

DIGITAL LIBRARY, 19 dicembre 2016

Specific Objects 1/2

Donald Judd e gli 'specific objects': il compimento del modello formalista e il superamento delle basi illusionistiche, iconografiche e antropomorfe della scultura contemporanea.

AUTORE: Donald Judd

INTRODUZIONE: Simona Squadrito

TRADUTTORE: Beatrice Brogli, Claudio Salvi

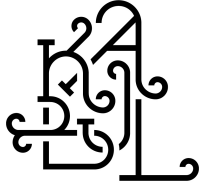
Che cosa sono gli *Specific Objects*?

prima parte

Tra il 1961 e il 1962 comincia a configurarsi quella che verrà definita qualche anno dopo da Richard Wollheim la Minimal Art, sebbene questa giunga all'attenzione del pubblico solo nel 1966 grazie alla mostra *Primary Structures. Younger American and British Sculptors* presso The Jewish Museum di New York.

Un anno prima, Donald Judd pubblicava – nell'ottavo numero di *ArtsYearBook* – *Specific Objects*, un saggio fondamentale mai tradotto per intero in italiano e che ha rappresentato per una generazione intera di artisti una vera e propria fonte di strategie di lavoro. Come chiaramente scrive Judd, l'arrivo di queste nuove opere, di questo nuovo linguaggio e approccio all'opera d'arte, non costituisce la nascita di un nuovo movimento artistico o di un determinato stile. Gli *specific objects* sono tra loro così differenti che risulta pertanto difficile identificarli attraverso un unico denominatore comune.

Specific Objects è un testo assertivo, somiglia a un testo scritto per iniziati, alterna a parti chiare ed esplicative dei momenti criptici e incomprensibili; ma è anche un testo plastico, che ricalca in modo mimetico gli *specific objects*, e un testo ermetico. Infatti i livelli tra ciò che è semplicemente espresso e ciò che



effettivamente si comprende si confondono, e lo sguardo del lettore scivola non trovando alcun appiglio a cui aggrapparsi. Com'è noto, Donald Judd non fu solo un artista, ma un intellettuale a tutto tondo, e lavorò per diversi anni come critico d'arte. Le riflessioni avanzate in *Specific Objects* hanno orientato lo stile della sua stessa produzione artistica, tant'è che le sue opere hanno caratteristiche analoghe a quelle degli oggetti descritti nel saggio.

È difficile trovare definizioni puntuali che aiutino a comprendere che cosa siano questi oggetti tridimensionali. Judd sostiene che essi non possano essere considerati né pittura né scultura, sebbene sia possibile rintracciarne elementi comuni: «Le nuove opere assomigliano ovviamente più a sculture che a dipinti, ma sono in realtà più vicine alla pittura. La maggior parte delle nuove sculture è paragonabile alla pittura prima di Pollock, Rothko, Still e Newman».¹ Questi oggetti appaiono dunque come ibridi paradossali. Frank Stella, invece, con la sua celebre frase («What you see is what you see», ossia «ciò che vedi è ciò che vedi»),² sembra consegnare la comprensione di questi oggetti allo scioglimento di un gioco linguistico, che fa degli *specific objects* oggetti tautologici.

Nel 1992, Georges Didi-Huberman pubblica un testo lucido ed evocativo in merito all'estetica minimalista, utilizzando il saggio Judd per avanzare alcune tesi su queste 'nuove opere':

«Un'aridità senza appello, senza contenuto. Volumi – per esempio parallelepipedi – e nient'altro. Volumi che non indicano decisamente nient'altro che se stessi. Rinunciando decisamente a qualsiasi finzione di un tempo che li modifichi, che li apra o li riempi, o qualsiasi altro. Volumi senza sintomi e senza latenze, dunque: oggetti tautologici. [...] Si trattava in primo luogo di eliminare qualsiasi illusione per imporre degli oggetti cosiddetti specifici, degli oggetti che non chiedono altro che di essere visti per quello che sono. Il proposito, semplice in linea di principio, si rivelerà eccessivamente delicato nella realtà della sua messa in pratica. Perché l'illusione si accontenta di poco, tanto è avida: la minima

¹ D. Judd, *Specific Objects*, KABUL magazine Digital Library, p. 1.

