





TOWARDS AN INVISIBLE ARCHITECTURE

IL FENOMENO DELLE WAREHOUSE TRASFORMATE IN KUNSTHALLE VIENE LETTO DA SIMONA MALVEZZI E WILFRIED KÜHN (KUEHN MALVEZZI) COME SINTOMO DELL'AVVENTO DI UN'ARCHITETTURA INVISIBILE. NELLA QUALE L'ARCHITETTO DIVENTA CURATORIAL DESIGNER E IL VISITATORE IL REGISTA DELLA PROPRIA ESPERIENZA SPAZIALE

Togliendo il bianco dalle pareti della galleria Toselli a Milano nel 1973, Michael Asher mise in mostra il *white cube* con un procedimento inverso: espose l'intonaco color cemento irregolare, avvicinando lo spazio espositivo a un rustico. Lo spazio bianco – o meglio la sua assenza – divenne l'oggetto vero dell'intervento artistico la cui opera prodotta è inscindibile dallo spazio in cui essa avviene. La neutralità del *white cube* non è museale, in origine: al contrario, la parete bianca rappresenta lo spazio nudo dell'atelier che si distingue per semplicità e libertà dagli spazi rivestiti di case e palazzi. Il *white cube* nato come atelier artistico – spazio alto con illuminazione zenitale e pareti spoglie – è proprio il contrario della Wunderkammer del collezionista, affollata di oggetti e riccamente decorata.

Lo spazio espositivo contemporaneo non è dunque erede del collezionismo e della presentazione ma della produzione artistica e artigianale. L'evoluzione della galleria non può che seguire quella della prassi di produzione. Lo studio di ieri diventa il museo di domani e così si spiega l'ondata delle *warehouse* trasformate in *Kunsthalle*, dopo oltre quarant'anni che Donald Judd e altri hanno cominciato a usare loft – come la Spring Street 101 a New York – come spazio per lavorare, abitare e installare le proprie opere. L'edificio industriale in disuso, osserva Boris Groys in *The Art of Installation*, è diventato un *readymade* da utilizzare seguendo le strategie *readymade* sperimentate dall'arte stessa, trasferendo così un procedimento curatoriale dall'arte all'architettura.

THE PRODUCTION SHOW

Nel saggio "Studio and Cube", Brian O'Doherty analizza il rapporto tra il luogo dove l'arte viene prodotta e dove l'arte viene esposta, indicando un momento dove i due coincidono. O'Doherty descrive l'operazione di Lucas Samaras – che nel 1964 ricostruì parte del suo studio nella galleria Green di New York – osservando come nel suo lavoro le mitologie dell'atelier che storicamente precedono quelle del *white cube* inondano lo spazio della galleria d'arte. Mettendo il proprio studio nella galleria, egli fa coincidere i due luoghi forzatamente, sovvertendo il loro dialogo.

Ma non è il trasferimento dell'atelier a essere importante quanto invece la conseguente estensione del processo di produzione, ossia l'identificazione della galleria d'arte come spazio non finito. Dieter Roth è l'artista che più ha dissolto qualsiasi limite tra produzione ed esposizione, facendo evolvere i suoi lavori mentre erano in mostra e in seguito coinvolgendo suo figlio Björn nella trasformazione infinita delle opere, persino dopo la sua morte. Utilizzando materiali organici degradabili ha voluto poi contrastare lo sforzo conservatore del collezionista: è riuscito così a sfidare fondamentalmente l'assunto dell'opera d'arte definita per materiali, dimensioni e data di produzione. La sua *Tischruine*, un'opera che prende origine dal suo tavolo di lavoro a Stoccarda nel 1970, da allora venne trasformata e ampliata secondo diverse situazioni di luoghi pubblici fino al 1998; la *Gartenskulptur* esiste dal 1968 ed è in fase di trasformazione ancora oggi: al momento è esposta alla Hamburger Bahnhof di Berlino nella Friedrich Christian Flick Collection, a cui appartiene.

Seguendo l'allestimento sia della *Gartenskulptur* a Berlino nel 2004 che della *Tischruine* alla Documenta 11 nel 2002, abbiamo

potuto constatare quali siano le differenze tra l'installazione della scultura atelier in un museo storico e quella in un ex-magazzino. Mentre a Kassel il rapporto tra processo e spazio è rimasto problematico, e si ha la sensazione che la vitalità della *Tischruine* sia sospesa dentro il Museum Fridericianum, a Berlino la *Gartenskulptur* è nata proprio dentro le Rieckhallen, uno spazio industriale che avevamo appena finito di riconvertire. Björn Roth ha vissuto per un mese dentro lo spazio del museo, lavorando insieme ai suoi assistenti all'installazione, senza definire un limite di finitura in termini spaziali e temporali. Il *white cube* è rimasto indifferente al processo artistico che pure contrassegna le Rieckhallen.

