

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELL'ARTE**

Ciclo XV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/B1 – STORIA DELL'ARTE

**Settore Scientifico disciplinare: L-ART/03 – STORIA DELL'ARTE
CONTEMPORANEA**

**“LA FOTOGRAFIA, IL FILM E IL VIDEO NELLA LAND ART TRA
DOCUMENTAZIONE E SPERIMENTAZIONE”**

Presentata da: FEDERICA STEVANIN

Coordinatore Dottorato

Relatore

PROF.ssa MARINELLA PIGOZZI

PROF. CLAUDIO MARRA

Esame finale anno 2013

Indice

1. Tra documentazione e sperimentazione: l'ambigua relazione della Land art con i media

1.1 La Land art e il ruolo problematico della documentazione nelle Neoavanguardie (p. 2)

1.2 La natura singolare del documento nella Land art (p.9)

1.3 Quando la fotografia diventa un'arma a doppio taglio: l'immagine della Land art nei *magazine* e nelle riviste d'arte (p. 21)

1.4 Oltrepassare le soglie della documentazione: il film "Land art" (1969) di Gerry Schum (p. 40)

2. Il documento inaccettabile: la posizione di Walter De Maria, Michael Heizer e Dennis Oppenheim

2.1 Walter De Maria: tra visibilità e invisibilità (p. 58)

2.2. La dialettica "size – scale" in Michael Heizer (p. 78)

2.3 Dennis Oppenheim, una figura di transizione (p. 99)

3. La via sperimentale: Robert Smithson, Nancy Holt e Jan Dibbets

3.1 Robert Smithson e Nancy Holt: "arte attraverso l'obiettivo fotografico" (p. 114)

3.2 Jan Dibbets: come correggere la prospettiva (p. 144)

5. Passo dopo passo, pagina dopo pagina: la poetica fotografica di Richard Long e Hamish Fulton (p. 153)

6. I media come elemento integrale alla promozione dell'opera nell'arte di Christo e Jeanne-Claude (p. 168)

Bibliografia (p. 177)

1. Tra documentazione e sperimentazione: l'ambigua relazione della Land con i media

1.1 La Land art e il ruolo problematico della documentazione nelle Neoavanguardie

“Chi può dire di aver veramente visto la ‘Spiral Jetty’? Io no. La conosco dalle fotografie e dal magistrale film di Smithson [...]. L’idea è sufficiente? [...] Certamente la ‘Spiral Jetty’ può essere un’*involontaria* opera d’arte mediale”.¹ Le parole del critico John Perreault, riferite al monumentale molo a spirale realizzato nel 1970 da Robert Smithson sulle rive del Grande Lago Salato nello Utah, sintetizzano una serie di problemi piuttosto spinosi relativi alla natura e al ruolo assunto dalla documentazione e dai media all’interno della Land art: questioni che, pur essendo condivise da tutte le ricerche estetiche nate tra la fine degli anni sessanta e l’inizio degli anni settanta e indicate col termine di “comportamento”², acquistano nella Land art una configurazione del tutto particolare.

A volerne ripercorrere brevemente le origini, la Land art continua, in ambito postminimalista, quel processo volto “a ripensare le interazioni tra l’osservatore e l’oggetto e tra l’oggetto e l’ambiente”, in un momento storico di grandi cambiamenti sia artistici che sociali³. Gli artisti americani ed europei inseriti a vario titolo nella Land art condividono alcuni tratti che vanno ben oltre il semplice utilizzo del medium della terra o del paesaggio per i propri interventi, sebbene questo sia stato a livello ideologico il comun denominatore delle prime mostre

¹ J. Perreault, *Earth Moves*, in “Soho News”, 19 novembre 1980, p. 49. Trad. mia, corsivo mio.

² Cfr. R. Barilli, in *36. Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia. Opera o comportamento*, catalogo della mostra (Venezia, 11 giugno – 1° ottobre 1972), La Biennale di Venezia, Venezia 1972, pp. 96-97. Cfr. altresì R. Barilli, *Le ricerche di comportamento*, in R. Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l’età postmoderna*, Bompiani, Milano (1974) 1981, pp. 197-206.

³ A. Potts, *The Minimalist Object and the Photographic Image*, in G. A. Johnson (a cura di), *Sculpture and Photography*, Cambridge University Press, London 1998, p. 184. Trad. mia. Per una ricostruzione completa della fase aurorale della Land art cfr. S. Boettger, *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London 2002. L’evoluzione e gli sviluppi della Land art sono affrontati in maniera completa e puntuale in M. Lailach, *Land Art*, Taschen, Köln 2007; J. Kastner, *Land and Environmental art*, Phaidon, London (1998) 2004; G.A. Tiberghien, *Land Art*, Art Data, London (1993) 1995 e B. Tufnell, *Land Art*, Tate Publishing, London 2006.

quali “Earth works” (1968), tenutasi alla galleria Dwan di New York, “Earth art” (1969), curata da Willoghby Sharp all’Andrew Dickson White Museum of Art della Cornell University di Ithaca, e “Earth, Air, Fire, Water” (1969) presso il Museum of Fine Arts di Boston. Oltre ad una convergenza rispetto ai materiali usati, la volontà profonda che animava gli artisti era il desiderio di liberarsi dai limiti dell’estetica modernista (“la sindrome della cornice-e-piedistallo”⁴), di fuggire dagli ambienti asfittici delle gallerie e dalle rigidità delle esposizioni museali per ritornare a una fruizione esperita direttamente in situ.⁵ La dimensione operativa preferita non poteva non essere alternativa sia ai canoni tradizionali dell’arte sia ai circuiti istituzionali che fino ad allora sostenevano e promuovevano la creazione artistica: nella maggior parte dei casi infatti, le opere di Land art sono degli interventi *site-specific* realizzati nel territorio con materiali naturali o comunque effimeri. Si fa quindi palese nella Land art, nella rinuncia alla creazione di “oggetti” permanenti, quella contestazione dell’aspetto mercificabile dell’opera d’arte che alla fine degli anni sessanta sfociò in quella che Lucy Lippard e John Chandler hanno definito “una profonda dematerializzazione dell’arte, specialmente dell’arte in quanto oggetto”.⁶

L’intervento diretto nel paesaggio, destinato ad essere riassorbito dalla natura, non può più intendersi come “scultura”⁷: esso diventa un soggetto intrigante ma problematico, che scardina qualsiasi categoria artistica incentrata sulla specificità di medium. Proprio nella Land art, secondo le intuizioni di Rosalind Krauss, si attuano le premesse per l’arte postmoderna, un’arte finalmente “nel campo allargato” nella quale “la pratica non si definisce in funzione di un dato medium – qui la scultura – ma di operazioni logiche effettuate su un insieme di termini

⁴ L. Lippard, *Escape Attempts*, in L. Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1969 to 1972*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London (1973) 1997, p. vii. Trad. mia.

⁵ Cfr. C. Greenberg, *Modernist painting*, in F. Frascina – C. Harrison (a cura di), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, Harper & Row, New York 1982, pp. 5-10. Cfr. altresì C. Greenberg, *Arte e cultura: saggi critici*, con un’introduzione di G. Dorfles, Allemandi, Torino 1991.

⁶ L. Lippard – J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, in “Art International”, vol. XII, n. 2, febbraio 1968, p. 31. Trad. mia.

⁷ Tuttavia, in maniera abbastanza sorprendente, artisti come Michael Heizer, Dennis Oppenheim e Richard Long continueranno a usare il termine “scultura” per riferirsi alle proprie opere, come vedremo nei prossimi capitoli.

culturali e per i quali qualsiasi medium può essere utilizzato: fotografie, libri, linee sui muri, specchi, o la scultura stessa”.⁸ Se quindi “qualsiasi medium può essere utilizzato” ciò vale non solo per quanto riguarda la realizzazione dell’opera ma anche per le strategie di comunicazione dell’opera stessa al pubblico.

