

Lotus



Ken Smith,
MoMA Roof Garden,
New York, 2002-05

Lotus international 128

Reclaiming Terrain

04_Edward Burtynsky

08_Alessandra Ponte
Arte e rifiuti / Art and Garbage

22_D.I.R.T. Studio

Revitalizing the Rouge, Ford Motor Company, Dearborn, Michigan
unCITY, New York

Urban Outfitters, Philadelphia Naval Yard, Philadelphia
South Works Chicago, Chicago

32_Linda Pollak

Il paesaggio per il recupero urbano
The Landscape for Urban Reclamation

46_Marpillero Pollak Architects

Duane Street Live Work Loft Garden, New York
Roof Terrace, New York
Queens Plaza, New York

Eib's Pond Park Thresholds, Staten Island, New York
Eib's Pond Park Outdoor Classroom, Staten Island, New York
Roy Wilkins Outdoor Classroom, New York

56_EMBT Arquitectes Associats

Parque Diagonal Mar, Barcelona
Parc dels Colors in Mollet, Barcelona
Hafencity, Hamburg

64_Sandro Marpillero

Arte come paesaggio come architettura
Art as Landscape as Architecture

76_Martha Schwartz Partners

Geraldton Mine, Geraldton, Canada
Mesa Arts Center, Mesa, Arizona
Winslow Farms Conservancy, Hammonton, New Jersey
HUD Plaza Improvements, Washington

84_Robert Morris

Note sull'arte come rivendicazione della terra
Notes on Art as Land Reclamation

90_Mosbach Paysagistes

Jardin Botanique, Bordeaux
Berges de Seine, Courbevoie, Paris

102_Francesco Repishti

Oltre il giardino / *Beyond the Garden*

111_Inside-Outside - Petra Blaisse

CCTV, Beijing
Seattle Public Library, Seattle

118_Gustafson Guthrie Nichol

Lurie Garden, Chicago
Seattle Civic Center, Seattle
Kreielshemer Promenade, Seattle

Gustafson Porter

Diana Memorial, London
Hadiqat As-Samah, Beirut



Edward S. Ross, "Shovelworks" (2017), with Ocular Chicago, Chicago, IL, 2017

1. «Badili, scavatrici dall'aspetto sgraziato, tutto ciò che Michael Heizer chiama "strumenti ottusi", picconi, forconi, macchinari da impresario di periferia, sinistri trattori goffi come dinosauri blindati, ruspe che smuovono terra [...] con tali attrezzi la costruzione assume sembianze distruttive: forse è per questo che certi architetti odiano bulldozer e scavatrici. Sembrano trasformare il terreno in città incomplete fatte di macerie organizzate». Robert Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, 1968

Le tracce lasciate sulla terra dai dinosauri meccanici usati da Michael Heizer per i suoi grandi earthworks degli anni Sessanta e Settanta hanno eliminato ogni bisogno futuro di rifinire la superficie di un pezzo di materiale scultoreo. Heizer, documentando lo spostamento di un masso di 18 tonnellate dalla Sierra e la sua sospensione in uno specchio d'acqua rivestito di cemento, aveva concettualmente dislocato il pubblico dal cuore delle metropoli al deserto. Scavando il margine di una me-

sa con dinamite e bulldozer, aveva anche dimostrato che una massa di terra grande come l'Empire State Building potesse essere disintegrata. Robert Morris spiegò l'attrazione esercitata da questo lavoro nel contesto di una "fenomenologia del fare" postminimalista, in termini di durata nel tempo presente dell'investimento fisico di un soggetto nel suo processo di costituzione.

Questo mio testo delinea un quadro di come la relazione tra arte e pratiche progettuali del paesaggio sia cambiata da quando opere come quelle di Heizer avevano superato le strozzature del sistema linguistico chiuso del modernismo, per approdare a ciò che Rosalind Krauss introdusse nel 1972 attraverso la nozione critica di "campo allargato." Krauss aveva descritto questo allargamento istituendo un doppio sistema di opposizioni e negazioni tra le categorie di paesaggio e di architettura. Aveva usato un diagramma dello strutturalista Robert Klein per tracciare il profilo di un sistema concettualmente raddoppiato. Ciò le aveva permesso di ipotizzare un nuovo campo d'azione per

la scultura – distinguendola sia da non-architettura che da non-paesaggio – liberandola così dalla sua normativa monumentalità. Attraverso questo diagramma Krauss aveva affermato che la scultura aveva iniziato a occupare un nuovo territorio, operando al di fuori del sistema imposto dagli imperativi del modernismo.

Questo mio testo reinterpreta tale sistema di relazioni tra arte e paesaggio, introducendo ogni sezione con una citazione dagli scritti di Robert Smithson, come un cuneo concettuale per prendere le distanze dalla preoccupazione di Krauss per l'edificio teorico dello strutturalismo. Ma suggerisco anche di affrontare questioni sollevate dalle pratiche artistiche e paesaggistiche contemporanee, guardando a due opere d'arte che hanno avuto luogo all'interno o intorno a Central Park nel 2005. Prenderò in considerazione queste e altre opere di una scultrice e un paesaggista per introdurre una cornice ambientale che possa collocare un soggetto di esperienze estetiche in un campo teso ed eterogeneo di forze, situate al di là delle coordinate percettive im-

Arte come paesaggio come architettura Art as Landscape as Architecture

Riflessioni sulla rottura delle linee di confine disciplinari
Reflections on the breakdown of the boundaries between disciplines

Sandro Marpillero

1. "Common shovels, awkward looking excavating devices, what Michael Heizer calls 'dumb tools,' picks, pitchforks, the machine used by suburban contractors, grim tractors that have the clumsiness of armored dinosaurs, and plows that simply push dirt around. ... With such equipment, construction takes on the look of destruction; perhaps that's why certain architects hate bulldozers and steam shovels. They seem to turn the terrain into unfinished cities of organized wreckage." Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" (1968)

The traces left on the earth by the mechanical dinosaurs of Michael Heizer's large earthworks of the 1960s and 1970s dispelled any kind of future commitment to perfecting the surface of a piece of sculptural material. With *Displaced/Replaced Mass* (1969) Heizer mentally transported the public from the heart of the metropolis to the desert, by documenting the displacement of an 18-ton boulder from the Sierra, and its suspension in a sunken

concrete-lined, reflective pool. He also implicated the dissipation of an earth mass as big as the Empire State Building, by excavating the edge of a mesa with dynamite and bulldozers in the case of *Double Negative* (1969–70). Robert Morris defined the attraction towards this work in the context of a post-minimalist "phenomenology of making," in terms of duration in the present tense of the bodily investment of a subject in its process of constitution, which he made evident with his *Three L-Beams and Four Mirror Cubes*, both of 1969.

This text maps how the relationship between art and landscape practices has changed since land art and sculptural projects such as Heizer's and Morris's work of the 1960s and 1970s overcame the strictures of modernism's closed linguistic system, reaching out into what Rosalind Krauss introduced in 1978 through the art-critical category of "expanded field." She delineated this expansion by establishing a double system of oppositions and negations between the categories of landscape and architecture. Krauss used a structuralist Klein dia-

gram to map this conceptually redoubled system, which allowed her to hypothesize a new field for sculpture, by distinguishing it from both not-architecture and not-landscape, in order to release it from its normative status as monument. Through this diagrammatic construct, she posited that sculpture had begun to occupy a new territory of practices operating on the outside of the closed system of modernism's appealing imperatives.

