

EARTH WITHOUT AURA;

Notes on the Psychology of Contemporary Landscape



BY ZACHARY CAHILL

Nature is over, or so the prevailing doxa would lead us to think. Yet there are artists whose re-imagining of the genre of landscape complicate our understanding of interiority and the external world, thereby calling into question the line that separates them. Through a consideration of works by Werner Herzog, Theresa Ganz, and Pierre Huyghe, Zachary Cahill tracks techniques for psychologizing the landscape which provides a schema to re-evaluate the image of nature and the nature of the image.

Pierre Huyghe, *Streamside Day*, 2003.
© Marian Goodman Gallery, Paris/New York

Opposite – Werner Herzog, *Hearsay of the Soul*, 2012, installation view, 2012 Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York. Photo: Sheldon C. Collins

Hercules Segers, *Mountain Gorge Bordered by a Road*, c. 1615–30. Collection Rijksmuseum, Amsterdam

Landscape is—up—in the air. Which is to say at once that its status as a genre and a set of practices and representations is still open to inquiry, while landscape as a naturally constructed phenomena also urgently calls to be addressed and negotiated. To make these assertions today in regards to what we call landscape is not novel. Indeed, one might argue that it is landscape's certain lack of modishness and its lingering aged perfume that makes it all the more pressing for reconsideration. With the rise of the hegemonic force of the digital age we are incessantly reminded that the world-over we have lost touched with an authentic human experience of nature, or what Walter Benjamin famously termed 'aura'. Of course today, as with Benjamin's formulation, the status of aura itself is decidedly ambivalent. Simultaneously, the loss of aura signaled the decay of the authentic art object as well as the revolutionary potential of the transmissibility of the image. Aura is an emanation of emanation: a phenomenon that connects us to a thing by keeping us at a remove. One doesn't experience the aura of a mountain by climbing it, according to Benjamin; we come into contact with its mountain-ly nature through the shadow it casts.

To claim that the earth is without aura is not to say that we have lost contact with the earth, its material substance in all its various manifestations, but rather that earth as we encounter it in our hyper-mediated-techno-sphere no longer properly radiates earth-i-ness. Or to put it another way, there is no longer an outside of the outside, no distance by which we can escape the earthly. The mediated techno-sphere continually exhibits the illusion of non-distance and accessibility, without the concomitant illusion of materiality. We are enmeshed in the non-exhibiting aura of the earth, caught in a landscape without consciousness. There are however artists today whose work instantiates a counter-narrative through what might be thought of as a technique of *psychologizing the landscape*, a concept that may offer a reprieve of sorts from exhausting dialectics of interiority and exteriority, and which I will elaborate through particular cases. Broad strokes will be employed in what follows and this will no doubt irk some readers, but these are notes, field notes of sorts; make of them what you will.



Boredom Faced with Indifference: An Image of Werner Herzog

The law of space resides within space itself, and cannot be resolved into a deceptively clear inside-versus-outside relationship, which is merely a representation of space.

Henri Lefebvre¹

Can we allow the obvious question: why is landscape so boring? It's not boring; it's just indifferent. It doesn't seem to care about your worries or mine. It just goes about its business and we return the landscape's indifference with ambivalence toward it as an object for aesthetic contemplation or even disdain. As if we harbor some sort of grudge towards it. It is after all such a vast subject that has been trod for so long that we are left either with too much to say or nothing at all. There is a reason we always seek out the figure in a picture of a landscape... we want a connection to a comprehensible intelligence, to tamp down nature's punishing indifference and our inability to process its sensorial sprawl. Put simply, landscape = blind indifference. Our relationship with landscape echoes our disappointment when someone we know is home but just won't return our calls. It is precisely this tone of indifference which surely accounts for the desire to animate the landscape with our desire, work, and psyche. The landscape never calls back, so we start to wonder what is keeping it so busy, and our imagination runs away with it.

