

# “Lo spiegamento del geometrico domina il paesaggio”: astrazione, landscape e mindscape nelle opere e negli scritti di Peter Halley (1980-1995)

ALESSANDRO FERRARO

Università degli studi di Genova  
alessandro.ferraro@edu.unige.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.585>

## Parole chiave

Astrazione  
Paesaggio  
Arte  
Peter Halley  
Mindscape

## Keywords

Abstraction  
Landscape  
Art  
Peter Halley  
Mindscape

## Abstract

L'articolo indaga l'interrelazione tra il concetto di *landscape* e *mindscape* nella produzione artistica e teorica dell'artista statunitense Peter Halley. Utilizzando come fonti primarie sia i suoi scritti sia le varie recensioni e interventi riguardanti tale specifico aspetto della sua produzione, l'obiettivo del presente saggio breve è quello di problematizzare la dimensione paesaggistica di alcune sue opere degli anni Ottanta e Novanta, alla luce di varie considerazioni coeve a proposito del concetto di astrazione.

The article investigates the interrelation between the concepts of *landscape* and *mindscape* in the artistic and theoretical production of the American artist Peter Halley. Using as primary sources both his writings and various reviews and contributions concerning of his work, the aim of this short essay is to problematize the landscape dimension of some of his paintings from the 1980s and 1990s, in light of various contemporary considerations regarding the concept of abstraction.

## Introduzione

Se osserviamo la vita quotidiana del ceto medio statunitense o europeo, ne ricaviamo l'immagine di un'esistenza straordinariamente alienata e isolata. Le persone vivono in case o condomini ermetici all'interno di paesaggi capillarmente controllati. Viaggiano nello spazio chiuso dell'automobile lungo il percorso astratto dell'autostrada, verso parchi, uffici e centri commerciali altrettanto artificiali. Quando si parla di arte astratta è essenziale ricordare che essa è solo un riflesso di un ambiente fisico che è anch'esso diventato essenzialmente astratto (Halley 1991a: 57).<sup>1</sup>

Queste le parole usate dal pittore americano Peter Halley nel saggio "Abstraction and Culture" per descrivere il profondo mutamento che ha interessato la società occidentale dagli anni Sessanta in poi riguardo la progressiva astrazione dell'*environment* sociale. Un nuovo ambiente, a detta di Halley, metodicamente composto da condomini e blocchi abitativi spersonalizzanti, interstatali simili ad assonometrie senza fine, testimonianze tangibili dell'ipertecnologizzazione – asfittica, coercitiva e al contempo ineluttabile – del tardo capitalismo.<sup>2</sup>

La fascinazione di Peter Halley rispetto al paesaggio come concetto mentale astratto e come costruito concreto che obbedisce a specifiche logiche culturali è un aspetto che solo in tempi recenti sta iniziando a emergere nel panorama storico-critico (Milazzo 2016; Hobbs 2024). Riconsiderare gli scritti e le opere di Halley degli anni Ottanta permetterebbe infatti di inquadrare meglio non soltanto la prospettiva innovativa di un artista della *picture generation* – un testimone diretto di quegli stessi mutamenti sociali e ambientali che andava raccontando e dipingendo –, ma anche di apprezzare a pieno sia la sua importanza in termini di eredità storica sia l'influenza del pensiero filosofico continentale degli anni Settanta e Ottanta (Baudrillard, Foucault e Virilio tra gli altri) sull'immaginario artistico statunitense circa l'idea di "paesaggio".

Intento di questo intervento consiste pertanto nell'analisi della profonda relazione tra astrazione e paesaggio nell'operato del pittore americano Peter Halley, mettendo in evidenza la dicotomia tra *landscape*, paesaggio naturale<sup>3</sup>, e *mindscape*, paesaggio mentale.

In un recente dialogo che ho avuto con l'artista, il

nucleo della questione è emerso in maniera piuttosto evidente. L'artista americano ha infatti affermato:

*Mindscape* e *landscape* sono la stessa cosa: lo stesso schema geometrico di celle e condotti organizza sia la percezione sia lo spazio intorno a noi. [...]. Non si tratta di opposti, ma di un unico continuum diagrammatico. Quando la realtà concreta lascia spazio al modello, la geometrizzazione del pensiero e quella dello spazio si chiudono in un unico ciclo: celle e condotti danno forma tanto alla percezione quanto ai luoghi.<sup>4</sup>

Oltre a essere presentati alla stregua di sinonimi, tra i due termini sussiste una relazione di interdipendenza che, implicitamente, contribuisce a definire l'approccio artistico e metodologico di Halley: dalla teorizzazione della "geometrizzazione del sociale" alla sua evidenziazione visibile attraverso il medium pittorico. Non solo, è possibile intravedere anche una presa di posizione latamente politica nella scelta di far emergere le stesse strutture sociali apparentemente invisibili – quella *hyperrealization of the social* definita da Halley e da Baudrillard – che, non di meno, esercitano un potere coercitivo sulla quotidianità.