Considerata una delle più straordinarie espressioni della Land art, all’epoca della dichiarazione di Perreault la *Spiral Jetty* era diventata un’opera fantasma a causa dell’incremento dei livelli idrici del Grande Lago Salato. Nell’impossibilità di realizzarsi, la fruizione dell’*earthwork* era di necessità differita nel tempo e nello spazio, dipendente dalle fotografie scattate durante la sua realizzazione dal fotografo Gianfranco Gorgoni e dai fotogrammi del film “Spiral Jetty” (1970), girato da Smithson con l’aiuto del cineasta Robert Fiore. Il destino della *Spiral Jetty*, come quello di altre opere di Land art, è di vivere in una dimensione concettuale di prolungamento temporale e virtuale, resa possibile dai dispositivi di registrazione che all’epoca stavano diventando ampiamente diffusi nell’arte in modalità *user-friendly*. Tuttavia, gli artisti della Land art hanno manifestato fin da subito una relazione ambigua con quello che la critica definisce con il termine onnicomprensivo di “documentazione” ovvero con quegli strumenti quali le immagini fotografiche, i progetti, i film e i video, media capaci di restituire al pubblico una serie di idee, di comportamenti o di azioni caratterizzate dal “marchio dell’effimero”.⁹ Al centro di questa relazione altamente problematica con i media sta, ovviamente, la questione della “dematerializzazione”, argomento che ha calamitato il dibattito artistico della fine degli anni sessanta. Tra le voci più influenti del periodo non possiamo non ricordare quella di uno dei maggiori teorici del Concettuale, Sol LeWitt. Nei “Paragraphs on Conceptual Art” egli ha teorizzato un’arte nella quale “l’idea, o concetto, costituisce l’aspetto più importante del lavoro”, idee che, nella fattispecie, “possono anche venire enunciate da numeri,

⁸ R. Krauss, *La scultura nel campo allargato*, in R. Krauss, *L’originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti*, trad. it. a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma (1985) 2007, p. 295.

⁹ A. Gunthert – M. Poivert, *Forme fotografiche dell’atto e dell’atteggiamento*, in A. Gunthert – M. Poivert (a cura di), *Storia della fotografia. Dalle origini ai nostri giorni*, Electa, Milano 2008, p. 560.

fotografie o parole, o in un qualunque altro mezzo scelto dall'artista: la forma non ha importanza".¹⁰

Sulla scorta delle riflessioni di LeWitt, nel tracciare gli sviluppi dell'arte del periodo i critici Lippard e Chandler vedono confluire nell'alveo dell'arte concettuale le due correnti dell'"arte come idea" e dell'"arte come azione".¹¹

Eistendo come idea e come azione, la Land art sembra collocarsi proprio all'intersezione di queste due diverse attitudini per il fatto di aver giocato su due tipi di intervento nel paesaggio, "uno che si può percepire fisicamente e uno che si può costruire mentalmente"¹². Da un lato i progetti degli artisti ambiscono a trovare concretezza attraverso un'azione realizzata al di fuori del "white cube"¹³ della galleria, possibilmente all'interno di luoghi remoti (come il deserto), scelti per favorire un'esperienza estetica decentrata, ai limiti del sublime;¹⁴ in ogni caso, l'accento è sempre posto sulla temporaneità dell'opera e sulle sensazioni esperite dall'osservatore in situ. Dall'altro lato, invece, a causa delle difficoltà nel raggiungere i luoghi della Land art (mito avvalorato da una moltitudine di critici e dalla stampa, di cui riferiremo meglio nei prossimi paragrafi), la fruizione dell'opera è spesso avvenuta attraverso un processo di mediazione che riuscisse a instaurare una relazione a distanza, mentale e in "assenza", tra l'osservatore e l'opera. Nel tentativo di sperimentare delle modalità operative alternative alla produzione di "oggetti" d'arte, non è un caso che gli artisti delle Neoavanguardie siano ricorsi in maniera sistematica ai *time-based media* come la *performance*, la fotografia e il film. Infatti, come sottolinea Martha Buskirk:

più l'opera è istantanea, effimera, lontana nel tempo e nello spazio, più è probabile che essa sia conosciuta attraverso immagini e resoconti, a volte entrambe le cose assieme, a volte le une isolate

¹⁰ Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in "Artforum", vol. 5, n. 10, giugno 1967, trad. it. in A. Zevi (a cura di), *Sol LeWitt. Testi critici*, Editrice Inonia, Roma 1994, pp. 76; 80.

¹¹ L. Lippard – J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, cit., p. 31. Trad. mia.

¹² M. Treib, *Traces upon the Land: the Formalistic Landscape*, in "Architectural Association Quarterly", vol. 11, n. 4, dicembre 1979, pp. 28-29, citato in S. Boettger, *Earthworks...*, cit. p. 209. Trad. mia.

¹³ Cfr. B. O'Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, San Francisco 1976.

¹⁴ Sul concetto di "sublime" nella Land art cfr. J. Beardsley, *Traditional Aspects of New Land Art*, in "Art Journal", vol. 42, n. 3, autunno 1982, pp. 226-32. Per quanto riguarda la nozione di "pittorresco" applicata alla Land art cfr. S. Tillim, *Earthworks and the New Picturesque*, in "Artforum", vol. VII, n. 4, dicembre 1968, pp. 42-45.

dagli altri. C'è un vuoto temporale insito nella ricezione di un'opera compresa a posteriori, solo attraverso documenti di azioni inaccessibili [...] ¹⁵

Allo stesso tempo, la creazione di queste testimonianze che rimandano ad azioni intese come "inaccessibili" ha generato negli artisti delle perplessità sullo statuto di tali documenti. Il pericolo principale era che essi potessero in qualche modo diventare equivalenti o sostitutivi dell'azione o dell'opera stessa: ¹⁶

C'è sempre infatti la domanda di dove, all'interno di una successione di scelte, il documento possa essere trasformato da oggetto secondario in un qualcosa di identico all'opera stessa, o perché l'enfasi viene spostata verso la realizzazione materiale o, all'estremo opposto, perché l'opera stessa è definita come un'idea concettuale solo parzialmente e temporaneamente manifesta in una specifica incaranzione fisica. Perciò, il ruolo centrale giocato dalla fotografia e dal video nel complesso e fluido continuum che unisce la performance e l'arte concettuale degli anni sessanta e settanta stabilisce una serie di opzioni che includono il documento dell'opera, il documento nell'opera e il documento come opera. ¹⁷

Il problema che la Land art si è trovata a fronteggiare è quindi comune sia alla Body art che all'arte del processo che al concettuale "mondano": infatti, "anche se le fotografie iniziarono come documentazione", sottolinea Nancy Foote, "una volta che l'azione è finita, esse acquistano lo status di testimoni oculari, diventando, in un certo senso l'arte stessa". ¹⁸ Infatti, "sebbene non sia essenziale all'esistenza dell'arte concettuale, il documento concettuale è strumentale nella comunicazione o prova agli altri delle idee dell'artista". ¹⁹ In questo, chi meglio della fotografia può garantire quel mantenimento nel tempo, fornendo un certificato d'esistenza capace di attestare che ciò che vediamo nell'immagine "è stato"? ²⁰ Pur catturando, fissandolo, lo svolgimento di una performance o di un'azione, osserva Claudio Marra, "il ruolo della fotografia [...] non si limita affatto all'esercizio di una se pur dignitosa documentarietà. Essa è al contrario la *conditio sine qua non* dell'esistenza

¹⁵ M. Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 2003, p. 223. Trad. mia.

¹⁶ Una distinzione abbozzata in I. Bignamini, *La fotografia: un mezzo di comunicazione specifico per la ricerca artistica*, in G. Bocchi (a cura di), *Foto & Idea*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Sala del Rodotto del Teatro Regio, aprile – maggio 1976), STEP, Parma 1976, s.p.

