

Marta Gabriele

L'immagine ricreata. L'esperienza del sacro nell'arte contemporanea

seguito da Intervista con **James Elkins**

Introduzione

Il dialogo tra arte e sacro sembrerebbe oggi scomparso dalla maggior parte dei testi centrali sul Modernismo e Postmodernismo. L'estromissione del termine “religione”, “sacro”, “spirituale” dalla critica d'arte è sintomatica di una drammatica cesura che ha portato alla ricerca indipendente e differente del proprio spazio di rappresenta-

zione. Eppure nei secoli precedenti il forte connubio tra arte e religione, tra arte e sacralità, ha costituito la creazione di un vero e proprio immaginario iconografico universale come strumento del sentire e del credere. Nella reciproca dipendenza inveravano la dimensione costitutiva e originaria dell'uomo; rivelavano la condizione rituale, culturale, individuale e collettiva che risponde alla primordiale sacralità della vita.

Prima l'arte si prolungava nel sacro, e viceversa, causando un cortocircuito di codici, di forme e identità. Nell'Ottocento l'avvento dell'avanguardia causerà una scissione definitiva parallelamente al processo di *secolarizzazione*. Da qui l'affermazione del "Modernismo" con tutto il suo tecnicismo, la sua specializzazione come garanzia di verità a discapito di quella componente *esistenziale* che ne caratterizzerà il vuoto.

I valori economico-borghesi, non erano più conciliabili con una rappresentazione pedissequa e accentrata del sacro; l'arte era ossessivamente orientata ad elaborare risultati extralogici ed esistenziali, mondani e scientifici.

"Mortificata la dimensione metafisica di un progetto di comunicazione figurale, il sacro" esce "dalla sua dimensione simbolica, parimenti l'arte" perde "di vista la possibile edificazione di un sistema organico al sociale e al reale".¹

Viene da chiedersi, in un'epoca dominata dal materialismo e dalla globalizzazione, se si può ancora parlare di etica come responsabilità morale, per come la intendeva Max Weber, delle conseguenze delle proprie azioni e decisioni che hanno un peso sulla vita dei propri simili. Far rientrare l'etica nell'arte comporta una destituzione della sua licenza "poetica" o ne avvalora l'importanza come attività umana, essendo l'uomo un essere morale e sociale?

Riguardo alla libertà dell'arte, già molto tempo prima Kandinsky si era espresso nella sua opera più celebre, *Lo spirituale nell'arte*, dove la libertà immaginativa dell'artista si legava al sentimento quanto al pensiero capace di dare forma ordinatrice ai valori emozionali. Delineava la condizione di un artista libero di esprimere il proprio "mondo interiore" uscendo dall'universo pittorico ed entrando nell'immaterialità dell'arte musicale, nell'astrazione matematica, nella polifonia cromatica per

recuperare nuovi mezzi simbolici e rappresentativi di una nuova arte al servizio dello spettatore.

Lo spazio, il tempo, l'accadimento concorrono a ricreare l'aspetto esperienziale del rapporto con l'opera d'arte contemporanea, non più soltanto basato sulla fruizione visiva, ma carico di sollecitazioni sinestetiche che inducono ad una partecipazione fisica, oltre che sonora o tattile. L'esclusività e l'intimità del rapporto fra chi guarda e l'opera che genera stupore, meraviglia, fascinazione (o il contrario), consente di porsi nella condizione di percepire la spiritualità, la sacralità, il sentimento religioso, di avvertirla come sensazione senza doverla necessariamente riconoscere nello stile, nelle forme o nei simboli della tradizione.

Il sacro rimanda ad una idea di straordinarietà, evoca timore, venerazione, qualcosa di intoccabile perché assolutamente riservato; lo spazio sacro indica uno spazio limitato, separato da quello ordinario e il tempo, è un tempo

fuori dell'ordine normale, sospeso. Come rileva il fenomenologo e storico delle religioni Mircea Eliade "non è disponibile per lo studioso il sacro allo stato puro: esso sempre si *manifesta nel mondo* in *qualcosa del mondo*, qualcosa di profano, e nello stesso tempo *si nasconde* in esso".²

L'*iconoclastia* che spicca negli esperimenti artistici contemporanei con il sacro, rimanda proprio all'*invisibile* presenza spirituale o religiosa nell'arte, caratterizzata dal predominio del vuoto spaziale, temporale, figurativo.

Con la sua laicizzazione e la prevalenza dei suoi aspetti profani, nella sua *invisibilità*, il sacro si può ancora rivelare? Se ciò accade, bisogna educare l'occhio, sviluppare una nuova antropologia dei sensi per riconoscere che il sensibile e l'intelligibile, il visibile e l'invisibile non abitano luoghi diversi. Può ancora esistere un'osmosi fra sacro e arte, una reciproca poetizzazione e simbolizzazione che porti a costruire nuovi spazi di comunicazione?

L'arte deve essere libera. Ma escludere a priori la religione dall'arte non rischia di diventare dogmatico tanto quanto includerla?

1. On the strange place of religion in contemporary art

Nel testo *On the strange place of religion in contemporary art*, James Elkins affronta uno dei temi più ardui e problematici all'interno del panorama della critica d'arte contemporanea: la relazione tra arte e religione, la sopravvivenza del sacro nel mondo "secolarizzato" e come cambia il rapporto dell'artista con l'opera dal Medioevo ad oggi.

Elkins sottolinea come risulti difficile non parlare di senso religioso per pittori astratti di prima generazione come Malevič, Kandinskij, Klee, Mondrian e molti altri che cer-

carono di approfondire le loro teosofie, le credenze mistiche tanto quanto la loro poetica, la filosofia o il senso della storia in un'epoca in cui la fede era diventata un fatto privato da regolare in base alle singole coscienze.

Molti altri artisti hanno affrontato temi religiosi nella loro pittura, pensiamo a Rouault, Bacon, Chagall, Nolde, Dalì; Henri Matisse con i disegni per la Cappella della Madonna del Rosario a Vence, gli affreschi di Jean Cocteau per la Chiesa di Villefranche sur Mer, e non ultima la *Cappella Houston* di Mark Rothko.

George Rouault, fin dall'inizio degli anni Venti, si colloca all'apice di una ricerca, formale e spirituale, circa la rappresentazione del corpo e del volto di Cristo. L'artista rivoluziona l'iconografia tradizionale, ponendo gli astanti quasi alla stessa altezza del Salvatore, se non, come nel caso di Giovanni Evangelista, sul punto di toccare con la testa il braccio di Gesù.