Stando alle parole di Halley, possiamo affermare che le geografie del paesaggio siano inseparabili da quelle della mente e che tra i due termini posti in dialettica sussistano legami poetici in senso etimologico. Tanto più in un medium come la pittura – nel nostro caso, astratta – la quale testimonia "un riflesso fisico dell'ambiente circostante".

## Geometrizzare il paesaggio

Per anni ho cercato di realizzare un filmato in grado di restituire l'effetto di viaggiare attraverso un puro spazio astratto cartesiano (Halley 1992: s.p.).

Fondatore della rivista *Index*, per anni docente di pittura all'università di Yale, membro di spicco della tendenza neo-geo e neo-concettuale assieme a Jonathan Lasker, Ashley Bickerton, Allan McCollum, Peter Halley viene ricordato in primo luogo per le sue tele astratte geometriche<sup>5</sup> – cubi, diagrammi, linee intersecate al di sotto di cupe strutture rettangolari, il tutto proposto su superfici dai colori acidi e contrastanti tra loro. [Fig. 1]



Fig. 1 | Peter Halley, *White Cell with Conduit*, 1985, acrilico, acrilico fluorescente, Flashe Roll-a-Text su tela, 162x162 cm. Courtesy Peter Halley Studio © Peter Halley.

A uno sguardo ravvicinato si osserva anche una particolare sperimentazione circa la resa superficiale di tali campiture cromatiche – aspetto che, come vedremo, sarà fondamentale nella problematizzazione del rapporto tra paesaggio, superficie e sfondo nei suoi lavori.

In uno dei suoi primi testi pubblicati sulla rivista *Effects* nel 1986, dal titolo “The Deployment of the Geometric” – una pubblicazione che sarebbe diventata cardine della sua produzione teorica – Halley scriveva:

Lo spiegamento del geometrico domina il paesaggio. Lo spazio è diviso in celle separate, isolate, esplicitamente definite per estensione e funzione. [...]. L'aumento costante della gamma e della complessità di queste geometrie trasforma continuamente il paesaggio. [...]. La divisione geometrica dello spazio è accompagnata dall'irregimentazione del movimento. Nella fabbrica il movimento umano è costretto ad adattarsi a rigorose geometrie spaziali e temporali. Insieme alla geometrizzazione del paesaggio si verifica anche la geometrizzazione del pensiero, la realtà specifica viene soppiantata dal primato del modello. E il modello viene a sua volta imposto sul paesaggio, soppiantando ulteriormente la realtà (Halley 1990; 121-122).

Da questo passaggio è chiara l'idea di far convergere *mindscapes* e *landscapes*, laddove la geometrizzazione progressiva del sociale, così definita da Halley, presiede non soltanto l'ordine del pensiero (fatto di strutture, schemi, tappe logiche e consequenziali), ma soprattutto assurge a modello testuale per comprendere la realtà circostante. A tal proposito è possibile leggere in senso speculare un suo testo pubblicato qualche anno dopo dal titolo “Image, Masks and Models” (1995), dove l'artista riprende alcuni temi a lui cari – il razionalismo e l'empirismo come dispositivi ordinatori del sociale e come matrici di forme – per ribadire l'importanza dell'astrazione come paradigma visuale e linguistico utile a mettere in evidenza le strutture sociali contemporanee (Halley 1995; 1996a).<sup>6</sup> Nella formula circa “l'irregimentazione del movimento” è inoltre possibile intuire una rielaborazione rispetto a quanto affermava Paul Virilio verso la fine degli anni Settanta a proposito del ruolo svolto dalla velocità nelle società tardo-capitalistiche (Virilio 2006).

Come osservato, il paesaggio in Peter Halley assume connotati decisamente originali e forieri di interrogativi fin dagli inizi della sua carriera. In termini di continuità di pensiero è doveroso riferirsi alle speculazioni filosofiche sul potere e su come questo venga esercitato “nel sociale e nel quotidiano” formulate, come noto, da Michel Foucault, ma anche da Jacques Derrida e Jean Baudrillard, autori ampiamente frequentati e citati nella maggior parte dei suoi scritti (Halley 1990; 1991a; 2007; 2013). Anche in virtù di un soggiorno di studi trascorso nella capitale francese durante gli anni Settanta, gli anni della formazione sono particolarmente decisivi in termini di posizionamento artistico e critico: non casualmente Halley trova importanti riferimenti teorici nelle opere di Robert Smithson e Robert Morris, autori che, a prima vista, avrebbero poco da comunicare a un artista come Halley. Fin dai suoi primi testi critici (1983), il riferimento a Smithson è piuttosto marcato:

Per collocare ulteriormente il mio lavoro vorrei fare appello alle acquisizioni di Smithson, che marchiava l'intristito paesaggio industriale con i simboli della geometria ideale, mentre io cerco, al contrario, di inserire nel mondo dell'arte geometrica qualche traccia di quello stesso paesaggio sociale (Halley 1990: 29).