¹⁷ M. Buskirk, *The Contingent Object...*, cit., p. 223. Trad. mia.

¹⁸ N. Foote, *The Anti-Photographers*, in "Artforum", vol. XV, n. 1, settembre 1976, p. 50. Trad. mia.

¹⁹ C. Moseley, *A History of an Infrastructure*, in C. Moseley (a cura di), *Conception. Conceptual Documents 1968 to 1972*, catalogo della mostra (Norwich, Norwich Gallery, Norwich School of Art and Design, 24 gennaio – 3 marzo 2001; Leeds, City Museum, Art Gallery, Henry Moore Institute Library, 10 marzo – 22 aprile 2001; Vancouver, Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, 12 ottobre – 2 dicembre 2001), Norwich Gallery, Norwich 2001, p. 163. Trad. mia.

²⁰ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino (1980) 2003.

stessa, se non addirittura della pensabilità, di queste azioni”.²¹ È precisamente questo l’aspetto delle immagini fotografiche della Land art a creare le maggiori difficoltà d’inquadramento dal punto di vista critico: il loro trovarsi all’intersezione di più fronti problematici che riguardano tanto la natura e i fini della documentazione quanto l’intenzionalità, le profonde ragioni di poetica e la necessità da parte dell’artista di esercitare un controllo su tale documentazione. Mostre fondamentali come “Prospect 68” (1968), “Conception/Konzeption” (1969), “When Attitudes Become Form” (1969) e “Information” (1970), che comprendevano numerose opere realizzate esclusivamente nella forma della loro documentazione o per le quali la documentazione in catalogo ne è programmaticamente l’unica testimonianza, hanno evidenziato come gli stessi artisti fossero coinvolti in prima persona nelle strategie di visualizzazione del proprio lavoro attraverso fotografie, progetti e informazioni.²²

I primi ad aver messo in discussione il valore della documentazione, fornendo le prime risposte a tale problema, sono stati gli artisti dell’arte concettuale. Tra la fine degli anni sessanta e l’inizio degli anni settanta il fronte del Concettuale ha contribuito a un’intensa esplorazione dei media, soprattutto del medium fotografico, e sulla liceità o meno del loro utilizzo in arte. Tra gli animatori di questo dibattito un ruolo di particolare rilievo spetta a Seth Siegelaub, artista e *dealer* impegnato nella messa in discussione del valore dei tradizionali canali di presentazione e di fruizione artistica come la galleria e del museo, spazi ritenuti del tutto “superflui”²³ alla comunicazione e alla diffusione dell’arte.

Relativamente al problema della documentazione in arte in ambito concettuale, Siegelaub ha fissato a livello teorico una prima divisione del ruolo dell’informazione in arte distinguendo tra informazione “primaria” e “secondaria”.

È un fatto risaputo che la gente per molti anni abbia conosciuto il lavoro di un artista attraverso (1) i mezzi a stampa (2) le conversazioni piuttosto che attraverso un diretto confronto con l’arte stessa. Per la pittura e la scultura, dove la presenza visiva - colore, scala, dimensioni, sito - è importante

²¹ C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano 2012, pp. 32-33.

²² C. Moseley, *A History of an Infrastructure*, cit., pp. 154-55.

²³ S. Siegelaub, in P. Norwell, *Interview. Seth Siegelaub. April 17, 1969*, in A. Alberro - P. Norwell (a cura di), *Recording Conceptual Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2001, p. 34. Trad. mia.

per l'opera, la fotografia o la verbalizzazione di quell'opera è un imbastardimento dell'arte. Ma quando l'arte riguarda cose non pertinenti alla presenza fisica il suo valore intrinseco (comunicativo) non è alterato dalla sua presentazione nei mezzi a stampa. L'uso dei cataloghi e dei libri per comunicare (e disseminare) l'arte è il mezzo più neutrale per presentare la nuova arte. Il catalogo può ora comportarsi come informazione primaria per la mostra, opponendosi all'informazione secondaria sull'arte nelle riviste, cataloghi, ecc. e in alcuni casi la "mostra" può essere il "catalogo".²⁴

Quindi, secondo Siegelau, esisterebbero due tipi di informazione sull'arte, legati alla natura stessa del processo artistico. Nel caso dell'arte "dematerializzata" l'informazione sarebbe primaria perché del tutto coincidente con l'opera intesa come idea, mentre per quanto riguarda l'arte "tradizionale", basata su criteri di "presenza visiva", l'informazione sarebbe necessariamente "distorta" e perciò secondaria, dato che il processo di riproduzione fotografica o "verbale" non è in grado di restituire l'opera nelle sue dimensioni oggettive.²⁵

Nella sua visione forse un po' troppo semplificante, ciò che Siegelau non mette in conto è la possibilità che anche l'arte "dematerializzata" possa venire in qualche modo distorta dal processo stesso di riproduzione o di comunicazione al pubblico dell'opera attraverso i media a stampa o "smaterializzanti" come il film e il video, qualora non sia l'artista stesso a deciderne le modalità di presentazione: e, lo vedremo tra poco, è proprio su questo nodo problematico che si sono addensate le più grandi perplessità degli artisti della Land art. Volendo però spezzare una lancia a favore di Siegelau, nella parte finale del suo ragionamento egli ha il merito di individuare i due ambiti cruciali all'interno dei quali l'informazione sull'arte ha principalmente operato: quello dei cataloghi e dei libri ideati e quindi controllati personalmente dagli artisti, e quello escluso dalla loro portata cioè le riviste d'arte e in generale i *magazine* d'informazione di massa.

All'interno di questa disputa avviata in seno alle Neoavanguardie e nei resoconti più interessanti pubblicati in merito²⁶, figurano anche alcuni dei pionieri della Land art. Fin dalle prime battute di questo dibattito assistiamo al consolidarsi di due

²⁴ S. Siegelau, in C. Harrison, *On Exhibitions and the World at Large: Seth Siegelau in Conversation with Charles Harrison*, in "Studio International", vol. 178, n. 917, dicembre 1969, p. 202. Trad. mia.

²⁵ "Quando l'arte non è più dipendente dalla sua presenza fisica, quando diventa un'astrazione, non viene distorta dalla sua riproduzione nei libri. Diventa l'informazione PRIMARIA, mentre la riproduzione dell'arte tradizionale in libri e cataloghi è un'informazione necessariamente SECONDARIA (distorta)", S. Siegelau, citato in N. Foote, *The Anti-Photographers*, cit., p. 49. Trad. mia.

²⁶ Mi riferisco soprattutto ad A. Alberro – P. Norwell (a cura di), *Recording Conceptual Art*, cit.

schieramenti, dominanti e divergenti, più un livello intermedio. Le due posizioni principali vedono collocarsi a un estremo quegli artisti che pongono un categorico rifiuto alla documentazione, mentre, all'estremo opposto, quelli che fanno un uso consapevole della documentazione e dei media intesi come degli strumenti con i quali poter sperimentare nuovi orizzonti di poetica. La posizione intermedia è invece occupata da quegli artisti per i quali la documentazione è un qualcosa di inevitabile di cui doversi servire per registrare in qualche maniera il proprio lavoro, mantenendo però una netta distinzione tra l'opera e la sua documentazione. Tale tripartizione, chiaramente strumentale ai fini della nostra discussione, ci permette di iniziare a delineare le coordinate all'interno delle quali intendiamo articolare la nostra tesi. Quello che ci prefissiamo di ricostruire è la complessa e sfaccettata relazione degli artisti della Land art con i media, mostrando come all'interno della Land art fosse in atto non solo un processo di ridefinizione radicale dell'arte ma anche un'animata discussione sulle modalità di comunicazione e fruizione della stessa attraverso i media "smaterializzanti" della fotografia, del film e infine del video. Dal nostro punto di vista infatti, l'etichetta onnicomprensiva di "documentazione" è stata spesso applicata in maniera pericolosamente uniforme a tali materiali senza operare gli opportuni distinguo, con l'effetto finale di tacere gli scarti e di appiattare le profonde differenze a livello di poetica presenti tra i vari protagonisti della Land art. La nostra indagine sarà perciò mirata alla messa in discussione dell'etichetta di "documentazione", cercando allo stesso tempo di ricostruire un panorama più rispettoso delle diversità a livello concettuale ed operativo tra i singoli artisti. Quello che ci auguriamo potrà emergere da questa analisi sarà l'orizzonte multiforme e sfaccettato delle idee degli artisti della Land art riguardo l'uso dei media in quel cruciale passaggio tra gli anni sessanta e gli anni settanta.

