

Non opere, ma vie: Land art e Modernismo

di Giorgio Maragliano

Porre la questione, oggi, dei rapporti tra arte e paesaggio significa in primo luogo comprendere le ragioni della crisi della *epistème* che dagli inizi dell'Ottocento ha permesso la mirabile unificazione di una scienza filosofica dei principi del bello sensibile (l'estetica), di un sapere assiologicamente fondato dell'ordine temporale delle epoche artistiche (la storia e la critica d'arte), e infine di una prassi diretta alla produzione di quegli oggetti singolari, dotati di una finalità interna, che sono le opere d'arte.

Come una bambola russa di legno laccato, all'interno di questo sistema l'opera d'arte s'inscriveva nella successione di una storia esemplare, che a sua volta riposava su principi che per quanto soggettivi non erano perciò meno normativi.

Quella che potremmo chiamare matrice totalizzante di tale sistema pervasivo è la nozione per cui l'opera d'arte manifesta l'essenziale capacità dell'uomo di sollevarsi al di sopra della necessità naturale: in quanto forma compiuta che trova in se stessa le leggi della propria costituzione, essa diviene l'equivalente esterno della libertà del sé.

Vedremo ora solo un momento della crisi di questa storia di fondazione — interessa qui cogliere come all'interno di questa storia finalizzata l'arte di paesaggio in senso lato sia stata in momenti decisivi ciò che pone in questione la perfetta speculatività di questo sistema.

Nella pittura di Friedrich e Turner, nel simbolismo come nella Land art viene a presenza una discrasia fra rappresentazione e rappresentato che impedisce la risoluzione dell'opera nei limiti storico-convenzionali della forma compiuta. Quando l'opera d'arte esce dalle determinazioni generiche del paesaggio "estetico" e si volge a rappresentare ciò che di per sé rilutta ad essere ridotto nell'ordine di una finalità, essa porta a presenza qualcosa che non appartiene né al soggetto né all'oggetto, e che appare come mera forza, *energeia* irriducibile alla chiara misura della forma.

Questa forza non finalizzata, anomica, eccede all'interno dell'opera i confini dell'opera stessa, e mostra un "fuori" non risolubile in forma, storia, autoriflessività del soggetto.

È per questo che i momenti più rilevanti dell'arte di paesaggio sono anche quelli in cui l'opera è riuscita ad andare al di là della rappresentazione della natura bella: la bellezza è sempre conciliazione di soggetto e oggetto, accordo simbolico di interno ed esterno, sovrasensibile e sensibile. L'insopportabilità, per noi, di tanti paesaggi ottocenteschi, fra i quali molti quadri impressionisti, non è solo dovuta al fatto che la loro promessa di felicità si è infranta nella ripetizione infinita della loro immagine — è la loro stessa pretesa a sembrarci ormai illusoria.

Da qui si comprende come l'arte contemporanea, nell'assumere un luogo naturale a sede del proprio operare, debba per così dire aggirare il paesaggio, affrontarlo in modo obliquo. Che siano i reperti fotografici di Hamish Fulton o le mappe e scritte murali di Richard Long, le linee scavate nel deserto di De Maria e Heizer, i labirinti di Morris o Alice Aycock, e infine le forme entropiche di Robert Smithson, è una medesima deriva anti-rappresentativa, o meglio, posta "al limite della rappresentazione" ad apparire. L'esperienza che queste "opere" comunicano ha dei tratti paradossali, e non può essere diversamente. Così ad esempio le opere di Long sono tracce di un luogo che è presente nella sua totalità solo nel "qui ed ora" della passeggiata compiuta dall'artista: resti di una presenza differita ed evocata *per absentiam* perché ritenuta irrappresentabile. Dall'altra parte, molte delle opere Land degli artisti americani, situate come sono in luoghi insospitati e irraggiungibili,

saranno accessibili ai più solo in riproduzione fotografica. Proprio questi paradossi testimoniano l'importanza dell'arte Land; pensiamo, ad esempio, alla rilevanza del plesso originalità/riproduzione per certa arte degli anni Ottanta. E lo sono, in particolare, perché pongono a giorno ciò che il sistema del moderno aveva escluso dall'arte figurativa, e cioè il *tempo*.