² B. Glaser, *Question to Stella and Judd*, Art News, Sept. 1966.



rappresentazione fornirà subito qualcosa in pasto – fosse pure discreto, un semplice dettaglio – all'uomo di fede».³

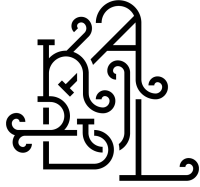
Per Judd, le opere che più si avvicinano agli *specific objects* sono i ready made di Duchamp e altri oggetti dadaisti, mentre «i pochi oggetti di gesso di John e alcuni dei lavori di Rauschenberg, come la capra con lo pneumatico, invece, rientrano fra quelli che possiamo considerare iniziali».⁴ Gli *specific objects* respingono le basi illusionistiche, iconografiche e antropomorfe della scultura tradizionale, aprono un nuovo campo artistico e contestano il *siteless* della scultura astratta. L'arte pura non esiste per i minimalisti, ma ogni oggetto deve definirsi attraverso la propria volumetria e produrre la propria spazialità 'specific', di volta in volta nello spazio, tra gli oggetti e tra i fruitori, che sono in qualche modo costretti a sostenere ipotesi sugli esiti percettivi provocati da tali oggetti.

La metà o più delle migliori opere create negli ultimi anni non può definirsi né pittura né scultura. In genere hanno avuto ovviamente a che fare, più o meno da vicino, con l'una o l'altra forma d'arte. Sono diversificate, così come lo è ciò che in esse non può essere considerato né pittura né scultura. Ma alcuni aspetti possono di certo essere rintracciati come elementi comuni.

Le nuove opere tridimensionali non costituiscono in sé né un movimento, né una scuola o uno stile. Gli aspetti in comune sono troppo generici e troppo poco assimilabili da poter identificare un movimento. Le differenze sono più numerose delle similitudini, le quali sono desumibili dalle opere stesse ma non tanto da rappresentare i principi o i vincoli di un nuovo movimento. La tridimensionalità non sembra poter essere identificata come un semplice contenitore, come nel caso della pittura e della scultura, sebbene si possa dire che a questo tenda. Ma oggi

³ G. Didi-Huberman, *Ciò che vediamo, ciò che ci guarda*, «Ipsa Facto», 4, maggio-agosto 1999 [1992].

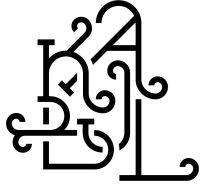
⁴ D. Judd, *cit.*, p. 4.



pittura e scultura sono ambiti meno neutrali, meno identificabili come contenitori, più definiti, non più innegabili e ineluttabili. Sono dopotutto forme particolari circoscritte che producono qualità piuttosto definite. Gran parte della motivazione delle nuove opere è quella di disfarsi di queste forme. L'uso delle tre dimensioni è un'alternativa ovvia, perché aperta a tutto. Molte delle ragioni dell'utilizzo della tridimensionalità risiedono nell'opposizione agli aspetti negativi della pittura e della scultura e, dato che entrambe sono fonti comuni, gli elementi negativi sono quelli più identificabili con i tratti comuni. «La motivazione al cambiamento è sempre un certo disagio: non qualcosa che ci conduce al cambiamento di stato o ad azioni nuove, ma una qualche forma di disagio». Le ragioni positive per l'utilizzo della tridimensionalità sono più particolari. Un'altra ragione per la quale elenchiamo le carenze della pittura e della scultura per prime è che entrambe sono familiari e i loro elementi e qualità più facilmente rintracciabili.

L'opposizione a pittura e scultura potrebbe sembrare più intollerante di quanto non sia in realtà. Ci sono dei requisiti. Il disinteresse nei confronti della pittura e della scultura è un disinteresse a continuare a usarle, e non verso le stesse per come vengono usate da chi ne ha sviluppato le caratteristiche più avanzate. Qualsiasi nuovo lavoro artistico implica giocoforza l'opposizione al vecchio, ma questa opposizione è davvero rilevante per quel che riguarda le nuove opere. Fa parte di esse. Se di ottima qualità, i lavori del passato sono completi in sé. Le nuove inconsistenze e limitazioni non sono retroattive; concernono solamente ciò che è in corso d'opera. Ovviamente, i lavori tridimensionali non rappresenteranno una successione netta alla pittura e alla scultura. Non si tratta di un movimento. E in ogni caso i movimenti non funzionano più. Inoltre, la storia lineare è stata già in qualche modo rivelata.