Fig. 1 – G. Rouault, *Christ en Croix*, 1936, collezione privata.

L'immagine della Passione viene “tagliata” fuori dalla cornice pittorica, escludendo dalla vista dello spettatore i polsi inchiodati e ogni segno del martirio: i piedi poggiano direttamente per terra e il capo non è cadente ma solleva-

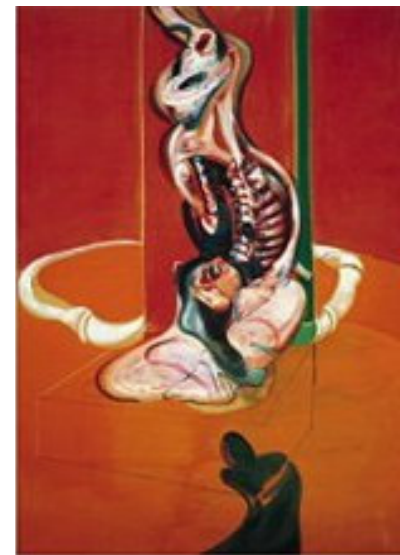


Fig. 2 – F. Bacon, *Tre studi per una Crocifissione*, 1962, pannello di destra, Solomon R. Guggenheim, New York.

to, come quello di colui che sta per vincere la morte. Parliamo dunque di un *Christus triumphans*, colto nell'attimo prima di schiudere gli occhi: i toni lividi della Passione sono passati lasciando spazio alla luce, ai colori

caldi della vita, della resurrezione, proponendo un “umanesimo” ritrovato. Ovviamente non basta ripetere un'iconografia tradizionale per cogliere il significato che la storia ci consegna, occorre fare esperienza attraverso il senso profondo, l'interiorità che l'opera comunica, rendendo l'invisibile riconoscibile.

L'arte vista come tentativo di ritrovare l'identità, un modo per autodefinirsi e per oggettivare nello spazio della raffigurazione pittorica la sofferta soggettività, come possiamo rintracciare nel terzo pannello del trittico del 1962, in cui Francis Bacon rappresenta il corpo di Cristo appeso come una carcassa dalla quale fuoriesce una testa urlante, probabilmente un autoritratto cifrato.

Per la maggior parte della produzione artistica contemporanea il tema religioso sembra debba essere intrecciato e connaturato al lavoro creativo. Per evitare il rischio di far risultare l'arte come “propaganda” per la religione, deve apparire, secondo Elkins, la figura dell'artista meditativo

e incerto, sia sull'arte che sulla religione: ambiguità, auto-critica e ironia devono insinuarsi nell'opera per decretarne l'appartenenza allo statuto delle belle arti. Può esistere dunque un'arte annoverata nell'ambito contemporaneo, che risalti più come immagine per il suo immediato riferimento religioso, che come manufatto?

Comprendiamo come in ogni epoca il bisogno di “spiritualità” insita nella natura umana accompagni trasversalmente il succedersi di stili e di avanguardie artistiche dall'era moderna a quella contemporanea, e prescindendo dal grado di secolarizzazione quanto dal progresso tecnologico e culturale di una società.

Nel 1880 la dichiarazione della “morte di Dio” da parte di Nietzsche segnerà un passaggio decisivo nella storia della religione e della sua influenza su scala sociale. Le trasformazioni politiche porteranno alla sostituzione delle idee religiose con idee laiche, generando un'era in cui la ragione si eleverà al rango del sacro.

L'affermazione di Nietzsche, interpretata attraverso gli studi di Gianni Vattimo, va intesa come fine di ogni ragionamento metafisico che pretende di fornire verità ultime e definitive: sparisce ogni pretesa di discorsi o teorie eterne e assolute su Dio, sull'uomo, sul senso della storia o sul destino dell'umanità. Assistiamo alla fine della modernità e del pensiero metafisico sul mondo.

L'asserto di Nietzsche in *Così parlò Zarathustra*, "ora che Dio è morto vogliamo che vivano molti dèi", si concretizza, secondo Vattimo, nella società post-moderna, in cui "radio, televisione, giornali sono diventati elementi di una generale esplosione e moltiplicazione di *Weltanschauungen*, di visioni del mondo".³

È essenziale definire il significato primo di alcune parole già utilizzate, ponendo attenzione all'essenza della tradizione filosofica che le ha qualificate, senza la pretesa di poterne dare una panoramica storico culturale esaustiva, ma sottolineando le specificità che serviranno ai fini della

trattazione. Questi termini con i loro differenti significati costituiranno la base etimologica di temi molto complessi e lungamente dibattuti che non vogliono trovare in questa sede una chiarificazione assoluta, ma uno spunto di riflessione attuale in riferimento al problematico connubio tra arte e sacro.

Il primo termine, religione, ha origine controversa tuttavia la definizione che ne diede Emile Durkheim, riassume al meglio il significato generale. Nel suo scritto *Le forme elementari della vita religiosa*, definisce la religione come un "sistema solidale di credenze (rappresentazioni collettive) e di pratiche relative a cose sacre, ossia separate e interdette, le quali uniscono in una medesima comunità morale, chiamata chiesa, tutti coloro che vi aderiscono". Aggiunge inoltre che "le credenze religiose sono rappresentazioni che esprimono la natura delle cose sacre e i rapporti che esse hanno con le cose profane. I riti sono infine le regole di condotta che prescrivono il modo in cui

l'uomo deve comportarsi con le cose sacre".⁴

In questa definizione di religione ritroviamo il legame inscindibile con "la natura delle cose sacre": è il sacro dunque che ricopre l'insieme dei fenomeni religiosi, appartenenti sia alle culture primitive che a quelle più evolute. Sacro, dal latino *sacer*, rappresenta il luogo appartato, separato, chiuso e inviolabile. Nella contrapposizione con il profano possiamo cogliere l'essenza del termine. Sacro perché distinto, oltre il confine del quotidiano.

Un importantissimo storico delle religioni e teologo, Rudolf Otto, nella sua opera *Das Heilige, (Il sacro)* del 1917, cerca di indagare l'essenza autonoma dell'accadimento religioso inteso come strettamente connaturato alla coscienza umana e come imporsi oggettivo del suo manifestarsi. Gli elementi che legano la religione all'esperienza del sacro, irriducibile razionalmente, si concentrano nella definizione di *numinosum*. Secondo Otto, il sacro è la razionalizzazione di diversi e ambivalenti sentimenti del-

l'uomo-creatura, che percepisce il "numinoso", cioè il mondo del divino e del soprannaturale, ineffabile ed incomprendibile, di cui cerca il contatto tramite culti, riti, cerimonie. Sembra indispensabile, per teorizzare il sacro, che l'uomo si senta creatura: la creaturalità è il primo passo per riconoscere quel numinoso che permette la categorizzazione del sacro. James Elkins propone un'analisi di alcuni lavori realizzati da studenti dell'Istituto d'arte di Chicago, cinque elaborati artistici che forniscono il punto di partenza della sua trattazione, la sintesi per i cinque campi di relazione tra significato religioso e arte contemporanea.