Comprendere l'importanza dello spostamento di principi che ha reso possibile la Land art significa intendere le ragioni del suo antagonista storico, che non poteva che essere la formulazione ultima ed esemplare del sistema speculativo moderno nella sua accezione americana: è il Modernism dei critici e teorici dell'arte Clement Greenberg e Michael Fried, che non va confuso con la nozione allargata di "moderno" prevalente in Italia e Francia.

È una determinazione normativa che per Greenberg e Fried decide della stessa "artisticità" delle opere di pittura o scultura; per loro la domanda "cosa è" un'opera d'arte ottiene risposta nelle determinazioni formali del "come" essa è formata. Un altro modo per dire che l'autonomia estetica dell'opera non risale al contesto di esposizione o all'intenzione per la quale essa è definita tale, quanto a leggi soggettive in senso forte — nel senso kantiano di condizioni di possibilità che determinano l'attribuzione di senso all'esperienza che un certo oggetto provoca in colui che, in questo caso, è posto nella posizione del contemplante.

Un quadro o una scultura (il Modernism non ha posto per i generi misti — il *ready-made* cade al di qua dei requisiti necessari alla definizione dell'opera d'arte) sono tali, perciò, nel momento in cui rispondono a certe condizioni. La condizione essenziale che distingue la pittura o la scultura modernista, nel racconto di fondazione tracciato da Greenberg e Fried, è l'"istantaneità" che è alla base della sua percezione. A farsi valere in tale determinazione è una prescrizione che si dirige verso uno stato di perfetta presenza; l'opera modernista e quella che non è tale — la genealogia di ciò che cade fuori del Modernism comprende Dada, De Chirico, il surrealismo, la Minimal art — si distinguono per la qualità temporale dell'esperienza che presiede alla loro percezione. Dove i quadri di Noland, Olitski e le sculture di David Smith e Anthony Caro si offrono nell'istantaneità di un'apprensione simultanea dell'intero, le "opere-oggetto" di Judd e Morris si danno in una temporalità della *durée*, che in quanto tale è per essenza infinita o indefinita. Il semplice « una cosa dopo l'altra » enunciato da Judd come principio seriale fonda un'esperienza estetica in cui non è tanto la singolarità ben delimitata di un'"opera" che si risolve compiutamente nella propria forma a contare, quanto l'apertura sempre variabile e potenziale dei possibili rapporti percettivi con l'"oggetto" sviluppati nello spettatore.

La pertinenza di questa distinzione è fuori discussione. Non è questo il luogo per esibire la discendenza storica della determinazione proposta da Fried da quella, di origine settecentesca, tra arti della simultaneità (pittura, scultura) e arti della successione (letteratura, musica),¹ mentre è opportuno ricordare l'origine teologica del concetto della presenza istantanea della forma in sé compiuta, che risale alla *visio beatifica* tardo-scolastica e giunge all'estetica moderna attraverso la mediazione leibniziana del concetto di *cognitio clara et confusa*, come percezione dell'oggetto che coglie la sua unità al di qua della determinazione delle sue note compositive, e che perciò avviene a monte di qualsiasi successione analitico-discorsiva e quindi temporale.

