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. 40-47.

Il linguaggio degli extraterrestri al servizio della minimal art
(o come avere perfetta padronanza di una lingua parlandone un'altra)

Marc-Olivier Wahler

Quando si descrive l'opera di John McCracken, il ricorso al termine Minimalismo è sistematico. Non c'è articolo o saggio che non affronti immediatamente il lavoro dell'artista californiano dal punta di vista del Minimalismo. In genere gli artisti non amano essere catalogati, tanto più che il Minimalismo è una corrente che raggruppa tendenze così diverse da rendere quasi impossibile una qualsiasi definizione oggettiva. Ma diversamente dai suoi colleghi qui è l'artista stesso ad accettare l'"etichetta": "(...) Essa [...] definisce sommariamente un certo tipo d'arte e fornisce un orientamento alle persone che si avvicinano all'opera. (...) Il termine minimalismo non mi dispiace perché la maggior parte del lavoro consisteva nel minimizzare, ridurre, condensare"[1]. In effetti, è allettante affrontare un lavoro di questo tipo con lo sguardo dello storico dell'arte e rilevare con quale facilità le opere di McCracken incoraggino a un'analisi basata sugli elementi linguistici specifici del Minimalismo ("forme elementari", "assenza d'espressione", "superfici neutre", "materiali industriali", "ripetizione", e ricorrendo addirittura alle teorie della *gestalt*).

Modelli

Le opere di McCracken potrebbero perfino essere considerate modelli esemplari dell'arte minimalista. Prendiamo ad esempio la famosa serie *Planks* (*Assi*), tavole di legno rettangolari, alte e sottili, rivestite in resina di poliestere, sabbiate e accuratamente levigate così da ottenere una superficie perfettamente piana, priva di qualsiasi asperità che possa catturare lo sguardo. L'installazione di queste forme elementari è la più semplice immaginabile: appoggiate alla parete. Molti scritti sono stati dedicati all'analisi di questa serie, in particolare al modo in cui le *Planks* prendevano possesso del suolo e diventavano, al tempo stesso, parte integrante del muro, mettendo così in evidenza la permeabilità di categorie quali *pittura* e *scultura*. "Troppo sottili per rimanere saldamente verticali, questi raffinati e lucidissimi oggetti richiedono come supporto il muro. In un certo senso è un espediente ricollegabile ai tentativi di altri artisti alla fine degli anni Sessanta, quali Donald Judd e Frank Stella, di rendere il muro e lo spazio circostante il lavoro parte integrante dell'opera"[2].

La volontà di sviluppare un vocabolario plastico che trascenda le categorie tradizionali trova eco, in effetti, in numerosi colleghi di McCracken. L'arte minimalista ha sicuramente contribuito a ridefinire il modo di percepire l'opera nel suo contesto, così come il sistema logico funzionale a ridefinire questa percezione. A questo riguardo l'opera di McCracken è esemplare. Se si pensa all'attenzione rivolta da Robert Morris all'influenza della *gestalt* nella costituzione dell'opera nel

---

[1] J. McCracken in F. Colpitt, *Between Two Worlds*, in "Art in America", vol. 85, n. 10, New York, aprile 1998, pp. 86-93.

[2] M. Wortz, *Spiritual Dimensions in the Art of John McCraken*, in *Heroic Stance. The Sculpture of John McCracken 1965-1986*, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach; P.S.1 Contemporary Art Center, New York 1987, p. 22.