The theme of the landscape's indifference has been a long-running thread throughout the towering career of filmmaker Werner Herzog. From Aguirre's downfall in the Amazonian jungle to the eyes of the bear in *Grizzly Man* the director has grappled with a landscape that does not reply, no matter how much his characters howl. Yet over and over again in Herzog's oeuvre, the landscape/background possesses a psychological element which is imbued with the director's vision. Which is to say, the landscape is itself a character, which by extension implies that it has inner life characterized by desires and frustrations; a will and a feeling of resignation. What the "character" of landscape is thinking of is often difficult to discern from film to film; sometimes it appears to be thinking mystical thoughts, other times it sternly imposes its brutality.

Of course it is wrong to call the landscape background in Herzog's work, and nowhere is this more evident than in his six-channel video installation at the 2012 Whitney Biennale. *Hearsay of the Soul* complicates our understanding of the nature of the image of landscape on a number of levels and thereby opens anew its aura. Using the artwork of Hercules Segers, a virtually unknown artist and contemporary of Rembrandt, Herzog sets into play an interweaving of images. The pacing, the color, the music all achieve an uncanny effect of making the depicted landscape present. The camera slowly pans over each image, often filming in close-up. It is these cinematic techniques that extend the image in ways that allow us to forget we are not looking at an actual landscape but a picture of a landscape. Through the cinematic operation the image becomes more real than reality. But things are more complicated than this initial formulation, for many of the images of landscape that Herzog borrows from Segers were entirely imaginary. They were landscapes in the mind. How are we to understand the status of an image of a landscape that is at such a remove from the thing itself? Where do we locate the mediate and the immediate? Interiority and exteriority? Is it the sonic nature of the Herzog installation (the soaring music of Ernst Reijseger) that renders the imaginary image real? Herzog's working over of the imaginary changes our relationship to the outside and our understanding of what interiority is. In the exhibition catalog the filmmaker instructively quotes the Romantic German painter Caspar David Friedrich, "I have to morph into a union with the clouds and rocks, in order to be what I am."² It is this action of morphing that I want to call *psychologizing the landscape*. But I might venture further that to psychologize the landscape reverses Friedrich's dictum, in that the landscape only becomes what it is when it morphs with us, becoming a zone for human transaction. This is not simply a method for anthropomorphizing the landscape, it is an attempt to delineate a way that landscape might be saved from its own indifference, by absorbing our psychology to create something like a world legible to human understanding. It is through a type of psychology which does not simply analyze a subject (landscape) but injects it with a human psyche, that a pulse returns to our image of landscape.

1. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell Publishing, 1991), 173.
2. Elizabeth Sussman and Jay Sanders, ed., *Whitney Biennial 2012* (New York: The Whitney Museum of American Art, 2012), 139.

The Way of the Scalpel, The Way of Wand: Theresa Ganz's Operations on Landscape

The magician heals a sick person by the laying on of hands; the surgeon cuts into the patient's body.
Walter Benjamin³

Now let's imagine the landscape is sick (with boredom). What are we to do? How to alter the image of landscape so it can breathe? To split the (in)difference, mend the imaginary, and get landscape back on its feet, as it were. What are our options? Skill or magic? Both? The work of Theresa Ganz could be thought to be literally deploying this dual approach in order to operate on the image of landscape. If Herzog's *Hearsay of the Soul* opens the imagination to an image of the landscape, making the inner realm viable as a presentation of exteriority, then Ganz pries loose psychic energy from the material support of the photograph via the processes of painting and cutting up the collaged photographs with a scalpel. The twin process is applied to photographs of nature, often tree branches but also caves and tidal pools, morphing together painting and photography. Yet more than exhibiting technical skill, which while impressive as it may be does not get at the crux of the work, at what animates the photo-collage-painting hybrids. No, the photographic process, the craft as it were, could