Qualche anno prima, nel 1981, in forma di tributo simbolico a Smithson, l'artista statunitense firmava un lungo intervento pubblicato su *Arts Magazine* incentrato su un articolo scritto dal noto *land artist* dal titolo "Entropy and the New Monuments", saggio dedicato all'ambiente artistico minimalista e alle nuove generazioni di artisti degli anni Sessanta, ampiamente rielaborato e rivisto alla luce di impressioni personali sui caratteri specifici della nuova cultura americana degli anni Sessanta e Settanta (Halley 1990: 17-26). Aspetto poco trattato dalla critica in generale, la presenza di Smithson nell'immaginario di Halley è costante ed è riscontrabile in altri suoi articoli brevi – certamente meno noti rispetto a quello appena ricordato, penso a "Towards the Development of an Air Terminal Site" (1967), "Ultramoderne" (1968), e a "Nature and Abstraction" (1969) (Smithson 1979: 41-51) – una problematizzazione strutturata riguardo al rapporto tra il cambiamento della società, astrazione e paesaggio. In relazione alla dicotomia tra geometria e astrazione Smithson affermava:

La geometria mi appare come una sorta di "resa" della materia inanimata. Cosa sono i reticoli e le griglie della pura astrazione, se non rese e rappresentazioni di un ordine ridotto della natura? L'astrazione è una rappresentazione della natura priva di "realismo", fondata su una riduzione mentale o concettuale. Non c'è una fuga dalla natura attraverso la rappresentazione astratta: l'astrazione avvicina invece alle strutture fisiche all'interno della natura stessa (Smithson 1979: 219).<sup>7</sup>

Il ricorso alla geometria, in Halley come in Smithson, costituisce un commento ragionato alle forme visuali dell'esistente: espone quindi le logiche sottostanti – sotto forma di celle, condotti, linee nel caso di Halley – rappresenta non tanto un tentativo di fuga verso il mentale (il *mindscape*) e il formale "puro", bensì un tentativo di voler comprendere appieno le sfaccettature e le contingenze reali delle accezioni fisiche e sensibili del paesaggio; in questo senso si può intendere la soluzione di continuità tra i due termini proposti dall'artista statunitense.<sup>8</sup>

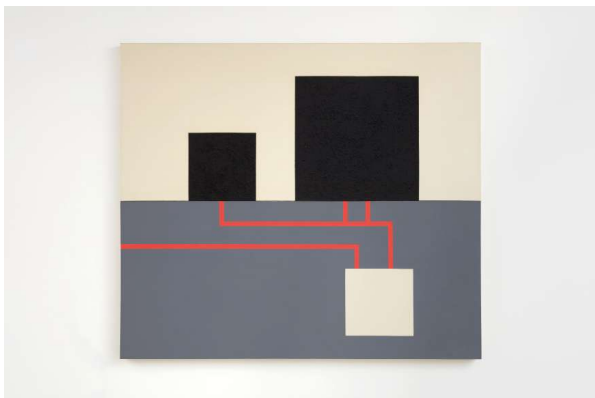
Alla luce di quanto affermato è altresì utile confrontare la serie *Monuments of Passaic* di Smithson (1967) con la serie di disegni realizzata da Halley che rilegge, a suo modo, sia l'evoluzione architettonica della provincia americana sia la formalizzazione delle

strutture abitative in un dato modello del processo di geometrizzazione del paesaggio (*A Tour of the Monuments of Passaic*, 1989). Ugualmente significativa la serie di Smithson *Texas Airport* (1966) – recentemente esposta in una grande mostra presso Marian Godman, dall'emblematico titolo *Abstract Cartography* (New York, 2021) – con i progetti di Halley per gli aeroporti elaborati nel breve testo "Some Notes on the Computer Landscape" (1993). Secondo metodi piuttosto originali per l'epoca, nell'articolo citato Halley paragona l'esperienza dell'utilizzo del PC a quella di spazi iper-regolamentati – in termini di fruizione e di comportamento – come centri commerciali o, appunto, aeroporti.

In relazione a quanto detto su Smithson è importante riportare uno dei passaggi più pregnanti del saggio breve "On Line" (1985) di Halley, complesso postulato a proposito del "dominio del lineare" nel paesaggio:

Le autostrade interstatali si snodano maestosamente attraverso le città. Scorrono in aperta campagna, scavalcando abissi, spianando colline e sfiorando paludi. [...]. L'ampia carreggiata scorre lungo un paesaggio di prati ben curati e di file ordinate di alberi, come si addice ad un luogo dedicato ai rituali. [...]. Essere dietro il volante significa essere all'altare del lineare, con le mani che afferrano la plastica liscia del lineare diventato circolare. Sulla strada, dietro il volante, giù per l'autostrada, c'è una sensazione di armonia con il potere formale del lineare [...]. È questo affastellarsi del lineare, questa creazione di sistemi paralleli di circolazione che caratterizza la modernità. Si è sviluppato un modello formale di questo sistema. È il formalismo della cella e delle condutture, il formalismo dell'"inserire la presa" (Halley 1990: 141-143).