Leggiamo in *Art and Objecthood* di Fried: « Questa attenzione segna una differenza profonda tra il lavoro letteralista (termine impiegato per definire la pura immanenza oggettuale delle opere Minimal) e la pittura e scultura modernista. È come se l'esperienza che si ha di queste ultime "non avesse" durata alcuna — non perché l'esperienza di un quadro di Noland o di Olitski o di una scultura di David Smith o Caro avvenga "realmente" fuori dal tempo, ma perché *in ogni momento l'opera stessa è del tutto evidente*. (Questo è vero per la scultura malgrado il fatto ovvio che, essendo essa tridimensionale, possiamo vederla da un numero infinito di punti di vista. L'esperienza che possiamo avere di un'opera di Caro non è meno compiuta, e la convinzione del suo valore non è messa in questione, semplicemente perché la si è osservata soltanto dal luogo in cui ci si trova. Quando si è afferrati da una delle sue opere migliori, la visione della scultura è, per così dire, "posta in eclisse" dalla scultura stessa...) È questa continua e intera presenza, che equivale, se vogliamo, alla perpetua creazione del sé, che viene esperita come una specie di "istantaneità"; come se, posti in una condizione di acutezza infinitamente maggiore, un unico istante infinitamente breve durasse abbastanza per vedere tutto, per esperire l'opera in tutta la sua profondità e pienezza, per esserne convinti per sempre. (Vale la pena notare qui che il concetto di interesse implica la temporalità, nella forma di un'attenzione continua diretta verso l'oggetto, mentre non è così per la convinzione.) ».²

In un certo modo, ed in un senso che ancora è da comprendere appieno, Fried stringe qui in una

silloge folgorante le ragioni di un'epoca. Se il termine "*post-modernism*" ha mai avuto un significato pregnante, è nell'opposizione alla specifica determinazione che il Modernism ha assunto nell'arte e nella critica americana. Ed è qui che l'apertura fenomenologica delle opere Minimal e Land al di fuori del limite sancito dalla compiutezza istantanea della forma va compresa non tanto in termini stilistici, quanto in opposizione ad una teleologia estetica che fa corpo unico con una filosofia della storia dell'arte. Come abbiamo visto, alla base del Modernism, e diremmo pure di una certa linea del moderno che va da Moritz a Fiedler, a Wölfflin e a Croce, vi è il presupposto di una certa finalità interna all'opera, finalità che rimanda a leggi irrecusabili e costitutive della soggettività. Nella deriva storico-esemplaristica in cui questo discorso del moderno descrive il divenire delle arti sino al momento della loro estrema purificazione da qualsiasi contenuto estrinseco, i luoghi pregnanti segnano il punto in cui la libertà formativa dell'artista si iscrive, rinnovandola, all'interno della legalità costitutiva e specifica di ogni singola arte.

Nella storia del Modernism raccontata da Greenberg e Fried la libertà del soggetto, artista o spettatore che sia, corrisponde all'autonomia estetica dell'opera d'arte, alla sua capacità di trascendere l'empiricità. Essa deve escludere così qualsiasi dato che possa introdurre all'interno dell'esperienza estetica l'ambito entropico e meramente successivo dell'esperienza comune. Soggetto e opera stanno nel tempo come ciò che è capace di trascendere la durata del decorso temporale, e di sospenderlo così nell'istante della pura presenza a sé, nell'attimo in cui, dice Fried, « presenza è grazia ».

Nello spazio opera e soggetto mostrano la loro coappartenenza reciproca nel loro essere entrambi forme capaci di ritrovare in se stesse il principio della loro costituzione, forme che nell'interiorizzazione del proprio limite lo trascendono e lo espongono all'esterno in una perfetta compiutezza. La forma è così intesa come figura, Gestalt superiore alla somma delle sue parti. L'opera diviene un equivalente analogico dell'unità del soggetto, inteso come ciò che trascende, nella sua capacità di autoriflessione, le proprie determinazioni empiriche, ed è per questo libero.