This text interprets evolving relationships between art and landscape, by introducing each section with a quote from Robert Smithson's writings as a conceptual wedge to gain distance from Krauss's preoccupation with the theoretical edifice of structuralism. To do so, I am suggesting to address issues raised by contemporary art/landscape practices, starting from two artworks—including one by Smithson—that took place in or about Central Park in 2005. I am focusing on these two and other recent works by one artist and one landscape architect in order to introduce an environmental framework that positions a subject of aesthetic ex-

mediate. La mia interpretazione di opere d'arte e di landscape vuole anche riformulare in termini architettonici le considerazioni svolte nel 1983 da Krauss sul ruolo della dicotomia figura/sfondo nella psicologia gestaltica e nella pittura modernista, considerazioni che lei sviluppò attraverso la nozione critica di "inconscio ottico". Secondo questa nozione, il funzionamento di processi ottici inconsci influenza i fenomeni visibili attraverso l'introduzione di disturbi percettivi sul piano delle relazioni immaginarie tra un soggetto e il suo oggetto di desiderio. Entrambe le cornici artistico-critiche di Krauss (1972 e 1983) mettono in discussione idee convenzionali sulla coppia natura/artificio, rendendo evidente che i poteri rigenerativi di una campagna bucolica non possono risolvere la complessa relazione tra paesaggio e ambiente urbano. Le condizioni di vita nelle periferie centrali delle metropoli post-industriali, nelle città a bassa densità e nelle città-megalopoli scardinano ideologie urbane nostalgiche basate su polarizzazioni come quella tra figura e sfondo. Le relazioni ambientali,

represe in un universo linguistico corrispondente a tali polarizzazioni, interferiscono attivamente e mettono in crisi un approccio progettuale "pragmatico" secondo cui semplici oggetti siano accettabili come soluzioni "fattuali" di bisogni primari. Il mio interesse per pratiche progettuali con interfacce più complesse tra dinamiche apparenti e meno ovvie per gli investimenti materiali e intellettuali degli abitanti di architetture e città e complementare a modelli ecologici secondo cui azioni di disturbo influenzano senza preavviso gli attributi funzionali dei processi di crescita, riproduzione, dispersione, e quindi le interazioni tra sistemi ecologici molteplici.

2. «L'idea di mettere un oggetto in un parco non è in realtà per me molto stimolante. In un certo senso un parco è già un'opera d'arte: è un pezzo di terra circoscritto in cui ha già avuto luogo una sorta di coltivazione.»

Robert Smithson, [...] The Earth, Subject to Cataclysms, is a Cruel Master, 1971

Central Park è un progetto paradigmatico per prendere in esame l'incontro tra paesaggio e città, che affronti le complesse manifestazioni di tale incontro a partire da come le comprese per primo Frederick Law Olmsted, "padre" dell'architettura del paesaggio negli Stati Uniti. Olmsted e Vaux costruirono Central Park come un artefatto, rivelando e disponendo le sue caratteristiche "naturali" attraverso una stratificazione di parametri percettivi e infrastrutturali che raggiungono un grado di complessità paragonabile a quello invocato da Krauss per il suo "campo allargato". In quanto manufatto e opera d'arte, Central Park coinvolge il pubblico sia da un punto di vista paesaggistico che architettonico, in analogia con la definizione di "costruzione del sito" avanzata da Krauss.

L'installazione The Gates di Christo e Jeanne-Claude, realizzata nel 2005, coinvolge invece il sito di Central Park attraverso una reinterpretazione in chiave tecnologica del fare scultoreo. Portali accuratamente calcolati e prodotti industrialmente hanno abbellito il paesaggio del parco, ricercandone

contrastanti e sintonie formali. Senza dubbio The Gates ha offerto immagini memorabili a milioni di visitatori: coppie di pali lucenti che reggevano sventolanti bandiere di tessuto plastico della identica sfumatura arancione si stagliavano sullo sfondo dei laghetti ghiacciati, del terreno e degli alberi del parco bianchi di neve, inquadrati dall'azzurro intenso del cielo. Nel catturare la bellezza di uno spazio pubblico con 37 km di percorsi pedonali su un'area di 341 ettari, questa installazione di 7500 portali ha soddisfatto la definizione di Krauss di "sito tracciato", sospendendolo tra paesaggio e non-paesaggio. Ma in questo caso tale modalità artistica ha alla fine represso la visione di Olmsted e Vaux, costringendola entro i confini di una aggiornata sensibilità pittoristica.

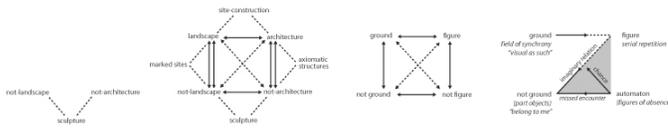
Forse c'è una relazione tra la scala di New York City, la vastità del paesaggio americano e la monumentale ambizione che ha permesso la realizzazione di questa opera temporanea. Le complessità organizzative richieste dalla produzione di una tale impresa si nutrono sull'idea romantica dell'onnipotenza

dell'artista e rendono mitico un aspetto contemporaneo di cosa è l'America, vale a dire il suo sfrontato interesse per gli aspetti finanziari. Christo e Jeanne-Claude hanno felicemente introiettato, come propria ideologia del processo creativo, un'interpretazione della dimensione sublime del paesaggio americano come infinita disponibilità della natura a essere esplorata e sfruttata.

Qual è l'importanza concettuale dell'installazione The Gates in rapporto alla sua diffusione attraverso fotografie, in un mondo dell'arte condizionato dall'industria culturale/editoriale? L'affidarsi di Christo e Jeanne-Claude alla riproduzione fotografica, qui e altrove, dimostra il funzionamento attuale degli stessi circuiti culturali che avevano permesso di documentare la prima land art, riportandola dal deserto alla fruizione pubblica delle gallerie d'arte. Questo intervento a Central Park resta paradossalmente intrappolato nel campo di una pratica scultorea allargata dentro e per il proprio consumo visivo, limitando la propria consapevolezza ambientale a una assicurazione politicamente cor-

retta che i suoi materiali artificiali (come i pali e il tessuto arancione) siano riciclabili.

Ma Central Park non è né un paesaggio "naturale", né un pezzo di architettura, né un monumento, come i soggetti di altre installazioni di Christo e Jeanne-Claude. Piuttosto che sovvertire i codici culturali di paesaggio, architettura, o scultura impacchettando la Costa Australiana, il Reichstag a Berlino o il Monumento di Vittorio Emanuele a Milano, The Gates non copre nulla. Invita piuttosto il pubblico a passeggiare lungo sentieri che si snodano sotto portali dimensionati a scala umana e posti a distanze regolari. Il disinteresse di The Gates per il fatto che il luogo fosse già stato coltivato come opera di paesaggio urbano riduce Central Park al ruolo di sfondo naturalizzato per un baldanzoso gesto artistico. L'operazione di secondo grado compiuta da questo lavoro consegna l'atto di "tracciare" il proprio sito a un'ambrosia storica che mette in scena una riedizione in chiave pittorica del mito della Frontiera Americana, attraendo i visitatori in un'aura da pionieri.



MPArchitects, diagrammi del "campo allargato" e dell'"inconscio ottico" da Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field, 1979 (a, b) e Optical Unconscious, 1983 (c, d).

MPArchitects, diagrams of the "expanded field" and the "optical unconscious" by Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field, 1979 (a, b) and Optical Unconscious, 1983 (c, d).

perience in a tense and heterogeneous field of forces, beyond his/her immediate perceptual coordinates.

