

# ALIAS

DOMENICA

11 MAGGIO 2012  
ANNO 8, NO° 12

di RICCARDO VENTURI

● Partiamo da una constatazione: il *white cube* in quanto spazio in cui vengono installate le opere d'arte contemporanea si è definitivamente imposto da oltre sessant'anni. Si è imposto in quanto modello espositivo al di là delle sue implicazioni ideologiche, come testimonia una di quei musei-memorie che più di ogni altro si è sforzato di scardinare il modello puntando agli angoli tetri, ovvero il Guggenheim di Bilbao progettato da Gehry. È però di una facciata classica che introduce il visitatore all'arte come in un tempio, è dominata da un immenso hall d'ingresso a cui solo le sculture effluviale di Richard Serra riescono a ferire testa. Non per questo ha rinunciato alla ripartizione delle sale espositive in affollate porzioni del *white cube*. Più tardi gli angoli ciechi, lo impo-

sto la video arte, direttore di *Art in America* nei primi anni settanta, trasformando in una rivista tendente al growth in un luogo di dibattito critico. Un destino simile ha colpito anche lo stesso *white cube*, un'idea che si spiega da sé: il *white cube* è il culto laico della galleria. Per questo è importante rileggere oggi le pagine dell'artista irlandese.

Pubblicato per la prima volta nel 1968, *Inside the White Cube* nasce come una raccolta di articoli apparsi tra il 1976 e il 1981 su *«Artforum»*, la rivista che, a detta di O'Doherty, contribuì a introdurre il livello della critica d'arte negli Stati Uniti. Cruciali furono gli anni settanta, per la co-presenza iche col tempo si configurò piuttosto come un passaggio di testimone di critici autodidatti e di storici dell'arte di formazione accademica. Alla parte appartengono lo stesso O'Doherty, secondo cui il discorso non era solo terminologico - scrittura suggestiva o d'autore - ma toccherà pedante -, ma coinvolgerà la natura e la funzione stessa della critica: la sua istituzionalizzazione si affilava in fondo al modello imperante del *white cube*. Per questo O'Doherty era poco interessato a restituire le occorrenze storiche. Il suo è un libro di critica d'arte, non un manuale di museologia.

Cos'è dunque il *white cube*? Per semplicità, è il set di elementi ricorrenti - anzi di legge rigorose - come quelle che presiedono all'edificazione di una chiesa medievale - dello spazio espositivo, una stanza regolare con le fessure sigillate, i muri dipinti di bianco, il soffitto come fonte di luce omogenea, il pavimento tinto a laccio. Uno spazio senza ombre, liscio, immutabile, isolato all'esternità della folla pura. Queste sottrazioni non devono ingannare: anziché diventare invisibile, lo spazio acquista una presenza singolare e spirituale, come sostiene Yves Klein che esponeva *Le Vide* nella galleria di Iris Clert («Con il

e le finestre-fessure tagliate nel corpo del Museo etrusco di Berlino progettato da Liebeskind, al punto da generare accessi dibattiti sulla possibilità di esporre la struttura tale e quale - il continuo come contenitore - dice Brian O'Doherty - o di concepire un percorso museale che ricostruisca il filo di una narrazione, che richiami l'esperienza degli spettatori intorno traumatica.

Ma il *white cube* si è imposto anche come modello ideologico, se possiamo a una sorta di fenomenologia del *white cube* delle gallerie d'arte contemporanea. Al loro ingresso preannunciano una volta delle scritte da ufficio che ridevano lo spazio un ritiro tra un museo pubblico e un luogo privato. In seguito si è installati davanti alla scrivania un tipico dove ordinare i contenuti stampa e altro materiale informativo, con il vantaggio, per il gallerista e gli ospiti di tempo, di ritu-

re la video arte, direttore di *Art in America* nei primi anni settanta, trasformando in una rivista tendente al growth in un luogo di dibattito critico. Un destino simile ha colpito anche lo stesso *white cube*, un'idea che si spiega da sé: il *white cube* è il culto laico della galleria. Per questo è importante rileggere oggi le pagine dell'artista irlandese.

Cos'è dunque il *white cube*? Per semplicità, è il set di elementi ricorrenti - anzi di legge rigorose - come quelle che presiedono all'edificazione di una chiesa medievale - dello spazio espositivo, una stanza regolare con le fessure sigillate, i muri dipinti di bianco, il soffitto come fonte di luce omogenea, il pavimento tinto a laccio. Uno spazio senza ombre, liscio, immutabile, isolato all'esternità della folla pura. Queste sottrazioni non devono ingannare: anziché diventare invisibile, lo spazio acquista una presenza singolare e spirituale, come sostiene Yves Klein che esponeva *Le Vide* nella galleria di Iris Clert («Con il

re la video arte, direttore di *Art in America* nei primi anni settanta, trasformando in una rivista tendente al growth in un luogo di dibattito critico. Un destino simile ha colpito anche lo stesso *white cube*, un'idea che si spiega da sé: il *white cube* è il culto laico della galleria. Per questo è importante rileggere oggi le pagine dell'artista irlandese.