1.2 La natura singolare del documento nella Land art

Dopo aver fatto il punto sullo stato dei rapporti tra le Neoavanguardie e la documentazione, in questa fase ancora preliminare e introduttiva cercheremo di

restringere maggiormente il nostro campo d'indagine. Partiremo quindi dalle opinioni di alcuni dei pionieri della Land art, nello specifico Dennis Oppenheim, Robert Morris e Robert Smithson, tra i primi ad aver posto le basi per una discussione sul ruolo della documentazione all'interno della poetica di gruppo.

Le risposte iniziali di Oppenheim e Smithson riflettono, sviluppandole, quelle date in occasione del simposio a cui essi avevano partecipato assieme a Neil Jenney, Hans Haacke, Günther Uecker e Richard Long in occasione di "Earth art"²⁷, dimostrando come, già nelle prime mostre fondative della Land art, il problema della documentazione e, in particolare, il rapporto degli artisti con la fotografia, fossero già delle questioni della massima importanza. In particolare, in base ad alcune dichiarazioni di poetica esplicita che ora vaglieremo, Oppenheim, Morris e Smithson sembrano incarnare perfettamente le tre diverse posizioni relative all'uso e al valore della documentazione di cui abbiamo delineato i tratti fondamentali.

Tra i tre, Oppenheim è quello maggiormente contrario alla documentazione. Nel corso di un'intervista rilasciata a Patricia Norwell nel marzo del 1969, partendo dal presupposto che per lui "la documentazione [...] è la parte più debole dell'estetica",²⁸ Oppenheim specifica ulteriormente le ragioni di questa avversione:

L'aspetto della documentazione che sarei portato a rifiutare è quello che ci sta riportando dentro l'oggetto, o dentro una specie di forma rigida, statica che è esattamente ciò che i nuovi lavori non implicano. Buona parte delle opere processuali che ho realizzato sono opere che richiedono di seguire il processo di come un particolare medium si sviluppa nel tempo e nello spazio. E solidificarlo attraverso un'astrazione fotografica è strappar via una cosa che si accompagna con una certa forza e obbligarla al letargo di una forma rigida di comunicazione. L'unico modo che riesco a immaginare per sottrarsi all'avvento della fotografia, che sembra essere molto popolare ora, sarebbe di permettere all'opera di vivere solo nel suo sito. Se altri vogliono documentarla credo che non ci si possa fare niente [...] Credo che il traguardo finale sarebbe di provare ad eseguire il lavoro o determinare il lavoro e avere una comunicazione che operi all'interno dei propri confini o all'interno dei confini dell'opera. In quel modo il ruolo dello scultore sarebbe quello di interagire o di produrre dei cambiamenti all'interno del sistema, e la sua opera sarebbe l'effetto stesso o i cambiamenti creati [...] E penso che le fotografie siano una panacea per gli *earthworks* – dell'arte

²⁷ W. Sharp – W.C. Lipke (a cura di), *Earth art*, catalogo della mostra (Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11 febbraio – 16 marzo 1969), The Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca 1970, s.p., riedito col titolo *Earth (1969)* in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996, pp. 177-87. Il simposio, moderato da Thomas W. Leawitt, si è tenuto alla Cornell University il 6 febbraio 1969. Le interviste a Oppenheim, Morris e Smithson cui facciamo riferimento sono state registrate pochi mesi dopo il simposio e sono riportate in A. Alberro – P. Norwell (a cura di), *Recording Conceptual Art*, cit., pp. 21-30, 56-69, 124-34.

²⁸ D. Oppenheim, in P. Norwell, *Interview. Dennis Oppenheim. March 29, 1969*, in A. Alberro – P. Norwell (a cura di), *Recording Conceptual Art*, cit., p. 23.

terrestre o concettuale o della parola scritta. C'è una certa perdita; c'è sempre una perdita attraverso l'astrazione. Che c'è di male a lasciare l'opera d'arte lì dov'è? Nel lasciare l'opera fatta... Solo farla, farla senza cercare di diffonderla [...] Una caratteristica del nuovo artista sarà quest'aspetto esoterico [...] il fatto che il suo lavoro non può essere venduto, spostato, [perchè] è effimero, è etereo, è concettuale... Il fatto che non abbia il corpo rigido dei lavori del passato [...] Ci sono un sacco di artisti che non documentano le loro opere, non ne parlano, semplicemente le fanno e basta.²⁹

All'epoca dell'intervista Oppenheim aveva realizzato i suoi primi e ormai celebri interventi di Land art come *Annual Rings* (1968), *Boundary Split* (1968) e *Directed Harvest* (1968). Ognuna di queste opere è la risultante di un'azione fisica dell'artista agita su materiali naturali quali la neve e il ghiaccio o, nel caso di *Directed Harvest*, compiuti seguendo le procedure agricole della semina. Fin dalle sue prime opere quindi, al centro della poetica dell'artista sta un'azione che trova solo temporaneamente una sua realtà fisica nel territorio naturale, per poi scomparire senza lasciare traccia alcuna. Anche se, come vedremo, le fasi del processo di realizzazione o più spesso lo stadio finale di ciascuna di queste opere sono testimoniate da un insieme di mappe, didascalie, schizzi e fotografie, relativamente allo statuto di queste immagini fotografiche la posizione di Oppenheim è netta dal punto di vista teorico. Oltre ad essere un ostacolo all'autosufficienza dell'opera, per l'artista la documentazione è particolarmente pericolosa nella sua declinazione fotografica in quanto l'immagine fotografica riesce a "solidificare" un'opera votata all'evanescenza. Il problema principale su cui egli si sofferma è quello della "perdita attraverso l'astrazione", astrazione può essere interpretata come una "sottrazione". L'immagine fotografica impiegata nella documentazione sarebbe quindi colpevole di sottrarre il valore principale dell'opera cioè il suo vivere in una precisa e irripetibile dimensione spazio-temporale, per ricondurla semplicemente a un oggetto, a "una forma rigida di comunicazione". Insomma, l'artista rifiuta la documentazione fotografica per paura che essa possa non solo creare dei succedanei dell'opera principale perduta ma addirittura trasformarsi nell'opera stessa: un pericolo ritenuto da lui palpabile soprattutto nel caso in cui siano altri a volerla documentare. Vedremo tra non molto come sia stata questa la molla a spingerlo di lì a poco ad accettare come "buono" solo un certo

²⁹ D. Oppenheim, in P. Norwell, *Interview. Dennis Oppenheim...*, cit., p. 23. Trad. mia, corsivo e integrazioni miei.

tipo di documentazione, quello ideato e realizzato direttamente dall'artista. Per ora ci basti anticipare come, in questa fase iniziale di discussione, per ovviare alla creazione di surrogati "incontrollabili" che potessero minare non solo il senso dell'opera ma anche l'intenzionalità dell'artista, Oppenheim e i suoi compagni desideravano "che questo metodo di documentazione", con cui alla fine dovevano in qualche modo venire a patti, "sembrasse prosaico, espressamente quasi mediocre in modo che l'attenzione si concentrasse sulla fotografia non necessariamente come oggetto d'arte ma piuttosto come veicolo di un più ampio concetto".³⁰