INVISIBLE ARCHITECTURE

Se l'origine dello spazio espositivo è l'atelier e se è l'artista a determinare il luogo che diventa modello per le gallerie e i musei, osservare come la produzione dell'arte si è evoluta oggi può aiutare a capire le logiche e le forme del museo di domani. Il classico atelier esiste ancora marginalmente, mentre la prassi artistica occupa spazi quotidiani di ogni tipo, spesso proprio quelli più normali, diventando anch'essa un'attività meno artigianale e più concettuale: l'ufficio diventa così l'atelier contemporaneo. Warhol sostituì già nel 1974 la Factory con The Office, mentre nel 1978 venne aperto il Kippenbergers Büro a Berlino.

Solo trent'anni dopo vediamo i primi musei collocati in edifici amministrativi, oltre che industriali. Lo Stedelijk CS, sede temporanea del grande museo di Amsterdam, è collocato in un high-rise che prima era un centro logistico delle poste, mentre Anselm Franke e Hila Peleg scelgono gli uffici della posta di Trento come luogo espositivo per Manifesta 7 di cui sono i co-curatori.

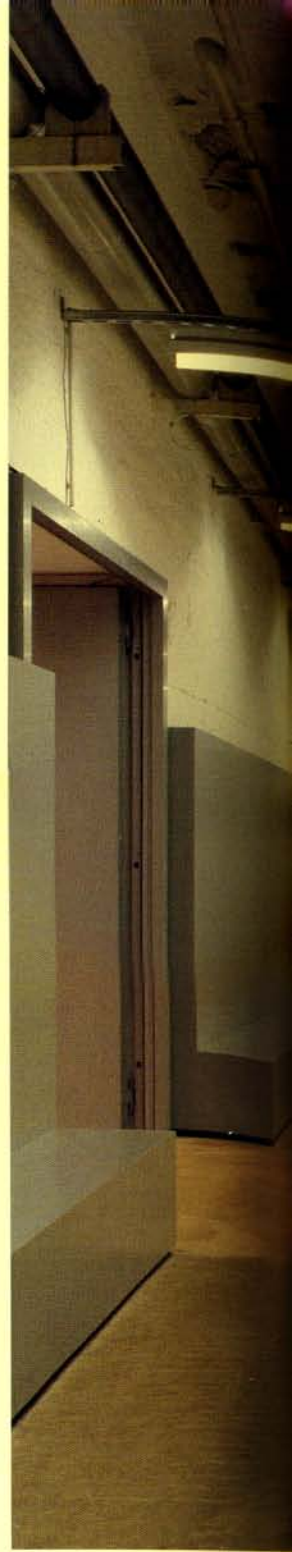
Più in generale, l'insicurezza del luogo che contrassegna l'attività artistica viene iscritta sempre di più nelle attività istituzionali, come dimostra la Fondazione Trussardi a Milano che negli ultimi anni ha scelto di non esporre in un proprio spazio ma in luoghi diversi nella città: l'ultima mostra di Fischli/Weiss si svolge a Palazzo Litta, dove l'intreccio tra le sale arredate e volutamente poco illuminate e le opere esposte genera una "chiara confusione" tra l'oggetto e il contenitore, dissolvendone i confini.

Il museo del futuro avrà due reparti distinti, ora uniti nella presentazione delle collezioni: sarà da un lato un magazzino visitabile tipo Schaulager, che assomiglia a un immenso armadio praticabile che tiene però conto

delle necessità di installazione spaziale dell'arte moderna e contemporanea, e che forma la parte conservatrice del museo; d'altro canto, ci sarà una prassi imprevedibile di attività espositiva non più legata a spazi prestabiliti ma incerta e nomade.