Queste le categorie assolutamente parziali ma fondamentali per delimitare un discorso altrimenti troppo vasto: l'arte religiosa convenzionale, l'arte che si propone di creare una nuova fede, arte come critica della religione, l'arte che "brucia" ciò che è falso nella religione e l'arte che crea inconsciamente una nuova fede.

2. La leggerezza del sacro

2.1 Conventional religious art

Il sacro non è scomparso del tutto dall'arte moderna. “Ma è diventato irriconoscibile; si è camuffato in forme, scopi e significati che sono apparentemente profani. Il sacro non è ovvio come lo era nel Medioevo. Non può essere riconosciuto immediatamente perché non è espresso nel linguaggio religioso convenzionale. Gli artisti, non sono affatto credenti che non hanno il coraggio di confessarlo e che quindi cercano di mascherare le loro credenze religiose in creazioni che appaiono profane a primo acchito”.⁵

Attraverso le parole di Mircea Eliade, ribadiamo come l'invisibilità degli aspetti sacri della vita non sia solo un fenomeno caratteristico dell'artista contemporaneo, quanto dell'uomo moderno nelle società occidentali.

Nell'analizzare le categorie espresse da Elkins, proviamo a

fornire un'analisi per ciascuno dei cinque punti di vista rintracciati. Partendo dall'arte religiosa convenzionale, abbiamo già accennato al fatto che le opere religiose, secondo Elkins, sono presenti e in grandissima quantità, ma al di fuori del mondo dell'arte e dei dibattiti accademici.

Può esistere un'arte che si esprime con i canoni convenzionali della religione, che sia anche rilevante stilisticamente?

Art that sets out to create a new faith (“l'arte che si propone di creare una nuova fede”), comprende artisti che, oggettivando attraverso il manufatto artistico la propria esperienza privata, creano una *ierofania*, rivelano simultaneamente il sacro e la realtà. Come avviene per Rouault, la Passione di Cristo diviene metafora del tormento esistenziale dell'uomo del XX secolo, dilaniato dalle sue stesse forze e dal progresso della scienza, attraverso l'espiazione divina, cerca di comunicare la rinascita di una nuova fede nell'uomo.

La possibilità di interpretare i drammi dell'umanità attraverso l'esempio biblico costituisce il filo conduttore dell'analisi e riporta l'attenzione sul valore potremmo dire strumentale della religione nella ricerca artistica. I simboli cristiani fin qui analizzati diventano "segni" di cui l'arte si serve nel processo di comunicazione, sostenendo così un graduale percorso di laicizzazione del simbolismo religioso, sottolineando parallelamente la sua arbitrarietà.

Due recenti mostre italiane, realizzate una presso la Galleria Civica di Modena intitolata *Lo spazio del sacro*, l'altra presso la Fondazione Lercaro di Bologna, *Alla luce della croce. Arte antica e contemporanea a confronto*, riuniscono i protagonisti della scena contemporanea internazionale e offrono molteplici contributi al tema del sacro.

Esposto per la prima volta alla Fondazione Lercaro, il *Crocifisso* di Mimmo Paladino, realizzato proprio in occasione dell'esposizione bolognese, si accosta al tema reli-



Fig. 3 – M. Paladino, *Crocifisso*, 2010, collezione privata dell'artista.

attraverso una commovente crocifissione dai tratti semplici e popolari, soffermandosi sugli elementi simbolici di grande potenza espressiva attraverso la pittura su legno, evitando di ricoprire l'intera superficie e lasciando margini di respiro.

Il chiaro riferimento al sepolcro si pone in continuità con il tema della croce e in questo senso il lavoro di Lewis

Carroll appare come sospeso nell'attesa che il corpo contenuto, la cui presenza è testimoniata dalla fisicità di un paio di scarpe, si apra alla sua resurrezione.



Fig. 4 – L. Carroll, *senza titolo*, 2010-2011, collezione privata dell'artista.

Sottrarre un oggetto dall'usura del tempo e collocarlo in una dimensione altra, significa farlo rivivere grazie al gesto dell'artista. Il paio di scarpe collocato in alto e al centro della tela potrebbe rinviare al saggio di Martin Heidegger del 1935, *L'origine dell'opera d'arte*, in cui l'autore commenta un dipinto di Van Gogh raffigurante un paio di scarpe da contadina. Nell'intento di comprendere l'essenza dell'opera a partire proprio dalla sua *cosalità*, Heidegger si rivolge al concetto di cosa come strumento, caratterizzato dall'utilizzabilità e dal rimandare ad altro: lo strumento è sempre strumento-per-qualcosa e si rapporta all'esistenza dell'uomo come essere nel mondo caratterizzato da una certa progettualità. L'analisi dell'esser-mezzo dello strumento viene sviluppata non a partire dall'attività pratica dell'uomo, bensì attraverso l'analisi di un'opera d'arte, da un'immagine. Ed è da qui che viene fuori qualcosa che dalla descrizione di un paio di scarpe effettivamente presenti, non sarebbe potuto tra-

pelare: l'essere-attrezzo dell'attrezzo, la sua essenza, risiede in qualcosa di più della sua "utilizzabilità", risiede nella sua "fidatezza" (*Verlässlichkeit*). Osservando semplicemente il quadro di Van Gogh, spiega Heidegger, notiamo delle scarpe che se ne stanno semplicemente lì, vuote, inutilizzate, non cogliamo la loro "attrezzità"; tra l'altro il dipinto non raffigura nessun luogo di appartenenza, solo uno spazio indeterminato.

La vera natura della cosa come mezzo è stata rivelata, non attraverso l'analisi di un ente concretamente esistente, ma ponendosi di fronte ad un'opera d'arte. Attraverso l'opera e unicamente in essa l'essenza si mostra nettamente, rivelando la *verità* del mezzo.