In linea di principio, quindi, nel pensiero di Oppenheim le immagini fotografiche sono delle forme derivate e meramente secondarie di informazione che tradiscono nel vivo la poetica della Land art nonché passibili di essere convertite in oggetti facilmente mercificabili e inseribili all'interno dei circuiti commerciali delle gallerie. Per inciso, le riflessioni dell'artista riflettono un'inquietudine che stava contemporaneamente serpeggiando anche all'interno della critica d'arte: la stessa Lucy Lippard, ritornando sul concetto di "dematerializzazione", sarà costretta ad ammettere che, in ultima analisi, "un pezzo di carta o una fotografia sono tanto un oggetto, o un 'materiale', quanto una tonnellata di piombo".³¹ Vedremo più avanti come Oppenheim abbia in seguito cambiato idea sul valore e sull'utilizzo della documentazione all'interno del proprio lavoro; per il momento vogliamo evidenziare come essa costituisca per l'artista una reale minaccia e, in quanto tale, sia da considerarsi come "una sorta di residuo fotografico dell'opera".³²

Partendo da una certa sfiducia nei confronti della documentazione, anche la posizione di Robert Morris è molto vicina a quella di Oppenheim, sebbene egli alla fine sia meno categorico nel pronunciarsi per un netto rifiuto. Dal punto di vista di Morris infatti, la documentazione o la presentazione dell'opera sono diventati

³⁰ D. Oppenheim, in G. Celant (a cura di), *Dennis Oppenheim*, catalogo della mostra (Marghera, zona industriale Capannone Pilkington – SIV, 15 giugno – 12 ottobre 2007), Charta, Milano 2007, p. 31.

³¹ L. Lippard, *Preface*, in L. Lippard, *Six Years...*, cit., p. 5. Trad. mia. Cfr. L. Soutter, *The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography*, in "Afterimage", vol. 26, n. 5, marzo-aprile 1999, p. 8. Cfr. altresì A. Boetzkes, *The Ethics of Land Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010, pp. 8-9; A. Tarsia, *Time and the immaterial*, in C. Phillipot – A. Tarsia (a cura di), *Living in Your Head. Concept and Experiment in Britain 1965-75*, catalogo della mostra (Londra, Whitechapel Art Gallery, 4 febbraio – 2 aprile 2000), The Whitechapel Art Gallery, London 2000, pp. 17-23, e S. Boettger, *Earthworks...*, cit., pp. 209-15.

³² D. Oppenheim, in G. Celant (a cura di), *Dennis Oppenheim*, cit., p. 31.

ormai dei fattori assolutamente “dominanti sull’idea”³³ e le sue riflessioni si concentrano sulla possibilità che il senso dell’opera di Land art, passando attraverso il filtro della documentazione, possa essere frainteso dal pubblico. Appoggiandosi alla distinzione operata da Siegelauub tra informazione primaria e secondaria, anche per Morris “lo status della documentazione è secondario rispetto a quello dell’opera originale”.³⁴ Riferendosi a uno dei suoi primi *earth projects*, cioè *Continuous Projects Altered Daily* (1969)³⁵, in un’intervista rilasciata a Patricia Norwell l’artista specifica che:

la documentazione è una sorta di residuo o sedimento [...] e più di qualsiasi altra cosa ha un valore sentimentale. Non puoi individuare l’opera nei termini della sua registrazione [...] voi avete una serie di fotografie, io ho gli appunti di quello che ho fatto ogni giorno. Ma è proprio come un album di fotografie o un qualcosa di sentimentale. [...] L’interesse era nel realizzarlo, vederlo passare in tutti quegli stadi - coinvolto nel processo - e non la documentazione.³⁶

Come Oppenheim, anche per Morris l’opera andrebbe fruita principalmente nel suo divenire, nel processo sia fisico che temporale di alterazione dei materiali: è in quel preciso momento che l’opera è viva, mentre la documentazione non farebbe altro che imbalsamare l’opera, bloccandola in uno stadio della sua esistenza. Il suo stesso ridurre il valore della fotografia a un qualcosa di “sentimentale”, evidenzia tutta una serie di pregiudizi ancora gravanti sulla fotografia e sul suo statuto artistico. La fotografia nella Land art quindi, più che un mezzo d’informazione o di documentazione si trasformerebbe addirittura in un “ostacolo alla comprensione”, come sintetizza Beatrice Parent:

sfortunatamente, ovunque possa essere l’oggetto di questi artisti, qualsiasi intenzione essi abbiano, c’è sempre una barriera, posta a livello comunicativo, tra loro e il pubblico [...] Uno dei problemi principali della Land art sta nel livello di ambiguità tra l’opera stessa e la sua rappresentazione [...] È innegabile che a questo proposito la Land art affronti un problema difficile da risolvere: rinunciare a tale metodo d’informazione o rimanere all’interno delle forme abituali. Per di più, la fotografia stessa crea un ostacolo alla comprensione sebbene, attraverso essa, l’opera sia presentata al pubblico a un livello mentale, di modo che si debba fare uno sforzo per immaginare l’opera [...].³⁷

³³ R. Morris, in P. Norwell, *Interview. Robert Morris. May 16, 1969*, in A. Alberro – P. Norwell (a cura di), *Recording Conceptual Art*, cit., p. 61. Trad. mia.

³⁴ A. Alberro, *At the Threshold of Art as Information*, in A. Alberro – P. Norwell (a cura di), *Recording Conceptual Art*, cit., p. 9. Trad. mia.

³⁵ Cfr. il saggio R. Morris, *Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects*, in R. Morris, *Continuous Projects Altered Daily: the Writings of Robert Morris*, The MIT Press-Solomon R. Guggenheim Museum, Cambridge (MA)-New York 1995, in particolare pp. 64-69.

³⁶ R. Morris, in P. Norwell, *Interview. Robert Morris...*, cit., p. 59. Trad. mia.

³⁷ B. Parent, *Land Art*, in “Opus International”, n. 23, marzo 1971, pp. 22-27; trad. inglese pp. 65-68.

Il ragionamento di Parent non è scalfito da alcun dubbio: riflettendo un leitmotiv assai diffuso nella critica, anche per la studiosa l'opera di Land art è gravata dall'ostacolo della sua mediazione tramite la documentazione. Stando però a quello che vedremo nei prossimi capitoli, nonostante una generale sfiducia nella documentazione da parte degli artisti, in essi è sempre presente, a livello più o meno esplicito, la coscienza dell'impossibilità di facili schematismi e soluzioni (come quelle abbozzate dalla Parent) per quanto riguarda il valore della documentazione. Già in Morris vediamo affacciarsi un'opinione più possibilista: egli dichiara infatti che "sebbene non si possa dire di non essere interessati [...] nella documentazione, essa è tutto ciò che rimane per comunicare quello che è accaduto nel caso non si fosse stati presenti".³⁸ Riflettendo sul fatto che, nei tempi lunghi, sono proprio questi documenti a diventare l'unico modo per recuperare l'opera d'arte alla memoria, Morris ammette: "il documento, sai – è l'unica cosa che rimane. E credo ciò sia vero di tutta l'arte. Dopo cinquant'anni, dopo cent'anni, si ha solo la documentazione. [L'arte] Non è più viva, per quanto mi riguarda. E diventa un documento. Come la storia dell'arte è un documento".³⁹

Rispetto al rifiuto di Oppenheim e alle inquietudini costruttive manifestate da Morris, la posizione di Robert Smithson spicca per un'interpretazione del tutto singolare dell'immagine fotografica all'interno della propria poetica, in quel periodo incentrata sulla dialettica del Site-Nonsite. Dal suo punto di vista:

ogni cosa è parte dell'arte [...] Le fotografie sono forse la contrazione più estrema perché riducono tutto al rettilineo o al quadrato, essa restringe tutto. Ciò mi affascina [...] La fotografia in un certo senso è la *traccia* del sito. È un modo di focalizzarsi sul sito. Ad esempio, se fai un viaggio verso un sito, poi la fotografia ti dà un *indizio* di quello che cerchi. Credo che forse, fin dall'invenzione della fotografia, abbiamo visto il mondo attraverso le fotografie e in nessun altro modo.⁴⁰

Tralasciando per ora altre questioni che affronteremo nello specifico più avanti, quello che ci preme sottolineare è che a differenza dei suoi compagni Smithson sembra vedere nella macchina fotografica non tanto un dispositivo contro cui

³⁸ R. Morris, in P. Norwell, *Interview. Robert Morris...*, cit., p. 61. Trad. mia.