be best thought of as frames from a movie reel that are animated by another force. What is that force? Time? I would venture that it is a certain psychic energy that is left as residue from a highly intensive and detailed working process. So the aggregation of the painted images in a work like *Wilderness IV* begins to buzz with an energy that simply isn't located in the images of the landscape alone or even the way they are meticulously excised from the original image. It is as if through the process of rending the photographic subject (let's call it nature) from its frame it becomes reactivated by the artist's psychological state, which is at once highly purposeful and without intention. One might appropriately ask, isn't the operation I am describing simply the tried and true procedure of abstraction? Yes and No. It is a literal abstraction. There is no mistaking the imagery that Ganz is sourcing. The images of nature will always be read as such, but are adjusted through a re-representation in such close proximity to the referent that they fall into another register entirely. Here the image has become an object, manifesting a there-ness that is fused with psychology. Ganz's work cuts the image of the landscape from itself. Its referent and its support take on a new form of existence in the world. The image now presents its self.

3. Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, (New York: Schocken Books, 1968), 233.



The Image Is Bleeding: Pierre Huyghe as Landscape Artist

Landscape painting is best understood, then, not as a uniquely central medium that gives us access to ways of seeing landscape, but as a representation of something that is already a representation in its own right.
W.J.T. Mitchell⁴

Let's keep with this analogy of operating on the landscape for a bit longer and turn now to the work of Pierre Huyghe and think through the situation of the image as it stands in relation to his art. To see the importance of landscape in the work of Pierre Huyghe one only has to quickly review a few highlights from his evolving body of work: beginning with the early work such as *La Toison d'Or, Dijon* (1993) to *Streamside Day* (2003) to *A Journey That Wasn't* (2005) the landscape in many respects constitutes the primal scene of Huyghe's work, a scene that changes from project to project. He is not working through a particular landscape but *landscapes*. It is not always the sublime encounter with Nature, the subject arrested by awe as with Caspar David Friedrich. Contra the conventional tropes of Romanticism, landscape for Huyghe follows his imagination and not the other way around.

Nowhere perhaps is this more evident than in his project at dOCUMENTA (13), *Untilled*. In this work the physical landscape has seemingly fused with an imagination. Now the image is bleeding into reality. What does it mean to say

that the image is bleeding into reality? Does this mean that the image is viral? Not in the conventional sense as, say, when a new cat video goes "viral" on YouTube. No, to say the image is bleeding into reality means that, as Huyghe might put it, the image is "leaking" in to the world. The image as that which constitutes the imaginary, the mental image and its flow from one mental space to another, has changed its material support and gone out into the world, destabilizing the classic binary of interiority and exteriority. *Human*, the now famous pink legged dog, is a living image, one that both wanders around the garden in Kassel and in the minds of Huyghe's audience. How are we not to see this as some emanation from something like a daydream which in turn transfigures our waking life. The whole scene of *Untilled* is literally buzzing with life, from the honeycombed copy of a sculpture by Max Weber to the imperceptible algae and microbes in the puddles of water in Huyghe's sculpture garden-come-vacant lot. In Kassel the image of landscape has been given a space to think. Much has been made of the relationship between fact and fiction in Huyghe's work and no doubt this discourse is well founded but it now seems to be out-run by the practice itself. Perhaps it might be useful instead to think about this artist's works in terms of maneuvering through states of consciousness by way of the trajectory of the image which melds landscape with dreamscape.

4. W.J.T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*, 2nd edition (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 14.



Conscious(ness) of the Outside

We must go off on our own, move on, break with, clear new spaces, become possible, in other words, give up power. Power can do nothing against the possible.