My interpretation of the relationship between art and landscape is meant to engage the field of architecture, by recasting in architectural terms Krauss's later critique of the role of Gestalt psychology's figure/ground dichotomy as a foundation of modernist painting, which she developed in 1993 through the notion of "optical unconscious." According to her critique, the workings of optical unconscious processes affect visible phenomena by introducing perceptual disturbances along the plane of imaginary relations between a subject and his/her objects of desire. The similarity of Krauss's art-critical frameworks about sculpture (1978) and painting (1993) transferred the earlier juxtaposition of landscape and architecture into that of ground and figure, questioning conventional notions of what is natural and what is artificial. Both diagrams made apparent that the aestheticized longing for the regenerative powers of

a pastoral countryside cannot address the complex relationships between landscape and art in the contemporary built environment.

Living conditions in post-industrial metropolitan inner peripheries, low-density cities, and megalopolitan edge cities undermine nostalgic notions of urbanity based on figure/ground polarizations. Environmental relationships, which would be repressed within a linguistic universe corresponding to such polarizations, actively interfere with the kind of "problem solving" design approach that projects simple "factual" objects as solutions through which to address basic needs of inhabitation. My interest in design practices that engage more complex interfaces between mental and less obvious dynamics of material and material investments parallels contemporary ecological paradigms, in which disturbance unpredictably affects the functional attributes of growth, reproduction, dispersal, and therefore the capacity for addressing interactions among multiple ecological systems.

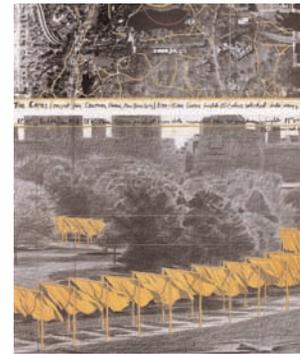
2. "The idea of putting an object in a park really does not motivate me too much. In a sense, a park is already a work of art; it's a circumscribed area of land that already has a kind of cultivation involved in it."

Robert Smithson, [...] "The Earth, Subject to Cataclysms, is a Cruel Master" (1971)

Central Park is a paradigmatic project through which to examine landscape's encounter with the city, and to engage the complex manifestations of such encounter, as it was first realized by Frederick Law Olmsted, the "father" of Landscape Architecture in the United States. Olmsted and his partner Calvert Vaux constructed Central Park as an artifact, revealing and disposing its "natural" site features through a layering of perceptual and infrastructural parameters. The juxtaposition of the horizontal/axial Promenade and the vertical/labyrinthine Ramble is reiterated by the role of artificial and natural infrastructures such as the Reservoir and the Lake. These elements reach



MPArchitects, film strip di/of The Gates



Christo, The Gates for Central Park, New York, 1980-92; MPArchitects, Central Park con i percorsi pedonali lungo i quali erano installati "The Gates", 2005

Christo, The Gates for Central Park, New York, 1980-92; MPArchitects, Central Park with the pedestrian paths along which "The Gates" were installed, 2005



the degree of complexity invoked by Krauss as one of the expanded field's constitutive axes. As artifact and work of art, Central Park spatially engages the public both in landscape and architectural terms, in analogy with Krauss definition of "site construction."

Christo and Jeanne-Claude's 2005 installation of "The Gates" literally engaged one of Central Park's features through a technological recasting of sculptural craft. The disposition of carefully engineered and industrially produced portals aestheticizes the park's landscape in pursuit of formal syntones and contrasts between pedestrian paths and car traffic crossroads. Unquestionably, "The Gates" offered memorable images to millions of visitors, as pairs of bright poles held identically saffron colored, fluctuating banners of woven plastic fabric, against the park's white snow-covered grounds and vegetation, the frozen ponds and an intensely blue sky.

By taking on the beauty of a public space with 23 miles of walkways over an area of 843 acres, this

3. «Immaginatevi di essere a Central Park un milione di anni fa. Vi trovereste su una grandissima lastra di ghiaccio, un muro glaciale lungo 6500 km e spesso 600 metri. Da soli sul ghiacciaio non potreste percepirne il lento movimento verso sud, lo scricchiolio, il suo sciacciare e strappare enormi massi lungo la sua scia. Non potreste notare l'effetto provocato sotto le profondità ghiacciate dal trascinarsi del ghiacciaio sul fondo roccioso, dove ora si trova la giostra.»
Robert Smithson, Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape, 1973

Poco dopo l'ordinato smantellamento di The Gates, una chiatta con a bordo una ricostruzione del "paesaggio nativo" di Manhattan ha fatto il giro dell'isola, trainata da un piccolo rimorchiatore. L'opera era la realizzazione di un progetto intitolato Floating Island: To Travel Around Manhattan. [Isola galleggiante: navigare intorno a Manhattan] ideato da Robert Smithson 35 anni fa. Il giardino sulla chiatta rappresentava una porzione di Central Park,

trasportata dal centro della griglia urbana al perimetro esterno dell'isola. Il fluire del fiume e l'andamento delle maree trasformarono per una settimana la relazione funzionale tra questa installazione "naturale" in un contenitore galleggiante passivo e una macchina "artificiale" attiva, vale a dire il rimorchiatore, in una danza dai movimenti imprevedibili di fronte a moli abbandonati. Il testo di Smithson Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape (uno degli ultimi prima della sua morte) introduce la possibilità di interpretare analogicamente Central Park, adottando una forma radicale di dialettica nelle relazioni soggetto/oggetto e natura/cultura. L'attribuzione a Olmsted, da parte di Smithson, del titolo di materialista dialettico è simultanea al suo nominarlo come «America's first earthwork artist». Smithson interpreta Central Park come un infinito labirinto di relazioni e interconnessioni, in dialogo con la sua esplorazione di processi non causali nell'ordine storico-materiale della natura. Con il suo lavoro, Smithson introduce una prospettiva contemporanea sul sublime, at-

traverso un rapporto concettuale con la nozione di entropia. L'uso di attrezzature antiche, come un vecchio rimorchiatore e una chiatta arrugginita, sottolinea che tutti gli elementi usati per dislocare un frammento di Central Park sono in relazione con il passato industriale di New York, al quale appartengono anche il porto sul fiume Hudson e la griglia urbana sull'isola di Manhattan. Questa opera rende così manifesto l'impossibile rapporto fattuale tra Central Park e Manhattan, e incarna esplicitamente la perdita fondamentale che si manifesta nel desiderio di un parco pastorale urbano. Smithson, nei suoi scritti e progetti, fa riferimento a processi di creazione e distruzione porgendo attenzione alle risonanze tra grandi cicli storici e minuti spazamenti temporali. Come artista, il suo rapporto con la dimensione materiale di un paesaggio si fonda su molteplici relazioni giungendo, attraverso una acuta consapevolezza delle contraddizioni del mondo postindustriale, a un livello di pensiero più profondo di quello manifestato dall'interesse fenomenologico per oggetti singoli.