Parafrasando Halley, attraversare le interstatali ed "essere all'altare del lineare" corrisponde a dominare simbolicamente il paesaggio americano, innescando un processo di spazializzazione dell'lo (Lingiardi 2017; Tota 2023). Ne consegue che riprodurre il paesaggio sotto forma di schematizzazione geometrica sottende una riflessione sulle unità minime, sui fini e sulle potenzialità della pittura stessa; va ribadito che, nonostante sia presente un'accezione para-installativa in alcuni dei suoi lavori recenti, Halley si è sempre definito primariamente come pittore (Politi, Di Pietrantonio 1990; Nickas 2017). [Figg. 2-3]



**Fig. 2** | Peter Halley, *Two Cells with Conduit and Underground Chamber*, 1983, acrilico, acrilico fluorescente e Roll-a-Tex su tela, 178x203 cm (doppio pannello). Courtesy Peter Halley Studio © Peter Halley.

Se per molti aspetti la fascinazione rispetto alle teorie e alle opere di Smithson è legata alla problematizzazione dello spazio e del paesaggio americano, il riferimento a Robert Morris è maggiormente connesso alla rielaborazione del pensiero foucaultiano nelle proprie opere – vero e proprio filo rosso della produzione dell'artista durante gli anni Ottanta e Novanta. Fondamentale, in tal senso, il lavoro di Morris, dal titolo *In the Realm of the Carceral* (1978), elaborata parafrasi grafica di *Sorvegliare e Punire* di Foucault secondo un punto di vista "minimalista"; tale opera viene ripresa nel saggio breve "The Crisis in Geometry" (1984) dove Halley problematizza l'operato di numerosi artisti, Morris incluso, che hanno guardato a Foucault negli anni Settanta – tra gli altri anche Alice Aycock ("I lavori di Alice Aycock contengono in modo caratteristico una varietà di spazi inaccessibili e di inutili viottoli che rappresentano il binario morto del geometrico"; Halley 1990: 84), Bernard Tschumi (*M24, The Block*, 1981) e Lauren Ewing (*Auto-Plastique: The Prison*, 1981). Attraverso tale articolo, l'intento di Halley è quindi ricondurre il rapporto tra geometria e paesaggio in una logica di dominio sull'esistente, espressa magistralmente negli scritti di Foucault e Baudrillard.

In *Sorvegliare e punire*, troviamo la decostruzione dei grandi ordinamenti geometrici della società industriale. Lo spiegamento onnipresente delle strutture geometriche nelle città, nelle fabbriche, nelle scuole [...] si rivela essere un meccanismo originale mediante cui l'azione e il movimento (e tutto



**Fig. 3** | Peter Halley, *Two Conduits*, 1987, acrilico e acrilico fluorescente su tela, 178x254 cm (doppio pannello). Courtesy Peter Halley Studio © Peter Halley.

il comportamento) hanno potuto essere incanalati, misurati e normalizzati [...]. Foucault descrive come ha avuto luogo tutto ciò tramite lo spiegamento del geometrico. Lo spazio venne differenziato geometricamente e suddiviso. Furono costruite le strade di collegamento, le onnipresenti linee rette del paesaggio industriale, per facilitare il movimento ordinato. Il panotticismo combinato alla serialità risultò essere il più importante principio perché i corpi e i luoghi potessero essere sorvegliati e osservati con molta efficienza in posti chiave come la prigione, l'ospedale, la fabbrica e la scuola (Halley 1990: 77).

Tali aspetti sono chiaramente riscontrabili in opere di Halley forse a torto reputate marginali come *Organizational Charts* (1990), eloquenti trasposizioni visuali del sistema organizzativo di fabbrica che attestano la coincidenza tra paesaggio mentale e spazio concreto, tra diagramma e funzionalizzazione logistica – implicazioni notoriamente presenti anche nelle trattazioni di Virilio (2006). [Fig. 4]

Se finora si è detto molto a proposito delle implicazioni teoriche circa il rapporto tra paesaggio immaginato e percepito, è utile considerare alcune opere di Halley realizzate durante gli anni Ottanta come ulteriore conferma di tali speculazioni.