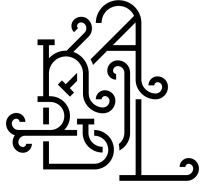
I nuovi lavori hanno una maggiore potenza rispetto alla pittura, ma la potenza non è l'unico fattore da considerare, per quanto non si possa nemmeno affermare che la differenza fra potenza ed espressività sia particolarmente accentuata. Ci sono altri aspetti oltre la potenza e la forma che possono far sì che un tipo di espressione artistica venga considerato migliore o peggiore di un altro. Infine, una superficie piatta e rettangolare è troppo utile perché vi si possa rinunciare. Alcune



cose possono essere realizzate soltanto su una superficie piatta. La rappresentazione di una rappresentazione di Lichtenstein ne è un buon esempio. Ma questo nuovo tipo di opere che non possono essere classificate né come pittura né come scultura rappresenta una sfida per entrambe queste forme d'arte. Dovranno necessariamente essere prese in considerazione dai futuri artisti. Probabilmente cambieranno per sempre sia la pittura che la scultura.

Ciò che non funziona nella pittura è che si tratta di un piano rettangolare schiacciato contro una parete. Un rettangolo è una forma a sé stante, è ovviamente una forma intera e determina e limita la composizione di tutto ciò che si trova al suo interno o al suo esterno. Prima del 1946 i bordi del rettangolo rappresentano dei confini, la fine del quadro. La composizione deve reagire ai bordi e il rettangolo deve essere consolidato, ma la forma del rettangolo non viene enfatizzata; le parti sono più importanti, ed è fra queste che si intrecciano le relazioni di colore e forma. Nei quadri di Pollock, Rothko, Still e Newman, e più di recente di Reinhardt e Noland, il rettangolo è invece enfatizzato.

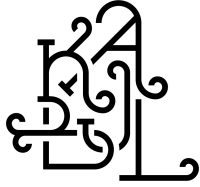
Gli elementi dentro il rettangolo sono ampi e semplici e quasi corrispondono al rettangolo stesso. Le forme e la superficie sono solo quelli che possono darsi in modo plausibile sul piano rettangolare ed entro i suoi confini. Le parti sono poche e talmente subordinate all'unità da non essere parti in senso stretto. Un quadro è quasi un'entità, una cosa a sé, e non l'indefinibile somma di un gruppo di entità e riferimenti. Questa entità unitaria è molto più potente della pittura realizzata fino a questo momento. In più, caratterizza il rettangolo come forma a sé stante che non è più soltanto un limite più o meno neutrale. Al piano rettangolare viene attribuita una durata di vita. La semplicità necessaria a enfatizzare il rettangolo limita il numero di combinazioni possibili al suo interno. La caratteristica di unitarietà ha essa stessa una durata, ma siamo soltanto agli inizi e avrà di certo un futuro migliore al di fuori dalla pittura. Il fatto che ricorra così spesso oggi in pittura ce la fa riconoscere come un momento iniziale, in cui le forme sono spesso basate su schemi e materiali del passato. Anche il piano è enfatizzato e quasi unitario. È chiaramente un piano posto a 3-5 cm di distanza da un altro piano, la parete, e parallelo a esso. La relazione fra i due piani è specifica; è una forma anch'essa. Tutto quello che si trova sopra o appena dentro al piano del quadro



deve essere posizionato lateralmente.

Quasi tutti i quadri sono spaziali in un modo o nell'altro. I quadri blu di Yves Klein sono gli unici a non essere spaziali e sono pochi i lavori che tendono a essere non spaziali, essenzialmente si tratta delle opere di Frank Stella. È possibile che non si possa fare granché con un piano rettangolare verticale e un'assenza di spazio. Qualsiasi cosa si trovi su una superficie ha dello spazio dietro di sé. Due colori sulla stessa superficie quasi sempre giacciono su profondità diverse. Un colore omogeneo, specialmente nella pittura a olio, che copre tutta o la maggior parte della superficie di un quadro, è quasi sempre sia piatto che infinitamente spaziale. Lo spazio è poco profondo in tutti i lavori in cui il piano rettangolare è evidenziato. Lo spazio di Rothko è poco profondo e i rettangoli soffici sono paralleli al piano, ma lo spazio è quasi tradizionalmente illusionistico. Nei quadri di Reinhardt, appena dietro al piano della tela, c'è un piano piatto che sembra invece infinitamente profondo. La pittura di Pollock è ovviamente sulla tela, e lo spazio è principalmente quello creato dai segni sulla superficie, ed è per questo poco descrittivo e illusionistico. Le fasce concentriche di Noland non sono così smaccatamente 'colore-su-superficie' quanto la pittura di Pollock, ma appiattiscono maggiormente lo spazio concreto. Per quanto piatti e non illusionistici siano i quadri di Noland, le fasce avanzano e recedono. Anche un solo cerchio ne deformerebbe la superficie, creerebbe un piccolo spazio dietro di sé.