suo testo storico *Notes on Sculpture 1-3* ("parti ... assemblate in modo tale da creare la massima resistenza alla separazione percettiva")[3], o all'importanza attribuita da Judd[4] all'"oggetto specifico" e allo "spazio reale" costituenti le tre dimensioni dell'intera opera, è facile rilevare come i lavori della serie *Planks*, o per esempio dei *Monoliths* (*Monoliti*), apportino un contributo fondamentale alle questioni sollevate da numerosi artisti minimalisti. Non c'è niente di più insignificante di una forma rettangolare appoggiata a un muro, liscia come una tavola da surf. Nessuna asperità interviene a catturare l'attenzione dello spettatore, nessun motivo a perturbare lo sguardo che può scivolare dall'opera al suolo, dal suolo alle cimase, al soffitto, alle luci, agli altri visitatori presenti nello spazio espositivo.
La famosa teoria della "finestra" che ha plasmato per più di cinque secoli il nostro modo di affrontare le opere, qui è inefficace. L'opera non è più un oggetto che si può isolare dal suo contesto per poter essere meglio analizzato. L'opera è diventata "transitiva": non è più un punto fisso nel tempo e nello spazio, ma si manifesta attraverso effetti tangenti e la sua capacità di legare i diversi elementi offerti alla nostra percezione. Essa ci sollecita inoltre a trasformare la logica con la quale la trattiamo. Di fronte a una *Plank*, non c'è più modo di ricorrere alla tradizionale logica selettiva (pittura O scultura, opera d'arte O oggetto ordinario ecc.), bisogna adottare una logica addizionale (è una pittura E una scultura, un'opera d'arte E un oggetto ordinario ecc.) .

Parlare di un'opera con un linguaggio precostituito

Potremmo continuare così a snocciolare gli argomenti che dimostrano l'importanza del lavoro di McCracken all'interno dell'arte minimalista e la pertinenza dei suoi propositi formali. Di sicuro, da un punto di vista storico è interessante ma – ammettiamolo – noioso. A questo punto del saggio, mi piacerebbe richiamare l'attenzione sul modo in cui il lavoro dell'artista viene solitamente analizzato, un modo basato sugli elementi linguistici specifici dello storico dell'arte. Quest'ultimo sviluppa, infatti, dei metodi d'analisi che si fondano sugli elementi linguistici concepiti dagli stessi attori del mondo dell'arte (storici e critici d'arte, direttori di musei, collezionisti, artisti eccetera). Come parlare allora d'arte con il linguaggio sviluppato da chi è autorizzato a parlarne, e come parlare di conseguenza di un'opera con il linguaggio sviluppato da chi è autorizzato a parlare di opere? Questa domanda è oggi inevitabile: nel contesto del pensiero analitico, pensatori come John R. Searle, interrogandosi per esempio su "cos'è un'istituzione?"[5] hanno stabilito con chiarezza che qualsiasi istituzione – nella sua forma economica, artistica o altro (e in questo senso il mondo dell'arte costituisce un'istituzione bella e buona) – si configura attraverso il linguaggio. Come ricorda John C. Welchman, "la maggior parte delle teorie istituzionali e una gran parte della filosofia del Ventesimo secolo hanno [secondo Searle] considerato il linguaggio un fatto acquisito. 'È dunque evidente che se si considera il linguaggio elemento precostituito, la questione delle istituzioni è affrontata da subito con dei pregiudizi'. Searle propone allora di rovesciare i termini dell'ipotesi comunemente accettata, suggerendo che, al posto di analizzare le istituzioni con un

---

[3] Il testo fu pubblicato originariamente in tre numeri di "Artforum" nel 1966-1967: *Notes on Sculpture, Part 1*, "Artforum", vol. 4, n. 6, New York, febbraio 1966, pp. 42- 44; *Notes on Sculpture, Part 2*, "Artforum" vol. 5, n. 2, New York, ottobre 1966, pp. 20-23; *Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Nonsequiturs*, "Artforum" vol. 5, n. 10, New York, giugno 1967, pp. 24-29.

[4] Il suo fondamentale testo *Specific Objects* fu pubblicato in "Arts Yearbook", n. 8, 1965, p. 94.

