

Introduzione

L'esame degli oggetti in rapporto al loro contesto è stato un tratto distintivo, e geniale, del Novecento che ci ha portato ad attribuire una funzione formativa al contesto e infine a considerarlo come un oggetto a sé stante. Nelle pagine a seguire, che raccolgono gli articoli pubblicati nel 1976 sulla rivista *Artforum*, Brian O'Doherty analizza questa nuova attenzione al contesto in relazione all'arte del Novecento. Forse per la prima volta nella storia della critica, lo studio si incentra sugli effetti che il contesto severamente controllato della galleria d'avanguardia ha avuto sull'oggetto d'arte e sull'osservatore e sul modo in cui, in un momento cruciale per l'arte moderna, il contesto ha divorato l'oggetto, rubandogli la scena.

Nei primi tre capitoli di questo volume, O'Doherty afferma che lo spazio espositivo è costruito «in base a leggi rigorose come quelle che presiedevano all'edificazione di una chiesa medievale». Il principio fondante di queste leggi, osserva, è che «il mondo esterno deve restare fuori, in genere le finestre sono sigillate; i muri sono dipinti di bianco; il soffitto diventa fonte di luce. [...] l'arte è libera di "vivere la sua vita"». L'obiettivo di una tale configurazione non è dissimile da quello di un edificio sacro: al pari delle verità religiose, le opere d'arte «non devono essere intaccate dal tempo e dalle sue vicissitudini». Nell'apparire fuori o al di là del tempo è implicito il concetto che l'opera appartiene già ai posteri, vale a dire è garanzia di un buon investimento. Tuttavia questa condizione ha strani effetti sulla vita presente che, dopo tutto, si svolge nel tempo. «L'arte esiste in una specie di eternità dell'esposizione e benché vi si distinguano diverse caratteristiche "di periodo" (il tardomodernismo), non conosce tempo. Questa eternità fa della galleria uno *status* comparabile al limbo; per accedervi bisogna essere già morti.»

Per capire la portata di questa modalità espositiva bisogna guardare ad altre categorie di ambienti costruiti in base a principi simili. Questa sala dell'eterna esposizione affonda le radici non tanto nella storia dell'arte quanto piuttosto in quella della religione, e di fatto ha origine in un'epoca ancora precedente a quella delle chiese medievali. Le camere funerarie dell'antico Egitto, per esempio,

forniscono un parallelo sorprendente. Anch'esse erano concepite per eliminare la consapevolezza del mondo esterno, erano spazi in cui l'illusione di una presenza eterna doveva essere protetta dallo scorrere del tempo. Anch'esse contenevano dipinti e sculture che erano considerati magicamente contigui all'eternità e quindi capaci di consentire l'accesso o il contatto con quella dimensione. Prima delle tombe egizie, spazi simili dal punto di vista funzionale erano stati le grotte rupestri del Magdaleniano e dell'Aurignaziano, scoperte in Francia e in Spagna. Anche lì sculture e dipinti erano collocati in un contesto deliberatamente chiuso al mondo esterno e di difficile accesso. La maggior parte di queste pitture decorava spazi lontani dall'ingresso delle grotte e in alcuni casi per raggiungerle bisognava arrampicarsi ed esplorare l'intera caverna.

Questi spazi rituali sono ricostruzioni simboliche dell'antico *axis mundi* che nelle mitologie di tutto il mondo collegava Cielo e Terra. Quella connessione viene rinnovata in maniera simbolica a vantaggio della tribù, o meglio di quella casta o parte della tribù di cui si rappresentano ritualmente gli interessi. Trattandosi di uno spazio da cui sembra possibile accedere a dimensioni metafisiche più elevate, esso va protetto dai cambiamenti e dal tempo. Il suo essere espressamente isolato lo rende una sorta di non spazio, un ultraspazio o spazio ideale in cui la matrice spazio-temporale sembra annullarsi. Pare che in epoca paleolitica l'ultraspazio pieno di dipinti e sculture mirasse a facilitare un magico ritorno alla biomassa, ma vi erano coinvolti anche rituali e credenze sulla vita ultraterrena. Nell'antico Egitto queste finalità erano fuse nella persona del faraone: garantire la sua vita ultraterrena per l'eternità significava salvaguardare il popolo che lui rappresentava. Dietro questi due scopi si scorgono gli interessi politici di una classe o di un gruppo dirigente che tenta di consolidare il proprio potere cercando approvazione nell'eternità. In un certo senso, il processo è una sorta di magia per via simpatetica, un tentativo di ottenere qualcosa presentando in modo rituale una cosa diversa che sotto determinati aspetti somiglia a ciò che si desidera. Se abbiamo davanti qualcosa di simile a ciò che vogliamo, se ne potrebbe dedurre che ciò che vogliamo non è poi così lontano. La costruzione di uno spazio che si presume immutabile o di uno spazio in cui gli effetti del cambiamento sono volutamente mascherati e nascosti è dunque un atto di magia per via simpatetica che dovrebbe agevolare l'immutabilità nel mondo reale o non-rituale: un tentativo di imporre una parvenza di eternità sullo *status quo* in termini di valori sociali e, nel caso che ci interessa, ovvero quello dell'avanguardia, artistici.