A eccezione di un campo uniforme pieno di colore o segni, qualsiasi elemento spaziale in un rettangolo e su un piano è un richiamo a qualcosa che si trova dentro e sopra qualcos'altro, o nei suoi dintorni, che a sua volta richiama un oggetto o una figura all'interno del suo spazio, dove rappresenta un chiaro esempio di mondi simili – ciò che è lo scopo principale della pittura. I lavori più recenti non sono completamente unitari. Ci sono alcune aree dominanti, per esempio nei rettangoli di Rothko o nei cerchi di Noland, e poi l'area intorno a esse. C'è uno spazio vuoto fra le forme principali, le parti più espressive, e il resto della tela, il piano e il rettangolo. Le forme centrali sono ancora inserite in un contesto più ampio e indefinito, sebbene la qualità unitaria dei quadri compensi le caratteristiche generali e solipsistiche dei lavori del passato. I campi inoltre non vengono delimitati e appaiono come sezioni di qualcosa di indefinitamente più grande.

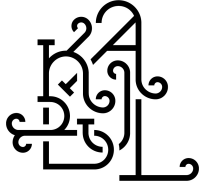


I colori a olio e le tele non sono resistenti quanto i colori, i materiali e le superfici industriali, specialmente se i materiali sono usati per lavori in tre dimensioni. I colori a olio e le tele sono famigliari e, come il piano rettangolare, hanno una certa qualità e dei limiti. La loro qualità in particolare viene identificata con l'arte.

Le nuove opere assomigliano ovviamente più a sculture che a dipinti, ma sono in realtà più vicine alla pittura. La maggior parte delle nuove sculture è paragonabile alla pittura prima di Pollock, Rothko, Still e Newman. La cosa più innovativa è la loro grandezza. I materiali che le compongono sono in qualche modo più enfatizzati di quanto non accadesse in passato. Le immagini riportano notevoli somiglianze con altre cose visibili e alcuni riferimenti più obliqui, il tutto generalizzato per compatibilità. Le parti e lo spazio sono allusivi, descrittivi e in qualche modo naturalistici. La scultura di Higgins è un esempio e, in modo diverso, quella di Di Suvero. Quella di Higgins allude principalmente a macchine e corpi spezzati. La sua combinazione di gesso e metallo è più specifica rispetto a quella di Di Suvero, che utilizza le travi come se fossero pennellate, imitando il movimento, come faceva Kline. Il materiale non ha mai un suo proprio movimento. Una trave spinge, un pezzo di ferro imita un gesto: insieme formano un'immagine antropomorfa e naturalistica. Lo spazio, a sua volta, si comporta allo stesso modo.

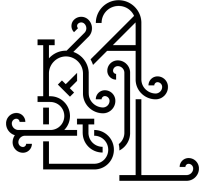
La maggior parte delle sculture sono realizzate parte su parte, composte come somma delle parti. Le parti principali rimangono abbastanza discrete. Queste e le parti piccole rappresentano una collezione di variazioni, da piccola a grande. Ci sono gerarchie di chiarezza e forza e di prossimità a una o due idee principali. Legno e metallo sono i materiali più usati, sia da soli che combinati e, se combinati, mai con un contrasto troppo marcato. Raramente viene usato del colore. Il contrasto nella combinazione e il monocromo naturale sono generali e rendono più semplice unificare le diverse parti.

