Da: *John McCracken*, a cura di A. Bellini, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 22 febbraio - 19 giugno 2011) Skira, Milano 2011, pp. 28-39.

Perfettamente eseguiti

Alex Farquharson

John McCracken è ora più visibile che mai, persino più che ai tempi del massimo fulgore del Minimalismo negli anni Sessanta. Nel 2001 James Meyer assegnò a McCracken la voce conclusiva nella sua antologia dei testi fondamentali sul Minimalismo nella vasta opera sul movimento pubblicata dall'editore Phaidon. Che un artista della *West Coast* dovesse avere l'ultima parola dopo sessanta testi che riguardavano prevalentemente le opere e le idee provenienti da Manhattan potrebbe sorprendere. È comunque significativo.

Nonostante la sua radicale riduttività formale e la presunta depurazione da ogni allusione simbolica, il Minimalismo, come fa rilevare Meyer, ha prodotto uno straordinario volume di dissertazioni e, cosa non marginale, da parte degli stessi artisti, in particolare Donald Judd, Robert Morris e Robert Smithson. Si può sostenere che molti dei loro saggi equivalgano alle loro stesse opere. Malgrado l'apparente neutralità e il mutismo delle opere stesse, gli scritti prodotti dal Minimalismo allora come ora, si distinguono spesso per la provocazione e la polemica. Dopo il lungo ciclone di dichiarazioni e contro-dichiarazioni che la precede, la trattazione ricca di contenuti, passionale, ottimistica ed esauriente di McCracken giunge con la serenità di una nuova alba. L'artista inizia affermando che l'arte è "un'attività costruttiva che coinvolge e prende positivamente in considerazione tutto" e conclude dicendo che può offrire uno scorcio "della colossale, stupefacente 'sinfonia' che la nostra esistenza realmente sfiora e che può evolvere – avventurosamente – verso il divenire"[1].

Perché mai McCracken, artista nato a Berkeley nel 1934 e residente attualmente a Santa Fe nel New Mexico, il quale parla dell'alto scopo dell'arte in termini elegiaci se non addirittura cosmici, occupa questa posizione simbolica ai giorni nostri? Cosa stimolano la sua opera e le sue parole per avere ancora tanta parte nell'accoglienza riservata oggi al Minimalismo, un movimento le cui posizioni critiche prevalenti erano risolutamente materialiste e irriducibilmente terrene? Se Meyer fosse il solo ad attribuire a McCracken questa importanza, per qualche strana simpatia o distorto impulso revisionista, non dovremmo porci il problema, ma la recente storia espositiva dell'artista convalida l'impresa editoriale dello storico dell'arte: oltre alle mostre personali presso i principali musei e gallerie contemporanei in America e in Europa, le opere di McCracken sono state recentemente esposte in diversi contesti espositivi innovativi i cui programmi sono in genere rivolti ad artisti molto più giovani. Oltre all'ultima *documenta* nel 2007 che ha presentato un'ampia rassegna delle sculture e dei dipinti di McCracken disseminati lungo tutto il percorso espositivo come una sorta di punteggiatura, le sue opere si sono inserite in mostre collettive dedicate a stati mentali alterati, al concetto di neutralità di Roland Barthes, all'antropologia marziana, a un musicista degli anni Sessanta e ad altri argomenti che esulano ampiamente dall'ambito consueto del Minimalismo. È difficile immaginare un altro minimalista il cui corpus di opere si presti a tanti e svariati contesti,

---

[1] J. McCracken, *Artist's Statement* [1999], in *Minimalism*, a cura di J. Meyer, Phaidon Press Limited, Londra 2000, p. 291.

