

Meg Webster
di Angela Vettese*

Meg Webster ha iniziato la sua carriera di artista negli anni ottanta e incrociando tra loro tradizioni diverse: la land art (è stata assistente di Michael Heizer), l'eredità minimalista e la scultura oggettuale degli anni ottanta, condividendo questa esperienza, per esempio, con il compagno di strada Robert Gober. La sua sensibilità verso la natura l'ha condotta a creare due tipi di lavoro: opere che parlano attraverso forme semplici, materiali naturali, un aspetto totemico e quasi rituale, evocative di un legame tra tutti gli elementi del cosmo; e opere, o meglio operazioni, in cui la natura entra a far parte della dinamica sociale.

Le prime sono comparse sotto forma di architetture: il lavoro con cui si è diplomata, *Space for two people*, è una struttura di mattoni intesa come protezione e luogo di incontro. Poi, sempre avendo presente l'unione tra incontro umano e opera d'arte, sono arrivati cuscini di muschio o sabbia dalle proporzioni di un letto, ammorbiditi nella superficie da una convessità che si fa concava come a segnare la traccia di un peso e un invito accogliente. Simboli di piacere e salvezza e al contempo pericolo.

In generale, il suo lavoro appare come un moto pendolare tra conforto e dramma, nonostante nelle sue forme non ci sia nulla di propriamente narrativo. Lavori come *Radish Fisk* e *Piramide di Farina* dimostrano come, però, da una parte ci sia la geometria, dall'altra il tempo che la può corrodere, mutare, trasformare proprio perché i materiali prescelti sono di carattere transitorio e deperibile. Spirali, con, cerchi regolari connotano anche sculture quali *Cono d'acqua*, *Cono di sale*, *Mother Mound*, *Volume di Rame*, *Copper Holding Form*, *Concave Hearth*. Sono tutte fondate su una mistura intuitiva tra la semplicità di un volume pensato, di una geometria mentale, e il suo farsi complesso non appena si incarni in materiali viventi o cristalli o metalli, insomma sostanze che subiscono a velocità differenti ma in modo inesorabile l'erosione del tempo. Osserviamo quella piccola passeggiata nei rovi a forma di spirale, che riproduce la forma delle galassie e delle chiocchie, cioè qualcosa di assolutamente primario, comune a gorghi viventi e non viventi: in essa è chiara la stratificazione tra un'azione naturale e quella umana – la scelta delle piante, tra cui il mirto che dà odore all'insieme e ricorda le corone d'onore nella Grecia antica.

In una fase successiva, però, Meg Webster ha condotto il proprio impegno anche in una direzione relazionale di cui sono parte integrante anche riflessioni esterne al linguaggio artistico: l'agricoltura organica, i diritti degli animali, la promozione di edifici sostenibili, realizzazioni in vitro che preannunciano e auspicano un futuro in cui non ci sia spreco energetico né altre componenti che contribuiscano a degenerare l'ambiente. In questa produzione l'eredità della Land Art, intesa come ambito in cui la scultura si dispiegava "in un campo esteso" (per dirla con un'espressione di Rosalind Krauss), alla creazione di nuovi ecosistemi: installazioni interattive in cui lo spettatore sperimenta l'opera camminando o mangiando i prodotti dell'orto, rinforzando i legami umani con un occhio specifico alle comunità locali. In questo spirito, a Villa Panza è stato prodotto un orto immerso in un'accecante luce rosa, proveniente, in termini energetici, da una serie di pannelli solari posti vicino alle scuderie: anche un palazzo può diventare il luogo adatto a un esperimento di ecologia sostenibile.