C'è pochissimo di tutto questo nei lavori tridimensionali. Per il momento la differenza più ovvia fra questi e i lavori del passato è essenzialmente fra ciò che in qualche modo rappresenta un oggetto unitario, una cosa a sé, e ciò che è invece aperto ed esteso, più o meno connesso all'ambiente. La differenza fra di loro, comunque, non risiede nella loro natura, quanto nell'apparenza. Oldenburg e altri artisti hanno realizzato sia lavori di scultura più tradizionale che opere



tridimensionali. Alcune caratteristiche dei nuovi lavori hanno avuto dei precedenti in opere del passato. Nella scultura di Arp e spesso in quella di Brancusi, le parti sono in genere subordinate e non separate. Anche i ready-made di Duchamp e altri oggetti dadaisti sono concepiti come unitari e non composti da parti separate. Le scatole di Cornell hanno troppe parti perché a prima vista possano apparire ben strutturate. La struttura 'parte per parte' non deve essere troppo semplice o troppo complicata. Deve apparire ordinata. Il grado di astrazione di Arp, con i suoi pochi riferimenti al corpo umano, né imitativi né molto obliqui, è diverso dall'immaginario della maggior parte dei lavori tridimensionali. Lo scolabottiglie di Duchamp vi si avvicina di più. I lavori di Johns e Rauschenberg e gli assemblaggi e i bassorilievi in genere, per esempio i rilievi di Ortman, sono preliminari rispetto a essi. I pochi oggetti di gesso di Johns e alcuni dei lavori di Rauschenberg, come la capra con lo pneumatico, invece, rientrano fra quelli che possiamo considerare iniziali.

Alcuni quadri europei sono in qualche modo legati ad oggetti, per esempio quelli di Klein e di Castellani, dove troviamo campi omogenei di elementi in basso rilievo. Arman e alcuni altri artisti lavorano in tre dimensioni. Dick Smith ha realizzato delle grandi opere a Londra con tele tirate su strutture a forma di parallelepipedo sbilenco con le superfici dipinte come se queste fossero dei quadri. Philip Kings, sempre a Londra, sembra stia creando oggetti. Anche alcuni lavori della West Coast sembrano essere su questa linea, ad esempio Larry Bell, Kenneth Price, Tony Delap, Sven Lukin, Bruce Conner, Kienholz e naturalmente molti altri. A New York qualcosa di simile stanno facendo George Brecht, Ronald Bladen, John Willenbecher, Ralph Ortiz, Anne Truitt, Paul Harris, Barry McDowell, John Chamberlain, Robert Tanner, Aaron Kuriloff, Robert Morris, Nathan Raisen, Tony Smith, Richard Navin, Claes Oldenburg, Robert Watts, Yoshimura, John Anderson, Harry Soviak, Yayoi Kusama, Frank Stella, Salvatore Scarpitta, Neil Williams, George Segal, Michael Snow, Richard Artschwager, Arakawa, Lucas Samaras, Lee Bontecou, Dan Flavin e Robert Whitman. H. C. Westermann crea lavori simili in Connecticut. Alcuni di questi artisti realizzano opere e dipinti tridimensionali. Anche alcuni dei lavori di altri artisti, ad esempio Warhol e Rosenquist, sono tridimensionali.



Nei lavori di Chamberlain, la composizione e l'immaginario sono sostanzialmente gli stessi dei lavori tradizionali, ma sono secondari rispetto a un certo aspetto disordinato, e sono inizialmente celati dal materiale. La latta accartocciata tende a rimanere tale. All'inizio è neutra, non artistica e più tardi sembra acquisire oggettività. Quando la struttura e l'immaginario si rivelano, sembra esserci troppo spazio e troppa latta, più casualità che ordine. Gli aspetti di neutralità, ridondanza, forma e immagine non potrebbero essere concomitanti senza la tridimensionalità e quel particolare materiale. Anche il colore è sia neutrale che sensibile e – a differenza del colore a olio – ha un largo raggio d'azione. Oltre che in pittura, il colore come parte integrante è stato usato anche in opere tridimensionali. Il colore non è mai ininfluente, come invece accade generalmente nella scultura.

I dipinti modellati di Stella includono parecchie caratteristiche delle opere tridimensionali. Gli elementi periferici di un'opera e le sue linee interne corrispondono. Le strisce sono molto lontane dall'essere parti separate. La superficie è più lontana del solito dalla parete, pur rimanendo parallela a essa. Dato che la superficie è eccezionalmente unificata e include poco o nessuno spazio, il piano parallelo è stranamente distinto. L'ordine non è razionalistico e sottostante ma è semplicemente ordine, come nel caso della continuità di una cosa che ne segue un'altra. Un dipinto non è un'immagine. Le forme, l'unità, la proiezione, l'ordine e il colore sono specifici, aggressivi e potenti.

[CONTINUA]