pur mantenendo essenzialmente la propria individualità. Come può quest'opera, pregevole per la sua austerità geometrica, parlare a tanti e così diversi aspetti della conoscenza e dell'esperienza?
Di primo acchito McCracken è un buon minimalista. Di tutte le opere connesse con il cosiddetto "L.A. Look" – che abbraccia il Minimalismo Pop di Ed Ruscha, Billy Al Bengston e Joe Goode, la scultura minimalista *Finish Fetish* di Craig Kauffman, Peter Alexander e DeWain Valentine e gli 'interventi sullo Spazio e sulla Luce' di Robert Irwin, Doug Wheeler e James Turrell – le sculture di McCracken, probabilmente insieme a quelle di Larry Bell, sembrano conformarsi maggiormente agli "oggetti specifici" (Donald Judd, 1965) e alle "strutture primarie" (Kynaston McShine, 1966) dei più noti esponenti newyorchesi della "Minimal Art" (Richard Wollheim, 1965) o, come è ora universalmente conosciuto, del Minimalismo.
A partire dal 1966, anno della sua seconda mostra che si tiene alla Robert Elkon Gallery di New York in occasione della quale McCracken realizzava semplici poliedri regolari monocromi, un genere di opere unitarie tridimensionali che Judd e Morris caldeggiavano nei rispettivi saggi *Specific Objects* e *Notes on Sculpture: Part I*[2]; saggi che in un breve volgere di tempo sarebbero stati considerati canonici e avrebbero costituito per questa nuova forma d'arte un modello di riferimento. Allora McCracken creava già "blocchi geometrici, lastre, colonne, assi" come li descrive in modo chiaro e accessibile, "single-things", "cose-uniche" (termine trovato nei suoi appunti e in *Specific Objects* di Judd) che erano "essenziali", "neutre" ma anche "meravigliose"[3] (termini che non si trovano né in Judd né in Morris). Con le sue famose *Planks (Assi)* – sottili tavole rettangoli alte quasi due metri e mezzo e monocrome, direttamente appoggiate contro la parete – Meyer scrisse che McCracken aveva raggiunto "il 'minimo assoluto' ... [che] può essere annoverato tra gli esempi più spinti di 'riduzione' minimalista degli anni '60".[4] In quanto "single-things" erano scevre da quelle gerarchie "relazionali" o di composizione interna tra le parti che implicano lo spazio illusionista considerato da Judd come un'esausta eredità della tradizione europea. Piuttosto, come teorizzava Morris e come sosteneva lo stesso McCracken, si venivano a creare delle relazioni al di fuori dell'opera stessa e un rapporto diretto e triangolare nello spazio e nel tempo reali tra oggetto, spazio e spettatore, quest'ultimo concepito da Morris in termini fenomenologici come "spettatore concreto", secondo Maurice Merleau-Ponty.
Mentre le caratteristiche della superficie delle sculture di McCracken, lucide e laboriose da eseguire, sono espressione della cura per la finitura, tipica dell'arte di Los Angeles, una ricerca cui partecipavano le sottoculture del surf e dell'automobile di quella città in quegli anni, egli allo stesso tempo citava costantemente come fonti di ispirazione Barnett Newman, i protagonisti del Minimalismo di New York (tra cui Judd, Flavin, Andre e il primo Morris) e l'architettura dell'Antico Egitto. Conosceva le opere dei suoi contemporanei di NewYork dalle riviste d'arte, dai testi e dalle riproduzioni fotografiche. Paradossalmente quindi McCracken ha vissuto la nascita dell'arte minimalista come immagine mentale e non come forma fisica. Faceva notare che a quei tempi "Artforum" sarebbe potuto essere lo spazio ideale per esporre le sue opere, un'osservazione che precorre l'utilizzo delle pagine delle riviste come sede artistica privilegiata da Smithson, Mel Bochner e Dan Graham. L'osservazione è indicativa dell'insolita percezione di McCracken della materialità e dell'immaterialità, così come delle basi concettuali, eclettiche e composite su cui poggia l'arte minimalista. Inoltre fu grazie a una segnalazione da parte di John Coplans di "Artforum" che McCracken espose per la prima volta alla Nicholas Wilder Gallery di Los Angeles appena inaugurata nel 1965, l'anno del suo diploma al CCAC di Oakland in California. La mostra

---

[2] Pubblicati rispettivamente in "Arts Yearbook", n. 8, 1965, p. 94 e in "Artforum", vol. 4, n. 6, febbraio 1966, pp. 42-44.

[3] T. Kellein, *Interview with John McCracken*, in *McCracken*, Kunsthalle Basel, Basilea 1995, p. 22.

[4] J. Meyer, *Survey*, in *Minimalism*, cit., p. 29.

lo spinse a lasciare la Bay Area per trasferirsi a Los Angeles che era allora il centro artistico più vitale della *West Coast*. All'epoca la Ferus Gallery, sede del "L.A. Look", operava già da sette anni; fu chiusa l'anno seguente. McCracken, poco più che trentenne, entrava a far parte di un gruppo già affermato, ristretto e molto unito di artisti, alcuni leggermente più anziani altri più giovani, molti dei quali avevano alle spalle due o tre mostre personali. Prima di trasferirsi a sud, McCracken aveva già assunto, più o meno autonomamente, una posizione artistica che ora viene considerata tipica di Los Angeles.