Che cosa accade qui? Che cos'è all'opera nell'opera? Il dipinto di Van Gogh è il far insorgere ciò che l'attrezzo, il paio di scarpe contadine, è in verità. Questo ente giunge fin dentro la disascosità del suo essere. I Greci chiama-

vano la disascosità dell'ente ἀλήθεια. Noi diciamo "verità" [...] Se nell'opera accade un far insorgere l'ente nel *che* e nel *come* del suo essere, in essa è all'opera questo: un avvenire, ossia un accadere, della verità.⁶

Nell'opera di Carroll il paio di scarpe aprono alla comprensione di un mondo, alla fatica di chi le ha portate, esse rappresentano una meditazione sulla vita vissuta, suggeriscono un cammino e un viaggio verso il luogo della memoria, si fanno simbolo di una storia personale, una storia particolare, in quanto una scarpa contiene alcune piccole croci in legno. Ecco che un oggetto sottratto al proprio mondo e reinterpretato, partecipa al raggiungimento della verità dell'opera come disascosità, non-nascondimento (*Unverborgenheit*). La verità non deve essere pensata né come evidenza né come adeguamento bensì come il non essere nascosto dell'ente, riprendendo il termine greco ἀλήθεια, (α-) più λέθος, che indica elimi-

nazione dell'oscuramento, ovvero “disvelamento”, intesa non come realtà data, ma come atto dinamico.

L'ultimo esempio da inserire in questa categoria, è offerto dall'installazione di Jannis Kounellis. Tutto il lavoro è abitato da una grande esigenza espressiva, l'uso dei materiali, poveri appunto, decontestualizzati, denuncia una funzione dell'arte, non più dedita alla rappresentazione, ma a “essere”. Per questo l'artista non imita, ma crea, crea vere e proprie installazioni pronte ad invadere lo spazio, pronte a coinvolgere lo spettatore che non si limita a guardare, ma agisce l'opera, la vive a volte con effetto straniante.

“La croce [...] è una croce inclinata che rimanda alle rappresentazioni di Cristo porta-croce. In questo senso allude al percorso di Cristo lungo il Calvario, il suo cammino mentre porta la croce sulle proprie spalle. Queste putrelle gettano sul pavimento un'ombra come se l'opera ci avvolgesse, ci coprisse, ci circondasse”.⁷

La sensazione che trapela è quella di invitare lo spettatore a sostare all'interno dell'opera, abitarla: per il fruitore osservare l'opera d'arte consiste nel vivere un'esperienza. Il rapporto spaziale che l'installazione di Kounellis suggerisce, aprirà la riflessione per la terza categoria proposta da Elkins.



Fig. 5. J. Kounellis, *Senza titolo*, 1997 e 2009, collezione privata dell'artista e Galleria Fumagalli, Bergamo

2.2 *Art that is critical of religion.*

La terza categoria apre ad un panorama di opere vastissimo, frutto di quella scissione del dialogo simbolico fra arte e sacro. Da questa frattura la simbologia poetica delle immagini si avvia a perdere senso, va verso l'esaurimento dei doni spirituali, verso la vuota trascendenza.

L'antirrealtà dell'arte, anche se si costruisce sulla realtà, si tramuta in gioco, inversione di senso e di valore, che nella sua negatività arriva a ricomporre la propria esistenza solo nelle pure risorse linguistiche. Certo, l'artista quanto il sacerdote scambiano la loro alienazione con uno stato di privilegio, perché istituito su una condizione aurorale del loro sistema di comunicare. Tuttavia la parzialità del loro punto di vista si fa unilateralità, rifiuto dell'idea libera e rischiosa di un

dialogo, con il conseguente accrescimento progressivo dei reciproci territori.⁸

La possibilità che si presenta all'arte contemporanea di poter giocare con l'arbitrarietà di simboli religiosi, trasformandoli in puro ornamento o capovolgendone il senso, a volte in maniera blasfema (come nel caso di Andres Serrano con *Piss Christ*), comporta una trasformazione prima in senso linguistico e concettuale, poi in senso antropologico e sociale.

Tuttavia, secondo l'interpretazione di Elkins, è un segreto ormai svelato nel mondo dell'arte che gli artisti più critici nei confronti del sacro, come lo stesso Serrano, Andy Warhol, Leòn Ferrari, non sono realmente contro la religione.

Ciò che si intende per "critica della religione", secondo Elkins, è il ruolo che l'arte assume quando medita sulla religione a pochi passi da essa. "That is what I mean by



Fig. 6 – L. Ferrari, *La Civilización Occidental y Cristiana*, 1965, Collezione Alicia y León Ferrari.

art that is critical of religion: not only art that criticizes religion, but art that ponders religion from a few steps outside it”.⁹ La critica è intesa come messa in discussione di un simbolismo, quello religioso, che come abbiamo vi



Fig. 7 – A. Warhol, *Last Supper*, 1986, The Andy Warhol Foundation.

sto, nel corso della storia si è reso suscettibile di continue alterazioni semantiche: notiamo come le immagini religiose siano reinventate continuamente e che le immagini laiche molto spesso vengono convertite in religiose. Il va-

lore simbolico arcaico, quindi codificato, si frantuma, dando vita ad una molteplicità di definizioni che rendono i simboli trattabili come forme pure e semplici, come immagini, segni che mutando, perdono la loro corrispondenza con la realtà e con i contesti culturali. Basti pensare al potere straordinario della pubblicità di oggi e di come si riesca a ricoprire di un'aura di sacralità qualsiasi oggetto, essere o esperienza, indotta dal potere persuasivo e estetizzante dei media.

Ecco quindi che un'opera come quella dell'artista argentino, si pone al centro tra il valore estetico e politico dell'immagine, usando l'estetica per mettere in discussione l'etica della cultura Occidentale.

Sembra che la vita sia suddivisa in compartimenti stagni, istituzionalizzati e classificati come alti e bassi, i rispettivi valori come spirituali e profani, ideali e materiali.

Accade, come spiega John Dewey, che gli interessi siano messi in relazione tra loro in modo esteriore e meccanico

attraverso un sistema di controlli ed equilibri. Dal momento che la religione, la morale, la politica, l'economia hanno un compartimento proprio, entro cui è opportuno che ciascuno resti, anche l'arte deve avere il suo regno peculiare e privato. "La compartimentazione delle attività e degli interessi provoca la separazione di quel genere di attività comunemente chiamata pratica del capire, dell'immaginazione dell'agire concreto, dello scopo significativo dall'opera, dell'emozione da pensiero e azione".¹⁰

2.3 Art that burns away what is false in religion

Bruciare ciò che è falso nella religione, significa bruciare ciò che è stato prodotto dall'uomo?