³⁹ Ivi, p. 59. Trad. mia. Tuttavia, è da segnalare che Morris nel tempo accentuerà la sua sfiducia nella documentazione portando all'estremo le proprie inquietudini, come si evince in R. Morris, *The Art of Existence: Three Visual Artists. Works in Progress*, in "Artforum", vol. IX, n. 5, gennaio 1971, pp. 28-33.

⁴⁰ R. Smithson, in P. Norwell, *Interview. Robert Smithson. June 20, 1969*, in A. Alberro – P. Norwell (a cura di), *Recording Conceptual Art*, cit., p. 128. Trad. mia, corsivo mio.

combattere, utile solo alla documentazione dell'opera, quanto un elemento integrale alla creazione stessa e un mezzo per elaborare l'opera. Nella sua riflessione la macchina fotografica⁴¹ è un medium con cui è possibile addirittura "capire qualcosa". Non solo: l'artista sottolinea la stretta connessione che lega l'immagine fotografica con il proprio referente ovvero l'opera. Nel farlo, egli non usa dei termini casuali: parla infatti di *traccia*, di *indizio*. Pensando ai lavori più emblematici della Land art come *Double Negative* di Michael Heizer, le linee disegnate nel deserto da Walter De Maria o i solchi effimeri lasciati nel terreno e che segnano, segnalandole, le camminate di Richard Long, ciò che ci colpisce è l'omologia instaurabile tra il processo d'impressione fotografica e la natura stessa dei procedimenti usati dagli artisti della Land art nel creare le loro opere, realizzate appunto, nella maggior parte dei casi, tramite l'impressione di segni, di linee o di marchi nel paesaggio che verranno di conseguenza conservati, "solidificati" e "memorizzati", attraverso i media di registrazione. Interpretando la fotografia come "traccia del sito", Smithson svela, in date precocissime, il collegamento più profondo tra una poetica basata sul concetto di impronta, di connessione fisica tra l'opera e il materiale che la costituisce, e l'immagine fotografica. Come messo in luce dagli studi di Rosalind Krauss, nella lettura semiotica di Charles S. Peirce la fotografia, in virtù di questa stretta relazione con il proprio referente, è intesa come segno traccia o indice.⁴² Soprattutto per l'arte degli anni settanta, anni dominati dall'"onnipresenza della fotografia come modalità di rappresentazione", la studiosa americana ha sottolineato come il medium fotografico sia stato utilizzato da numerosi artisti:

in tutti quei lavori che dipendono da un supplemento documentario – gli *earthworks*, in particolare come si sono evoluti negli ultimi anni, la body art, la story art – e naturalmente nel video. Ma non è solo la presenza accresciuta della fotografia a essere significativa, è piuttosto la fotografia

⁴¹ Segnaliamo che il termine usato da Smithson nella versione originale del testo, cioè *camera*, è variamente traducibile, a seconda del contesto, come macchina fotografica, come cinepresa o come telecamera.

⁴² Cfr. R. Krauss, *Marcel Duchamp o il campo immaginario*, in R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, cit., pp. 67-85, in particolare p. 74. Cfr. C.S. Peirce, *Semiotica*, Einaudi, Torino 1980, in particolare pp. 151-58. A tal riguardo, segnaliamo l'opinione discordante di C. Francblin, *Une image en transit*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n. 27, primavera 1989, pp. 57-65.

combinata ai caratteri espliciti dell'indice. Ovunque si guardi nell'arte degli anni Settanta si trovano esempi di questa connessione.⁴³

Come ha sottolineato Claudio Marra a proposito della fotografia nell'arte concettuale:

se [...] numeri e parole sono segni ad altissimo grado di codificazione che in quanto tali possono anche esistere sciolti da un rapporto di referenza con il mondo, non altrettanto si può dire per le fotografie che, per loro natura, paiono appartenere a quella categoria di segni che Peirce chiamava *indici*, o segni traccia, segni che appunto mantengono sempre una forte e ineludibile relazione col proprio referente. Tecnicamente una fotografia non è altro che un'impronta, una traccia, appunto, che "qualcosa", attraverso la mediazione della luca, lascia su un supporto sensibile. [...] Sono state proprio le fotografie, più di ogni altra modalità utilizzata, a segnalare il difficile se non impossibile sganciamento del Concettuale da una dimensione di mondanità. Del resto, a sottolineare la fondatezza di questa prospettiva è stato Duchamp [...] l'indiscusso iniziatore di tutta la ricerca concettuale, nel momento in cui, con i suoi *ready mades*, ha segnato la natura indicale, e dobbiamo aggiungere fotografica, della concettualità.⁴⁴

Ecco quindi che a differenza delle altre correnti artistiche con cui interseca il proprio cammino, la questione della natura del documento nella Land art è molto più delicata perchè riflette la genesi stessa dell'opera, realizzata il più delle volte attraverso delle forme di "segnatura dei luoghi".⁴⁵ Ragionando sugli interventi di Land art, Krauss qualifica le azioni degli artisti nel paesaggio con un termine, quello di "luoghi contrassegnati", anch'esso impregnato dal principio peirciano dell'indicalità:

per luoghi contrassegnati, oltre che trasformazioni concrete di luoghi, si intendono anche altre forme di segnatura, sia attraverso la produzione di segni effimeri (*Depressions* di Heizer, *Time Lines* di Oppenheim [sic], *Mile Long Drawing* di De Maria), sia attraverso l'uso della fotografia (i *Mirror Displacements in the Yucatan* di Smithson ne sono il primo esempio famoso, e da allora Richard Long e Hamish Fulton hanno incentrato il loro lavoro sull'esperienza fotografica della segantura). La *Running Fence* [...] di Christo può essere considerato un altro esempio, al tempo stesso temporaneo, fotografico e politico, di segnatura dei luoghi".⁴⁶

Le riflessioni di Krauss sull'indicalità sono riprese anche da Philippe Dubois, il quale sottolinea come:

i principi fondamentali della land-art, come pure certe pratiche dell'arte concettuale procedano direttamente dalla "logica dell'indice", poiché si tratta di opere [...], tracce, dunque sempre

⁴³ R. Krauss, *Note sull'indice, parte I*, in R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia...*, cit., p. 221. Cfr. altresì R. Krauss, *Note sull'indice, parte II*, in R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia...*, cit., pp. 225-33.

⁴⁴ C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano (1999) 2000, pp. 177-78. Per un'analisi del pensiero peirciano cfr. C. Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 67-94.

⁴⁵ R. Krauss, *La scultura nel campo allargato*, cit., p. 294.