Catherine Malabou⁵

To invoke a notion of the contemporary psychology of landscape is ultimately to dissolve the distinction between inside and outside, human consciousness and the landscape, to erase a privileged conception of individualized identity by way of a connection to a larger phenomenal sphere. This has implications not just for aesthetics, art, and landscape studies, but potentially for politics as well (and not only its theorization). For to conceive the landscape as a malleable psychic material is to insist on a way of being different in the world and breaking from a rhetoric of indissoluble antinomies that lock one to a relentless circuit of resistance and counter-resistance. It is perhaps an opportunity to exhibit what

philosopher Cathrine Malabou might term the plasticity of the image, whereby politics could be something other than politics, and aesthetics would no longer be aesthetics, which is to say a difference without a (clear) distinction, a new category of experiencing the world, one not mired in the subject-object opposition. To some postulating a psychologizing of landscape as an approach to the political will surely be a disappointing sign of a lack of commitment to real world politics. I do not pretend to understand the complexities of politics as they are manifest in reality, this approach to landscape is proffered as a new means to redraw the battlefield, to not accept the terms of engagement as they are given by the governing financial class. Nor is it necessary to accept the dogmatic mantra of the radical who is locked in ideological combat. One need not situate oneself in reality as portrayed by the powers that be to have political efficacy. Dreaming is not ineffectual, it is restorative and may even be regenerative.

5. Catherine Malabou, *Changing Difference: The Feminine and the Question of Philosophy*, trans. Carolyn Shread, (Cambridge: Polity Press, 2011), 140.



Left – Pierre Huyghe, *La Toison d'or*, 1993. © Marian Goodman Gallery, Paris/New York

Above – Pierre Huyghe, *Untitled* (detail), 2011-2012. Courtesy: the artist, Marian Goodman Gallery, New York/Paris; Esther Schipper, Berlin. Commissioned and produced by DOCUMENTA (13). Photo: Pierre Huyghe

Opposite, left – Theresa Ganz, *Tidal Pool III*, 2012. Courtesy: the artist

Opposite, right – Theresa Ganz, *The Wilderness IV*, 2011. Courtesy: the artist

Earth Without Aura: Notes on the Psychology of Contemporary Landscape

di Zachary Cahill

La natura è sorpassata, o così vorrebbe farci credere l'opinione corrente. Eppure ci sono artisti la cui capacità di re-immaginare il genere del paesaggio è stata tale da problematizzare la comprensione del mondo interiore tanto quanto di quello esterno, mettendo in discussione la linea che separa questi due contesti. Prendendo in considerazione opere di Werner Herzog, Theresa Ganz, e Pierre Huyghe, Zachary Cahill rintraccia alcune tecniche per "psicologizzare" il paesaggio, fornendo uno schema per rivalutare l'immagine della natura e la natura dell'immagine.

Il paesaggio è lassù – campato in aria. Il suo essere un genere e un insieme di pratiche e di rappresentazioni, infatti, è tutt'oggi oggetto di studio, mentre in quanto insieme di fenomeni naturali deve essere affrontato da molto tempo. Fare simili affermazioni a proposito di ciò che chiamiamo paesaggio, non è una novità: in effetti, si potrebbe persino sostenere che è proprio un certo carattere antiquato del paesaggio, il sentore d'altri tempi che emana, a rendere tanto più necessario un suo riesame. La forza egemonica dell'era digitale ci spinge costantemente a prendere coscienza della perdita, a livello planetario, di un'esperienza umana autentica della natura, o di ciò che Walter Benjamin, notoriamente, chiamava aura. Ovviamente, allo stato attuale, tanto la definizione di Benjamin, quanto lo statuto stesso dell'aura, hanno assunto un'indubbia ambivalenza. La perdita dell'aura ha sancito tanto la decadenza dell'oggetto d'arte autentico quanto il potenziale rivoluzionario della trasmissibilità dell'immagine. L'aura è l'emanazione di un'emanazione: un fenomeno che ci connette a un oggetto tenendoci a distanza. Secondo Benjamin, non è scalando la montagna che facciamo esperienza della sua aura; entriamo in contatto con la sua natura montagnosa tramite l'ombra che proietta.