La mostra sopracitata, *Lo spazio del sacro*, risente dell'eco delle parole di Mircea Eliade in tutto il suo percorso. Lo spazio sacro è per sua natura discontinuo, qualunque sia il processo di desacralizzazione a cui è giunta la

società, uno spazio investito psichicamente e culturalmente dai processi di rinnovamento, di creazione da parte dell'uomo, sarà sempre orientato e mai omogeneo.

Nella parola latina *sacer* ha eminente rilievo l'elemento della separazione. Sacro è il luogo appartato, privato, distinguendo *sacer*, appartenente al dio, da *publicus*, appartenente allo Stato.

Mircea Eliade, ne *Il sacro e profano*, parla proprio di "spazio sacro", di tempo sacro e di sacralizzazione del mondo agli occhi dell'*homo religiosus* e dell'uomo a-religioso. Esordisce dicendo che per l'uomo religioso lo spazio non è omogeneo: vi sono settori dello spazio qualitativamente differenti tra loro. Vi è dunque uno spazio sacro, caratterizzato da una sua forza, un suo significato rituale e culturale e vi sono spazi privi di struttura, amorfi. È bene dire subito che "l'esperienza religiosa della non-omogeneità dello spazio è un'esperienza primordiale, paragonabile a una fondazione del Mondo".¹¹ Nel definire la

concezione dello spazio come esperienza religiosa elementare, Eliade aggiunge che "la costituzione del mondo nasce dalla spaccatura effettuata nello spazio, attraverso la quale si trova il punto fisso, l'asse centrale di ogni orientamento futuro".¹²

Quindi la manifestazione del sacro fonda ontologicamente il mondo. Nello spazio infinito, disteso, omogeneo per l'uomo a-religioso, la *ierofania* rivela un centro, un punto fisso.

Per l'esperienza profana invece lo spazio risulta omogeneo, neutro, privo di orientamento e di ierofanie che lo scandiscono, che delimitano dando una direzione, obbligando ad un percorso che non porta l'uomo a vagare ma lo conduce al raggiungimento di una meta.

Limite o soglia, lo spazio dell'opera d'arte si costituisce anch'esso come sacro, soprattutto quando la relazione che intercorre tra chi guarda e l'oggetto artistico si pone sul piano del privato, del rapporto esclusivo, confidando to-

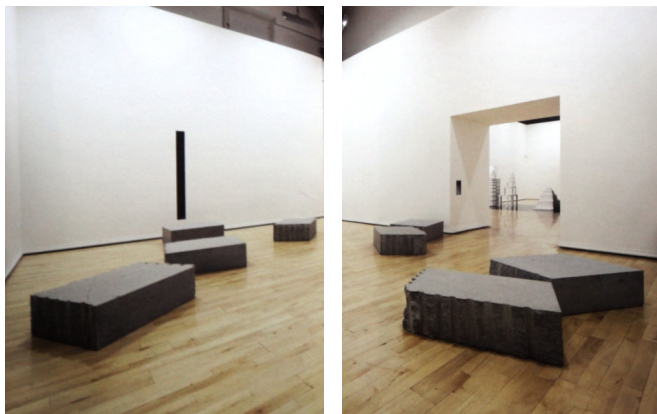


Fig. 8. G. Anselmo, *Mentre le stelle si avvicinano di una spanna in più nel panorama fin verso oltremare...*, 2001-2010, courtesy l'artista e Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, Torre Pellice.

talmente nel potere suggestivo e empatico dell'opera che conduce a quel tipo di meraviglia, di *mysterium tremendum*, penetrando all'interno come un flusso armonioso e di raccoglimento, rivelando così il non manifesto.

Nell'opera di Giovanni Anselmo lo spettatore è invitato ad esperire l'opera, a salire sui blocchi di pietra e osservare lo

spazio secondo punti di vista di volta in volta differenti: agendo l'opera si coglie l'intenzione dell'artista nella scelta di elementi primari pronti a "sacrificare" la propria grandezza per riattuare l'esperienza panica del contatto con l'energia della natura anche all'interno di uno spazio chiuso, "riducendo", secondo le parole dell'artista, "umanizzandola, la vertiginosa distanza verticale delle stelle che si avvicinano senza sosta allo *zenit* dei blocchi di diorite".¹³

Quest'opera ci pone di fronte ad una ricerca volta al ritrovamento di una dimensione sacra dell'esistenza del Mondo. Attraverso la cosmogonia, l'uomo imita l'operare divino nella creazione di un microcosmo strutturato secondo un orientamento, conferendogli il valore di *imago mundi*, proiettando gli orizzonti e stabilendo un *Axis mundi*, come Albero del Mondo, pronto a reggere l'immensa volta del cielo.

Nell'operare stesso dell'artista rileviamo un simbolismo che potremmo definire cosmico, secondo l'interpretazione di Mircea Eliade: il gesto artistico, il genio, la creatività si prodigano nel dare ordine all'intuizione, nel trasformare il Caos in Cosmo, sviluppando un simbolismo cosmologico già esistente nella struttura del costruire primitivo, nell'architettura quanto nella primaria esperienza di uno spazio sacro.

Gli esempi fin qui illustrati nella loro essenziale indefinita, parlano attraverso il linguaggio delle cose stesse, esistono in quanto agite dal fruitore, si definiscono attraverso l'indicibile, il non rivelato, il non manifesto. Le arti grazie ai loro mezzi di ri-creazione e ri-presentazione conferiscono dinamica a nuove realtà rappresentate, custodiscono un oggetto che rendono vitale attraverso il miracolo della creazione, dell'ideazione, eppure anche le arti conoscono la presenza del nulla, del non-essere, del niente. Nella ripetizione di un gesto primordiale come la trasfor-

mazione del Caos in Cosmo, ritroviamo il rituale della Creazione, del dare vita ad un mondo ordinato, definitivo, consacrato, orientato nello spazio e nel tempo.

Nel processo ideativo e creativo che l'artista mette in atto *ex nihilo*, non vi è forse una *necessità interiore* di riattualizzare e mantenere in vita l'intuizione primordiale che contiene l'essenza dell'opera stessa?

In fondo l'opera con la sua presenza, con il suo "stanzarsi" definisce lo spazio, scandisce un tempo, risignifica un niente, nasce dal nulla, da una rivelazione epifanica e si tramuta in *res*, in essere.

2.4 *Art that creates a new faith, but unconsciously.*

L'arte di Bill Viola si pone, in rapporto con la realtà, come trasformazione del mondo, non duplicazione, non semplice registrazione filmica di un evento, fornendo attraverso il video la possibilità di entrare nella “cornice prospettica”, proponendo una visione endogena, “dal di dentro”.