La chiave del progetto di una mostra non risiede tanto nella forma da dare allo spazio quanto alla forma da dare al movimento dei visitatori partecipanti. È stato questo il concetto dei due progetti vincitori di Kuehn Malvezzi nei concorsi per l'ex-birreria Binding alla Documenta 11 (2002) e per la Stoschek Collection a Düsseldorf (2005). Nel primo è stata creata una tripla matrice di percorsi da sovrapporre su 5000 metri in orizzontale; nel secondo l'edificio è stato riorganizzato su sei livelli a partire da un movimento ascendente continuo dal cinema nel sotterraneo fino alla nuova piattaforma sul tetto. A differenza di quanto accade a teatro, lo spettatore/visitatore non guarda con distacco da una posizione fissa ma determina approccio spaziale e temporale rispetto alle opere esposte: diventa il regista della propria esperienza.

Il compito dell'architettura sta cambiando: da quello di creare un involucro visibile con "Effetto Bilbao" si passa a creare un'architettura invisibile che sta in rapporto molto più diretto con l'arte stessa. L'architetto sta diventando un curatorial designer che utilizza situazioni e manufatti esistenti come *readymade* per generare spazi nuovi. La logica progettuale s'indirizza verso il design dello spazio percettivo a partire dal visitatore, inteso come partecipante di un evento. **SM, WK**





THE PHENOMENON OF WAREHOUSES TRANSFORMED INTO KUNSTHALLES IS SEEN BY SIMONA MALVEZZI AND WILFRIED KÜHN (KUEHN MALVEZZI) AS A SYMPTOM OF THE COMING OF AN INVISIBLE ARCHITECTURE. IN WHICH THE ARCHITECT BECOMES A CURATORIAL DESIGNER AND THE VISITOR BECOMES THE DIRECTOR OF HIS OWN SPATIAL EXPERIENCE

By removing the white from the walls of Milan's Toselli Gallery in 1973, Michael Asher displayed the white cube with an inverse process. He exposed the irregular, cement-coloured render, making the exhibition space more of a building shell. The white space – or its absence – became the true object of the artistic intervention, whose produced work is inseparable from the space in which it occurs.

The neutrality of the white cube does not originate in mu-

seums. Quite the opposite. The white wall represents the naked space of the atelier, which is distinguished by its simplicity and freedom from the decorated spaces of houses or other residential buildings. The white cube born as an artistic atelier – a lofty space with skylights and bare walls – is quite the opposite of the collector's Wunderkammer, richly decorated and crammed with objects.

The contemporary exhibition space does not therefore descend from collecting and presentation, but rather from artistic and artisan production. The gallery's evolution can thus only follow the practice of production. The studio of yesterday becomes the museum of tomorrow and this explains the wave of

The museum of the future will be a visitable warehouse but there will also be an unpredictable practice of uncertain an nomadic exhibition activity

warehouses that have been transformed into Kunsthallen, 40 years after Donald Judd and others began to use lofts – such as 101 Spring Street in New York – as spaces in which to work, live and install new works, eschewing the usual artistic surroundings. As Boris Groys has observed on *The Art of Installation*, the disused industrial building has become a ready-made to be used according to the ready-made strategies of art itself, in this way transferring a curatorial process to the art of architecture.

THE PRODUCTION SHOW

In the essay "Studio and Cube", Brian O'Doherty analyses the relationship between the place where art is produced and the place where art is shown, indicating a moment where the two coincide. O'Doherty describes how in 1964 Lucas Samaras reconstructed part of his studio in the Green Gallery in New York, observing that in Samaras's work the art gallery space is inundated by the mythologies of the atelier that historically precede those of the white cube. By placing his studio in the gallery, he deliberately makes the two places coincide, subverting their dialogue.

But it is not the transfer of the atelier that is decisive as much as the extension of the production process, or rather the identification of the art gallery as a non-finite space. Dieter Roth is the artist who has done the most to eradicate any confine between production and exhibition, making works that evolve while on show and after, involving his son Björn in the never-ending transformation of the works, even after his death. In his use of biodegradable organic materials, he wanted to go against the collector's efforts of preservation. He then fundamentally managed to challenge the assumption of the artwork defined by materials,

dimensions and date of production. His work *Tischruine* originated on his work table in Stuttgart in 1970 and was then transformed, enlarged and changed in various situations for public places until 1998; the *Gartenskulptur* has existed since 1968 and is in transformation still today. It currently belongs to the Friedrich Christian Flick Collection at the Hamburger Bahnhof in Berlin.

Following the installation of both the *Gartenskulptur* in Berlin in 2004 and the *Tischruine* at Documenta 11 in 2002, we established the difference between the installation of the sculpture atelier in a historic museum and in an ex-warehouse. In Kassel, the relationship between process and space remained a

problem, giving the sensation of a suspended moment in the vitality of the *Tischruine* inside the Museum Fridericianum; while in Berlin the *Gartenskulptur* was born inside the Rieckhallen, an industrial space we had just adapted to a new use. Björn Roth lived for a month inside the museum space, working with his assistants on the installation, without defining an endpoint in terms of space and time. The white cube has remained indifferent to the artistic process that, however, distinguishes the Rieckhallen.