A leggerli ora, i testi fondamentali sul Minimalismo, in particolare quelli di Judd e Morris, colpiscono poiché le loro argomentazioni sono tutte formulate al negativo: gli "oggetti specifici" di Judd non sono "né pittura né scultura"[5] mentre l'idea di *gestalt* della scultura teorizzata da Morris accentua le sue caratteristiche fisiche essenziali per il fatto stesso di non essere né colorata, né troppo complessa geometricamente e neppure irregolare, non troppo piccola (come un "ornamento") e neppure troppo grande (come un "monumento")[6]. Judd e Morris assumevano delle posizioni ancora più estreme rispetto a Clement Greenberg, spingendo la sua argomentazione in termini negativi fondata sul presupposto dell'autonomia specifica del mezzo, alla sua logica conclusione per quanto riguarda la terza dimensione, dimostrando con ciò fino a che punto l'analisi del teorico dell'arte sulla scultura fosse inficiata dai valori tipici della pittura (valori ottici, tracce di antropomorfismo eccetera). Il Minimalismo (una definizione che Judd, Morris e altri artisti ad esso riconducibili rifiutavano) finiva per essere sostanzialmente ciò che sosteneva di non essere. Con uno sciovinismo che talvolta superava quello dello stesso Greenberg, apriva per se stesso uno spazio formale e concettuale, relegando un buon numero di valori considerati "europei" al cimitero della tradizione: composizione relazionale, illusione, allusione, abilità, il personale. Il Minimalismo finì ben presto per essere definito dai suoi stessi veti.

Le opere di McCracken si conformano ai principi minimalisti nella misura in cui sono unici e semplici poliedri che instaurano un rapporto diretto con gli spazi e gli spettatori. Soprattutto le *Planks*, che collegano lo spazio della scultura (il pavimento) con quello della pittura (la parete), essendo tridimensionali e al contempo costituite da vernice su un supporto nascosto, "non sono né pittura né scultura", come diceva Judd degli "oggetti specifici" o altrimenti sono pittura *e* scultura insieme. Probabilmente McCracken le definisce sculture per comodità e perché occasionalmente realizzava anche serie di quadri. L'origine delle sue sculture, attraverso una serie di rilievi, era riconducibile ai semplici, unitari "dipinti simbolici: X, croci, cerchi e frecce" che realizzava nei primi anni Sessanta. Judd scriveva che gli "oggetti specifici" avevano più cose in comune con le questioni affrontate dalla pittura che con quelle affrontate dalla scultura contemporanea e che la loro tridimensionalità derivava dal relativo esaurirsi delle questioni sperimentate nelle due dimensioni, un'affermazione questa, che forse trova conferma nel percorso formale delle prime opere di McCracken. L'opera di McCracken e in particolare le *Planks*, spingono il paradosso ben oltre ciò che Judd forse intendeva: le sculture, osservava nel 1995, "sono in un certo senso dipinti di sculture. Se si osservano dal punto di vista formale sono costituite da pittura, o materiale colorato, su tela o tessuto, su supporti di legno. Pertanto utilizzano gli elementi pittorici tradizionali per realizzare una forma tridimensionale"[7].

Anche sotto altri punti di vista, l'opera di McCracken e il modo in cui l'artista l'ha costantemente comunicata, si allontana dalle indicazioni dei testi fondamentali di Judd e Morris, pur soddisfacendone al contempo le condizioni basilari. Trovando di "non poter esaminare [le sue]

---

[5] D. Judd, *Specific Objects* (1965), ristampato in *Minimalism*, cit., p. 207.

[6] R. Morris, *Notes on Sculpture: Part II* (1966), ristampato in *Minimalism*, cit., p. 219.

[7] J. McCracken, *Artist's Statement* [1999], in *Minimalism*, cit., p. 28.