Rivediamo qui in piccolo alcuni progetti che l'artista ha pensato e a volte realizzato per l'Atlanta Garden, l'Houston CAM Kitchen Garden, l'Acoma Garden di fronte al museo di Denver, e ancora a Brooklyn per un Dipartimento di Protezione Ambientale concepito per la comunità locale, lo Stream al Carnegie Museum, la piscina creata per due volte al PS1, una complessa architettura

comunitaria a Tel Aviv ancora in corso di realizzazione. Questi interventi si intersecano con l'architettura e danno al visitatore l'opportunità di vedere l'acqua, la terra, la pietra, i pesci, le piante acquatiche in un nuovo modo. Spesso questi lavori includono anche il tentativo di dare all'osservatore un'idea di come avrebbe potuto essere quel luogo se vi si fossero lasciate crescere le piante autoctone. Usando esseri che crescono e muoiono, si sottolineano anche altri aspetti: la necessità del prendersi cura, il bisogno di accettare ritmi che non sono facili da modificare, la dipendenza dalla biodiversità, la debolezza stessa che l'umanità mostra di fronte a un contesto che pretenderebbe di modificare.

Con spirito positivo e futuribile, Meg Webster spera e prevede una rinascenza nei quartieri periferici e negli uffici, nelle scuole di tutti i tipi dove il paesaggio diventerà più naturale e più confortante per tutte le creature. Un luogo dove si incontrino vie d'acqua, vasti alberi, giardini di fiori, pavimentazioni permeabili, zone paludose, aiuto per le api che ora sono in pericolo. Una specie di paradiso, non per perseguire la bellezza ma per riempire il mondo d'amore per la terra e per i suoi esseri.

Meg Webster incarna insomma uno dei molti modi, forse il più utopico e partecipato, in cui è stata interpretata l'arte che dialoga con la natura dopo gli anni sessanta (1). Si parte da una matrice antropologica antica, che si impenna nella tendenza a intervenire nelle architetture interne e a modificare il contesto esterno creando coltivazioni, giardini o parchi, e si arriva a operazioni anche molto diverse tra loro tra cui possiamo citare la coltivazione di riso in Thailandia da parte di Rirkrit Tiravanija e molti soci, per il progetto The Land; la riqualificazione anche agricola di un vasto territorio in Francia da parte di Lucy e Jorge Orta; la struttura di sopravvivenza in un deserto americano realizzata da Andrea Zittel; alcune esperienze di Guerrilla Gardening nei quartieri di New York e alcune realizzazioni nella High Line: momenti che non hanno in effetti contatti specifici con Meg Webster, ma a cui li accomuna uno stesso sentire ambientalista e relazionale.

Le sculture di Meg Webster, come tutti questi esperimenti ma forse in modo anche più radicale, intendono influenzare il comportamento e le sensazioni dello spettatore; ne stimolano la partecipazione; sono concepite per un determinato luogo (*site-specific*) o contesto (*context-specific*) anche se possono vivere anche in maniera autonoma, soprattutto considerando la loro continuità con la riduzione a geometrie quali quelle di cui si ritiene siano fatti i mattoni stessi della natura; sono spesso generate utilizzando minerali, metalli o vegetali e comunque non materiali artificiali; tendono ad avere una ricaduta sociale. Ma non si può comprendere questa poetica se non la si iscrive in due temi più ampi. Anzitutto, il generale rinnovamento del linguaggio artistico, che si è dilatato fino ad accogliere tecniche di ogni tipo a partire dai primi anni del XX secolo. "Non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente, poiché in essa la plastica si svilupperà, prolungandosi per modellare l'atmosfera che circonda le cose", scriveva già nel 1912 Umberto Boccioni nel 1912 (2).