INVISIBLE ARCHITECTURE

If the origin of the exhibition space is the atelier and it is the artist who determines the place that becomes the model for galleries and museums, observing how the production of art has evolved today can help to understand the logic and forms of the museum of tomorrow. The classic atelier still exists marginally, while artistic practice occupies everyday spaces of all kinds, often the most normal ones, becoming an activity that is less artisan and more conceptual: the office thus becomes the contemporary atelier. In 1974 Warhol had already substituted The Factory with The Office and in 1978 the Kippenbergers Büro opened in Berlin. Thirty years later we can see the first museums located in administrative buildings as well as in industrial ones. The Stedelijk CS, the temporary premises of the major Amsterdam museum, is located in a high-rise block that was previously the post office headquarters, while Anselm Franke and Hila Peleg have chosen the post offices in Trento as an exhibition location for Manifesta 7, which they are curating.

More generally, the insecurity of the place that distinguishes artistic activity is increasingly inscribed in institutional activities, as demonstrated by the Fondazione Trussardi in Milan, which



LUCAS SAMARAS, ROOM#1, GREEN GALLERY, NEW YORK, 1964 (PHOTO BY WES RUSSEL, COPYRIGHT LUCAS SAMARAS, COURTESY OF PACEWILDENSTEIN, NEW YORK)



PAGINA ACCANTO E AL CENTRO, IN ALTO: DOCUMENTA II, EX-BIRREERIA BINDING (FOTO ULRICH SCHWARZ). A SINISTRA: DIETER ROTH, GARTENSKULPTUR, FRIEDRICH CHRISTIAN FLICK COLLECTION, BERLIN (FOTO ULRICH SCHWARZ). QUI SOPRA: CHARLES GIRAUD, L'ATELIER DI EUGÈNE GIRAUD, 1860 CIRCA (© RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX/ART RESOURCE, NEW YORK)

OPPOSITE PAGE AND CENTRE, TOP: DOCUMENTA II, EX-BREWERY BINDING (PHOTO BY ULRICH SCHWARZ). LEFT: DIETER ROTH, GARTENSKULPTUR, FRIEDRICH CHRISTIAN FLICK COLLECTION, BERLIN (PHOTO BY ULRICH SCHWARZ). ABOVE: CHARLES GIRAUD, THE ATELIER OF EUGÈNE GIRAUD, 1860 CIRCA (COPYRIGHT RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX/ART RESOURCE, NEW YORK)

over recent years has chosen to exhibit in different locations around the city instead of in its own space. The latest exhibition by Fischli & Weiss is at Palazzo Litta, where the combination of decorated rooms with deliberately low lighting and the exhibited works generates a "clear confusion" between the object and the container, dissolving the confines.

The museum of the future will have two distinct areas which are presently united in the presentation of collections. On the one hand it will be a visitable warehouse such as the Schaulager, resembling a great walk-in wardrobe that takes account of the need for spatial installation of modern and contemporary art and that forms the conservation part of the museum. On the other hand there will be an unpredictable practice of exhibition activity that is no longer linked to pre-established spaces but uncertain and nomadic.

The key to designing an exhibition does not lie so much in the form to give to the space as much as in the form to give to the movement of the participating visitors. This was the concept behind the two winning schemes by Kuehn Malvezzi in the competitions for the ex-brewery Binding at Documenta 11 (2002) and for the Stoschek Collection in a multipurpose building in Düsseldorf (2005). In the former a triple matrix of pathways was created and superimposed on 5,000 metres horizontally; in the latter the design consisted in reorganising the whole six-storey building based on a continuous upward movement that starts with the cinema in the basement and goes up to the new platform on the roof. As opposed to a theatre performance, the visitor does not look with detachment from a fixed position but determines not only the spatial approach to the exhibited works but also the temporal one: he becomes the director of his own experience.

The task of architecture is changing. From the visible envelope of the "Bilbao effect" we are moving towards an invisible architecture that has a far more direct relationship with art. The architect is becoming a curatorial designer who uses existing situations and objects like ready-mades to generate new spaces. Design logic is addressed towards the design of perceptive space starting with the visitor, intended as a participant in an event. **SM, WK**

96