sculture da un punto di vista dualistico, che consideri tutto in termini di opposti", considera le sue opere "assolutamente semplici e comprensibili ma anche estremamente complesse e misteriose"[8]. La semplicità, ottenuta attraverso un percorso di riduzione formale, diventa per McCracken la ricerca di una inclusione olistica omnicomprensiva. Per McCracken una "cosa unica" è "tutto" in un solo e unico momento, un espediente a spirale chiusa equivalente alla convinzione del poeta inglese William Blake secondo il quale si può trovare l'universo in un unico granello di sabbia. "Propendo a ridurre tutto a cose semplici; cose che non si riferiscono a nulla al di fuori di se stesse ma che allo stesso tempo si riferiscono o sono in relazione con tutto", scriveva nel suo blocco da disegno negli anni Sessanta[9]. Essendo prive di parti non vi è nulla da annoverare e pertanto nulla da escludere. Come per la teoria dell'ecologia di Gaia, che considera la Terra come un unico organismo o teologia monadica, una "cosa unica" è sia uno sia il tutto. Anche per Newman un'unica cosa rappresenta il tutto, come dimostrato dalla sua scelta del titolo *Onement* (*Unicità*) per una serie di opere.
Per Morris il colore è "essenzialmente ottico, immateriale". È "incompatibile con la natura della scultura" le cui "qualità in termini di dimensioni, proporzioni, forma e massa sono fisiche". Sosteneva di usare "tonalità più naturali che non richiamano l'attenzione su di sé consentendo la massima concentrazione sulle decisioni fisiche essenziali che definiscono le opere scultoree"[10]. Le opere minimaliste di Morris erano spesso grigie, quelle di Sol LeWitt bianche, quelle di Andre del colore naturale del legno e.del metallo puro e semplice. "Il colore è complementare"[11], diceva Morris nel senso del suo valore rispetto alla scultura, anche quando il colore è intrinseco al materiale usato, come nel caso di Judd e Flavin.
Nella scultura di McCracken, il colore effettivamente è complementare: ci sono sempre, nascosti sotto molteplici strati di vernice da automobili, resina e colore, un blocco geometrico o un'asse di legno. Ma l'effetto che fa non è questo. Si ha piuttosto l'impressione di vedere un colore tridimensionale: colore che si è in qualche modo materializzato. Le superfici sono così perfette e lisce che fugano qualsiasi sospetto che ci sia una struttura sottostante. Sebbene si sia a conoscenza del fatto che gli oggetti sono solidi, la lucentezza delle superfici dona loro una qualità liquescente come se potessero dissolversi in una pozza di pittura qualora la temperatura salisse. McCracken tratta il colore come se fosse materiale, dal momento che è tutto quello che riusciamo a vedere. La ragione è che il colore è di per sé più astratto di qualunque altro materiale ravvisabile. La perfezione delle superfici lucidate nega al colore la sua materialità in quanto pittura: non presenta grana né patina e non rivela tracce di come sia stato applicato. "Il colore è il 'materiale' più importante che uso. Trattandosi in realtà di una qualità e non di un materiale – a parte il fatto che è emotivamente evocativo – il colore è fin dal principio una caratteristica astratta"[12]. Le sue sculture sembrano fatte di colore invece di essere dei materiali verniciati con il colore. Si sono materializzate in quanto occupano uno spazio reale e tuttavia appaiono prive di identità materiale. Pertanto mentre le forme semplici delle "cose uniche" di McCracken rivendicano la loro fisicità in un senso – ossia in rapporto con gli spazi in cui vengono viste e con gli spettatori che girano loro intorno – i valori dei loro colori e superfici in realtà "sovvertono la fisicità", come Morris sosteneva che il colore fa con la scultura.

---

[8] *John McCracken: Sketchbook*, Radius Books, Santa Fe 2008, s.p.

[9] Ibid.

[10] R. Morris, *Notes on Sculpture: Part 1* (1965), ristampato in *Minimalism*, cit., p. 217.

[11] Ibid.

[12] J. McCracken, *Artist's statement* [1999], in *Minimalism*, cit., p. 291.

Ma nel sovvertire la fisicità, le opere di McCracken asseriscono molto altro ancora. Sebbene la loro geometria sia austera, il colore e le superfici delle sculture suscitano la sensazione di una pienezza esperienziale che è assente dalle opere di molti suoi omologhi di New York, anche di coloro che usavano il colore: "Al confronto l'opera di Judd è molto severa, molto seria"[13], faceva rilevare McCracken nel 1997. Mentre Judd e gli altri intitolavano abitualmente le proprie opere *Untitled* (*Senza titolo*), McCracken per i titoli delle opere si ispirava alle fonti più disparate, come l'astronomia, l'astrologia, i personaggi di Shakespeare, le divinità dell'Antico Egitto e induiste, minerali preziosi, forze della natura e espressioni onomatopeiche che indicano movimento (ad esempio "whoosh" ecc.). Questa comprensività poteva includere anche cose effimere e quotidiane: diverse sculture a partire dal 1967 prendono il titolo dagli articoli delle riviste di moda*, Think Pink* (*Pensiero positivo*), *Live it up in Lilac* (*Emozionare in lilla*)*, The Case for Fakery in Beauty* (*A favore della manipolazione della bellezza*) e persino *The Absolutely Naked Fragrance* (*La fragranza assolutamente nuda*) tutte del 1967, riferimenti a un insieme di associazioni estetiche femminili, commerciali e cosmetiche, in contrasto con il mondo sobrio e maschile di molta arte minimalista, i cui corrispondenti industriali erano i depositi di legname all'aperto, le autofficine e le catene di montaggio. "Semplicemente magnifico" è la frase che McCracken usava talvolta.[14]
Allora McCracken, come gran parte dell'entourage artistico di Los Angeles, viveva a Venice, piccola comunità bohémienne sulle spiagge a sud di Santa Monica. A stretto contatto con artisti, scrittori e musicisti, vivevano giovani surfisti e appassionati di *custom car* che condividevano con gli artisti *Finish Fetish* il culto per i nuovi materiali, i colori sensuosi, le forme aerodinamiche e le superfici perfette.
Le tecniche e le finiture di McCracken hanno delle analogie sia con la produzione delle tavole da surf sia con la personalizzazione delle auto: numerosi strati di lacca, impiego della resina e laboriosi interventi di sabbiatura e lucidatura. E per alcuni versi, come accadeva spesso allora nell'arte di Los Angeles in quegli anni, ottenevano il medesimo risultato sensuale: superfici così brillanti e levigate da creare complessi e coreografici giochi di luce man mano che l'angolo di visuale cambiava rispetto all'oggetto, moltiplicando gli effetti fenomenologici del Minimalismo unicamente attraverso le qualità della superficie; effetti non dissimili dalle immagini create dal gioco dell'intensa e tersa luce californiana sulla superficie delle onde dell'oceano o sulla lucente carrozzeria delle automobili in movimento. McCracken riconosce che una correlazione esiste:

