Diana*

Merlin Carpenter: Do Not Open Until 2081

22 novembre 2025 – 14 febbraio 2026, Diana, Milano

La mostra di Merlin Carpenter da Diana consiste in un'unica opera: un dipinto sigillato in un cartone che non verrà aperto fino al 2081.

Il dipinto all'interno, seppur non visibile, fa parte di una serie di reinterpretazioni realizzate da Carpenter di opere astratte di John Hoyland, risalenti agli anni sessanta (insolitamente ambiziose per l'arte britannica dell'epoca). Nel 2009, Carpenter ne produsse delle copie e chiese formalmente a Hoyland il permesso di esporle. Tale permesso però non fu accordato. La morte di Hoyland nel 2011 rese qualsiasi esposizione potenzialmente perseguibile ai sensi della legge sul copyright. Il divieto permarrà fino al termine di un periodo di settant'anni, nel 2081. Le opere, inizialmente conservate nei magazzini della galleria Simon Lee, furono imballate nello stesso cartone in cui sono ora esposte. Dopo varie considerazioni, nel 2017, in occasione della sua terza mostra da Simon Lee, Carpenter espose le opere esattamente come erano state conservate. Divennero monocromi di imballaggi, o dipinti metafisici di assenza e impermanenza.

Il contratto di vendita che Carpenter stilò per la serie è ancora valido per l'opera esposta da Diana, e porta con sé una forma di violenza intrinseca: un innesco di conseguenze concrete in contrasto con la speculazione che la presenza dell'opera coperta fa scaturire. Se il cartone venisse rimosso o si staccasse, anche accidentalmente, prima del 2081, "il Dipinto dovrà essere fisicamente distrutto nell'immediato senza che venga svelata alcuna testimonianza di questo processo". Il contratto impone l'assenza dell'immagine riprodotta tramite (la minaccia di) una distruzione letterale: il meta-regno non può essere scoperto, nemmeno per errore. Rimanendo entro i limiti stabiliti da queste condizioni, le opere sopravvivono per circolare, ma ovunque vadano, rimangono in parte invisibili.

Il cartone intorno ai dipinti di Carpenter assume la funzione di un muro, ma in modo più delicato. Se storicamente i muri sono stati costruiti per fornire riparo e protezione, o per escludere, si potrebbe dire che il cartone qui svolga operazioni simili, ma solo a livello metafisico, e per debolezza piuttosto che per forza. Il cartone esclude; è troppo fragile perché qualcuno possa sfondarlo senza rischiare di distruggere ciò che protegge.

Robin Evans scrisse che i muri operano non per ciò che sono, ma per ciò che impediscono: la confusione delle categorie, la mescolanza di ciò che dovrebbe rimanere separato. Evans era ossessionato dalle funzioni morali e semiotiche dei muri e da come organizzano il ritiro e l'esclusione come operazioni sociali e psichiche[1]. Nel caso dell'opera di Carpenter, il cartone offre al dipinto una piccola enclave, collocando al contempo lo spettatore dall'altra parte di una linea che è tanto legale quanto spaziale. Questa doppia funzione viene svolta solo temporaneamente, senza la permanenza delle forme di esclusione consentite dai muri, dai blocchi di cemento o dall'immagazzinamento perpetuo. Il suo potere è amministrativo, burocratico, procedurale.

Ma il cartone è poroso. La luce agisce su di esso, e così anche l'umidità, il tempo, ecc. All'interno del suo involucro, il dipinto stesso è sigillato nel polietilene, un aspetto che testimonia il lento scambio tra l'interno e l'esterno che il cartone inevitabilmente consente. L'involucro esterno del dipinto è visibile e quindi ben lontano da qualsiasi rigoroso ideale di contenimento. La vistosa barriera di Carpenter in realtà ammette quasi tutto, tranne la vista: l'unica cosa di cui solitamente l'arte si prende cura.

[1] Robin Evans, "The Rights of Retreat and the Rites of Exclusion," AA Files 3 (1983).