Tornando indietro, occorre anche richiamare l'attenzione all'abitare data dal pensiero artistico, filosofico, sociologico nel secondo dopoguerra. Qualche esempio: dagli anni trenta Henri Lefebvre si è occupato della relazione tra costruzione dello spazio abitabile e struttura politica, riflessioni sfociate nel 1974 nel libro *La production de l'espace*. Gli studi di Michel De Certeau sull'"invenzione del quotidiano" lo hanno condotto a descrivere le nostre continue "pratiche spaziali". Michel Foucault guarda le relazioni tra lo spazio vissuto e il potere (4). Parallelamente, anche la storiografia ha scoperto l'importanza degli spazi in riferimento allo stato d'animo, al comportamento interpersonale, all'esercizio del potere, soprattutto attraverso la scuola francese degli *Annales*; la sociologia ha indagato quanto lo spazio ci condizioni in saggi quali *The Presentation of Self in Everyday Life* di Ervin Goffman (5). E ancora, l'attenzione all'ambiente nasce nell'ambito della trasformazione della scultura nell'area minimalista e concettuale, cosa che spiega la continuità tra l'opera di Meg Webster rispetto a mostre aurorali come *Nine*, curata

dall'artista Robert Morris presso uno scantinato fatto affittare al gallerista Leo Castelli (New York 1968) o la notoria *When Attitudes Become Forms* (a cura di Harald Szeemann, Berna 1969). Va ricordato a questo punto che lo sviluppo dell'arte ambientale si colloca tra le numerose conseguenze della reazione contro musei, gallerie e luoghi deputati all'esposizione e alla legittimazione del valore, con un riferimento polemico alla facile trasformazione in merce delle opere: al tipico oggetto "da galleria" molti artisti sentirono di voler contrapporre un lavoro che non si risolvesse in qualcosa di vendibile ma che anzi si traducesse in impegno politico attivo. In particolare, l'arte centrata sull'ambiente naturale fu orientata alla crisi del rapporto uomo-natura e alla coscienza dei pericoli a cui lo sviluppo industriale stava esponendo il pianeta: i primi studi sugli effetti dell'inquinamento risalgono agli anni sessanta. Una nuova consapevolezza ecologica si associava alla ribellione di una visione per cui l'arte non dovrebbe volere incidere sui casi del mondo, arroccata nel proprio spazio di autonomia: una posizione incarnata soprattutto dal critico Clement Greenberg.

Nel suo testo *Passages in Modern Sculpture* (1981) come nel precedente *Sculpture in the Expanded Field* (1979) Rosalind Krauss ha messo a fuoco come la rigidità delle forme della scultura modernista ha sortito il desiderio opposto, dare alle opere caratteristiche formali più mobili e disposte in un "campo esteso" (6). Di qui l'attenzione a materiali grezzi, lasciati liberi di evolvere la loro forma. Si ribadisce in tale cornice l'attenzione al primario e all'essenziale, con uno sguardo verso esempi di arte preistorica, come ha notato Lucy Lippard (7), dalle piramidi egiziane a Stonehenge, fino alle linee Nazca in Perù, che si collega alla ricerca di "strutture primarie": non a caso *Primary Structures* era stato il titolo di una mostra epocale, curata nel 1966 da Kinaston McShine a New York, dove ad esempio Carl Andre aveva appiattito la scultura al piano del pavimento. L'attenzione a ciò che il mondo capitalista tende a lasciare marginale, in quanto non portatore di profitto, portava indietro verso il tempo di un'economia di sussistenza: anche per questo le opere tendevano a rappresentare forme totemiche e ancestrali in quella che è stata definita *Land Art*: un termine che è stato offerto dal titolo del film in cui Gerry Schum riassunse visioni di opere di Michael Heizer, Robert Smithson, Richard Long, Dennis Oppenheim, Barry Flanagan e Marinus Boezem. Si noti come questa definizione, traducibile con "arte del territorio", sia simile ma non sovrapponibile rispetto all'*Earth Works* proposto da Smithson, che significa "arte fatta con la terra", con un'enfasi maggiormente incentrata sui materiali naturali.

La vicenda del rapporto arte /natura, però, non si è svolta solo in musei o, provocatoriamente, lontanissimo dai musei medesimi: un riferimento importante per il lavoro di Meg Webster è la manipolazione del parco urbano, sul precocissimo esempio di quello che Alan Sonfist propose nel 1965 al Greenwich Village di New York; nel 1982 Agnes Denes seminò a Manhattan, in un'area lasciata vuota dalla speculazione (e poi ripresa), un campo di grano dimostrativo.