> "Anche la cultura stessa della California era fonte di ispirazione per l'arte. Lo stile di vita locale era una sorta di creatività inevitabile. E le automobili, con le loro finiture a volte attraenti, erano una delle cose che mi colpivano. I materiali usati per la carrozzeria delle automobili erano gli stessi che adoperavo e che imparavo ad adoperare per le mie opere. Non mi interessavano le tavole da surf – sebbene alcuni lo pensassero – quanto le automobili. Non che tutte le finiture fossero eccezionali – ma la luce a Los Angeles aiuta e comunque si vedevano qui e lì a Los Angeles dei bagliori 'ispiratori' che mi inducevano a uscire dagli schemi per fare ciò che intuivo possibile"[15].

---

[13] P. Bickers, *UFO Technology. John McCracken interviewed by Patricia Bickers*, in "Art Monthly," n. 204, Londra, marzo 1997, p. 3.

[14] "In quel periodo sfogliavo le riviste di moda femminili perché effettivamente vi trovavo anche degli articoli di arte come quello di John Coplans intitolato *Art Bloom*, pubblicato su 'Vogue'. (Citava tra le altre alcune mie opere) ... Avevo l'impressione che fossero anch'esse quasi delle riviste d'arte. Ho preso da loro qualche idea per i colori e i titoli".

[15] *Interview / John McCracken and Matthew Higgs*, in *Early Sculpture. John McCracken*, Zwirner & Wirth, New York 2005, p. 8.

Edward Allington, in un saggio sul rapporto tra il "L.A. Look" e la cultura delle automobili a Los Angeles, faceva riferimento a "una conversazione con John McCracken che parlava delle automobili come di schegge di vernice in movimento, suggestioni di colore su ruote"[16], e di come fosse indicativo del modo estremamente astratto in cui McCracken assorbiva i fenomeni culturali con cui era a contatto, diversamente dagli altri artisti di Los Angeles per i quali il coinvolgimento in tali subculture era motivo d'orgoglio: Kenneth Price e Bengston per i manifesti delle mostre si facevano ritrarre rispettivamente mentre facevano surf e motociclismo in fuoristrada. Robert Irwin si interessava in modo più mirato ed esplicito dell'estetica della personalizzazione delle automobili. Della categoria "go-and-show" della sottocultura *hot rod*, diceva che era "la categoria con l'estetica più rigida e più rigorosamente controllata, in cui i dettagli e la finitura contano più che in qualunque altra"[17]. I valori che Allington, dopo Irwin, attribuisce alla "go-and-show" si basano – tramite l'eliminazione di alcuni elementi della carrozzeria e l'attenzione per la finitura della superficie – su un processo di astrazione da un comune prodotto industriale – cioè l'automobile in serie – a qualcosa che ricorda le "schegge di vernice in movimento" di McCracken:

> "Chi non se ne intende potrebbe guardare queste automobili senza riuscire a capire quale sia veramente la differenza tra una *custom car* e una vettura di serie. Ma osservandole meglio appare evidente che tutta la cromatura esterna è stata eliminata, maniglie delle portiere comprese, che le targhe sono state incassate nella carrozzeria e che sono state tolte persino le cromature attorno ai fari, oppure che sono state personalizzate. Infine c'è la stesura di più strati di lacca tanto lucida che ci si potrebbe annegare. L'intera automobile, tanto all'interno quanto all'esterno, è stata ingegnosamente modificata ed è questa l'estetica che ha influenzato la scuola *Fetish Finish* del Minimalismo."[18]