Consideriamo tele come *White Cell with Conduit* (1985) [Fig. 1], la cui metà superiore è occupata da un grande rettangolo bianco steso con il Roll-A-Tex – finitura usata nell'edilizia che fa emergere, una volta steso il colore, una superficie irregolare e granulosa – mentre nel registro inferiore è presente un segmento



dedicato proprio a quei luoghi così “poco geometrici” del paesaggio americano; va inoltre precisato che nella riflessione di Halley sul paesaggio sia pressoché assente una dimensione nostalgica tradizionalmente intesa. Ci si può spingere oltre per problematizzare l’idea di paesaggio in Halley; sempre nel 1985 Halley redige un brevissimo testo sul concetto di nostalgia nell’arte degli anni Ottanta nel quale insiste sull’appiattimento della dimensione storica del presente utilizzando una metafora visiva estremamente eloquente: “L’immagine della storia [...] è quella della palude, un acquitrino intersecato da una miriade di sentieri fangosi, che non portano da nessuna parte e che spariscono nell’orizzonte pieno di nebbia” (Halley 1990: 125). Al di là dell’occorrenza terminologica negli scritti dell’autore statunitense, le metafore *a proposito del paesaggio* rivestono un ruolo concettuale non trascurabile. Un simile discorso va fatto, sebbene l’argomento differente, per il testo critico “The Frozen Land” (1984).

Così, se Smithson prendeva possesso della realtà paesaggistica apponendovi sopra un marchio seriale – la spirale, il cerchio, il quadrato, indici di un’auto-rialità *agita nel paesaggio* nonché residui minimi di una dimensione personalistica nel “fare arte” difficile da estromettere – intento di Halley è quello di restituire una geometrizzazione visuale del nostro spazio sociale coniugata a una riflessione sulle potenzialità discorsive della pittura negli anni Ottanta.

Tale interpretazione è colta con acribia dalla coppia di curatori Collins&Milazzo che negli anni Ottanta e Novanta hanno avuto modo di collaborare spesso con l’artista statunitense.<sup>9</sup> I due hanno esposto opere di Halley in collettive da loro curate – contraddistinte da un approccio espositivo decisamente originale per l’epoca – quali *The New Capital* (White Columns, New York, 1984), *Paravision* (Postmasters Gallery, New York, 1985), *Final Love* (CASH/Newhouse, New York, 1985), *Hybrid Neutral. Modes of Abstraction and the Social* (1988-1990, itinerante in varie sedi).<sup>10</sup>

In particolare, in occasione della collettiva *Art at the End of the Social* (1988) il duo curatoriale ha esposto tele di Halley che “postulavano la realtà tecnologica dell’iperreale, i motel *Nevada-style*, i deserti, i paesaggi e i tramonti, gli orizzonti standardizzati, geometrie astratte che rivelano il vuoto trascendentale dell’esistenza” (Collins, Milazzo 1988: s.p.). A tal proposito, in un’intervista del 1990 Halley ha evi-

denziato il prelievo “tale e quale” e trasposto direttamente sulla tela: “volevo dire due cose; primo, la geometria *esiste* nello spazio reale, ed è per questo che metto il Roll-a-tex “on the square” affinché questo acquisisca un profilo fisico o architettonico. In secondo luogo volevo rendere il quadrato non più solo qualcosa di ideale, l’ho inteso infatti come uno spazio di confinamento – aggiungici delle sbarre e ottieni una prigione” (Di Pietrantonio, Politi 1990). Aspetto certamente non marginale, la scelta di utilizzare una texture granulosa sulla superficie della maggior parte dei suoi dipinti degli anni Ottanta e Novanta è indice della volontà di opporsi alla cosiddetta “pittura liscia” tipica, a detta dell’artista, dell’astrazione modernista. Se ne deduce, pertanto, una duplice connotazione dell’idea di paesaggio che contribuisce a evidenziare l’importanza del rapporto realtà- astrazione: un’accezione riguardante il paesaggio evocata dal contenuto della tela – celle, prigioni, autostrade, cubicoli – e una esperibile direttamente sulla superficie del quadro – la granulosità del Roll-A-Tex – che crea un complesso gioco di sovrapposizioni tra sfondo, primo e secondo piano e assenza di profondità prospettica.

## Conclusione

È possibile riprodurre la realtà attraverso il pensiero? È possibile costruire un insieme di categorie che possano permettere di comprendere e rappresentare la complessità delle condizioni sociali? (Aureli 2015).

Chiaramente possiamo relativizzare le posizioni di Halley – talvolta assimilabili per la loro verve argomentativa a toni da “apocalittici e integrati” –, non tuttavia il loro significato storico e la loro puntualità; è nota, ad esempio, l’opposizione manifestata dal noto critico e storico dell’arte Hal Foster riguardo all’(apparente) cinismo e alla tendenza decostruzionista in (apparente) complicità con i gusti del mercato degli anni Ottanta operata dai pittori e artisti neo-geo (Foster 1986). La polemica in margine al simulazionismo operata da Foster agiva però in funzione di una emergente riflessione in merito all’eticità di determinate scelte artistiche e prese di posizioni più o meno esplicitamente politiche nate in seno al sistema dell’arte americano tra anni Ottanta e Novanta.<sup>11</sup> Del resto, già nel 1990 la critica Jeanne Siegel intravedeva in Halley una figura di spicco non trascurabile per compren-