Come ha suggerito Lev Manovich, “un elemento di continuità col passato è da ravvisare laddove le più avanzate tecniche di elaborazione digitale delle immagini possono essere a buon ragione interpretate come nient'altro che una pittura elettronica, cioè come una forma tecnologicamente aggiornata degli interventi pittorici della stagione paleo-cinematografica del XIX secolo”.¹⁴

Il ruolo dell'artista, secondo Viola, come quello di un demiurgo, di uno sciamano pronto, come accadeva per Beuys, a diventare guaritore che possiede le giuste arti per superare il disuso e l'intasatura dei sensi, è di condurre lo

spettatore ad un processo di ascolto interiore, di solitudine, perché prima di volgere lo sguardo al mondo visibile è importante sprofondare nella contemplazione per liberare l'immagine intrappolata nella materia.



Fig. 9. B. Viola, *Emergence*, 2002



Fig. 10 – B. Viola, *Catherine's Room* (part.)

Per cogliere tale essenza è necessario sostare fisicamente dinanzi l'opera e riflettere su ciò che si svolge davanti a nostri occhi: è importante attendere che un messaggio venga rivelato. Viola attraverso una dimensione temporale estremamente rallentata e prolungata ci consente di rompere una certa abitudine percettiva, imposta dalla so-

cietà post-moderna, basata sulla fruizione immediata, istantanea, sulla comprensione in tempo reale di ciò che guardiamo. Così risulta rilevante il ruolo dell'artista nel comprendere l'universo di immagini odierno e il ruolo dell'educazione all'arte nella vita di tutti i giorni, prolungando l'esperienza estetica anche nel quotidiano.

L'artista precisa inoltre che per esaminare un'opera non è più possibile farlo da un unico punto di vista, limitato alla nostra cultura locale, occidentale o orientale, oggi l'uomo dispone di infinite risorse intellettuali, raccolte da ogni parte del mondo. Per comprendere o valutare un complesso di idee è fondamentale partire dalla sua collocazione nella cultura mondiale.

L'intervento di Pistoletto presso la chiesa di San Sicario a Torino nel 1978, fu realizzato con l'intento di riflettere lo spazio dell'individualità quanto della totalità, collocando uno specchio al posto di una tela dentro una cornice barocca sull'altare della chiesa. *L'arte assume la religione e*

la mostra *Divisione e moltiplicazione dello specchio*, costituiscono le due direttive che lo condurranno verso l'ambizioso progetto della *Cittàdellarte* nel 1998. Lo specchio posto nelle stanze, nei corridori di una galleria o sull'altare espande le caratteristiche dell'occhio e la capacità delle mente fino ad offrirci la visione della totalità. Come spiega l'artista:

La dimensione dell'uomo va vista in questa possibilità di espansione fino all'universale e contemporaneamente di riduzione al particolare. Da un'originaria sensibilità creativa nascevano le antiche immagini divine che si sono in seguito cristallizzate nella loro codificazione fino al punto d'essere utilizzate in maniera contraria alle ragioni che le avevano originate. È così che l'arte si allontana dal contesto attivo della società.¹⁵

Lo specchio è un elemento che azzera tutti i segni, è essenzialmente *a-segnico*, spiega l'artista, ma contemporaneamente è l'archetipo della rappresentazione, è lo sguardo oggettivo di tutte le cose.

Nel ribadire la grande libertà dei simboli della nostra cultura, l'esigenza di non fossilizzare i codici che rinchiudono la società, variando al contrario di volta in volta le interpretazioni e le possibilità dinamiche, Pistoletto definisce il concetto di arte in rapporto alla religione, alla storia e al mutato senso estetico.

L'arte contemporanea è quel mondo nuovo in cui esplode la libertà dell'artista che però diventa anche atto di responsabilità, in quanto non vi sono leggi o schemi da seguire, bensì la possibilità di definire individualmente le cose, farsi interprete della realtà.

L'arte ha perso la sua autonomia nel tempo, rappresentando le forme del potere, e la gente ha perso la capacità

di intendersi secondo la sensibilità dell'arte. Al principio del nostro secolo, l'arte ha ritrovato la propria autonomia (con le avanguardie storiche) cessando di rappresentare le immagini del potere politico e religioso, ma è rimasta distante dalla gente perché l'autonomia ha raggiunto soltanto l'aspetto estetico. L'arte assume la religione vuol dire che l'arte fa dichiaratamente propria quella parte rappresentata dalle strutture che amministrano il pensiero (come la religione). Questo non per sostituirsi ad esse ma per sostituire ad esse un diverso sistema di interpretazione destinato ad estendere nella gente la capacità di esercitare autonomamente le funzioni del pensiero.¹⁶

Simbolo di ricongiungimento tra natura e artificio, il progetto di Pistoletto non tocca solo l'arte ma anche la responsabilità etica estesa alla comunità umana, cercando di sviluppare una comune prospettiva morale verso un'opera di risanamento di alcune condizioni schizofreni-

che che la società di oggi ha prodotto.

La divisione tra ragione e spirito, tra filosofia e poesia, tra arte e scienza risulta ormai anacronistica. In passato arte e religione erano i luoghi in cui si apriva la verità originaria di cui parlava Heidegger, costituivano il terreno di incontro, a volte forzato, per la trasmissione di valori spirituali e sociali, oggi restano fenomeni distinti del sapere intellettuale. La spiritualità è un fatto privato, che emerge dalla sensibilità dell'artista, libero da qualsiasi chiave interpretativa, sia essa politica o religiosa, pregno del suo soggettivismo, che tuttavia nel nostro tempo, costituisce anche un segno di responsabilità sociale.

Un processo di "guarigione" incentrato su un percorso a ritroso, un ritorno progressivo all'origine per ritrovare quegli scenari mitico-rituali di regressione primordiale al caos. Dobbiamo ripensare l'essere nella sua originarietà. Si tratta di ricordare, attraverso l'*anamnesi* (dal greco ἀνάμνησις, "ricordo"), l'origine e la storia del pensiero

mitico, per conferire una sorta di dominio magico su di esse, per poter controllare e ri-creare l'esistenza con maggiore consapevolezza della nostra umanità. Cercando la fonte, il principio, l'*archè*, possiamo recuperare un potere cosmogonico altrimenti perduto.