⁴⁶ Ivi, pp. 292-94.

fisicamente iscritte in situazioni referenziali determinate e singolari, che prendono significato da questo rapporto di contiguità, [sic] esistenziale con il loro ambiente.⁴⁷

Sulla base dei ragionamenti di Krauss, Marra e Dubois arriviamo a comprendere la natura del tutto singolare del documento nella Land art, non solo come strumento di memoria ma come elemento integrale dell'opera e inseparabile dalla genesi stessa del lavoro: una riflessione che, abbiamo visto, trova una precoce conferma nelle parole di Robert Smithson. Ecco quindi che, ritornando all'affermazione di John Perreault posta a inizio capitolo, è l'ultima parte del suo ragionamento a non soddisfarci, quando egli, riferendosi alla natura della *Spiral Jetty*, la definisce "un'*involontaria* opera d'arte mediale". Seppur a dieci anni di distanza dalla creazione dell'*earthwork*, nelle parole di Perreault avvertiamo ancora un certo disagio nell'affrontare sia il problema della "documentazione" che la natura particolare dell'opera di Land art. Il critico si sforza ancora di distinguere l'opera "primaria", la "vera" e inaccessibile *Spiral Jetty*, dalla fotografia e dal film intesi come fonti "secondarie" di informazioni. Tuttavia, ciò che nella *Spiral Jetty* viene considerato come mera "documentazione" e come effetto collaterale e *involontario* della mediazione, in verità è frutto di una scelta consapevole di poetica dello stesso Smithson. Ideata come "una sorta di ensemble di media differenti",⁴⁸ la *Spiral Jetty* è un'opera unica ma dalle tre anime: è un *earthwork* ma è anche, contemporaneamente, un film e un saggio omonimi. Non è un caso che ancor prima della presentazione ufficiale alla galleria Dwan nell'autunno del 1970, l'opera è apparsa per la prima volta in veste fotografica nelle sale del Museum of Modern Art di New York durante "Information" (1970),⁴⁹ mostra che mirava ad indagare l'influenza e il ruolo dei mass media all'interno della sperimentazione artistica di

⁴⁷ P. Dubois, *L'atto fotografico*, QuattroVenti, Urbino (1983) 1996, p. 112.

⁴⁸ Citato in V. van Saaze, *The Ethics and Politics of Documentation. On Continuity and Change in the Work of Robert Smithson*, in I. Commandeur – T. van Riemsdijk-Zandee (a cura di), *Robert Smithson. Art in Continual Movement*, Alauda Publications, Amsterdam 2012, p. 69. Trad. mia.

⁴⁹ K.L. McShine (a cura di), *Information*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 2 luglio – 20 settembre 1970), The Museum of Modern Art, New York 1970.

quegli anni, “usando la fotografia per dimostrare l’ambivalenza che nell’era contemporanea circonda i concetti di ‘informazione’ e ‘documentarietà’”.⁵⁰

Ma quello che vale per Smithson ovvero una certa dose di consapevolezza unita al desiderio di sperimentare un’arte finalmente libera da qualsiasi forma di restrizione ad un medium specifico, può essere valido anche per gli altri artisti della Land art?

Ecco che scandagliare il fronte tutt’altro che coeso della Land art permette di ricostruire un momento particolarmente significativo nella trasformazione dell’uso in ambito artistico dei media in un periodo storico che li ha visti evolvere da mezzi secondari, buoni “solo” a documentare l’esistenza di un lavoro, a strumenti primari e sperimentali in ambito artistico.⁵¹ Come spiegano Philipp Kaiser e Miwon Kwon, il fatto che gli artisti della Land art abbiano fatto un ampio ricorso ai media nella documentazione dei propri lavori “non significa che la mediazione eclissi completamente l’‘opera’ ma piuttosto che l’identità o il significato dell’‘opera’ non può essere realizzato completamente senza di essa. Questa è una condizione strutturale, un attributo fondamentale della Land art fin dagli esordi [...]”⁵² e che riflette quel contesto storico di profondi cambiamenti nell’uso dei media tipico del passaggio tra gli anni sessanta e gli anni settanta. Guardando alla Land art da una certa distanza temporale, forse solo ora possiamo comprendere come essa abbia effettivamente contribuito a “un maggiore cambiamento nell’uso dei media”, per usare le parole di Klaus Honnef.⁵³

C’è tuttavia un’altra questione di cui dobbiamo tenere conto. A voler essere ancor più precisi nelle nostre valutazioni, è necessario sottolineare come la gran parte

⁵⁰ H. Diack, *Nobody Can Commit Photography Alone: Early Photoconceptualism and the Limits of Information*, in “Afterimage”, vol. 38, n. 4, gennaio-febbraio 2011, p. 14. Trad. mia. Cfr. altresì M. Buskirk, *The Contingent Object...*, cit., pp. 229-35.

⁵¹ J. Jacobs, *The New Photography*, in G. Lewis (a cura di), *This is Not a Photograph. Twenty Years of Large-Scale Photography 1966-1986*, catalogo della mostra (Sarasota, Florida, The John and Mable Ringling Museum of Art, 7-31 maggio 1987; Akron, Ohio, Akron Art Museum, 31 ottobre 1987 – 10 gennaio 1988; Norfolk, The Chrysler Museum, 26 febbraio – 1° maggio 1988), The John and Mable Ringling Museum, Sarasota 1987, pp. 1-14, in particolare pp. 10-12.

⁵² P. Kaiser – M. Kwon, *Ends of the Earth and Back*, in P. Kaiser – M. Kwon (a cura di), *Ends of the Earth. Land Art to 1974*, catalogo della mostra (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, The Geffen Contemporary at MOCA, 27 maggio – 20 agosto 2011; Monaco di Baviera, Haus der Kunst, 12 ottobre 2012 – 20 gennaio 2013), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles-Haus der Kunst, Prestel, Munich-Los Angeles-New York 2012, p. 27. Trad. mia.

⁵³ K. Honnef, *Concept art*, Phaidon, Cologne 1971, p. 24. Trad. mia.

della nostra percezione e conoscenza della Land art sia stata in realtà non solo veicolata ma addirittura plasmata dagli stessi media. Soprattutto la stampa, i giornali e le riviste di settore, hanno contribuito a determinare “l’immagine pubblica della Land art”.⁵⁴

Prima di procedere nella nostra analisi vorremmo perciò specificare ulteriormente, appoggiandoci alle recenti riflessioni di Tom Holert, la prospettiva nella quale inquadreremo parte della nostra ricerca. Secondo lo studioso:

fin dall’inizio, la Land art era uno specifico *spazio discorsivo della fotografia*, uno spazio attraversato da vari regimi e alla cui articolazione hanno partecipato vari attori. Le fotografie nelle riviste illustrate che riportavano i nuovi movimenti artistici appartenevano a questo spazio, come gli artisti stessi e i fotografi [che gravitavano] nell’ambiente [a essi] vicino.⁵⁵

Holert condivide pienamente quanto già notato dal critico David Hickey nel 1971, ovvero come “i giornali e lo spazio dei media” fossero diventati “i luoghi principali per la presentazione, la valutazione critica e la legittimazione dell’arte allo stesso tempo”,⁵⁶ integrando però tale lettura alla luce del pensiero critico di Rosalind Krauss. “Gli spazi discorsivi della fotografia” è infatti il titolo di un saggio pubblicato nel 1982, nel quale la critica americana confronta la diversa ricezione e i due diversi tipi di spazi di discussione che si creano in ambito fotografico. Per verificare la sua ipotesi, Krauss prende come caso di studio la famosa immagine del 1868 di Timothy O’Sullivan *Tufa Domes/Pyramid Lake (Nevada)* nella sua originaria veste fotografica e nella versione di copia litografica per la pubblicazione nell’opera “Systematic Geology” di Clarence King.⁵⁷ Secondo Krauss, ciò che separa queste due immagini è la stessa distanza che intercorre “tra la fotografia e la sua interpretazione”. Ciò che nella fotografia è “misteriosa bellezza” viene mutato dalla litografia in “banalità visiva”.⁵⁸

la differenza tra queste due immagini, tra la fotografia e la sua interpretazione, non è dovuta all’opposizione tra l’aspirazione del fotografo e la mancanza di talento dello stampatore. Esse

⁵⁴ T. Holert, *Land Art’s Multiple Sites*, in P. Kaiser – M. Kwon (a cura di), *Ends of the Earth...*, cit., p. 107. Trad. mia.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 110. Trad. mia, corsivo e integrazioni miei.