Sostenere che la terra sia priva di aura non equivale a dire che abbiamo perso contatto con la terra, con la sua sostanza materiale in tutte le sue multiformenti manifestazioni, ma piuttosto che la terra, esperita nella nostra iper-mediata-tecno-sfera, non irradia più una vera e propria "terrestreità". In altre parole, non esiste più un al di fuori del fuori, non esiste distanza che ci consenta di trascendere la dimensione terrena. La tecnosfera mediata ostenta di continuo l'illusione della non-distanza e dell'accessibilità, senza lasciare spazio all'illusione concomitante della materialità. Siamo invischiati nell'aura non manifesta della terra, prigionieri di un paesaggio senza coscienza. Tuttavia, oggi vi sono artisti il cui lavoro mette in atto una contro-narrativa che si potrebbe interpretare come una tecnica di *psicologizzazione del paesaggio*, un concetto che potrebbe offrire una sorta di tregua dalla dialettica estenuante tra interiorità ed exteriorità e che mi accingo a illustrare con esempi concreti. Il discorso proseguirà a grandi linee, il che non mancherà di contrariare qualche lettore, ma queste sono solo note, note di campo; ognuno è libero di farne ciò che vuole.

LA NOIA AFFRONTATA CON INDIFFERENZA: UN'IMMAGINE DI WERNER HERZOG

La legge dello spazio è insita nello spazio stesso e non può risolversi in una relazione ingannevolmente chiara dentro versus fuori, una pura e semplice rappresentazione dello spazio.

Henri Lefebvre¹



È dunque lecita l'ovvia domanda: perché il paesaggio è così noioso? Non è noioso; è solo indif-

ferente. Non sembra curarsi delle vostre o delle mie preoccupazioni. Si fa gli affari propri, e noi ricambiamo l'indifferenza del paesaggio con un atteggiamento ambivalente, facendone un oggetto di contemplazione estetica o riservandogli il nostro disprezzo. È come se covassimo una sorta di astio nei suoi confronti. L'argomento è così vasto ed è stato dibattuto tanto a lungo che ci sembra di avere troppo da dire o ci sentiamo a corto di argomenti. Esiste un motivo per cui cerchiamo sempre la figura umana in una fotografia di paesaggio... vogliamo connetterci a un'intelligenza comprensibile per sottrarci alla punitiva indifferenza della natura e alla nostra incapacità di processare il bombardamento di stimoli sensoriali a cui essa ci sottopone. Semplificando, vale l'equazione paesaggio = cieca indifferenza. La nostra relazione con il paesaggio rispecchia la delusione che proviamo quando qualcuno che conosciamo è in casa ma rifiuta di rispondere alle nostre chiamate. Proprio questa indifferenza suscita immediatamente in noi il desiderio di animare il paesaggio con il nostro desiderio, il nostro lavoro e la nostra psiche. Il fatto che il paesaggio non risponda mai alle nostre chiamate ci induce a chiederci che cosa lo stia tenendo così occupato, e la nostra immaginazione prende il volo.

La tematica dell'indifferenza del paesaggio rappresenta una costante nella folgorante carriera del regista Werner Herzog. Dalla follia di Aguirre nella giungla amazzonica, agli occhi dell'orso in *Grizzly Man*, il regista ha dovuto fare i conti con un paesaggio che non risponde, per quanto i suoi personaggi gridino. Eppure, in tutta l'opera di Herzog, il paesaggio/sfondo possiede una componente psicologica impregnata della visione del regista: il paesaggio si trasforma a sua volta in personaggio, arrivando a possedere, per estensione, una vita interiore, caratterizzata da desideri e frustrazioni; una propria volontà e un senso di rassegnazione. Spesso è arduo capire cosa stia pensando il "paesaggio-personaggio" da un film all'altro; talvolta sembra assorto in pensieri mistici, altre volte impone duramente la sua brutalità.

Ovviamente è sbagliato definire il paesaggio nell'opera di Herzog uno sfondo, come dimostra in maniera molto chiara la sua installazione video a sei canali alla Biennale del Whitney del 2012.