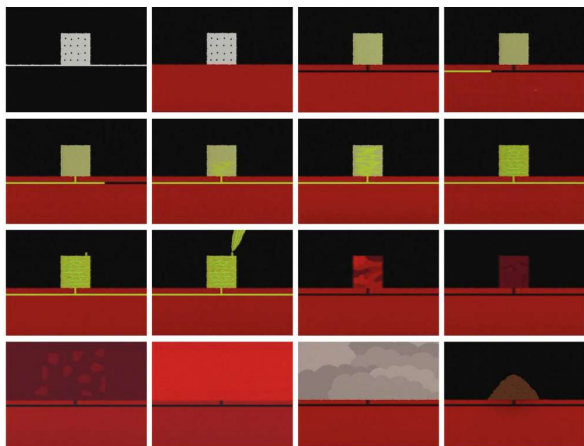


Fig. 7 | Peter Halley, *Exploding Cell*, 1983, still da video. Courtesy Peter Halley Studio © Peter Halley.

dere lo stato del sistema dell'arte statunitense negli anni Novanta.

Intento di questo articolo è stato quello di rintracciare non tanto una disposizione etica più o meno condivisibile nell'opera di Halley – tale era la posizione di Foster, in fondo non mutata nel tempo –, bensì una genealogia di forme che hanno connotato le modalità di rappresentazione del paesaggio, alla luce della nuova dimensione pittorico-oggettuale che tanto ha caratterizzato l'operato degli artisti della *picture generation*.

Finora, infatti, si è discusso a proposito dell'attualità del pensiero circa il paesaggio nella vasta produzione teorica e artistica di Halley, con un particolare focus sugli anni Ottanta. Utile ricordare, in conclusione del presente saggio, *Exploding Cell* di Halley (1983), opera poco nota e raramente esposta. [Fig. 7]

Si tratta di un pionieristico video di animazione che mette in scena l'esplosione di uno dei suoi tipici *cubes with conduit*, la formazione di *conduits* sotterranei, e altri topos delle tele dell'artista statunitense. Parafrasando il significato del video, l'idea dell'esplosione della cella è in qualche modo connessa a una ipotetica funzione sotterologica del pensiero che opera per smascherare le *images and masks* del sensibile – un collegamento alla tendenza latamente politica di alcuni lavori di Halley.

Restano aperti alcuni interrogativi di carattere metodologico che permetterebbero una riflessione di più ampio respiro per comprendere meglio le specificità storiche del percorso di Halley nella seconda

metà degli anni Novanta e Duemila, così come uno studio ragionato sulle ricezioni nazionali della sua opera.<sup>12</sup>

Alla luce dei lavori recenti dell'artista si osserva una persistenza tematica che ha avuto origine proprio dagli anni Ottanta – sia sotto forma di opera visuale sia di testo critico – ovvero la convergenza dell'esperienza fisica e mentale del paesaggio. In questi termini infatti sono da interpretare le opere *Heterotopia I* (2019, Magazzini del Sale, Venezia) e *Heterotopia II* (2019, Greene Naftali, New York) – ambiziose installazioni incentrate sul rapporto tra astrazione, codici linguistici, architettura e la sua esperibilità all'interno di spazi espositivi. Tali progetti, a cui va ad aggiungersi *Antesteria* (2022), restituiscono emblematicamente la tendenza rilevata dal critico Jason Stopa nell'espansione "ambientale" di un certo tipo di pittura della seconda metà degli anni Dieci del Duemila (Stopa 2018).

In conclusione, il rapporto tra *landscape* e *mind-scape* costituisce un importante e ineludibile punto fermo nella riflessione sulla pittura e l'astrazione operata da Halley. Egli ha infatti evidenziato alcuni aspetti centrali del ruolo dell'astratto nella società: in primo luogo il riferirsi all'astrazione come un modello di produzione di immagini, in secondo luogo il rapporto tra astrazione e verità – in un paesaggio, il nostro, dove le distinzioni tra spazio fisico e virtuale sono sempre più sottili (Halley 2000).

## Note

<sup>1</sup> Traduzione mia. Si riporta di seguito l'originale in inglese: "If we examine the daily life of a middle class person in the United States or Europe, we get a picture of an existence of extraordinary hermeticism. People live in sealed houses or condos in highly controlled landscapes. They travel in the sealed environment of the automobile along the abstract pathway of the highway to equally artificial office parks and shopping malls. When one speaks of abstract art, it is essential to remember that it is only a reflection of a physical environment that has also become essentially abstract". Colgo l'occasione per ringraziare i revisori anonimi per i loro preziosi consigli.

<sup>2</sup> Tali caratteristiche compaiono più volte nei suoi scritti in relazione al pensiero di Henri Lefebvre contenuto in *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968), spesso presente in Halley. Cfr. Egenhofer 2008.