[5] J. R. Searle, *What is an Institution?* in "Journal of Institutional Economics", vol. 1, n. 1, Cambridge, giugno 2005, pp. 1-22, ristampato in *Institutional Critique and After*, a cura di
J.C. Welchman, JRP Ringier, Zurigo 2008, pp. 21-51.

linguaggio precostituito, dovremmo analizzare il ruolo del linguaggio nella costituzione delle istituzioni"[6].
Nel nostro caso, piuttosto che interrogarci sugli elementi che possono costituire un'analisi appropriata di un'opera, suggerisco di cominciare da un altro quesito, a mio avviso più pertinente: "come parlare dell'opera?", evitando il ricorso al linguaggio prestabilito dagli utenti del mondo dell'arte.
Allo scopo, suggerisco di seguire il consiglio dato da Umberto Eco a un suo assistente preoccupato di dover insegnare a studenti del primo anno una disciplina difficile come la semiologia. "Parli loro di tutto tranne che di semiologia – suggerì il maestro – e loro comprenderanno la semiologia". È immaginabile un simile approccio per parlare di un artista e del suo lavoro, o addirittura dell'arte contemporanea nella sua globalità? Parlare di tutto tranne che d'arte contemporanea induce davvero a parlare diversamente dell'arte contemporanea? Per provare questa ipotesi, bisogna uscire dal mondo dell'arte e puntare a sistemi di pensiero, racconti, modi di vedere che impongano una qualche interpretazione del mondo, e spostino a un momento successivo lo schema di lettura indotto da queste interpretazioni nel mondo dell'arte, così da vedere in che modo è possibile stabilire nuove soluzioni linguistiche.

Il contributo degli extraterrestri

Il modo in cui McCracken si esprime sul suo lavoro è a questo proposito illuminante: se si guarda ai suoi lavori con l'occhio dello storico dell'arte, abbiamo visto che è facile considerarli modelli perfettamente integrati in quello che il mondo dell'arte ha definito "minimalismo". Ma i propositi dell'artista sono sconcertanti. Da un lato, descrive i suoi lavori secondo i parametri dell'arte minimalista e i suoi criteri d'analisi, dall'altro assume una posizione che lo allontana anni luce dal mondo dell'arte e dal suo linguaggio precostituito: "Voglio che le mie sculture sembrino essere state portate da un'altra dimensione"[7]. In un'altra intervista, riprende quest'idea: "Cerco davvero di fare le cose in modo che sembrino giungere da qualche altro luogo, da un Ufo o un ambiente avveniristico o un'altra dimensione. Che le cose esistano contemporaneamente in più di una dimensione per me non è una semplice suggestione, attiene al mondo umano. Penso che gli umani esistano contemporaneamente in più dimensioni"[8].
Rivendicare l'esistenza di opere che potrebbero essere state create in una dimensione o un ambiente esogeno negli anni Sessanta non è certo un'operazione innovativa, ma che io sappia nessuno si è mai spinto tanto lontano e ne ha parlato in questi termini, mescolando arte ed extraterrestri. "Mi sono convinto che intorno a noi ci siano davvero Ufo e alieni. Gli alieni sono sfuggenti e difficili da definire a causa della loro diversa dimensionalità; il loro mezzo di spostamento è il tempo, per quanto possa sembrare assurdo. Penso che ci siano effettivamente migliaia di extraterrestri – e altre entità che non chiamereste extraterrestri – che volano e s'aggirano tra noi, guardandoci, studiandoci. Se per certi versi potrebbero pensare che siamo fantastici, perfino eccezionali, credo si chiedano anche come possiamo essere così ottusi, perché non li vediamo più di tanto. È davvero sorprendente che non ci accorgiamo di quello che sta succedendo. Penso però che siamo stati "programmati" così volutamente. Credo ci sia una ragione se abbiamo dimenticato da dove proveniamo: ci permette di concentrarci sulle cose qui. Ma ora, credo, ci sono buoni motivi per ricordare le nostre origini, così da poter aggiungere questo ricordo a quello che abbiamo imparato stando qui e raggiungere la prospettiva di cui abbiamo assolutamente bisogno. A quel punto, sarà davvero possibile affrontare il

---

[6] J. C. Welchman, *Introduction*, in *Institutional Critique and After*, cit.