Paradossalmente nell'arte di Los Angeles degli anni Sessanta, il Pop è più che altro astratto. Persino nelle opere degli artisti di Los Angeles più legati alla Pop Art – Bengston, Joe Goode e Ruscha – viene solitamente dato più spazio alle stesure astratte di colore che all'iconografia. Si sente che dei riferimenti espliciti al Pop sarebbero superflui a Los Angeles, epicentro della cultura giovanile e dell'industria dell'intrattenimento, perché lì di fatto sono onnipresenti. Nell'arte degli anni Sessanta a Los Angeles si sente che la cultura Pop è stata assorbita in quanto atmosfera che permea tutto; una specie di seconda natura in entrambe le accezioni del termine. È forse questo il motivo per cui nella produzione artistica locale, la cultura Pop sembra spesso esprimersi attraverso le qualità astratte del colore, della superficie e dei materiali piuttosto che attraverso riferimenti simbolici che potrebbero denotare un distinguo sociologico tra artista e cultura ambientale in senso lato.
Tuttavia malgrado la stesura manuale del colore e le concessioni dell'opera di McCracken, le sue sculture appaiono ancora più lontane da una quotidianità contestualizzata nel tempo e nello spazio rispetto alle opere astratte della maggioranza degli artisti appartenenti al movimento *Finish Fetish*. Nel 1969 Goode realizzò un calendario per l'anno 1970 utilizzando le fotografie che lui stesso aveva fatto ai suoi amici artisti seduti nelle rispettive automobili perché lo aveva colpito la varietà delle auto che erano soliti guidare. Ad ogni artista aveva assegnato un mese e aveva intitolato il calendario *L.A. Artists in Their Cars* (*Artisti di Los Angeles nelle loro automobili*). È una sorta di annuario scolastico degli artisti del "L.A. Look" così come apparivano alla fine degli anni Sessanta

---

[16] E. Allington, *Buddha Built My Hot Rod. Edward Allington on Cars, Art and the Perfect Finish*, in "Frieze", n. 38, Londra, gennaio-febbraio 1998, pp. 54-59.

[17] Ibid.

[18] Ibid.

(è evidente la netta prevalenza di barba e baffi) e, trattandosi di Los Angeles, l'automobile aveva assunto il ruolo di casa o di atelier. McCracken è fotografato in quello che sembra un furgoncino o una station wagon marrone. Gli altri artisti interagiscono con la macchina fotografica di Goode, spesso come volessero ingraziarsela. Nella foto McCracken appare più distaccato da quello che gli accade attorno. Il suo sguardo è focalizzato sulla media distanza, è di buon umore ma assente.
McCracken considera effettivamente le sue sculture come una sorta di veicoli, ma invece delle automobili o delle tavole da surf destinati all'asfalto o all'oceano, alle quali vengono talvolta paragonate, le sue opere sembrano concepite più che altro per viaggiare nello spazio (in un'intervista definisce la superstrada di Los Angeles con il termine "intergalattica", come se portasse ad altri corpi celesti invece che ad altre città americane). Lo attestano titoli come *Lift off* (*Decollo*), 2008, *Spaceway*, 1991 e *Flight* (*Volo*), 2007. Il fatto che le assi tocchino appena il pavimento e la parete indica che si reggono praticamente da sole, alla stregua del volume triangolare dello spazio dietro di loro. Opere da parete come *Spaceway*, una lunga e sfaccettata sbarra orizzontale di rosso, appesa nella parte più alta della parete, indica qualcosa che si libra a mezz'aria. Gli immaginari antropologi extraterrestri, presunti curatori di *Martian Museum of Terrestrial Art* al Barbican Art Gallery di Londra, stavano semplicemente avanzando delle analogie quando scrissero di un'opera analoga:

> "Questa forma geometrica presenta una somiglianza con alcuni misteriosi monumenti preistorici come Stonehenge oppure con le lustre superfici metalliche di una navicella spaziale. Il terrestre visionario che fece tale oggetto voleva che esistesse in molteplici dimensioni spazio-temporali e forse lo concepì per lanciarlo in orbita"[19].

Le piramidi egizie sono navicelle spaziali che trasportano i faraoni dalla vita spazio-temporale reale sulla terra all'infinità spazio-temporale dell'oltretomba nei cieli. Esposta nel 1966 alla mostra *Five Los Angeles Sculptors* tenutasi presso la Art Gallery University of California, *Yellow Pyramid* (*Piramide gialla*), 1965 è una delle prime sculture monocrome di McCracken la cui forma fu ripresa dall'artista anche in seguito.) Si era ipotizzato inoltre che alcune architetture nei paesaggi mesoamericani fungessero da piste di atterraggio per "antichi astronauti" extraterrestri. Le credenze sugli astronauti d'altri tempi nacquero dalla considerazione che le antiche strutture non fossero alla portata dei mezzi tecnici delle culture che le avevano espresse, strutture quali Stonehenge (che grande influenza ebbe su Andre), i templi Maya (sfondo incidentale dell'opera *Hotel Palenque* del 1969 di Smithson) e ovviamente le piramidi dell'Antico Egitto. Sul piano teorico queste sculture furono realizzate da specie viventi tecnologicamente avanzate provenienti da altri pianeti; esseri provenienti dal futuro e che per così dire visitavano il nostro antico passato, determinando una particolare traiettoria a spirale chiusa delle estremità del tempo. "Questa percezione dei limiti estremi del passato e del futuro nasce nel Museo di Storia Naturale", scrisse Robert Smithson in *Entropy and the New Monument* "dove si vedono sotto lo stesso tetto l'uomo delle caverne e l'astronauta"[20].
Quando nel 1968 uscì *2001 Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick, molti osservatori congetturarono che fosse stato McCracken a progettare il monolite nero lucente alto quasi tre metri e mezzo che sembra identico, seppure leggermente più alto, a molte sue *Plank*. In realtà non fu così ma può certamente averlo influenzato. Nel romanzo originale Arthur C. Clarke ipotizza che ci siano

---

[19] *Martian Museum of Terrestrial Art*, a cura di F. Manacorda, L. Yee e C. Gardner, Barbican Art Gallery & Merrell Publishers Limited, Londra 2008, p. 160.