L'infinità temporale in cui gli oggetti minimalisti e le opere Land attingono il loro effetto percettivo è il sicuro segno che il limite tra empirico ed estetico, immanente e trascendente, dentro e fuori, non è più inteso come il luogo concettuale dove far coincidere giudizio e sensibilità, forma e storia. I cubi di Tony Smith e le fughe di parallelepipedi in metallo e plexiglas di Judd non si rivolgono ad una sensibilità che porta in sé il pre-giudizio storicamente costruito di un effetto formale, quanto presuppongono nel soggetto l'abbassamento della soglia estetica sino alla percezione immediata, in cui la stessa presenza del corpo in movimento dello "spettatore" diventa parte essenziale dell'insieme che esso forma con gli oggetti e la totalità dell'ambiente. La *site-specificity* (specificità rispetto al luogo), che è condizione essenziale di esistenza dell'opera minimalista, esprime così l'idea di un continuum spazio-temporale controllato, in cui nessuna delle variabili determinate può venire a mancare, pena la scomparsa dell'opera stessa, che si dà solo nella potenzialità infinita di quell'ambiente che essa trasforma. L'opera è, con le parole di Sartre, una « situazione ».

La via che porterà un'intera generazione di artisti dagli anni 1968-69 (sono gli anni dei primi lavori nel paesaggio di Robert Smithson, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, a cui seguiranno Robert Morris, Richard Serra e molti altri) alla fine dei Settanta a operare nel contesto naturale è così già tracciata. Vale la pena di osservare qui che proprio le premesse teoriche appena delineate impediscono qualsiasi assunzione enfatica dell'ambiente naturale in senso sentimentale, oppure estetico nel senso ampio di una contemplazione disinteressata del bello che compensa l'uso strumentale, tecnico, a cui l'uomo moderno piega le risorse naturali;³ il paesaggio non è in alcun modo lo specchio nel quale un Io attinge ciò che è l'Altro dalla severa necessità della trasformazione della natura. Se negli anni successivi vi saranno curvature esotiche e "romantiche" nel senso degradato del termine, in cui si farà valere il richiamo mitologico (nel senso proposto da Roland Barthes) di un'unità originaria tra uomo e natura, si tratterà di effetti secondari.

Con ben maggiore determinatezza, ciò che accomuna l'opera di questi artisti è l'acuta consapevolezza che il carattere di rappresentazione immanente a pittura e scultura non si rileva dal "cosa" è rappresentato, ma dalla relazione a rigore metafisica tra soggetto e oggetto che è a fondamento del Modernism. Non a caso la generazione minimalista paga un profondo debito alla fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty: l'« esperienza pre-oggettiva » tematizzata dal filosofo francese radicalizza l'analisi del vissuto intenzionale caratteristico della fenomenologia, al di qua dell'atto di una coscienza che pone il mondo davanti a sé, come la scena che si offre alla statica onnipotenza dell'occhio disincarnato della prospettiva rinascimentale.

L'inclusione dello spettatore nell'apprensione dell'opera che conosciamo nei percorsi pavimentali di Andre, o le geometrie modulari che si trasformano a seconda della distanza dell'osservatore di

Sol LeWitt sono tentativi di porre a giorno un'esperienza della mutabilità "locale" del punto di vista che, nelle parole del fenomenologo francese, « rende possibile sia la finitezza della mia percezione che il suo aprirsi sulla totalità del mondo, come orizzonte di ogni percezione ».

Nelle mani degli artisti americani, le descrizioni offerte dalla *Fenomenologia della Percezione* venivano a concordare con la loro ricerca verso un ulteriore passo nell'astrazione, dopo la pittura di Pollock, Rothko e Still. In questa impresa il padre più vicino era Barnett Newman. Le grandi espansioni di colore di Newman — « campi », come egli le chiamava — sono interrotte da linee verticali che raddoppiano il margine tra interno ed esterno del quadro, e così indeboliscono l'autonomia dell'opera rispetto al contesto. Dall'altra parte, la raccomandazione più volte avanzata dal pittore americano che le sue opere fossero allestite in modo tale da dover essere contemplate da vicino, in modo da non poterne cogliere i bordi, indica quanto l'illimitarsi "sublime" del "qui ed ora" a cui Newman tendeva sia ad un tempo prossimo e irriducibile, proprio in quanto modo esemplare di esperienza pre-oggettiva, alla poetica del tutto profana, spesso esplicitamente materialista, di molti artisti Land, salvo probabilmente Walter De Maria. L'astrazione chiamata in causa negli anni Sessanta si faceva vanto di astrarre anche dall'ineffabile, e rimaneva all'interno di coordinate rigidamente relazionali.