Smithson scelse di chiamare "dialettico" questo modo di pensare, sovvertendo però la connotazione hegeliana del termine attraverso il suo esplicito interesse per l'imprevedibilità degli eventi. Ciò che conta, in questo testo come altrove, è il pieno riconoscimento del ruolo attribuito al caso nel concepire una relazione produttiva con la negatività del linguaggio. Smithson, nel suo rifiuto a leggere il paesaggio come sfondo, non limita l'impatto dell'opera a un qualcosa da documentare e mettere in mostra, ma ne riassume l'effetto al di là di un orizzonte fotografico. Si chiede che cosa accadrebbe se la land art potesse aggiornare il campo visivo attraverso un riconoscimento delle dimensioni formative e distruttive di fattori temporali. La sua definizione di Central Park come "paesaggio dialettico" va interpretata attraverso lenti cinematiche, e letta come una successione di masse di terra non contenibili all'interno dei limiti di un parco, né contenenti un elemento naturale come un fiume. L'impatto di questa epistemologia materialista sulla relazione tra le di-



MPArchitects, film strip di/of Floating Island

installation of 7,500 gates fits Krauss's definition of a "marked site," suspended as it is between landscape and not-landscape. Yet the monumental ambition of this work also suppressed the potency of Olmsted and Vaux's vision of complex urban heterogeneity, by maintaining it within the confines of a nineteenth-century picturesque sensibility, according to which the sublime potential of the American landscape equals nature's unlimited availability to be explored and exploited. Olmsted and Vaux's Central Park is neither a "natural" landscape, nor a piece of architecture, nor a monument, as have been the subjects of other Christo and Jeanne-Claude installations (the Australian Coast, the Reichstag in Berlin, the Statue of the King of Italy in Milan). As opposed to upending cultural coding by making landscape, architecture, or sculpture enigmatically disappear under wrappings, "The Gates" invitation to the public to stroll under regularly spaced and humanly scaled portals along the park's pedestrian paths was not a wrapping, nor it exceeded a key

paradigm of late twentieth-century art—by self-consciously operating in and for media consumption. "The Gates" disinterest for the fact that their site had already been cultivated as a work of landscape architecture isolated Central Park from the city grid, by treating it as a naturalized background for a bold artistic gesture. It also limited its environmental awareness to a politically correct assurance that its artificial materials, such as the orange posts and the woven plastic fabric, were meant to be recycled. As a second degree operation on a complex urban amenity, this work trapped the act of "marking" its own site in historical amnesia, reenacting a picturesque consumption of the visitor into the aura of identification with the nation's pioneers.

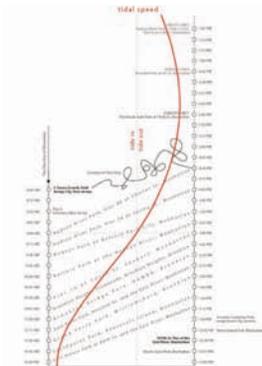
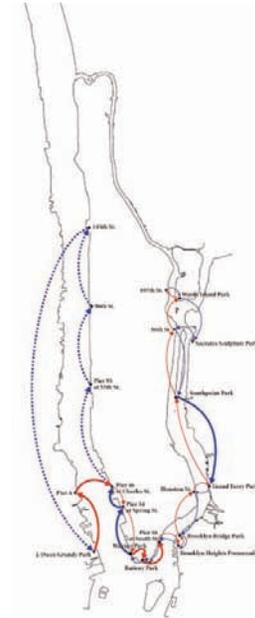
3. "Imagine yourself in Central Park one million years ago. You would be standing on a vast ice sheet, a 4,000-mile glacial wall, as much as 2,000

feet thick. Alone on the vast glacier, you would not sense its slow crushing, scraping, ripping movement as it advanced south, leaving great masses of rock debris in its wake. Under the frozen depths, where the carousel now stands, you would not notice the effect of the bedrock as the glacier dragged itself along."
Robert Smithson, "Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape" (1973)

Soon after "The Gates" were dismantled in an orderly fashion at the end of February 2005, a barge containing a reconstruction of a Manhattan "native landscape" toured around the island, pulled by a small tugboat. The work was the realization of a project entitled Floating Island: To Travel Around Manhattan, sketched by Robert Smithson thirty-five years ago. The landscaped barge represented a portion of Central Park, displaced from the grid of the island's streets and avenues to its outer perimeter. The speed and direction of the Hudson River's water flow, as it is affected by the dynamics



of tidal movement at different times and locations, transformed the functional relationship between this floating installation of "nature" and an "artificial" machine, that is, the tugboat, from a passive/active chain of functional hierarchies into a dance of unpredictable effects. Smithson's text "Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape" interpreted Central Park through a radical form of dialectics between subject/object and nature/culture relationships. Smithson's attribution to Olmsted of the status of dialectical materialist was part of his qualification of him as "America's first earthwork artist." By reading Central Park as an endless maze of relations and interconnections, Smithson further elaborated on his own works' exploration of not-causal historical processes in the material order of nature. His thinking introduced a contemporary notion of the sublime as it relates to entropy, in terms of the radical contingency manifested by historical processes. The use of outmoded equipment, such as an an-



Robert Smithson, schizzo per Floating Island, 1970; MPArchitects, diagrammi della rotta feriale e festiva seguita dal rimorchiatore e dalla chiatta di Floating Island, 2005

Robert Smithson, Sketch for Floating Island, 1970; MPArchitects, diagrammi with the weekday and weekend route of the tugboat and barge in Floating Island, 2005

tique tugboat and a rusting barge, points to the fact that the act of displacing a fragment of Central Park was conceived as analogous to the staging of the unpredictable positions reciprocally occupied by nature and equipment in front of abandoned piers. In this sense, the work gave a positive body to the fundamental loss of relevance by nature's pictorial representations in the heart of the metropolis. Not only Central Park but the island itself is today confronted by the bold springing up of skyscrapers across the Hudson, from the same New Jersey river bank that had historically acted as an immense rail yard, at the service of New York's assertion of commercial and industrial power. Smithson's work, in his writings and projects, brought attention to both displacements and resonances among larger historical timeframes referring to processes of creation and destruction. As an artist, his relationship with the material dimension of landscape took on a manifold of relations, reaching a conceptually deeper layer of

thought than that of a phenomenological interest for isolated objects and/or formal relations. His formulation of a "dialectical landscape" prompted land art's awareness of the role of negativity and chance in conceiving a productive relationship with language. It also shifted its visual paradigm through a cinematic lens, by acknowledging time's formative and destructive dimensions as a succession of changing land-masses uncontainable within the limits of a park or a natural feature like a river. This materialist epistemology also opposed the appeal of visually consumable representations, by introducing the role of virtual and real dimensions of nature in a subject's imaginary formations. Through the agency of mapping, Smithson recast a site's framework of interpretation from its impact as representation of lost ideals to an interrogation about the formative power of entropic processes at work in ordinary locales. This conceptual opening up allows raising further questions about how a pragmatic approach to art and landscape can redefine the cultural conventions

mensioni virtuali e reali della natura, inoltre, introduce il ruolo del desiderio nelle dinamiche della formazione di un soggetto immaginario, opponendosi al fascino per rappresentazioni visivamente consumabili e concluse.

Facendo ricorso a mappamenti cartografici, Smithson riconfigura la cornice interpretativa di un sito, cambiando il potenziale di località ordinarie da un possibile destino come paesaggi artistici a un'interrogazione sul potere formativo dei processi entropici della natura. Ciò solleva un'ulteriore domanda a proposito del campo concettuale all'interno del quale sia possibile un approccio pragmatico all'arte e al paesaggio che ridefinisca le convenzioni culturali attraverso cui processi visibili e non-visibili influenzano questioni ambientali. Il suggerimento di Smithson non sarebbe di ricercare una nuova pienezza comunicativa, ma riconoscere l'impossibilità costitutiva di un progetto a risolvere la stratificazione simbolica di un sito, e articolarne il completo inserimento in un codice culturale.