Hearsay of the Soul complica su molteplici livelli il nostro modo di comprendere la natura dell'immagine paesaggistica, aprendoci di nuovo alla sua aura. Basandosi sull'opera di Hercules Segers, un artista virtualmente sconosciuto, contemporaneo di Rembrandt, Herzog mette in scena un intreccio di immagini. La cadenza di queste ultime, il colore, la musica, tutto contribuisce a creare un insolito effetto che rende presente il paesaggio dipinto. Lentamente la cinepresa si sofferma su ogni singola immagine, spesso eseguendo riprese ravvicinate. Questa e altre tecniche cinematografiche sono in grado di estendere l'immagine al punto di farci dimenticare che non stiamo osservando un paesaggio vero e proprio, ma la sua riproduzione. Mediante l'operazione cinematografica, l'immagine diventa più reale della realtà. Ma le cose sono più complicate di quanto non sembri: molte delle immagini paesaggistiche che Herzog riprende da Segers sono interamente immaginarie. Si tratta di paesaggi nella mente. Come dobbiamo comprendere e interpretare un'immagine di paesaggio così lontana dalla realtà? Dove si pongono il mediato e l'immediato? L'interiorità e l'esteriorità? È la natura sonora dell'installazione di Herzog (l'incalzante musica di Ernst Reijseger) che rende reale l'immagine immaginaria?

La rielaborazione dell'immaginario da parte di Herzog cambia il nostro rapporto con il mondo esterno e la nostra percezione dell'interiorità. Nel catalogo della mostra, il regista, significativamente, cita il pittore del Romanticismo tedesco Caspar David Friedrich, "devo trasformarmi in un tutt'uno con le nuvole e le rocce, per essere ciò che sono"². È proprio questa trasformazione ciò che intendo per *psicologizzare un paesaggio*. Ma potrei spingermi oltre, affermando che psicologizzare il paesaggio implica il sovvertimento del motto di Friedrich: il paesaggio diventa ciò che è quando si fonde con noi, facendosi teatro delle vicende umane. Non si tratta semplicemente di un metodo per antropomorfizzare il paesaggio, ma di un tentativo di

tracciare una via per salvare il paesaggio dalla sua stessa indifferenza, assorbendo la nostra psicologia per creare qualcosa di simile a un mondo intelligibile alla comprensione umana. Grazie a una psicologia che non si limita ad analizzare un soggetto (il paesaggio), ma che vi infonde una psiche umana, la nostra immagine di paesaggio ritorna a pulsare di vita.

LA VIA DELLO SCALPELLO, LA VIA DELLA BACCHETTA MAGICA: LE OPERAZIONI DI THERESA GANZ SUL PAESAGGIO

Il mago guarisce il malato con l'imposizione delle mani; il chirurgo incide il corpo del paziente.

Walter Benjamin³



Ora, immaginiamo che il paesaggio sia ammalato (di noia). Cosa dobbiamo fare? Come possiamo alterare l'immagine del paesaggio per darle respiro? Per fare breccia nell'indifferenza, colmare la differenza, sanare l'immaginario, e riportare il paesaggio "con i piedi per terra", com'era un tempo? Quali sono le nostre opzioni? Abilità o magia? Entrambe? Si potrebbe pensare che l'opera di Theresa Ganz stia letteralmente dispiegando questo approccio duale al fine di operare sull'immagine del paesaggio. Se *Hearsay of the Soul* di Herzog apre l'immaginazione a un'immagine del paesaggio, rivitalizzando il regno interiore come presentazione dell'esteriorità, Ganz fa leva sull'energia psichica che si sprigiona dal supporto materiale della fotografia, mediante i processi della pittura, tagliando il collage di fotografie con uno scalpello. Un procedimento analogo è applicato alle fotografie a carattere naturalistico, oltre a rami d'albero, caverne e pozze lasciate dalla marea, fondendo pittura e fotografia. Non siamo di fronte a un puro sfoggio di abilità tecnica che, per quanto impressionante sia, non può rappresentare il punto cruciale dell'opera, né animare gli ibridi tra fotografia, collage e pittura. No, il processo fotografico, la parte, per così dire, più artigianale dell'opera, fa pensare più che altro ai fotogrammi di una bobina, animati da un'altra forza. In cosa consiste questa forza? Si tratta del tempo? Sono convinto che si tratti di una particolare energia psichica, il residuo di un processo lavorativo molto intenso e minuzioso. L'aggregazione delle immagini dipinte in un'opera come *Wilderness IV* inizia a vibrare di un'energia che non è semplicemente contenuta nelle immagini del solo paesaggio e nemmeno nel modo in cui queste vengono meticolosamente escisse dall'immagine originale. È come se il processo che strappa il soggetto fotografico (chiamiamolo natura) dalla sua cornice sia innescato dallo stato psicologico dell'artista che è, al tempo stesso, altamente propositivo e privo di intenzione. È legittimo chiedersi se l'operazione che sto descrivendo non sia semplicemente l'autentica e collaudata procedura dell'astrazione. Sì e no. Si tratta di un'astrazione nel senso letterale del termine. Non è possibile fare