[7] M. Wortz, *Spiritual Dimensions in the Art of John McCracken*, cit., p. 26.

[8] D. Blair, *Otherworldly*, in "Purple Prose", n. 13, inverno 1998.

miglioramento della nostra condizione. Tutto ciò costituisce un'idea molto stimolante che ritengo possa influire in maniera significativa sullo sviluppo dell'umanità".[9]

Ontologia e fantascienza

È interessante constatare come la convinzione dell'artista che gli extraterrestri esistano, che siano "tra noi" e che possano aiutarci nel nostro sviluppo personale e collettivo, lo inducano a riflettere, per esempio, su una problematica ricorrente nell'arte del Ventesimo secolo: come rendere conto della quarta dimensione quale è il tempo, così come di altre dimensioni che la fisica, ad esempio, ha messo da tempo in evidenza? Parlare, come fa McCracken, di un oggetto che può esistere e configurarsi simultaneamente in più dimensioni trova eco nella domanda che ha obnubilato il mondo dell'arte per oltre un secolo: perché a un certo punto un oggetto ordinario si trasforma in oggetto estetico? Come può una sedia, oggetto funzionale e comune, essere a un tratto ritenuto qualcos'altro (un'opera d'arte)? Come si può parlare di un oggetto che trascende la sua definizione consueta e si realizza in una nuova dimensione? Filosofi e critici d'arte sbattono il naso contro la questione dell'ontologia dell'opera d'arte da decenni, e le varie risposte (logiche, fenomenologiche, istituzionali, performative, e qui mi fermo) hanno di che confondere il semplice cultore d'arte. Eppure, appena si esce dal campo dell'arte e si adotta un altro linguaggio, chiunque è in grado di capire. E il modo in cui McCracken si esprime sugli extraterrestri – per quanto in prima istanza possa apparire bizzarro – concorre a una migliore comprensione delle scommesse poste dall'arte contemporanea e, dunque, dal proprio lavoro.

Facciamo un salto nella fantascienza: visivamente, non c'è nulla che distingua un mutante da un essere umano (a parte, forse, il ditino rigido di un Invasore di seconda categoria o il forte accento austriaco di un Terminator). Stessa cosa per i famosi replicanti nel film *Blade Runner* ispirato al romanzo di Philip K. Dick.

Da un punto di vista strettamente visivo, il replicante è assolutamente identico all'uomo. I Blade Runner, il cui mestiere è individuare ed eliminare i replicanti, dispongono di un test psicologico, chiamato Voight-Kampff dal nome dei medici che hanno messo a punto questo sistema di riconoscimento basato sulla nozione di empatia. Il test non consente di parlare propriamente di riconoscimento oggettivo di un replicante, ma aiuta a scoprire alcuni indizi che aiuteranno il Blade Runner a farsi una propria opinione e a intraprendere l'azione (spesso radicale) richiesta dal caso. Per esempio, il Blade Runner a un tratto domanda a una persona sospetta di descrivere un ricordo d'infanzia che riguardi delle tartarughe. Il replicante è confuso ed esita sull'elemento linguistico (*turtle* o *tortoise*). Il Blade Runner deve quindi interpretare il livello emozionale dell'indiziato. Non esiste alcun criterio oggettivo per determinare la differenza tra un umano e un androide, e l'interpretazione personale resta l'unico strumento a sua disposizione. Ma una volta che la decisione di considerare l'indiziato un "non-umano" è presa, il processo di trasfigurazione è automatico; la persona conserva le sue qualità visive che lo rendono simile all'umano (non si trasforma in mostro purulento e tentacolare), ma *nello stesso tempo* acquisisce le qualità del mutante. L'indiziato resta – da un punto di vista strettamente visivo – umano E diventa mutante. E la cosa che più sorprende, è che tutti considerino questo normale...