4. «Mi interessa soprattutto ciò che non accade, quella zona tra gli eventi che si potrebbe chiamare intervallo. Questo intervallo esiste nelle regioni o negli scenari vuoti e senza contenuto che non guardiamo mai. Si potrebbe inventare un museo dedicato a diversi tipi di vuoto. Il vuoto potrebbe essere definito con installazioni artistiche. Le installazioni dovrebbero svuotare stanze, non riempirle.» Robert Smithson, *What is a Museum?*, 1967

Secondo Smithson, i musei sono pieni di frammenti strappati dai loro contesti e riclassificati in una valanga di categorie, nel tentativo di trasformare formalismo e/o espressionismo in opportunità culturali emozionanti. La sua consapevolezza dei limiti intrinseci al campo critico-artistico serve a introdurre la traiettoria attraverso la quale i progetti pubblici di Mary Miss hanno trascorso la categorizzazione delle sue prime installazioni, che Krauss aveva usato per rendere palpabile la sua polemica sulla rilevanza di nuove tendenze nella scultura. Sin dagli anni Settanta il lavoro di Miss si è mosso

verso una più stretta integrazione tra architettura e paesaggio, accettando la sfida di eseguire lavori permanenti in significativi spazi pubblici. Il suo interesse per la complessità di un sito mette in relazione nel suo lavoro molteplici stratificazioni di senso che creano intense modalità di coinvolgimento individuale. Piuttosto che il "prestigioso" del circo mediatico, Miss invoca il piacere civico di movimenti lenti nell'esperire spazi urbani quotidiani. L'assenza di un programma costruttivo tradizionale accentua l'interesse promosso dalle sue opere nel definire un terreno che risponda in termini culturali e fisici a una situazione complessa.

Il progetto di Miss negli anni Ottanta per il South Cove a Battery Park City ha segnato l'inizio di un nuovo tipo di impegno che metta in discussione il valore dell'arte in rapporto agli spazi pubblici, suggerendo l'utilità di adottare punti di vista molteplici. In questa e altre opere, le strutture di Miss hanno costruito differenti strategie per promuovere il reciproco e profondo coinvolgimento tra individui e sito. Le sue opere suggeriscono la costru-

zione di una narrativa stratificata, ottenuta attraverso una sequenza quasi filmica di molteplici e brevi momenti percettivi, che interroga le relazioni tra visioni istantanee e sensazioni corporee, entrambe considerate singolarmente e nell'insieme. Ogni visitatore delle opere di Miss è così invitato a usare il potere degli spazi e dei loro materiali per costruire una propria avvincente sceneggiatura, risonante di associazioni spazio-temporali.

Rispetto a South Cove, l'installazione di Miss nella stazione metropolitana di Union Square a New York offre una chiave più esplicita per misurare lo sviluppo di un paradigma archeologico, nel confronto con un'infrastruttura urbana a grande scala. Il sito è un complicato labirinto sotterraneo di corridoi e banchine che distribuisce otto linee di transito, accessibili da diversi punti di ingresso dallo spazio pubblico soprastante. L'installazione di strutture ripetitive e non vistose evita la tentazione di un gesto unificatore e intensifica le tracce rivelate dal processo di demolizione che ha portato alla luce di diversi strati di sistemi infrastrutturali esistenti, in-

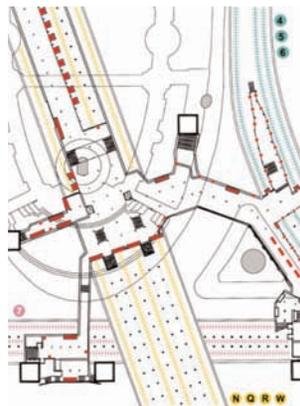
cluse gallerie, muri, scale e mosaici decorativi. Con l'inserimento di specchi e testi in spessi telai rossi, che sottolineano fisicamente i ritrovamenti della sua ricerca sulla storia del sito, Miss fornisce discretamente ai passanti/viaggiatori un nuovo vocabolario attraverso cui esplorare questo complesso palinsesto urbano.

5. «Nel *Readymades*, quando porta un oggetto fuori dal processo produttivo e poi lo isola, Duchamp cerca di trascendere la produzione stessa. Ha un certo disprezzo per il processo e in questo penso che stia come facendo l'aristocratico. Sembra che questo abbia avuto un enorme effetto sugli artisti di New York [...] perché l'artista in una certa misura cerca sempre di trascendere la propria classe.» Robert Smithson, *On Duchamp*, 1973

Il radicalismo anti istituzionale di Smithson era critico nei confronti della disponibilità di Duchamp a essere assorbito dal mercato dell'arte, restando con l'ambigua dipendenza del "Neo-

Dadaismo" dall'eterno fascino visivo degli oggetti. Nonostante i suoi limiti, l'ironia della Pop Art rispetto alla produzione di ciò che è artificiale e alla sua distribuzione mediata dalla pubblicità, non ha però lasciato la possibilità di coltivare alcuna nostalgia per ciò che dovrebbe essere originario o naturale. L'influenza della Pop Art sul landscape design ha provocato sia un allontanamento da convenzionali categorie pittorialiste, ma anche il contenimento del potenziale sovversivo di tale artificialità ad applicazioni planimetriche graficamente abili, e all'uso ironico di materiali eccentrici.

Il lavoro del landscape architect Ken Smith conferma la validità di costruire ambienti artificiali con oggetti di produzione comune, che sostituiscano entità naturali con consapevoli riferimenti artistici. Il suo lavoro ha mantenuto il registro ironico dell'avanguardia Pop, eludendo in maniera divertita la propria dipendenza dalla struttura del potere corporativo a cui sembra rivolgersi con astuzia. L'indipendenza di Smith dall'eredità visuale della Pop Art emerge dal suo interesse per i cassoni dei



MPA Architects, pianta di una parte del progetto di Mary Miss per Fourteenth Street Union Square Subway Station (1992)

MPA Architects, partial plan for Mary Miss's Fourteenth Street Union Square Subway Station (1992)

through which visible and non-visible processes inform environmental concerns. Yet Smithson's suggestion would be not to pursue a new communicative fullness, but to acknowledge the constitutive impossibility of resolving a project's incomplete articulation of a site's symbolic layering and its inscription into cultural coding.

4. "I am interested for the most part in what is not happening, that area between events which could be called the gap. This gap exists in the blank and void regions or settings that we never look at. A museum devoted to different kinds of emptiness could be developed. The emptiness could be defined by actual installation of art. Installations should empty rooms, not fill them." Robert Smithson, "What is a Museum?" (1967)

According to Smithson, museums are full of fragments pulled from their contexts and reclassified through an avalanche of categories, in an attempt to make pictorial and sculptural formalism and/or

expressionism into exciting cultural opportunities. His awareness of the inherent limits of the art-critical field is useful to introduce the trajectory through which the public projects of the artist Mary Miss have exceeded the categorization of her earlier installation work on museum grounds, such as *Perimeters, Pavilions, Decoys* (1977-78), which Krauss used as the iconic image for her post-struc-

turalist polemic about the relevance of new directions in sculpture.

Since the 1980s, Miss's practice has moved towards a closer integration with those of architectural and landscape architecture, by taking on the challenge of permanent interventions in significant public spaces, as in *The South Cove at Battery Park City* (1983-88). Her investment in a site's complexity allows the relationship between multiple layers of cultural resonance to offer potent modes of individual engagement. Rather than the vertiginous prestissimo of media hype, she invokes the civic luxury of slow movements in everyday urban experiences. Absence of a conventional building program heightens the works' focus on defining the terrain for a complex cultural and physical response to a setting. Each spectator is thus directed to actively use the power of the site's forms and materials to construct her/his own compelling plot, resonating with spatio-temporal associations. With her "Photo-Drawings" (1990-96) Miss introduced the notion of multiple points of view, as



MPA Architects, film strip di/of Union Square Subway Station

a way to challenge photography's selective view points, through the unexpected repetition of enigmatic details. The "Photo-Drawings" are hybrid formations that detect tensions within the apparent cohesiveness of the real, by revealing and concealing the constructed conditions of a site, and proposing a language of clues that acknowledge the plurality of a perceiving subject. These works viscerally promoted a reciprocal involvement between individuals and a place, by opposing the illusions conventionally established through the emotional distance of an observer.