“Chi è capace di *ricordare*, dispone di una forza magico-religiosa più preziosa ancora di chi *conosce* l'origine delle cose”.¹⁷

La religione, come il pensiero mitico, il pensiero simbolico e la ragione, fanno parte dell'uomo, sono insite nell'uomo religioso e a-religioso, ugualmente la psicologia, come la religione in passato, si è occupata di “guarire” l'anima, di scoprire la sfera più segreta dell'individualità. La distruzione o meglio la separazione di questi linguaggi ha comportato un indebolimento dell'Io, un allontanamento dal centro, un disorientamento espresso artisticamente dal purismo di Malevič, dal vuoto figurativo nei distinti versanti dell'astrazione di Kandinskij, dalle vellutate



Fig. 11 – M. Pistoletto, *L'arte assume la religione*, 1977, Chiesa di San Sicario, Torino.

e abissali assenze di Rothko, all'impronta di un passato su un grande lino sindonico rivelatore di un cammino verso la *disascosità* della verità. La perdita di orientamento si traduce in una *leggerezza* dell'esistenza, fatta di molteplici direzioni, di infinite *Weltanschauungen*, in cui si incrociano linguaggi, culture, religioni, ideali, valori che generano vie emancipative diversificate, plurime.

Arte e sacro assumono la funzione di tesi e antitesi nell'età post-moderna, simboleggiano la presenza e l'assenza, il manifesto e il non-manifesto dell'esistenza, si pongono come base della ricerca interiore, del ritorno all'originarietà dell'essere. Pur essendo all'apparenza due poli inconciliabili in passato l'arte nasceva come sublimazione del rapporto dell'uomo col trascendente, la religione rappresentava la dimensione costitutiva e originaria dell'uomo, un vissuto della coscienza e, per farne esperienza, non bastava la spiegazione, ma la comprensione. Ecco la sintesi, simboleggiata dalla con-fusione, dal dive-

nire, l'infinito rigenerarsi di nuove opposizioni che sono alla base del processo semantico di creazione.

NOTE

¹ G. Celant, *Tornado americano. Arte al potere 1949-2008*, Skira, Milano 2008, p. 183.

² M. Eliade, *The Sacred and the Modern Artist*, in Id., *Symbolism, the Sacred, and the Arts*, a cura di Diane Apostolos-Cappadona, Crossroad, New York 1985, p. 82.

³ G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 2000, p. 12.

⁴ E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Edizioni di Comunità, Milano 1963.

⁵ Il passo a cui si fa riferimento è il seguente: “But it has become *unrecognizable*; it is camouflaged in forms, purposes and meaning which are apparently profane. The sacred is not *obvious*, as it was for example in the art of the Middle Ages. One does not recognize it *immediately* and *easily*, because is no longer expressed in a conventional religious language. [...] Contemporary artists are by no means believers who [...] do not have the courage to avow it and who thus try to disguise their religious beliefs in creations which appear to be profane at first glance.” M. Eliade, *The Sacred and the Modern Artist*, in Id., *Symbolism, the Sacred, and the Arts*, a cura di Diane Apostolos-Cappadona, cit., p. 180.

⁶ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Marinotti, Milano 2000, p. 43.

⁷ A. Dall'Asta, *Alla luce della croce: arte antica e contemporanea a confronto*, cat. mostra, Fondazione Cardinale G. Lercaro, Bologna 2011, cit. p. 112.

⁸ G. Celant, *Tornado americano*, cit., p. 184.

⁹ J. Elkins, *On the strange place of religion in contemporary art*, Routledge, London-New York 2004, p. 79.

¹⁰ J. Dewey, *Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 47.

¹¹ M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 1973, p. 19.

¹² Ivi, p. 20.

¹³ G. Anselmo, in *Lo spazio del sacro*, cat. Mostra Galleria Civica Modena, Silvana, Milano 2010, p. 108.

¹⁴ L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002, p. 363.

¹⁵ M. Pistoletto, *Un artista in meno*, Hopeful Monster, Firenze 1989, p. 217.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ M. Eliade, *Mito e realtà*, Rusconi, Milano 1974, p. 129.

Intervista con James Elkins

a cura di Marta Gabriele

Marta Gabriele: *Quando e come nasce il suo interesse per il rapporto tra arte contemporanea e religione? Sin dalla scelta nel trattare questo tema, come sono cambiati o si sono arricchiti i pensieri e le riflessioni fino alla pubblicazione del primo libro “On the strange place of religion in contemporary art”?*

James Elkins: Ho cominciato ad interessarmi a ciò quando ho notato che alcuni dei miei studenti, studenti d'arte, stavano lavorando su temi religiosi, ma non riuscivano a ricevere valutazioni critiche sul loro lavoro poiché i docenti non erano disposti a parlare apertamente di significati religiosi. Un'altra parte di studenti lavorava su temi

religiosi ma non era del tutto consapevole che lo fossero, sempre a causa di docenti che non avrebbero parlato di segni e significati religiosi. Dal punto di vista storico-artistico, ho notato che molti dei miei colleghi studiano oggetti d'arte religiosa (icone, pale d'altare Rinascimentali e così via) ma sempre come rappresentazioni delle credenze altrui; raramente vi è una connessione, nella storia dell'arte, tra i significati religiosi del lavoro e l'esperienza personale dello storico d'arte con l'opera.

Continuo a lavorare sul tema, e ho ricevuto molti inviti a conferenze da quando ho pubblicato il libro. Sono stato invitato da istituzioni Cristiane (BIOLA a Los Angeles; dal Westmont College a Santa Barbara; la Lipscomb University a Nashville in Tennessee), e ho parlato in vari posti (a Malta; Liverpool; Tbilisi, Repubblica della Georgia). Ogni volta imparo qualcosa di nuovo su come gli artisti pensano i temi religiosi. Non riesco realmente a rias-

sumere le esperienze che ho avuto; sono grato alle comunità religiose per aver accolto la discussione, e penso che una delle sfide più interessanti per gli studiosi che lavorano sull' arte religiosa è quella di prendere sul serio coloro che si occupano di religione.

M. G.: *Ho rilevato, nella lettura dei tre libri, Pictures and tears, On the strange place of religion in contemporary art e Re-Enchantment, un aspetto in comune: la presenza di un punto di vista esterno oltre la ricerca accademica, la raccolta di testimonianze di persone sconosciute, di filosofi, storici d'arte e non solo, e il contributo teorico e pratico degli studenti. Come mai questa scelta?*

J. E.: Sentivo che le interviste e le testimonianze erano necessarie quando il tema andava oltre i tradizionali confini accademici. Il significato e l'intenzione religiosa, rela-

tivamente alle immagini, sono di gran lunga più ampi della disciplina accademica della storia dell'arte. Immaginate: ci deve essere almeno una decina di migliaia di artisti in tutto il mondo che lavorano, o hanno lavorato per le istituzioni religiose. Ci sono letteralmente miliardi di persone che interagiscono con quelle immagini. La storia dell'arte è così piccola in confronto: ci sono meno di 20.000 persone nelle associazioni storico-artistiche di tutto il mondo, e solo una piccola frazione si interessa alle rappresentazioni religiose.