<sup>3</sup> La formula "paesaggio naturale" potrebbe condurre a incomprensioni: sulla necessità di andare oltre il paradigma dicotomico "natura versus cultura" si veda Latour 2015.

<sup>4</sup> Traduzione mia. Si riporta di seguito l'originale dell'intervista fatta all'artista nel 2025: "The mindscape is the landscape – the same geometrized diagram of cells and conduits organizes perception and terrain. [...] Mindscape and landscape are not opposites but a single diagrammatic continuum. As specific reality yields to the primacy of the model, the geometrization of thought and the geometrization of space close into the same loop—cells and conduits shaping both perception and place". Al fine di espandere la riflessione in senso interdisciplinare si veda anche Lingiardi 2017: 7-8 e Tota 2023: 7-14.

<sup>5</sup> Un articolo pubblicato su *Art News* da Eleanor Hartney nel 1987 situava l'operato dell'artista tra i cosiddetti *simulazionisti* (assieme a Allan McCollum, Meyer Vaisman, Haim Steinbach, Jeff Koons) e si esprimeva nei seguenti termini: "Peter Halley is interested in the larger issue of how technology has affected contemporary society. In his flat geometric paintings done in Day-Glo colors and often incorporating sections with a raised stucco surface, Halley provides a visual image of what he refers to as "the geometrization of modern life". He points out that in today's urban society, the individual is connected to the outside world by a bewildering array of complex networks involving telephones, televisions, computers, electrical circuits and highways" (Hartney 1987: 134).

<sup>6</sup> Tale tema è di importanza primaria nell'artista, soprattutto alla luce dell'accezione del termine "diagrammatico" nei suoi scritti. Si veda a tal proposito Smolik 1999, Debailleux 2004, Pieroni 2013, Jordan 2013.

<sup>7</sup> Traduzione mia. Questo il testo originale: "Geometry strikes me as a "rendering" of inanimate matter. What are the lattices and grids of pure abstraction, if not renderings and representations of a reduced order of nature? Abstraction is a representation of nature devoid of "realism" based on mental or conceptual reduction. There is no escape nature through abstract representation, abstraction brings one closer to physical structures within nature itself. But this does not mean a renewed confidence in Nature, it simply means that abstraction is no cause for faith".

<sup>8</sup> Importante confrontare la rilettura da parte di Halley dei lavori di Smithson fatta durante gli anni Ottanta rispetto alle posizioni del critico Philip Leider (Leider 2001) e di Ron Graziani (Graziani 2004). Alla luce di paragoni storico-critici è utile considerare anche Blum, Hartle 2010.

<sup>9</sup> In termini di confronto storico è utile considerare la monografia di Pagliasso a proposito delle attività curatoriali del duo appena menzionato. Cfr. Pagliasso 2011.

<sup>10</sup> Estremamente attinente anche la collettiva dei primissimi anni Novanta *Who Framed Modern Art or the Quantitative Life of Roger Rabbit* (Sidney Janis Gallery, New York), sempre curata da Collins & Milazzo.

<sup>11</sup> Sul rapporto tra simulazione e simulazionismo si veda Foster 1996: 99-107, in particolare per la definizione di "cinismo" artistico e la definizione di Halley come artista "post-politico".

<sup>12</sup> Sebbene sia limitato al rapporto USA e Francia, è utile considerare lo studio di Trespeuch 2013.

## Bibliografia

- AURELI P.V. (2015), "Intangible and Concrete: Notes on Architecture and Abstraction", *E-flux*, 64.
- AURELI P.V. (2017), "Life, Abstracted: Notes on the Floor Plan", *E-flux Architecture*, 18 ottobre 2017.
- AMMIRATI D. (2015), "The Invisible Giant: Postmodernism Redux, Part 1", *Dis Magazine*.
- BLUM G., HARTLE J.F. (2010), "Cella, reticolo, cubo. Riflessioni su Michel Foucault, Peter Halley e Gregor Schneider", in C. Bertsch, S. Hoeller (a cura di), *Cella. Struttura di emarginazione e disciplinamento. Strukturen der Ausgrenzung und Disziplinierung*, Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Innsbruck, pp. 199-206.
- COLLINS T., MILAZZO R. (1988) (a cura di), *Art at the End of the Social*, Bohusläningsens Boktryckeri, Uddevalla.
- DEBAILLEUX H. (2004), "Je suis une sorte de réaliste dans une société abstraite", *Liberation*, 17 luglio 2004, pp. 42-43.
- DI PIETRANTONIO G., POLITI G. (1990), "Intervista a Peter Halley", *Flash Art*, 150, pp. 84-87.
- EGENHOFER S. (2008), *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, Fink, Monaco di Baviera.
- FERRARO A. (2024), *L'astrazione come condizione storica*, Mimesis, Milano.
- FOSTER H. (1986), "Signs taken for wonder: new abstraction", *Art in America*, 74, pp. 80-91.
- FOSTER H. (1996), *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge-Londra.
- GRAZIANI R. (2004), *Robert Smithson and the American Landscape*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HALLEY P. (1985), "On Line", *New Observations*, 35.
- ID. (1986), "The Deployment of the Geometric", *Spazio Umano*, 4.
- ID. (1990), *Scritti sull'arte ed altro*, tradotto dall'inglese da B. Mercuri e G. Carveni, curato da D. Paparoni, Tema Celeste, Siracusa.
- ID. (1991a), "Abstraction and Culture", *Tema Celeste*, 32-33, pp. 56-60.
- ID. (1991b), "Geometry and the Social", *Balcon*, 8-9.
- ID. (1992), "Abstract Space", in *Through the Looking Glass: Artist's First Encounters With Virtual Reality*, Jack Tilton Gallery Editions, New York.
- ID. (1993), "Some Notes on the Computer Landscape", *Tema Celeste*, 41.
- ID. (1995), "Image, Masks and Models", *Tema Celeste*, 53.
- ID. (1996a), "Abstraction and the Linguistic Paradigm", *Tema Celeste*, 58.
- ID. (1996b), "Artificial Pleasures", *Frieze*, 26.