Miss's works have prompted the construction of a layered narrative of multiple short sequential perceptions with a filmic quality, which interrogate the relations between instantaneous visions and bodily sensations, both assumed singularly and as a whole. Her installation in the Union Square Subway Station, NYC (1992-98) provides a key to her development of an urban archaeological paradigm, stimulating acts of spatial deciphering and weaving a dense carpet of bodily sensations.

The project site is a complex underground maze of corridors and platforms that serves eight transit lines, accessed by several entry points from the landscaped public space above.

Miss's installation of repetitive structures of different kinds and sizes eschews the temptation of a unifying gesture, by intensifying the marks brought about through a demolition process that had unearthed several layers of previous infrastructural arrangements, including tunnels, walls, stairs, and mosaic decorations. By inserting mirrors and text into thickened red frames, that physically highlight the findings of her research into the site's history, she discretely provides passers-by with a new vocabulary through which to experience this complex urban palimpsest. The interface between the fragments of historical traces, the framed views that at times include the image of passersby, and the texts that comment on the findings construct a compelling cognitive map of urban infrastructures that become available to individual explorations.

5. "Duchamp is trying to transcend production itself in the *Readymades* when he takes an object out of the manufacturing process and then isolates it. He has a certain contempt for the work process, and here I think he is sort of playing the aristocrat. It seems that this has had a great deal of effect on New York Artists... because the artist to a certain extent is always trying to transcend his class." Robert Smithson, "On Duchamp" (1973)

The work of the landscape architect Ken Smith asserts the construction of artificial environments with common objects of industrial production, which represent and replace anything originary and/or natural with a self-conscious artistic reference. His work has built upon the ironic register of Pop Art, yet circumventing the avant-garde availability towards assimilation by the art market, by astutely addressing the corporate desire for images that suggest nature's redemptive force. Smith's independence from Pop Art legacy has emerged through his interest for dumpsters, as ve-

rifiuti che ha usato in alcuni progetti per New York, come gli spazi pubblici definiti da stratificazioni infrastrutturali complesse nel concorso per Queens Plaza, e i semplici elementi con funzioni educative nel giardino didattico della Robin Hood Foundation. I cassoni di Smith suggeriscono una reinterpretazione urbana in chiave ambientale dell'Orinotio di Duchamp, spostandolo dal suo stato di lucido recipiente artistico per processi individuali di evacuazione, a quello di maltrattato conte-

nitore sociale di rifiuti biologici e materiali. Il tetto giardino dell'ampliamento, a opera di Yoshio Tanaguchi, del Museum of Modern Art di New York segnala un ulteriore passaggio, nel lavoro di Smith, dall'ironica installazione di un campo di margherite di plastica della prima proposta, al modo in cui il progetto realizzato solleva questioni a proposito del riduzionismo grafico del landscape design, esplorando il concetto di mimetizzazione. Questo lavoro produce una oscillazione scalare ricorrendo a uno schieramento eterogeneo di materiali prodotti industrialmente, affermando che il paesaggio rimarrà sempre un atto di mimetizzazione fintanto che continuerà a dipendere dal paradigma Reptoniano che impone di ricoprire aree di terreno usato o abusato sotto una superficie neutralizzante di variegata coperte verdi. Smith riformula il riferimento paesaggistico alla mimetizzazione secondo strategie di imitazione, inganno, allettamento e confusione, accedendo alla risonante complessità concettuale di un readymade modificato attraverso l'introduzione di un nuovo ordine di incer-

tezza nella percezione dei manufatti. Questa composizione formale di spazi inaccessibili, che si possono osservare soprattutto dai grattacieli circostanti, promuove condizioni contemplative senza ricorrere all'effetto spirituale sottinteso da un giardino come microcosmo abitabile. Invece della divinità, è il militarismo ad accompagnare la percezione distorta delle piante di plastica, che spuntano da un campo di tubi di PVC cosparsi di macigni artificiali, e superfici di pietre bianche e nere o cocci di vetro contenuti in bordi sagomati di gommapiuma. Mentre stava realizzando questa installazione, Smith ha vinto il concorso per la conversione a parco delle Santa Fe Rail Yards, in New Mexico, e avviato una nuova collaborazione con Mary Miss, che potrebbe indurre un salto qualitativo nel lavoro di entrambi, oltre la tradizione Olmstediana dei parchi cittadini. Un'altra collaborazione tra Smith e Miss, per Orange County Great Park, a Irvine, California, qualifica questa inattesa sinergia tra una scultrice impegnata in un lavoro di archeologia culturale e un landscape architect consapevole delle

implicazioni culturali di un sito che è stato un campo di aviazione militare. Nel contesto della strategia urbanistica flessibile suggerita da Smith, Miss ha delineato un ruolo per gli elementi artistici che definisce il Great Park come luogo di sperimentazione e cambiamento, la cui realizzazione procederà per fasi nel corso dei prossimi cinquanta anni. Il suo programma abbraccia nuove opportunità in relazione alla sostenibilità ambientale e sociale, questioni che verranno proposte e discusse nell'ambito di un centro permanente di ricerca istituito nel parco, per integrare il lavoro di artisti, botanici, ingegneri idraulici, sociologi e antropologi. L'attivo coinvolgimento dei cittadini di Orange County nel processo di sviluppo del parco è inteso a promuovere la consapevolezza sia del mondo costruito che di quello naturale, per formulare un concetto di spazio pubblico che offra esperienze tangibili di dibattito su questioni energetiche e storiche che altrimenti rimarrebbero astratte. Il progetto renderà accessibili luoghi specificatamente programmati che assumono una va-

rietà di ruoli, compresi quelli di prototipo, installazione temporanea, lavoro permanente, e approfondimento teorico, esplorando questioni di archeologia urbana in rapporto a quelle energetiche e idriche. Gli interventi artistici copriranno un ampio spettro di problemi: la permeabilità dei confini del parco in relazione con i quartieri circostanti, la gerarchia e l'uso della circolazione, le infrastrutture e le attrezzature idriche ed energetiche, i corridoi naturali e gli ecosistemi, i microclimi e il bio-filtraggio del nuovo canyon proposto, e altri programmi.

6. «Non sono veramente minimalista: i miei lavori sono più in relazione con idee cristallizzate di astrazione [...]». Non ho mai pensato di isolare i miei oggetti in modo particolare. Gradualmente, sempre di più, sono arrivato a vedere la loro relazione con il mondo esterno e alla fine, quando ho iniziato a fare i Nonluoghi, la dialettica è diventata molto chiara.»

Robert Smithson, On Duchamp, 1973

La cornice concettuale elaborata da Smithson dirige l'attenzione sulla nozione contemporanea di ambiente dal punto di vista dei processi e delle trasformazioni dinamiche, piuttosto che come insieme di cose. Suggestisce di intervenire a scale diverse su condizioni esistenti che, nell'interesse elementi eterogenei in termini di prestazione spaziale e temporale, non perseguono l'autonomia estetica di strutture singole e finite in se stesse. Nuovi "campi" in tensione dinamica costruiscono soglie fisiche e mentali che stabiliscono relazioni con altre località, interpretando la condizione diffusa delle città contemporanee come una serie di scambi a scale diverse attraverso e all'interno dell'ambiente costruito.