È proprio questa determinazione puramente relazionale, in cui l'opera diviene, nelle parole di Rosalind Krauss, il « marcatore sintattico » delle posizioni assunte dal corpo dello spettatore nel percorso in cui attinge le variazioni d'orizzonte che essa produce, a rendere in definitiva indifferente il contesto naturale in cui è situata. Ciò è evidente nel caso dei lavori di Richard Serra, Walter De Maria e Michael Heizer, oppure nei labirinti di Morris, dove lo spaesamento percettivo è il risultato di una separazione tra interno ed esterno, tra assenza d'orizzonte e spazio aperto.

L'artista che qui fa eccezione è Robert Smithson. L'attenzione "dialettica" che Smithson aveva dedicato sin da principio alla natura come fonte infinita di modificazioni entropiche, estranee a qualsiasi finalità riconoscibile, e alle quali l'uomo stesso è soggetto, lo aveva condotto a riconoscere che qualsiasi forma di astrazione rimane al fondo inscritta in un processo mimetico, fondamento *en abîme* della stessa capacità tecnica di rappresentare e progettare "opere" che esprimono la libertà del sé:

« Qualsiasi discussione sul rapporto tra arte e natura è destinata ad essere impregnata di implicazioni morali. Una volta uno studente mi disse che « la natura è tutto ciò che non è fatto dall'uomo ». Per quello studente l'uomo era al di fuori dell'ordine naturale delle cose. Nel libro di Wilhelm Worringer *Astrazione ed empatia* si dice che l'arte bizantina ed egiziana nasceva dal bisogno psicologico di sfuggire la natura, e che sin dal Rinascimento la nostra comprensione di tale arte era offuscata da un'indebita fiducia nella natura. Worringer colloca il suo concetto di astrazione al di fuori del panteismo antropomorfo dell'umanesimo rinascimentale. « L'impulso artistico primario » dice Worringer, « non ha niente a che fare con le rappresentazioni della natura ». Malgrado ciò, lungo tutto il libro si riferisce alle « forme cristalline della materia inanimata ». La geometria ha su di me l'effetto di una "rappresentazione" della materia inanimata. Cos'altro sono le griglie della pura astrazione, se non rappresentazioni ridotte di un ordine naturale? L'astrazione è una rappresentazione della natura priva di "realismo", basata su di una riduzione mentale o concettuale. Non si sfugge alla natura con la rappresentazione astratta, ma l'astrazione ci avvicina alle strutture fisiche interne alla natura stessa. Ma questo non significa una rinnovata fiducia nella natura, significa semplicemente che l'astrazione non è oggetto di fede. L'astrazione può avere valore soltanto se accetta la dialettica della natura ».⁴

L'applicazione generalizzata della legge fisica dell'entropia, per la quale ogni corpo o sistema si trasforma irreversibilmente verso uno stato di equilibrio in funzione diretta dell'esaurimento dell'energia iniziale, spinse Smithson a concepire opere nelle quali i mutamenti operati dai processi naturali diventavano parte integrante dell'opera stessa: *Spiral Jetty* (1970), molo spiraliforme che si protende nel Lago Salato, procede inarrestabilmente verso l'integrazione con il paesaggio del luogo, in una deriva entropica non diversa dai *terrains vagues* di installazioni industriali abbandonate del New Jersey descritte, in uno dei suoi testi più importanti, come monumenti primevi.