confusione a proposito dell'immaginario da cui attinge Ganz. Le immagini naturalistiche saranno sempre lette come tali, ma sono combinate in una sorta di "riedizione" in tale stretta prossimità al referente che ricadono in un registro completamente diverso. Qui l'immagine è diventata un oggetto, manifestando un "esserci" permeato di una componente psicologica. L'opera di Ganz scinde l'immagine del paesaggio dal paesaggio stesso. Il suo referente e il suo supporto sono antesignani di una nuova forma di esistenza nel mondo. È l'immagine che presenta se stessa.

L'IMMAGINE SANGUINA: PIERRE HUYGHE COME ARTISTA DI PAESAGGIO

La pittura di paesaggio è da intendersi, pertanto, non come un canale centrale esclusivo che ci fa accedere a modi diversi di vedere il paesaggio, ma come la rappresentazione di qualcosa che è già di per se stessa, a buon diritto, una rappresentazione.

W.J.T. Mitchell⁴



Sofferamoci ancora un attimo sulla metafora di un'operazione chirurgica sul paesaggio, e passiamo a esaminare l'opera di Pierre Huyghe, riflettendo sulla situazione dell'immagine e cercando di capire come essa si pone in relazione alla sua arte. Per accorgersi dell'importanza del paesaggio nell'opera di Pierre Huyghe, è sufficiente passare velocemente in rassegna alcuni tratti salienti della sua opera in continuo mutamento, a cominciare da un lavoro del primo periodo come *La Toison d'Or, Dijon* (1993), per proseguire con *Streamside Day* (2003) per giungere infine ad *A Journey That Wasn't* (2006): sotto molti punti di vista, il paesaggio costituisce la scena primeva dell'opera di Huyghe, una scena che varia da progetto a progetto. Huyghe non lavora su un paesaggio particolare, bensì su diversi *paesaggi*. L'incontro con la Natura non sempre dà luogo al Sublime; il soggetto non è paralizzato dalla venerazione come in Caspar David Friedrich. Contrariamente ai tropi convenzionali del Romanticismo, per Huyghe, è il paesaggio a seguire la sua immaginazione, e non il contrario.