Nel suo diagramma originale del "campo allargato," Krauss aveva considerato paesaggio e architettura come opposti concettuali. Ripensare a questa relazione più di venticinque anni dopo il suo fondamentale saggio, rende evidente che il paesaggio non dovrebbe essere ammansito secondo immagini pittoriche, ma agire come riferimento per una ar-



Ken Smith, MoMA Roof Garden, 2005; Ken Smith, Camouflage Materials, 2004



hicles for the installation of nature in the city. In New York he has produced two projects that use this strategy at different scales, by displacing the city's equipment for public spaces within complex layers of infrastructure in the Queens Plaza Design Competition (2001) and by fabricating simple elements with an educational agenda in the "Robin Hood Foundation Learning Garden" (2002-03). Smith's dumpsters suggest an urban-ecological re-framing of Duchamp's "Fountain" from its artistic status as a polished vessel for individual processes of evacuation, to that of a roughly battered container for society's biological and material refuses.

Smith's project for the new addition to the Museum of Modern Art in New York by Yoshio Tanaguchi signals a further shift in his work. The first proposal for a "Roof Garden" consisted of an ironic installation of a field of plastic daisies, rotating like wind mills in the downdraft winds of Midtown: the project realized in 2005 addresses instead the issues of graphic reductionism, that characterized Pop

Art's influence on the field of landscape architecture in the 1980s, through a reinterpretation of camouflage techniques. Through a scalar oscillation among an heterogeneous array of industrially produced materials, Smith asserts that landscape will always remain an act of camouflage, if it confirms its dependency from the Reptonian paradigm of covering areas of used or abused land under a neutralizing surface of variegated green blankets. Smith rearticulates the camouflage paradigm through the notions of imitation, deception, decoy, and confusion, accessing the resonant complexity of a modified Readymade by displacing the perception of artifacts into a new order of uncertainty. The MoMAs "Roof Garden" is a formal composition of inaccessible spaces, only visible from the surrounding skyscrapers, that produces contemplative qualities without reconstructing the spiritual effect implied by a garden as an inhabitable microcosm. Militarism rather than divinity accompanies the misperception of plastic plants, raising from a field of PVC pipes interspersed by ar-

tificial boulders, and surfaces of black and white stones or crushed glass contained within foam rubber outlines. While realizing this installation, Smith also won a competition for the reuse as a park of the "Santa Fe Rail Yards" in New Mexico, starting in 2005 a new collaboration with Mary Miss that may produce a qualitative jump in the work of both the artist and the landscape architect. A second collaboration, initiated in 2006 after their winning entry in the competition for the "Orange County Great Park" in Irvine California, promises to exceed the Olmstedian tradition of civic parks through the synergy of an artist committed to cultural archaeology and a landscape architect aware of the cultural implications of addressing an abandoned military airfield site. In the context of Smith's open-ended planning strategy, Miss has outlined a role for art elements that defines the "Great Park" as a place of experimentation and change to be developed as the conversion of the former Marine Corps Air Station

gets to be realized in phases over the next fifty years. Her program suggests embracing new opportunities in relation to twenty first-century issues of environmental and social sustainability, as they arise through the dialogue sponsored by establishing a resident research center at the park, which will integrate working relationships among artists, botanists, hydrologists, biologists, sociologists, and anthropologists. Her active engagement of Orange County's citizens in the process of the park's development is intended to promote awareness about both the built environment and the natural world, forging a notion of vital public space that offers tangible experiences of debates on issues about energy and history, that would otherwise remain abstract.

The project will make accessible specifically programmed sites that take on a variety of roles, including that of prototype, temporary installation,

permanent work, and theoretical investigations exploring issues of energy, storm water run-off, site history, and urban archaeology. Art interventions will address a wide spectrum of issues: the permeability of the park's boundaries in relation to adjoining neighborhoods; circulation hierarchy and usage; hydrological and energy infrastructure and utilities; wildlife corridors and ecosystems; microclimates and bio-filtration in the proposed new canyon; and other programs.

6. "I am not really minimal: the works are more related to crystallized notions about abstraction... I never thought of isolating my objects in any particular way. Gradually, more and more, I have come to see their relationship with the outside world, and finally when I started making the Nonsites, the dialectic became very strong."

Robert Smithson, "On Duchamp" (1973)

Smithson's conceptual framework brings attention to a contemporary notion of environment in terms

of dynamic transformations and processes, rather than as an ensemble of things. It suggests a paradigm of multi-scalar interventions on existing conditions that defy the aesthetic autonomy of singular and self-contained structures, by weaving together heterogeneous elements from the point of view of their spatial and temporal performance. New "fields" in dynamic tension construct physical and mental thresholds that establish relationship with other locations, understanding the diffused condition of contemporary cities as a series of variously scaled exchanges across and through the built environment.

In her original expanded field diagram, Krauss posited landscape and architecture as conceptual opposites. Recasting this juxtaposition more than twenty-five years after her seminal essay, makes clear that landscape could act as a referent for another kind of architecture, invested by social desires rather than self-referential design processes. The equation of landscape and ground, and its equivalence with that of architecture and figure,

chitettura investita di desideri sociali piuttosto che da processi progettuali autoreferenziali. Il diagramma dell' "inconscio ottico" di Krauss non solo aveva confermato che le condizioni di produzione estetica non sono contenibili da confini disciplinari, ma aveva anche introdotto un circuito dinamico secondo cui la produttività delle interferenze inconse nel processo visivo risulta dal concorrere di molteplici temporalità. Queste interferenze permettono a "figure di assenza" di rendersi manifeste sull'asse della relazione immaginaria di un soggetto, ostacolando, attraverso il ruolo del caso, la pretesa di attribuire a una ripetizione di figure seriali un ruolo di controllo su oggetti parziali psicologicamente significativi. Da un punto di vista grafico, il secondo diagramma di Krauss sull' "inconscio ottico" aveva introdotto anche una zona d'ombra nel campo delle relazioni linguistiche tra i suoi poli concettuali, un buco grigio la cui rappresentazione Krauss aveva affidato a tecniche tipografiche bidimensionali.

I non-luoghi di Smithson, l'archeologia infrastrut-

turale di Miss e le superfici artificiali di Smith suggeriscono di spingersi oltre la doppia analisi di Krauss, verso una nuova topologia concettuale delle pratiche di progetto, che non solo si incentrano su percezioni materiali e/o immaginarie, ma rappresentino un'ulteriore elaborazione della triangolazione tra paesaggio, non-paesaggio e architettura. La tesi di questo mio testo è che la storia recente delle relazioni tra arte e paesaggio ha caricato il polo definito da Krauss nel 1972 come "non-architettura" con un nuovo compito epistemologico. Il fatto che questo polo fosse stato da lei anche indicato nel 1993 come punto di emergenza per "figure d'assenza" apre la possibilità di interrogare al negativo gli attributi materiali risultanti da relazioni diverse tra questi termini.

Una reinterpretazione del polo concettuale "non-architettura" da un punto di vista urbano mette in discussione la storica convergenza tra scultura monumentale e strutture assiomatiche dell'architettura. Invece che mantenere una distinzione binaria tra città e campagna, questo punto di vista assume co-

me suo orizzonte progettuale il modo in cui il paesaggio può occuparsi della nozione di sfondo facendo riferimento alla cultura materiale di un sito. La costruzione geometrica nota come "Toro" suggerisce una analogia con il sistema dinamico dell'urbanità contemporanea in condizioni diffuse. Scambi a scale diverse attraverso l'ambiente costruito formano una superficie continua tridimensionale, che si dispiega senza torsioni nello spazio tra i suoi margini contrapposti. Potrebbe la figura molteplice del Toro, risultante dalla rotazione di due tracce circolari intorno a un asse immaginario, rappresentare il movimento di andata e ritorno tra le pratiche di landscape architecture e urban design, recentemente definito con il concetto di Landscape Urbanism?