[20] Pubblicato originariamente in "Artforum", giugno 1966. Ristampato in *Minimalism*, cit., p. 224.

migliaia di monoliti nel sistema solare lasciati da una razza evoluta di extraterrestri. Nella scena iniziale del film si vede un monolite nero sulla terra circondato dai più antichi dei nostri antenati, come se un enigma tecnologico futuristico visitasse il nostro passato più remoto.
McCracken viene spesso interrogato sull'argomento e si presta con piacere ad approfondire il significato analogico che consegue dalla somiglianza formale. Una delle dichiarazioni più significative di McCracken riguarda il suo desiderio di "creare oggetti che sembrano essere stati lasciati da un Ufo"[21], cosa che richiama l'idea di astronauti antichi e apparizioni di alieni ed egli "ha sempre cercato di fare cose che fossero sia nel mondo che fuori dal mondo" (e aggiunge "e d'altro canto gli esseri umani sono entrambe le cose")[22]. Per McCracken l'esistenza di una "molteplicità di mondi", gli Ufo, la "comunicazione interplanetaria" e il tele-trasporto sono dati di fatto. Che si condividano o meno tali convinzioni, sono utili analogie per spiegare l'inspiegabile esperienza di osservare l'opera d'arte: la strana sensazione che ciò che stiamo guardando sia tanto materiale quanto immateriale, che sia materialmente di fronte a noi ma che non ci sia realmente; la netta sensazione che se da un lato tali oggetti condividono con noi lo spazio, essi appartengono anche ad altri luoghi; la sensazione che la nostra sia un'esperienza corporea ma allo stesso tempo extracorporea, ultraterrena (e d'altro canto "gli esseri umani sono entrambe le cose").
Le recenti opere di acciaio e bronzo lucidati che fungono da specchi tridimensionali, portano gli effetti smaterializzanti e della dislocazione della scultura alla sua logica estrema. Delle sculture verniciate McCracken faceva osservare che "Le immagini riflesse sulla superficie diventano parte integrante delle sculture e tendono a smaterializzarle ... Talvolta alcune sculture sembrano quasi sparire e diventare allusioni, pertanto più che descrivere queste cose come oggetti, sarebbe meglio descriverle come complessi di energie"[23]. Per Michel Foucault gli specchi sono letteralmente utopici (e al contempo eterotopici), nel significato originale in greco di "non spazio": "Lo specchio è dopo tutto un'utopia, dal momento che è un luogo senza luogo. Nello specchio vedo me stesso dove non sono, in uno spazio irreale e virtuale che si schiude dietro la superficie; sono laggiù dove non sono, una specie di ombra che mi dà la visibilità di me stesso, che mi consente di vedermi là dove sono assente: tale è l'utopia dello specchio"[24]. Le opere di acciaio con finitura a specchio di McCracken fungono da agenti di tele-trasporto. In quelle di bronzo gli spettatori appaiono dorati, come se fossero illuminati da una stella diversa.
Nonostante la nostra esperienza delle opere d'arte avvenga nel presente, McCracken si propone di fare delle opere che giungano nel presente dal futuro. Il suo scopo è di fare oggetti che abbiano il loro "essere primario", un'amplificazione piuttosto che una confutazione del senso della presenza che la scultura minimalista molto spesso riesce tangibilmente a ottenere. Le sculture di McCracken appaiono perfettamente eseguite. La perfezione delle loro superfici cancella ogni traccia del fatto che siano state realizzate dalla mano di un artista. Sembra che le sculture si siano auto-materializzate, che siano prive di autore. In quanto puro colore tridimensionale appaiono immateriali o costituite da qualcosa che non si può trovare nel mondo. Questi oggetti enigmatici che

---

[21] "Idea interessante: [le mie opere] sono esseri di un altro mondo che si manifestano attraverso di me: Non chiedetemi perché [le mie opere] sono qui." in *John McCracken: Sketchbook*, cit., s.p.

[22] *Interview with Neville Wakefield, in John McCracken: Sketchbook*, cit., s.p.

[23] Ibid.