L'eternità evocata dai nostri spazi espositivi è apparentemente quella della posterità artistica, della bellezza immortale, del capolavoro. Ma in realtà a essere esaltata è una specifica sensibilità, con limiti e condizionamenti specifici. Suggerendo la ratifica eterna di una certa sensibilità, il *white cube* sancisce l'approvazione eterna delle rivendicazioni della casta o del gruppo che condi-

vide quella sensibilità. In quanto luogo di incontro rituale dei componenti di quel gruppo, esso esclude il mondo della variazione sociale, promuovendo come unica realtà quella del proprio punto di vista e, di conseguenza, la sua durata o la sua eterna correttezza. Pertanto, il fine ultimo a cui mira la magia per via simpatetica del *white cube* è la durata nel tempo di una certa struttura di potere.

Nel secondo capitolo del volume, O'Doherty si occupa dei presupposti egoistici impliciti nell'istituzionalizzazione del *white cube*. «Essere presenti davanti a un'opera d'arte» scrive, «significa assentarsi lasciando il posto all'Occhio e allo Spettatore.» Con il termine Occhio il critico si riferisce alla facoltà disincarnata che entra in relazione soltanto con i mezzi visivi formali. Lo Spettatore è la vita dell'ego assottigliata e sbiadita da cui l'Occhio si distacca e che, nel frattempo, non fa nient'altro. L'Occhio e lo Spettatore sono tutto quello che rimane di chi, per dirla con O'Doherty, è “morto” entrando nel *white cube*. In cambio del barlume di eternità surrogata che esso ci concede – e come segno della nostra solidarietà con gli interessi specifici di un gruppo – rinunciamo alla nostra umanità e diventiamo uno Spettatore di cartone con un Occhio disincarnato. Per amore dell'intensa attività separata e autonoma di quest'ultimo accettiamo un livello ridotto di vita e di ego. Nelle gallerie d'avanguardia tradizionali, come nelle chiese, 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. In effetti, poiché il *white cube* promuove il mito secondo cui essenzialmente siamo esseri spirituali – l'Occhio è l'Occhio dell'anima – dobbiamo considerarci inesauribili e al di sopra delle vicissitudini del caso e del cambiamento. Questa forma di vita esile e ridotta corrisponde al comportamento che la tradizione richiede nei santuari religiosi, dove ciò che conta è la repressione degli interessi individuali a favore di quelli del gruppo. La natura essenzialmente religiosa del *white cube* trova la sua massima espressione negli effetti provocati sull'umanità di chi ci entra e ne accetta i presupposti. All'epoca di Platone nell'Acropoli di Atene non si mangiava, beveva, parlava, rideva, e così via.

O'Doherty delinea brillantemente lo sviluppo del *white cube* a partire dalla tradizione occidentale del dipinto da cavalletto, per poi rianalizzare questo stesso processo da un altro punto di vista, ovvero quello della tradizione anti-formale rappresentata per esempio da installazioni come *1200 sacchi di carbone* (1938) e *Mile of String* (1942) di Duchamp. Esse, infatti, abbandonarono una volta per tutte la cornice e fecero apparire lo spazio stesso della galleria come il materiale primario che l'arte doveva modificare. Quando O'Doherty raccomanda queste opere del maestro francese all'attenzione degli artisti degli anni settanta, lascia intendere che nell'ultimo mezzo secolo non si è fatto molto per abbattere le barriere del disinteresse o del disprezzo che separano le due tradizioni. Una tale mancanza di comunicazione colpisce in modo particolare, poiché gli arti-