Queste « rovine all'inverso », che « cadono in rovina prima di essere state costruite », testimoniano di una temporalità che non è la progressione finalistica e libera della storia, quanto la necessaria scansione indifferente all'uomo della storia naturale, nella quale l'opposizione tra natura e cultura giunge al punto d'indeterminazione. Lo scetticismo critico dello sguardo che Smithson portava alle manifestazioni "ideali" di quella che chiamava « prigionia culturale » è oggi, in anni nei quali la conservazione indiscriminata dei "beni culturali" e l'estetizzazione ecologica dell'ambiente fanno il

paio con un clima artistico nel quale la esteriorizzazione del fuggevole non si cura più nemmeno di non apparire tale, l'esempio di una lucidità che, riconoscendolo, attraversa intatta il negativo del presente. L'attuale monumentalizzazione di qualsiasi manufatto che rechi la seppur minima ombra di significato "culturale" indica che la « storia naturale » preconizzata da Smithsonian si è realizzata all'inverso, nella piatta contemporaneità indiscriminata delle epoche storiche, il cui valore è attinto nel loro essere comunque, dopo tutto, oggettivazioni dello spirito.

In tal modo, l'immediatezza "pre-oggettiva" dell'esperienza, che era il luogo proprio della migliore Land art, si è convertita, suo malgrado, in una rappresentazione funeraria della propria posizione della storia dell'arte, e le opere degli artisti qui nominati oggi fanno tranquilla mostra di sé in parchi e "giardini di sculture" più o meno esclusivi: occorre inoltre ricordare che, in tali condizioni d'esposizione, la determinazione storico-formale di queste opere diviene talmente oppressiva che soltanto un commento testuale estensivo può rendere intelligibile l'intenzione iniziale, così attingendo infine il paradosso di una immediatezza che viene raggiunta per via non tanto di astrazione (che può essere anche silenziosa e alinguistica), quanto di mediazione concettuale. È l'inizio, questo, del disastroso cammino verso opere che intronizzano il contesto espositivo, sino a fare del Museo e del Parco i luoghi delegati di una critica delle istituzioni tanto più apparente quanto più l'opera si spoglia di determinazioni percettive. Anche qui Smithsonian vide lontano, ed è con questo testo scritto in occasione di una edizione di "Documenta" che lasciamo il lettore al suo giudizio:

« [...] Sto parlando di un'arte che aspira ad un mondo libero dalla prigionia della cultura. Quindi, non ho alcun interesse in opere d'arte che presentano "processi" all'interno dei limiti metafisici della stanza neutrale. Non c'è libertà in questa specie di gioco comportamentale. Occorre evitare l'artista che agisce come un topo di B.F. Skinner mentre esegue i suoi esercizi. Un processo in condizioni di prigionia non è tale; sarebbe meglio abbarbare la prigionia piuttosto che dare illusioni di libertà.

« Io sono per un'arte che muove dall'effetto diretto degli elementi, nel loro esistere quotidiano, non-rappresentativo. I parchi che circondano i musei isolano l'arte in un oggetto di diletto formale. Degli oggetti in un parco fanno venire in mente idee di statica quiete, piuttosto che una dialettica in azione. I parchi sono paesaggi compiuti per arte compiuta. [...] I parchi sono idealizzazioni della natura, ma la natura in realtà non è una condizione dell'ideale. La natura non procede seguendo una linea diritta, quanto si espande disordinatamente. Essa non è mai compiuta. Quando un'opera compiuta di scultura del ventesimo secolo viene posta in un giardino del Settecento, è assorbita da una rappresentazione ideale del passato, che rafforza così valori sociali e politici lontani da noi ».⁵

giugno 1992

Note

¹ Occorre ricordare qui che per Fried l'istantaneità è condizione più che specifica, che abbraccia la totalità delle arti.

² M. Fried, "Art and Objecthood" (1967), in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art*, Dutton, New York, 1968, pp. 145-6.

³ Questa determinazione compensativa dell'estetico è delineata, a partire proprio dall'esperienza del paesaggio, da Joachim Ritter nel saggio "Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft" (1963), compreso nella raccolta *Subjektivität*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1974, pp. 141-64.

⁴ R. Smithsonian, "Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape" (1973), in N. Holt (a cura di), *The Writings of Robert Smithsonian*, New York University Press, New York, 1979, pp. 121-2.

⁵ R. Smithsonian, "Cultural Confinement" (1972), in *op. cit.*, p. 133.