[24] M. Foucault, *Different Spaces* (1967), in *Michel Foucault: Essential Works of Foucault 1954-1984: Aesthetics*, Penguin Books, Londra 2000, p. 179.

si trovano in mezzo a noi eppure sono totalmente autonomi, acquistano una quasi-soggettività. "In un certo senso sono come degli alieni", esseri a sé stanti[25].
In varia misura tutte le opere minimaliste sono fantascientifiche, presenze aliene nel nostro qui e ora. Smithson osservava che "La prima volta che vidi la 'scatola di plexiglass rosa' di Don Judd, mi è venuto in mente un gigantesco cristallo proveniente da un altro pianeta"[26]. In *Notes on Sculpture II*, Morris insinua a un certo punto che un problema che si sarebbe presentato per l'arte minimalista, sarebbe stato quello di come collocarla all'aperto. Gli artisti non avrebbero tardato a spostare le proprie opere dai gelidi cubi bianchi di Manhattan ai deserti del Sud-Ovest. Dalla fine degli anni Sessanta Judd era ossessionato dal problema di come installare nel miglior modo possibile la sua opera e quelle di altri artisti ai quali andava la sua ammirazione. Lo spazio espositivo cosiddetto *white cube* venne perfezionato più o meno in questo periodo come una sorta di macchina percettiva per l'arte astratta. Permetteva quel tipo di ricezione fenomenologica degli oggetti che Morris chiarì dettagliatamente in *Notes on Sculpture II*. Ma nell'astrarre l'esperienza del tempo e dello spazio dal flusso sociale, il *white cube* pareva anche estendere le dimensioni del tempo e dello spazio all'infinito. Barnett Newman e Tony Smith ristrutturarono la Betty Parsons Gallery, liberando la sala dai suoi angoli visibili imprimendo loro una leggera curvatura. Brian O'Doherty inizia *Inside the White Cube* dando dello spazio espositivo perfetto l'immagine di una capsula spaziale che fluttua alla deriva nell'atmosfera terrestre. Quando gli artisti della generazione minimalista decisero di trasferirsi nella natura, all'aperto, cercarono degli spazi immensi, praticamente vuoti, con panorami ultraterreni, arroventati e quasi senza ombra di vita, in un certo senso più vicini al sole. I mistici si ritirarono nel deserto per avere le visioni fin dai tempi biblici. I minimalisti e postminimalisti costruirono tali visioni, dando forma ai crateri e scavando canyon rettilinei, realizzando degli osservatori astronomici e predisponendo degli approdi spiraliformi in laghi cristallini per un veicolo non identificato in procinto di atterrare. Molti artisti minimalisti della *West Coast* o vicini alla corrente minimalista vi andarono effettivamente ad abitare dopo gli anni Sessanta: Bell, McCracken, Bruce Nauman, Price, Turrell.
Judd fu uno dei pochi artisti di New York che così fece, trasferendosi a Marfa, all'estremo lembo occidentale del Texas. Dopo aver acquistato degli ampi capannoni militari abbandonati, Judd li "personalizzò", eliminando alcuni elementi e depurandone le strutture per accogliere al meglio le installazioni permanenti delle opere sue e di altri artisti che sosteneva. Uno di questi era Ilya Kabakov, l'artista russo famoso per le sue installazioni, che in una recente intervista rilevava con ammirazione che "i progetti di Judd sono una forma d'arte 'non umana' e che l'artista stesso è una sorta di antenna che capta i segnali provenienti non dalla terra bensì da una civiltà aliena ... Ne conserva solo il punto di vista cosmico ... Ha carpito il cosmo. Si può dire che le sue opere siano tutte congegni spaziali, oggetti che stanno già volando nello spazio"[27] (deve essere suonato come una musica celestiale alle orecchie di McCracken). Particolare importanza riveste a Marfa l'installazione di Judd costituita da 100 scatole di alluminio all'interno di due ex capannoni militari. Nonostante ciascun oggetto preso singolarmente sia di dimensioni umane, messi insieme sembrano estendersi all'infinito in tre colonne parallele; un'esperienza concreta di materiale geometrico che diventa immagine mentale di qualcosa di galattico che può solo essere immaginato. I fogli di alluminio, i bordi senza giunture e la luce riflessa diffusa che emettono, sono ultraterreni nella loro perfezione. La materialità è spiritualizzata.

---

[25] *Interview / John McCracken and Matthew Higgs*, in *Early Sculpture. John McCracken*, cit., p. 10.

[26] R. Smithson, *The Crystal Land*, in *Robert Smithson: The Collected Writings*, a cura di J. Flam, New York University Press, New York 1996, p. 7. Pubblicato originariamente in "Harper's Bazaar", maggio 1966.

[27] Intervista inedita di Christian Tomaszewski con Ilya & Emilia Kabakov.

L’arte di McCracken aiuta a capire il mistero e l’alterità impliciti nel Minimalismo in generale, non come qualcosa che nega o contraddice il suo materialismo radicale, ma come qualcosa che estende le coordinate spazio-temporali che quest’arte occupa più e più volte, forse all’infinito.