Lo psicoanalista André Green introdusse il complesso della “madre morta” all’inizio degli anni Ottanta[2]. Si tratta di una condizione clinica che coinvolge un individuo il quale esperisce il fenomeno secondo cui una persona un tempo amata si spegne e diventa arida, quasi inanimata, come se fosse stata improvvisamente ridotta a “un nucleo freddo”. Non si riferiva a un cadavere vero e proprio, ma il rapporto con questa figura può comunque portare a quello che lui chiama “lutto vuoto”, un modo di rispondere a una presenza che è ancora lì ma che non offre più alcun coinvolgimento emotivo, un nucleo freddo che blocca il flusso e la brama. Il cartone di Carpenter è questa superficie. La barriera è sottile, quasi impercettibile – solo carta ondulata, nastro adesivo, etichette di spedizione – eppure si infittisce nella mente fino a diventare un divieto assoluto. Il rifiuto (di Hoyland? dell’Estate? della legge?) si consolida in materia. Ciò che normalmente rimarrebbe invisibile diventa un protocollo visibile, una regola fredda e priva di emozioni su ciò che può essere visto e ciò che non deve essere visto. In questo contesto, la “madre morta” non è né Hoyland né Carpenter, ma piuttosto l’apparato che circonda l’opera in cui entrambi sono implicati: la scatola, il contratto, la galleria e l’Estate, considerati tutti insieme. È questo tutt’uno di forme – materiali, legali e istituzionali – che porta il volto del rifiuto.

Ciò che in definitiva viene escluso dal cartone di Carpenter non è né un rischio legale né un nemico reale, ma lo spettatore. E ciò che viene protetto non è né un territorio né un oggetto, ma l’assenza stessa. L’imballaggio spoglio accoglie un vuoto dove al contempo c’è e non c’è il dipinto di Hoyland, e dove la copia di Carpenter permane nell’oscurità, acquisendo pian piano valore.

Quando i muri svolgono la loro funzione, sostiene Evans, dimentichiamo cosa c’è dall’altra parte. Quest’opera invece ci spinge a ricordare. L’esclusione diventa contenuto, la manutenzione diventa l’opera stessa.

Questo è, forse, ciò che le istituzioni fanno sempre. Avvolgono la cultura condivisa in barriere amministrative, conservandola mentre ne negano la fruizione. La galleria che conserva ma non espone. C’è sempre una promessa di reciprocità, a volte in buona fede, anche solo come messaggio o gesto per un incontro ipotetico o per l’idea di posterità.

L’opera sopravviverà agli attuali termini di copyright, ma non durerà per sempre. Non si tratta di un muro permanente, ma di qualcosa di più modesto. Nel 2081, forse nessuno ricorderà perché il lavoro sia stato avvolto, o da che tipo di mondo dell’arte sarà stato preservato. Da dove ci troviamo ora, sembra più facile immaginare il futuro a grandi linee, come se potesse essere fatto solo di profezie. Le opere di Hoyland sembravano già vibranti paesaggi infernali, la catastrofe è scontata. Più difficili da immaginare sono piuttosto degli shock di minore portata che potrebbero verificarsi: un’email inaspettata da un vecchio compagno di classe, una vittoria politica locale, il suono della musica tra settant’anni, o magari solo dieci. Divieti e strategie artistiche potrebbero sopravvivere alla loro logica, un muro difensivo potrebbe rimanere in piedi a lungo dopo che la sua guerra sarà stata dimenticata.

Il cartone è metafisicamente più completo della pietra, o della “madre morta” di qualsiasi dipinto astratto. Esclude nel tempo e lo fa attraverso aspettative di cura, piuttosto che nello spazio. Questo consente il transfert: il peso di mantenere l’assenza si sposta dall’artista all’istituzione, a chiunque tenga in mano questo oggetto avvolto, questo muro fatto di quasi nulla che scherma il vuoto, come il vetro dorato della visiera di un astronauta, o una recinzione elettrica davanti a un campo di colore.

Gianmaria Andreetta

---

[2] André Green, “Le complexe de la mère morte” (1983), ne La folie privée (Sulla follia privata, pubblicato in inglese nel 1986). Descrive l’interiorizzazione da parte del bambino di una madre assente. L’oggetto non è né completamente perduto né completamente vivo. Qui riecheggia l’idea di questa rimozione e assenza organizzata.