei suoi strappi e nella molteplicità dei suoi strati.

7 GIUGNO – 23 NOVEMBRE 2014

Un altro caso è quello di una superficie che si presta alla visione con una consistenza fisica ed evidente. Prendiamo come esempio l'allestimento ‹Radical Pedagogies›, esposto alla quattordicesima Biennale di Architettura di Venezia del 2014, esito di un progetto di ricerca pluriennale, diretto da Beatriz Colomina insieme ad alcuni dottorandi dell'Università di Princeton e orientato a indagare la pedagogia e suoi effetti nell'architettura. Senza entrare nel merito di questa ricerca, e nel dibattito che ne è derivato, ci limitiamo a considerare il suo esito concreto ovvero l'allestimento ad opera di Amunátegui Valdés Architects. Nonostante sia consuetudine riconoscere una conformità tra la realtà dell'allestimento (piano dell'esposizione) e curatela (piano dei contenuti) in questo caso si constata un'asincronia

tra le due parti. Sul lato curatoriale il tema del radical è affrontato come «un percorso dalla sovversione all'istituzionalizzazione»[11], ovvero un processo storicizzato, fondato su una dialettica ‹Action-Reaction-Interaction›, che sfugge alla pietrificazione in un fatto stabile.

L'allestimento invece è predisposto come una facciata vera e propria, costruita con le regole formali dell'architettura, la cui composizione e decorazione sono costituite da materiale fotografico e documenti cartacei. Nella parte superiore della parete le immagini rimandano a esperimenti pedagogici intrapresi tra gli anni Quaranta e Ottanta accompagnati, nella parte mediana, da una raccolta di testi, che rimanda al dibattito culturale di quel periodo. La fascia inferiore, invece ospita, in sequenza temporale, i principali eventi storici che connotano la metà del secolo scorso.

Le tre parti non si negano reciprocamente e non suggeriscono nemmeno una sintesi dei contenuti. Possiamo solo identificare un ordine metaforico della statica della struttura per la quale la parte inferiore agisce sempre come supporto di quella superiore. E' altrettanto evidente che questa interpretazione riscrive i contenuti in un orizzonte diverso che non è più quello dialettico. Non ri-costruisce una storia, ma la costruisce in funzione del supporto – in questo caso la facciata – su cui essa è scritta. La superficie annienta la sua struttura cronologica, scompagina la serie storica degli eventi. Poniamo l'attenzione sulla decorazione di questa facciata e la intendiamo come espressione dell'incertezza di poter esprimere l'architettura in una forma stabile e immutabile. Consideriamo cioè la decorazione come un dispositivo di descrizione, o meglio, parafrasando Pasolini, un dispositivo che fornisce «descrizioni di descrizioni». In questo senso ritroviamo nell'allestimento ‹Radical Pedagogies› una pluralità di descrizioni possibili, accomunate esclusivamente dalla stessa pulsione ad emanciparsi dal contenuto storico astratto a favore di quello architettonico, inteso come fatto costruito o disegnato nella prospettiva della sua realizzazione fisica e tangibile.

Nella molteplicità di descrizioni – presenti nell'allestimento – si possono identificare, oltre alla traduzione del principio statico strutturale secondo cui la sequenza storica sarebbe il basamento del dibattito culturale e anche della pedagogia sperimentale che si trova a coronamento dell'insieme, un'ulteriore attitudine significativa: il ‹decorated shed›. Descritto da Venturi e Scott Brown a proposito della Strip di Las Vegas il paragone è suggerito dalla presenza dell'insegna luminosa che proietta il titolo della ricerca nel mondo delle insegne pubblicitarie. Per i due teorici il primato del decorated shed sulle altre forme di decorazione rappresentava una sintesi delle tre dimensioni dell'architettura ad una superficie liscia degli affacci commerciali. ‹Radical Pedagogies› si trova immerso in una simile condizione di ‹iper-stimolazione›, amplificato dal complesso di allestimenti luccicanti e box informativi che lo vede trasfigurarsi nel paesaggio della Strip americana.

La massificazione degli eventi espositivi, come ad esempio la Biennale, sottendono anche a una vera e propria impossibilità di immagazzinamento dei contenuti a favore di una percezione distratta delle figure che popolano le superfici. Questa percezione distratta, in cui il mondo delle figure sovverte costantemente quello dei significati, è l'ambito da indagare che abbiamo definito come ‹curatela delle superfici›. In questo senso riprendiamo un'osservazione che Benjamin dedica al ‹flaneur› il cui «sguardo distratto, curioso dell'istante, non è vana curiositas [ma] un modo nuovo di guardare la città [il cui] godimento si è fatto puramente estetico, de-sacralizzato, innocuo»[12]. Se tra le sue premesse curatoriali questo allestimento ha una finalità pedagogica, con la nostra trattazione vorremmo porre l'attenzione sulla pedagogia come ridiscussione dell'insegnamento storico e di tutte le contraddizioni che ne derivano da una sua applicazione concreta.

Da questo punto di vista anche l'obiettivo ‹pedagogico› si traduce in un nuovo senso che interessa gli architetti nella misura in cui libera la produttività della loro lettura dal vincolo della storia e lo ritrova nella visione distratta, orientata ad accogliere ciò che si configura come sempre mutevole e molteplice. Il curatore della superficie è colui che ha compreso come «l'arte che marca il contemporaneo sia proprio quella dello sguardo distratto che riflette la forma dei rapporti di produzione e che cerca di ‹aureolare› questi stessi rapporti».[13]

1 Gilles Deleuze, ‹Logica del senso›, Milano: Feltrinelli Editore, 2014. p.123–124.
2 Massimo Cacciari, ‹Il produttore malinconico› in: Walter Benjamin, ‹L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica›, Torino Einaudi 2011. p. IX.
3 Ibid, p.XI.
4 Ibid.
5 Cfr. Gargiani, Roberto, ‹Archizoom associati, 1966–1974 : de la vague pop à la surface neutre›, Milano: Electa, 2007, p.23.
6 Cfr. Dutto, Andrea Alberto e Dumont, Martin, ‹The architect as a producer› in Trans 22, pp.154–160.
7 Massimo Cacciari, op. cit., p. XIII.
8 Cfr. ‹Italy: the new domestic landscape›, Moma Press Archive, Press release, No.26. May26, 1972. p.4.
9 Ibid.
10 Ibid.
11 Cfr Beatriz Colomina in: Léa-Catherine Szacka, ‹Radical, tra chic e trendy› in Domusweb, 19 giugno 2014.
12 Massimo Cacciari, op.cit., p. XXIX.
13 Ibid, p.XXXIV.

fig. b
Radical Pedagogies,
fotomontaggio 2015, Tourette Collective.

Tourette, fondato nel 2014, è un collettivo composto da Andrea Alberto Dutto (1985), Valeria Federighi (1986) e Mariapaola Repellino (1987), dottorandi in Architettura e progettazione edilizia presso il Politecnico. Con sede a Torino si dedica a sperimentazioni editoriali applicate all'architettura. (http://tourette-journal.tumblr.com/)