Multiverso

Se in circostanze normali una logica di questo tipo sembra difficile da accettare (*Noir c'est noir*, cantava Johnny Hallyday), per un qualsiasi cultore della fantascienza è perfettamente ammissibile che un mutante possa esistere simultaneamente in due mondi. Perché accettiamo con tanta facilità

---

[9] Ibid.

che un essere umano si trasformi in mutante, mentre rifiutiamo che una sedia possa allo stesso modo essere considerata un'opera d'arte? Perché è così difficile risolvere la questione dell'ontologia, quando i processi di trasfigurazione non sono molto lontani da quelli messi in atto dalla fantascienza? Il mutante evolve in maniera concomitante in due universi: per comprendere questa multi-dimensionalità, la logica selettiva in questo caso è inefficace. Navigare contemporaneamente in più dimensioni richiede l'adozione di una logica addizionale. Il mutante sembra dotato di poteri straordinari, in realtà, incarna semplicemente ciò che la maggior parte delle scienze ha messo in luce da tempo.

Si potrebbero citare altri esempi al di fuori del mondo dell'arte che indicano possibilità diverse d'interpretare la nostra realtà e contribuiscono, di rimando, a ridefinire il linguaggio di coloro cui spetta creare e dunque parlare di opere d'arte. La fisica quantistica, per esempio, ha dimostrato che a livello quantico esiste un numero infinito di universi paralleli. Non serve più sapere se un universo è più reale di un altro, dal momento che tutti concorrono alla definizione di un'unica e identica realtà. Allo stesso modo, non serve più sapere quale linguaggio (quello del mondo dell'arte o quello degli extraterrestri) è più appropriato per affrontare le opere di McCracken, poiché entrambi – simultaneamente – concorrono a una migliore comprensione delle scommesse poste dall'artista. Allo stesso modo, non serve più sapere se l'eroina di *Blade Runner*, Rachel, è più reale di un altro mutante, dal momento che partecipa attivamente allo sviluppo concomitante dei due universi (quello che sembra essere il nostro, dotato di sentimenti di empatia, e quello dei mutanti, freddo e meccanico). Senza andare tanto lontano, pensiamo a quell'aereo militare, il famoso bombardiere invisibile, che grazie alla struttura sfaccettata della sua fusoliera diffrange l'onda radar impedendole di tornare alla sorgente. Per un certo tipo di sguardo – in questo caso il radar – questo aereo è invisibile, fantasma. Ma basta cambiare sguardo, alzare per esempio gli occhi al cielo, e vedere un oggetto strabiliante. Il bombardiere invisibile è dunque un oggetto paradossale, al tempo stesso fantasma (assenza del visibile) e fotogenico (eccesso del visibile). La maggior parte delle scienze, sia matematiche sia filosofiche, ha adottato da parecchio tempo questa logica addizionale. Ma è sconcertante osservare come gli strumenti d'analisi messi a disposizione dal mondo dell'arte non sempre permettano di decodificare le scommesse che alcuni artisti continuano a formulare, rimettendole costantemente in discussione.

Il modo in cui McCracken si esprime sul suo lavoro è salutare. Autorizza a uno sguardo che si basa su un certo tipo d'interpretazione, ancorato alla storia dell'arte e indotto da un linguaggio precostituito, ma al tempo stesso rimette in questione questo linguaggio con una domanda che può sorprendere: gli extraterrestri possono aiutarci a comprendere l'arte contemporanea? Il fatto è ben noto: per padroneggiare una lingua e apprezzarne le sottigliezze, niente di meglio che parlarne altre; per padroneggiare un argomento, niente di meglio che cercare in altri domini della conoscenza schemi interpretativi che permettano di sviluppare un vocabolario personale epurato dalle scorie di un linguaggio precostituito. O, per parafrasare Jean-Luc Godard, per parlare di linee, occupiamoci di margini, perché sono i margini che racchiudono le linee.