È su uno sfondo come questo che possiamo apprezzare il contributo dell'artista (8), il cui specifico è una grande capacità di empatia con l'ambiente ottenuta non solo con la vista, ma anche attraverso il tatto, l'odorato, la sensazione data dal camminare e dal muovere il proprio corpo di spettatore in mezzo alle creature vitali che ci presenta. Per vitale si intende anche una struttura di minerali, laddove la struttura del minerale ha comunque una sua intelligenza interna che ci viene evocata.

Questo coinvolgimento accade sia che le opere si trovino all'esterno, sia all'interno dell'architettura. Il suo vagare tra i prati e i viali, ma anche i saloni interni e gli ambienti più reconditi di Villa Panza, le hanno ispirato una dinamica di azione misurata ma audace, un "ecosistema" in cui veniamo immessi con grazia e determinazione. In casa entrano la sabbia, il muschio e un vivaio, nel parco sono collocati dei punti dai quali osservarlo quasi in una fusione con esso, compresa la contemplazione ravvicinata di un grande albero ammalato. L'itinerario che genera sfocia dunque nella poesia e di qui in una spiritualità panteista che include, senza farne il suo solo centro, l'impegno sociale. Le premesse poste da una storia dell'arte recente, ma fondata su urgenze future e radici ataviche, si offrono a una versione appassionata e al contempo educata. Le

semplificazioni formali di Donald Judd, gli stupori percettivi di James Turrell, le forme biomorfe di Robert Smithson si traducono in qualcosa di più morbido e forse anche di più femminile, ammesso che una tale distinzione abbia un senso. Certamente di più legato alle emergenze di questo tempo, nel quale la violenza sul corpo della persona si è fatta anche violenza sul corpo del globo, come esso fosse un'alterità da combattere e non l'uovo che ci nutre dal suo interno. Meg Webster mette in scena la speranza che questo possa resistere e venire curato nelle sue maggiori ferite, usando come indicatore, se non come terapia completa, l'arte visiva che si fa arte di vivere.

*critica d'arte e cocuratrice della mostra *Natura naturans*

- (1) Su questo tema in generale cfr.: Jeffrey Kastner, Brian Wallis, *Land Art e Arte Ambientale*, Phaidon, Londra 2004; Jade C. Wildy, *Defining Environmental Art. Master of Art History*, S. Aust.: University of Adelaide, 2010; Peter Osborne, "Art Space", in *Anywhere or not at all – Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London New York, 1913, pp. 133-173
- (2) Umberto Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Milano, 11 aprile 1912
- (3) Cfr. in particolare Henri Lefevre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974; Michel De Certeau, *L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*. Union générale d'éditions 10-18. 1980; Michel Foucault, *Space, Knowledge and Power*, intervista con Paul Rabinow, in id., *The Foucault Reader*, Pantheon, New York 1984.
- (4) Ervin Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor books, 1957
- (5) Riguardo ai più famosi statement di artisti postbellici sull'ambiente, cfr. Claes Oldenburg, *I am for an art...*, Statement for the catalogue of the show "Environments, Situations, Spaces", Martha Jackson Gallery, Ellen Hulda Johnson Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, may 1961; Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, Abrams 1966; Robert Morris, *Notes on Sculpture*, "Artforum" 4, n. 6, 1966 pp. 42-44; Robert Morris, *Antiforme*, in "Artforum" 6, n. 8, 1968, pp.33-35
- (6) Rosalind Krauss, *Passaggi*, trad. It. Bruno Mondadori, 1998
- (7) Cfr. Lucy Lippard, *Six Years – 1966-1972 - The De-Materialization of the Art Object*, California University Press, 1973; id., *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, The New Press. London 1995
- (8) Cfr. www.megwebster.com per una descrizione molto complete delle opere, realizzata con la supervision dell'artista