Considerando invece "non-architettura" come una "condizione altra" rispetto al paesaggio, consente di affrontare l'incommensurabilità tra le logiche utilitaristiche della costruzione e le difficili condizioni della terra. In questo caso, una concezione operativa di luogo e programma mette in discussione i

concetti convenzionali di tettonica, tramite gli effetti di fenomeni meno visibili nelle dinamiche ambientali. Questo paradigma ambientale, inaugurato dall'allargamento della scultura post-minimalista in termini di tracciamento e costruzione di un sito, rivisita il polo concettuale "non-architettura" attraverso la nozione di apparato. In quanto apparato, l'architettura può esplorare il paradosso rappresentato da interventi limitati, senza volumi definiti da tamponamenti fissi. La nozione di apparato concentra l'attenzione sui flussi ambientali che si muovono oltre i confini culturali ed economici di un progetto, situando la sua inevitabile parzialità in relazione a sistemi sociali ed ecologici più ampi.

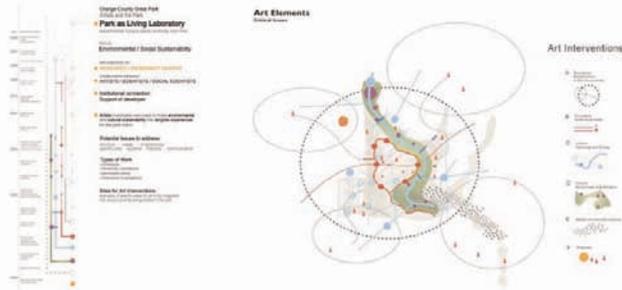
Invece che cercare equilibrio, un apparato ambientale permette la compresenza nello stesso spazio di logiche lontane le une dalle altre, riconoscendo ritmi differenti nell'origine e nella destinazione dei flussi che lo coinvolgono. Questi ritmi raggiungono un momento in cui possono condividere uno spazio, nonostante le loro differenze re-

ciproche, tracciando una costellazione di motivazioni e strutture narrative che convergono da remote linee di risonanza. Le situazioni che affrontano archi temporali incerti e processi decisionali aperti richiedono di far ricorso a un termine analogico più astratto, che sostituisca possibilità matematicamente più complesse allo spazio geometrico descritto da un "Toro". Una "bottiglia di Klein" è una superficie curva non orientabile, in cui non si può distinguere l'interno

dall'esterno. Questa figura è concepibile solo in quattro dimensioni, dal momento che deve fisicamente passare attraverso se stessa senza necessitare un buco. Potrebbe questa figura topologica descrivere il contributo dell'architettura alla relazione tra arte e paesaggio, ricercata attraverso una negazione delle nozioni di tettonica associate convenzionalmente al costruire, immergendosi nel flusso temporale di possibili correlazioni ambientali?

Mary Miss, Ken Smith, Park as Living Laboratory and Art Elements per Orange County Great Park, 2006

Mary Miss, Ken Smith, Park as Living Laboratory and Art Elements per Orange County Great Park, 2006



established by Krauss's diagrams, not only confirmed that the conditions of aesthetic production are no more confined by disciplinary boundaries, but also introduced a dynamic circuitry according to which unconscious interferences within the process of vision are produced through the concurrence of multiple temporalities.

These interferences allow "figures of absence" to surface on the axis of a subject's imaginary relationship between architecture and not-landscape (and/or between figure and not-ground) disturbing, through the role of chance, any claim to connect a serial repetition of figures with the emotional ownership of part objects. From a graphic point of view, the optical unconscious diagram also introduced a shaded zone within the square of linguistic relationships among its conceptual poles, a gray hole that had to still rely on typography's two-dimensional modes of representation. How can we, as architects, move beyond the conceptual fascination for Krauss's double analysis about the limits of modernist sculpture and painting?

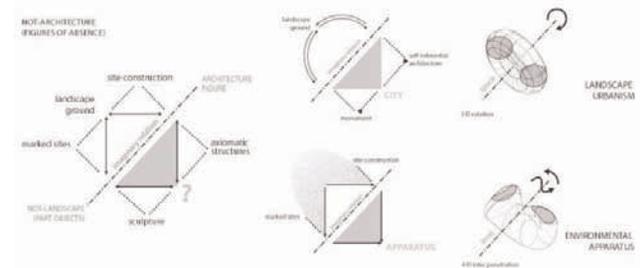
Smithson's non-sites, Miss's infrastructural archaeology, and Smith's artificial surfaces point towards a new conceptual topology for the design practices that not only focuses on a work's material perceptions, but further elaborates on the triangulation among—respectively—not-landscape, architecture, and landscape. My claim is that the recent history in the relationships between art and landscape represented by these works has charged the pole defined by Krauss as "not-architecture" with a new epistemological challenge. The fact that she also identified this pole as the source of "figures of absence" in the optical unconscious diagram, raises the possibility of interrogating the material attributes of built figures in different site

conditions, in relation with two instances in which new conceptual constructs have emerged over the past few years.

In the first instance, a reinterpretation of the "not-architecture" pole from an urban point of view would challenge the historical convergence of monumental sculpture and architecture's preoccupations with its linguistic autonomy. Rather than maintaining a binary distinction between city and country, this point of view assumes as its design horizon the way in which landscape addresses the notion of ground through material culture. The geometrical construct known as a "Torus" could be used as an analog for the dynamic system of contemporary urbanity's diffused conditions.

MPArchitects, diagrammi: Not-architecture (Figures of Absence): Landscape Urbanism (a, b); Environmental Apparatus (a1, b1)

MPArchitects, diagrams: Not-Architecture (Figures of Absence): Landscape Urbanism (a, b); and Environmental Apparatus (a1, b1)



Variouly scaled exchanges across and through the built environment form a continuous three-dimensional overlay, with no twists in the spatial unfolding of its opposite edges. Could a Torus's manifold figure, resulting from the rotation of two circular shadows along an imaginary axis, depict the back-and-forth traffic between the disciplines of Landscape Architecture and Urban Design, recently defined through the notion of Landscape Urbanism?

In the second instance, consideration of "not-architecture" as landscape's "Other" addresses the persistent unwillingness to acknowledge the incommensurability between the utilitarian logics of building and the distressed conditions of the earth. Environmental dynamics would in this case productively challenge conventional tectonic notions with the effects of less visible phenomena, by introducing an operational conception of both site and program. This environmental paradigm, inaugurated by the expansion of sculptural practices into site constructions and marked sites, can con-

ceptually feed back into the pole of "not-architecture" through the notion of apparatus. As an apparatus, architecture's significance can be found in limited interventions with no enclosed volumes, redirecting attention towards environmental flows that move beyond a project's cultural and economic boundaries, into larger social and ecological systems.

Rather than pursuing equilibrium, an environmental apparatus enables the copresence of logics that are remote to each other within the same space, acknowledging different rhythms in the source and destination of the flows that they engage. These rhythms reach a moment in which they can share a space, notwithstanding their internal and mutual gaps, resulting in a constellation of motivations and narrative structures converging from remote lines of resonance. Situations that face uncertain timelines and open-ended decision-making processes require a more abstract analog, by substituting relationships in geometrical space with more complex mathematical possibilities. A

"Klein Bottle" is a closed non-orientable surface with no distinguishable inside or outside that can be physically realized only in four dimensions since it must pass through itself without the presence of a hole. Could this topological figure portray architecture's contribution to the relationship between art and landscape, pursued by paradoxically negating conventional tectonic notions about building, through immersion in a time-bound sense of holistic environmental possibilities?