## L'INDIANO RAMACHANDRAN: UNO SHERLOCK HOLMES A CACCIA DI SIMBOLI NEL CERVELLO

A PAGINA 2

## O'DOHERTY, UN INCIPIT COSMICO

Il patto sociale modernista che ha consentito all'Arte di sopravvivere al capitalismo

di ALESSANDRA MARCHI

● Una scena ricorrente del film di fantascienza mostra la Terra che si allontana dall'atmosfera fino a diventare un'incognita, un pulvisco, un periploso, una pallida galassia, una stella. Questo cambiamento di scala si accompagna a un passaggio dal particolare al generale. All'individuo si sostituisce la massa, rispetto alla quale noi siamo un briciole, un briciolo di biglietti incollati avventosi quasi come un tappeto rosso per terra. «A volte è irrimediabile, un avvenimento dopo l'altro, un nastro trasportatore che ci trascina verso l'orizzonte. Ma la storia - la visione dall'astronave che si allontana - è diversa. Con il mutamento di scala gli istinti del tempo si sovrappongono, e noi possiamo noi di noi le prospettive che ci consentono di recuperare e correggere il passato. Non c'è da stupirsi se in quanto percorso l'arte si ritrovi stessa parecchio malde la sua storia, percepita attraverso il tempo, il cronaca, dall'immagine che abbiamo di fronte, un'immagine prima e cambiare la sua disposizione alla minima provocazione percettiva. Al centro della "costante" che chiamiamo tradizione, la storia è lo spazio stesso un profondo conflitto.

Con questo squilibrio di tempo cronaca Brian O'Doherty introduce le sue originali riflessioni sulla realtà dello spazio, che, da contenuto delle opere, si è dilatato fino a coincidere con il luogo fisico in cui questi intanto c'è, installazioni, musei, gallerie. O'Doherty ripropone le spigolose divise di un'antica vicenda, quella che porta alla definizione modernista dello spazio bianco e ipercritico della galleria, dove i legami effluvi di temporalità e località vengono svelati a favore di un'idea plastica di un'immagine che si proietta nell'eterno. Il *white cube* in cui ci siamo abituati a vedere l'arte contemporanea è prima di tutto un patto sociale. È frutto di una mediazione politica ed estetica negoziata dall'arte, dopo la caduta del materialismo dei secoli passati, per sopravvivere dentro un sistema di cultura di massa, Merleau la merca, l'arte, per sempre esponente del particolare fenomenico, ha dovuto occuparsi delle ingenuità di valore assoluto, alla disincantazione del mondo ha risposto con la sacralizzazione di sé. La visione dall'astronave di Storia è il preludio della vita vera sulla terra ma così oggi sembrano essere su libri disincantati.

SEQUE A PAGINA 2

# L'IDEOLOGIA DELLE PARETI

LO SPAZIO ESPOSITIVO MODERNO CHE DIVENTA PERVERSIONE: DAGLI ANNI '70 («INSIDE THE WHITE CUBE»), IL LIBRO-SVOLTA DI BRIAN O'DOHERTY



# O'Doherty, su «Artforum» il successo critico di un artista

Vuoto. Pieni poteri» scrisse Albert Camus nel guest book). Lo stesso vale per lo spettatore, come abbiamo accennato: anziché sentirsi a suo agio, il suo corpo è uno scarto organico, un «manichino cinestetico». In questi luoghi, secondo Thomas McEvelley che firma l'introduzione del libro, «non si parla con un tono di voce normale; non si ride, mangia, beve, dorme né ci si sdraia; non ci si ammala, non si impazzisce, non si canta, balla né si fa l'amore». Più prosaico O'Doherty: «Questo spazio», nella fattispecie quello tridimensionale progettato da Mondrian, «sembra incompatibile con la grossolanità del corpo, in esso sono banditi tutti e scorregge».

Non è insomma questione di *re-styling*. Il *white cube* – «grado zero dello spazio» espositivo che «trasforma senza essere sottoposto al cambiamento» – è il capolavoro più perverso del modernismo. Le sue origini risalgono al 1855, l'anno de *L'atelier del pittore* di Courbet e il secolo in cui l'atelier diventa un soggetto artistico, in cui l'atelier e la galleria, il luogo di produzione e quello d'esposizione cominciano a rispecchiarsi. Ma chi si aspetta di leggere la storia del cubo bianco resterà deluso. Una volta tratteggiato il modello (e mai è stato fatto in modo così convincente), O'Doherty non fa che insistere sulle eccezioni, con la consapevolezza che queste eccezioni puntellano la storia degli spazi espositivi dagli anni venti agli anni sessanta e, in generale, la produzione artistica del ventesimo secolo. Di questo «fenomeno di dispersione d'energia dall'arte all'ambiente circostante», basterà ricordare gli esempi più significativi: il Gabinetto astratto a Hannover di El Lissitzskij; il *Merzbau* di Kurt Schwitters in cui la galleria diventa una «camera di trasformazione»; gli atelier di Mondrian che univano architettura, scultura e pittura; lo studio di Brancusi che, posando le sculture direttamente sul pavimento, lo attivava e trasformava da mero supporto a zona estetica; i *1200 sacchi di carbone* appesi al soffitto da Duchamp nel 1938 e la successiva *Mile of String*, con i suoi 1.609 metri di spago bianco che dal soffitto scendevano a terra e schermavano i quadri appesi ai muri; i cuscini argentati e il *Cow Wallpaper* esposti da Andy Warhol da Leo Castelli nel 1966; l'impacchettamento del Museum of Contemporary Art di Chicago da parte di Christo nel 1969.

In sintesi, risposte a quello che Maurice Blanchot ha chiamato *mal du musée*: nell'*hortus conclusus* del museo la presenza pura dell'opera si rapprende «in una permanenza senza vita e nell'eternità marcescente di un vuoto solenne e indifferente». Un malessere assai concreto, come dimostrò l'artista argentina Graciela Carnevale con il progetto *Tucuman is Burning*. I visitatori erano accolti, nel corso dell'inaugurazione, in una sala completamente vuota con le vetrate coperte. Silenziosamente le porte si richiudevano dietro le spalle degli ignari visitatori. L'opera consisteva nell'osservazione delle loro reazioni, che non si fecero attendere: dopo un'ora di sgomento ruppero i vetri e fuggirono in preda al panico. Per una volta il pubblico comprese perché gli artisti non hanno mai smesso di ribellarsi al *white cube*.