sti stessi per una generazione avevano tentato di promuovere un certo dialogo. Yves Klein, per esempio, ha presentato una galleria vuota chiamata *Le Vide* (1958); poco dopo Arman ha risposto con una mostra intitolata *Le Plein* (1960), in cui entrava in rapporto dialettico con lo spazio trascendente – che è nel mondo ma non gli appartiene – creato da Klein riempiendo la stessa galleria di immondizia. Anche Michael Asher, James Lee Byars e altri hanno usato lo spazio espositivo vuoto come materiale primario in diverse opere, per non parlare del movimento noto come *Light and Space*. O'Doherty è stato il primo a cercare di mettere nero su bianco questi sviluppi. Il suo volume è un esempio di critica che tenta di assimilare e analizzare il passato recente e il presente, o forse dovrei dire il presente recente. Secondo l'autore, l'immaginario collettivo della nostra cultura ha subito un significativo cambiamento che si è manifestato nell'importanza attribuita al *white cube* come materiale e modalità espressiva centrale dell'arte, oltre che come stile espositivo alla moda. E identifica questa transizione con il momento in cui l'avanguardia «mette fine alla sua incessante tendenza all'autodefinizione». Definire l'io implica il deliberato rifiuto di tutto ciò che è diverso dall'io, in un processo sempre più riduttivo che alla fine cancella il passato con un colpo di spugna.

18

Il *white cube* era uno strumento di passaggio che tentava di abrogare il passato e al tempo stesso di controllare il futuro facendo leva su presunte modalità trascendenti di presentazione e di potere. Tuttavia, il problema dei principi trascendenti è che per definizione essi riguardano un altro mondo, non il nostro. Ed è quest'altro mondo, o l'accesso a esso, che il *white cube* rappresenta. Pensiamo alla visione di Platone di un regno metafisico superiore in cui la forma, straordinariamente impalpabile e astratta come la matematica, è del tutto scollegata dalla vita dell'esperienza umana nel mondo reale. (Platone era convinto che la forma pura esistesse anche senza il nostro mondo.) Al rapporto tra questo aspetto del platonismo e il pensiero d'avanguardia, e in particolare al ruolo di struttura di controllo nascosto dietro la sua estetica, non è mai stata prestata sufficiente attenzione. Riportata in auge in parte come reazione compensatoria al declino della religione, e favorita, per quanto in maniera erronea, dall'interesse che la nostra cultura ha rivolto all'immutabile astrazione della matematica, l'idea della forma pura ha dominato l'estetica – e l'etica – alla base del *white cube*. I pitagorici dell'epoca di Platone, incluso Platone stesso, sostenevano che in principio esisteva soltanto un vuoto, dove poi inspiegabilmente apparve un punto, che si allungò quindi in una linea, che fluì lungo un piano, per poi piegarsi a formare un solido, che proiettava un'ombra: quello che noi vediamo. Questi elementi – punto, linea, superficie, solido, simulacro – ritenuti privi di contenuto a parte quello legato alla loro stessa natura, costituiscono gli elementi primari di tantissime opere moderne. Il *white cube* rappresenta l'ultima faccia vuota della luce da cui, stando al mito platonico, tali entità si evolvono in ma-

niera ineffabile. Secondo queste teorie le forme primarie e le astrazioni geometriche sono vive, anzi più intensamente vive di qualsiasi altra cosa dotata di un contenuto specifico. Il significato ultimo del *white cube* sta in questa ambizione trascendente di cancellare la vita contraffatta e convertita a scopi sociali. I saggi di O'Doherty, quindi, sono arringhe a favore della vita reale del mondo contro la sala operatoria asettica del *white cube*. Difendono il tempo e il cambiamento contro il mito dell'eternità e trascendenza della forma pura. A dir la verità, incarnano questa difesa tanto quanto la esprimono. Sono una sorta di spettrale ricordo del tempo, che spiega con quale vertiginosa rapidità le più recenti creazioni di oggi diventino le classiche intuizioni di ieri. Benché molti siano convinti che l'avanguardia, con il suo ritmo esasperato di cambiamento e sviluppo, sia finita, è pur vero che quel ritmo di cambiamento non solo esiste ancora, ma continua ad aumentare. Nel 1990 gli articoli scritti oggi saranno dimenticati oppure, come quelli di O'Doherty, saranno diventati dei classici.

Thomas McEvelley
New York, 1986