Quindi l'idea è quella di rimanere il più aperto possibile: prendo in considerazione le immagini nel libro dei Mormoni, gli artisti religiosi non affiliati su internet; considero il fenomeno New Age (New Religious Movement); sono interessato alla sociologia della religione; seguo il lavoro di persone come il mio amico David Morgan che potrebbe essere definito come antropologo della religione. Il

fatto cruciale è non seguire solo gli interessi dei più importanti teologi, filosofi, e storici di immagini a carattere religioso. Ecco perché in *The strange place of religion in contemporary art*, dedico così poco spazio a Mark Taylor e alle teorie connesse: lui è importante nei circoli accademici, ma non molto al di fuori di questi.

M. G.: *A questo proposito, in Re-Enchantment, la prospettiva antropologica di Jojada Verrips sembra poter fornire una soluzione al problema teorico e critico dell'arte contemporanea in rapporto alla religione. Verrips sottolinea la soffocante classificazione della storia dell'arte, le definizioni, fornite dagli storici, travestite da pretese verità e propone per contro una cooperazione costruttiva, un campo di comunicazione e di incontro che trasversalmente si occupi di arte e religione. Secondo il*

suo punto di vista, quali sono i vantaggi o i limiti nell'adottare una prospettiva antropologica?

J. E.: Sono d'accordo, c'è un potenziale nell'approccio antropologico. Altre tematiche nella storia dell'arte, come l'attuale interesse per la "storia dell'arte globale" (studi di pratiche artistiche in tutto il mondo), sono ugualmente investigate dall'antropologia. Non direi che non ha potenziale. Il problema, dal mio punto di vista, è che l'antropologia è necessariamente agnostica riguardo all'estetica: un antropologo non può dire che, per esempio, un quadro è "bello", poiché si tratta di un giudizio di valore applicato da un certo gruppo di persone ai prodotti della loro cultura. L'antropologia può studiare solo ciò che le persone dicono e fanno: non può partecipare, promuovere o criticare. Eppure questo è ciò che la storia dell'arte deve fare: deve investire nelle proprietà estetiche, se

si tratta della bellezza, del sublime, o altre forme di valore o giudizio di qualità – o anche valutazioni sull'esteticità o la non-esteticità di un'opera. Quindi l'antropologia "risolve" il problema del motivo per cui scriviamo proprio sull'arte perché lo sposta sulla società, il sociale, la comunicazione, le pretese verità, e così via.

M. G.: *Quale concetto o punto di vista, contenuto in On the strange Place of religion in contemporary art, ritiene essenziale o particolarmente rilevante ad oggi nell'affrontare questo tema?*

J. E.: Tra i concetti riportati nel libro, credo che il quarto e il quinto siano i più importanti: le rappresentazioni religiose caratterizzate dal "bruciare via" le definizioni estranee e inattendibili imposte dalla chiesa, in modo tale da trovare qualcosa di genuinamente sacro al centro della

liturgia; e le rappresentazioni religiose che sono realizzate da artisti che hanno solo una limitata consapevolezza del fatto che stanno realizzando opere religiose.

M. G.: *C'è un'opera o un artista in particolare in cui emergono questi due aspetti del rapporto tra arte e religione?*

J. E.: Preferirei non fare esempi che non sono riportati nel libro, sia perché sono nomi comuni, sia perché gli esempi del libro non sono stati ben discussi ancora. Per il quarto tema: il più conosciuto è Anselm Kiefer, e nel suo lavoro l'esempio più famoso è il progetto dei libri bruciati. Per il quinto, un buon esempio è Christo, anche se non ci sono prove che lui non ne sia consapevole: prevale il fatto che lui abbia evitato il tema ripetutamente. Una parte del-

la critica che si rivolgesse a ciò cambierebbe il modo in cui è stato considerato.

M. G.: *Nella prefazione di On the strange place of religion in contemporary art, stabilisce qual è lo scopo di questo libro ponendosi due domande. La prima, di natura astratta, riguarda la possibilità di adattare le teorie attuali su questo tema sia ai teorici laici che religiosi, i quali normalmente si considerano al di fuori del mondo dell'arte. La seconda concerne l'arte e come questa venga insegnata e giudicata nelle scuole. Ha trovato una risposta a tali domande anche alla luce dell'ultimo testo sul ciclo di seminari sull'arte, Re-Enchantment?*

J. E.: Solamente una risposta molto semplice: gli insegnanti dovrebbero essere più coraggiosi e dovrebbero parlare apertamente ai loro studenti.

M. G.: *A cosa sta lavorando adesso?*

J. E.: è un segreto. Il libro più recente è *What is an Image?* e il secondo è *What Photography Is*.

James Elkins è attualmente E.C. Chadbourne Chair presso il dipartimento di Storia, Teoria e Critica d'Arte presso la University of Chicago. I suoi scritti si concentrano sulla storia e la teoria delle immagini nell'arte, nella scienza e nella natura. Alcune delle sue opere si concentrano esclusivamente sull'arte (*What Painting Is, Why Are Our Pictures Puzzles?*). Altre riflettono su immagini scientifiche e non artistiche, sistemi di scrittura e archeologia (*The Domain of Images, On Pictures and the Words That Fail Them*), alcune trattano di storia naturale (*How to Use Your Eyes*), altre ancora hanno come oggetto della ricerca il ruolo che la critica e la teoria dell'arte ricoprono ad oggi (*State of art criticism, What happened to art criticism?*). E' oggi impegnato in numerosi progetti tra i quali la serie di eventi Stone Summer Theory Institutes e la scrittura del libro *The Project of Painting: 1900-2000*.

On the strange place of religion in contemporary art (New York, Routledge, 2004) riguarda il curioso divario tra spiritualità e l'arte attuale. James Elkins propone un'analisi di alcuni lavori realizzati da studenti dell'Istituto d'arte di Chicago, elaborati artistici che costituiranno l'esempio dei rapporti che l'arte contemporanea stabilisce con il tema religioso.

The art seminar, Re-enchantment (New York, Routledge, 2008) co-

stituisce il settimo volume di una serie dedicata a seminari sull'arte intesi come barometro dello stato attuale della critica e della teoria dell'arte. Il volume include i contributi sul rapporto tra arte e religione di alcuni dei più importanti pensatori tra i quali David Morgan, Thierry de Duve, Sally Promey, Norman Girardot e Christopher Pinney.