- ID. (1997a), *Peter Halley: Recent Essays, 1990-1996*, curato da R. Milazzo, Edgewise Press, New York.
- ID. (1997b), "Smithson's Crudity", *Art + Text*, 56, pp. 25-26.
- ID. (2000), "A Short History of the Cell", in *Airtime: A Series of Wireless Art Project*, Creative Time, New York, s.p.
- ID. (2007), "An American Homage to Baudrillard", *Le Nouvel Observateur*, 22 luglio 2007.
- ID. (2013), *Peter Halley. Selected Essays 1981-2001*, curato da R. Milazzo, Edgewise Press, New York.
- HEARTNEY E. (1987), "The Hot New Cool Art: Simulationism", *Art News*, 86(1), pp. 130-137.
- HOBBS R. (2024), *Peter Halley. A Monograph*, Hirmer Publishers-University of Chicago Press, Chicago.
- JORDAN C. (2013) (a cura di), *Peter Halley. Paintings of the 80s. The Catalogue Raisonné*, JRP|Ringier, Zurigo.
- LATOURE B. (2015), *Face à Gaïa: Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Les Empêcheurs de penser en rond, Parigi.
- LEIDER P. (2001), "Smithson and the American Landscape", *Art in America*, 89(1), pp. 74-79.
- LINGIARDI V. (2017), *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina, Milano.
- MILAZZO R. (2016), *Skewed. Ruminations on the Writings and Works by Peter Halley, with New Paintings by the Artist*, Galleria Mazzoli Editore, Modena.
- NICKAS B. (2017), "Peter Halley: The Elvis of Abstraction", *Garage*, 5 ottobre 2017.
- PAGLIASSO G. (2011), *La retorica dell'arte contemporanea. Collins & Milazzo e la svolta post-neo-concettuale dell'arte negli anni '80*, Campanotto Editore, Pisan di Prato.
- PAPARONI D. (1989), "Silenzio e significato. Peter Halley", *Tema Celeste*, 4, pp. 51-53.
- ID. (2008), "Peter Halley. Paesaggi dal vero", in Id. (a cura di), *Peter Halley. Works for Projects*, Catalogo della mostra, Galleria InArco, Torino, s.p.
- PEARLMAN A. (2003), *Unpacking Art of the 80s*, University of Chicago Press, Chicago.
- PIERONI P. (2013), "Facts Are Useless in Emergencies", in C. Jordan (a cura di), *Peter Halley. Paintings of the 80s. The Catalogue Raisonné*, JRP|Ringier, Zurigo, pp. 7-8.
- SIEGEL J. (1990), "The Artist/Critic of the 80s: Peter Halley", in Id. (a cura di), *Art Talk. The Early 80s*, Da Capo Press, New York, pp. 235-244.
- SMITHSON R. (1979), *The Writings of Robert Smithson*, a cura di N. Holt, New York University Press, New York.
- SMOLIK N. (1999), "Peter Halley: Das Werk als eine Superstruktur", *Kunstforum International*, 145, pp. 305-311.
- STOPA J. (2018), "Painting as Total Environment", *Hyperallergic*, 6 gennaio 2018.
- TOTA A.L. (2023), *Ecologia del pensiero*, Einaudi, Torino.
- TRESPÉUCH H. (2013), *La crise de l'art abstrait? Récits et critique en France et aux États-Unis dans les années 1980*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- TRIBE M. (1998), "Peter Halley, On Line", *Rhizome*, 3 maggio 1998.
- VIRILIO P. (2006), *Speed and Politics [1977]*, tradotto da M. Polizzotti, Semiotext(e).