Credo che ciò sia evidente soprattutto nel progetto presentato a DOCUMENTA (13), *Untilled*. In quest'opera il paesaggio fisico, apparentemente, si è fuso con l'immaginazione. Ora l'immagine sanguina nella realtà. Che senso ha dire che l'immagine sta sanguinando nella realtà? Vuole forse dire che l'immagine è virale? Non nel senso convenzionale del termine come, per dire, quando l'ennesimo video di gatti ha una diffusione "virale" su YouTube. No, dire che l'immagine sanguina nella realtà significa, per dirla con Huyghe, che l'immagine "si infiltra" nel mondo. L'immagine intesa come elemento costitutivo dell'immaginario, l'immagine mentale e il suo fluire da uno spazio mentale all'altro, ha mutato supporto materiale e ha inondato il mondo, destabilizzando il classico dualismo tra interiorità ed exteriorità. *Human*, l'ormai celebre cane dalle zampe rosa, è un'immagine vivente che si aggira sia nel giardino di Kassel sia nelle menti del pubblico di Huyghe. Impossibile non considerarlo l'emanazione di qualcosa che si avvicina a un sogno a occhi aperti ma che, al contrario, trasfigura la nostra vita vigile. L'intera scena di *Untilled* è letteralmente brulicante di vita, dalla copia di una scultura di Max Weber trasformata in favo alle impercettibili alghe e ai microbi nelle pozzanghere d'acqua del giardino delle sculture di Huyghe, immerso in un terreno incolto. A Kassel, l'immagine del paesaggio ha trovato uno spazio di riflessione. Molto si è detto sul rapporto tra realtà e finzione nell'opera di Huyghe, e senza dubbio questo discorso è ben fondato, ma ora sembra superato dalla pratica stessa. Forse

potrebbe essere utile pensare invece alle opere di questo artista nell'ottica di una strategia operativa attraverso stati di coscienza, sulla traiettoria dell'immagine che fonde paesaggio reale e onirico.

COSCIENZA DELL'ESTERNO

Dobbiamo prendere il largo per conto nostro, proseguire, rompere, liberare nuovi spazi, diventare possibili, in altre parole, rinunciare al potere. Il potere non può nulla contro il possibile.

Catherine Malabou⁵

Ricorrere a un concetto di psicologia contemporanea del paesaggio, significa, in fin dei conti, annullare la distinzione tra dentro e fuori, tra coscienza umana e paesaggio, spazzare via una concezione privilegiata di identità individualizzata connettendosi a una più ampia sfera fenomenica. Le conseguenze non si estendono solo agli studi nel campo dell'estetica, dell'arte e del paesaggio, ma potenzialmente anche all'ambito politico (e non solo a un livello teorico). Concepire il paesaggio come un materiale psichico malleabile significa insistere su un modo diverso di essere nel mondo e prendere le distanze da una retorica d'indissolubili antinomie che ci incatenano a un inesorabile circolo vizioso di resistenza e contro-resistenza. Rappresenta forse l'opportunità di mostrare ciò che la filosofa Catherine Malabou potrebbe definire plasticità dell'immagine: allora la politica potrebbe essere qualcos'altro rispetto alla politica, e l'estetica non sarebbe più estetica; si avrebbe dunque una differenza senza una (chiara) distinzione, una nuova categoria esperienziale del mondo che non sia incentrata sull'opposizione soggetto-oggetto. Per alcuni, teorizzare una psicologizzazione del paesaggio come approccio al politico sarà sicuramente il segno sconcertante di una mancanza di coinvolgimento nella reale politica mondiale. Non fingo di capire le complessità della politica come si manifestano nella realtà; questo approccio al paesaggio si propone di offrire un nuovo strumento per ridefinire il campo di battaglia, come rifiuto dei termini dell'impegno sanciti dalla classe finanziaria al governo. Nemmeno è necessario accettare il mantra dogmatico del radicale, incatenato a una battaglia ideologica. Non dobbiamo per forza prendere posizione nella realtà conformandoci alla visione dei poteri forti che hanno rilevanza politica. Sognare non è inutile, è riposante e potrebbe rivelarsi addirittura rigenerante.

NOTE

1. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris: Anthropos, 1974 (Trad. mia).
2. Elizabeth Sussman e Jay Sanders, ed., *Whitney Biennial 2012*, New York, The Whitney Museum of American Art, 2012, p. 139.
3. Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, a cura di Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1968, p. 233.
4. W.J.T. Mitchell, a cura di, *Landscape and Power*, 2. Ed. Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 14.
5. Catherine Malabou, *Changer de différence, le féminin et la question philosophique*, Galilée, Paris 2009.