⁵⁶ P. Kaiser – M. Kwon (a cura di), *Ends of the Earth...*, cit., p. 28, Trad. mia. Cfr. D. Hickey, *Earthscapes, Landworks and Oz*, in “Art in America”, vol. 59, n. 5, settembre-ottobre 1971, pp. 40-49.

⁵⁷ R. Krauss, *Gli spazi discorsivi della fotografia*, in R. Krauss, *L’originalità dell’avanguardia...*, cit., pp. 143-61. Lo stesso saggio è contenuto in R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano (1990) 2000, pp. 28-49.

⁵⁸ R. Krauss, *Gli spazi discorsivi della fotografia*, cit., p. 144.

invece appartengono a due ambiti culturali distinti, presuppongono attese diverse da parte dello spettatore e veicolano due diversi tipi di sapere. [...] si potrebbe dire che, in quanto rappresentazioni, operano in due spazi discorsivi distinti, rimandano a due diversi tipi di discorsi. La litografia appartiene al discorso della geologia, e dunque a quello della scienza empirica. [...] E la fotografia, in quale spazio discorsivo opera? Il discorso estetico sviluppatosi nel XIX secolo si è sempre più organizzato intorno a quello che potremmo chiamare lo spazio di esposizione. [...]⁵⁹

Pur senza addentrarci troppo nel saggio di Krauss, possiamo dire che anche le immagini fotografiche della Land art operano in due spazi in definitiva distinti: da un lato quello delle intenzioni e della poetica dell'artista (quello che Krauss definisce "il discorso estetico") e dall'altro quello delle forme di comunicazione e di interpretazione dell'opera da parte del pubblico ("lo spazio di esposizione"), un complesso di elementi non sempre controllabili da parte dell'artista.⁶⁰ Sulla scorta di questa trama teorica, ci proponiamo di procedere inizialmente da una prospettiva che renda conto della ricezione delle immagini delle opere di Land art nel mondo, nella loro comunicazione attraverso i mass media, verificando come sia stata effettivamente "costruita" dai media una certa immagine della Land art che inevitabilmente ha condizionato i discorsi critici e la percezione dell'opera da parte del pubblico. In seguito, andremo nel dettaglio delle intenzioni degli artisti, scoprendo un panorama sorprendentemente ricco ma altrettanto problematico. Nel far questo ci dedicheremo in particolare a quegli autori che, oltre ad essere stati definiti come i pionieri della Land art, hanno a nostro avviso incarnato le diverse risposte possibili alla relazione con i media, ovvero Walter De Maria, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Nancy Holt, Jan Dibbets, Richard Long, Hamish Fulton, Christo e Jeanne-Claude.⁶¹

Nei prossimi due paragrafi indagheremo le due aree di discussione che abbiamo appena delineato ovvero la comunicazione al pubblico e il *display* fotografico dei

⁵⁹ Ivi, pp. 144-45.

⁶⁰ Ivi, p. 146.

⁶¹ Anche se per svariate ragioni la maggior parte degli artisti citati ha rifiutato l'appartenenza a un fronte di ricerca comune e definibile con il termine Land art (preferendo, in alcuni casi, altre definizioni), è tuttavia innegabile che proprio su questi nomi la critica si sia sempre espressa in maniera concorde sul loro diretto contributo alla nascita e agli sviluppi di tale ricerca estetica. In questa sede ci limitiamo a far presente tale problema che esula però dalla nostra discussione. Per un'analisi approfondita rimandiamo a G.A. Tiberghien, *Land Art*, cit., pp. 13-27, e B. Tufnell, *Land Art*, cit., pp. 6-19.

primi *earthworks* nei *magazine* e nelle riviste d'arte e la prima "esposizione televisiva" di Land Art nel film omonimo girato da Gerry Schum.

1.3 Quando la fotografia diventa un'arma a doppio taglio: l'immagine della Land art nei *magazine* e nelle riviste d'arte

Nella costruzione dell'"immagine pubblica" della Land art un ruolo d'assoluta importanza è da attribuire ai *magazine* e alle riviste d'arte che divennero per la nuova generazione d'artisti l'occasione per abbracciare un pubblico sempre più vasto, confrontandosi allo stesso tempo con nuove modalità di comunicazione. Se l'arte ha da sempre trovato un naturale strumento di diffusione nei canali tradizionali della stampa di settore, la nascita e gli sviluppi della Land art sono stati oggetto d'interesse anche da parte dei settimanali e dei mensili d'informazione illustrati quali "Life", "Time", "Newsweek" e il "Saturday Evening Post". Tra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta, accanto alla cronaca dei drammatici rivolgimenti sociali e politici, al crescente dissenso per la guerra del Vietnam, alla corsa agli armamenti nucleari e all'allunaggio, sulle pagine dei *magazine* a diffusione popolare apparvero anche i primi articoli dedicati alla Land art; anzi, forse è giusto sottolineare che, ancor prima di trovare spazio sulle riviste di settore, ad occuparsi della nuova generazione d'artisti è stato un giornalista loro vicino, Howard Junker, il quale nel luglio del 1968 pubblicò su "Newsweek" un'anticipazione delle novità che si sarebbero manifestate compiutamente nell'ottobre dello stesso anno nella mostra "Earth works".⁶² Come specifica Tom Holert, "nel 1968 la circolazione di 'Newsweek' era di 2.2 milioni di copie; quello che veniva pubblicato nelle sue pagine raggiungeva un pubblico più vasto del numero di persone interessate all'arte contemporanea a New York".⁶³ Il fatto che uno dei più famosi *magazine* illustrati dell'epoca si interessasse alla nascente Land art poteva contribuire senz'ombra di dubbio alla diffusione della stessa tra il vasto

⁶² H. Junker – A. Ray Martin, *The New Art: It's a Way, Way Out*, in "Newsweek", vol. 72, n. 5, 29 luglio 1968, pp. 56-63. Cfr. S. Boettger, *Earthworks...cit.*, p. 131.

⁶³ T. Holert, *Land Art's Multiple Sites*, cit., p. 110.

pubblico; tuttavia, il rapporto con la stampa si rivelò per gli artisti della Land art un'arma a doppio taglio: da un lato, le riviste erano uno straordinario strumento di comunicazione, capace di raggiungere potenzialmente e democraticamente ogni tipo di lettore; dall'altro, le numerose fotografie di taglio reportagistico che comparvero sui giornali spesso alterarono, fraintendendolo, il significato e la leggibilità dell'opera, generando negli artisti la necessità di esercitare un controllo sulle fotografie da pubblicare. Si profilavano quindi due soluzioni: o provvedere personalmente alla realizzazione delle immagini delle proprie opere (contestando quindi ogni riproduzione non espressamente autorizzata), o rinunciare del tutto alla possibilità di una comunicazione fotografica dei lavori.

Stando alle considerazioni del critico David Hickey, la Land art è “una forma d'arte perfettamente adatta alla presentazione attraverso i *magazine*. Un'opera che consiste in fotografie e documentazione non è presentata *dal* giornalismo ma *come* giornalismo – in una forma superiore, inutile a dirsi”.⁶⁴ Per il fatto di essere direttamente comunicabile e riproducibile attraverso la documentazione, secondo Hickey la Land art avrebbe potuto servirsi in maniera assolutamente proficua del medium della stampa, senza nessuna perdita di “aura”;⁶⁵ quando però egli parla di una presentazione della Land art “*come* giornalismo” o meglio, come “una forma superiore” dello stesso, egli trascura poi di specificare secondo quali modalità essa sia avvenuta: un elemento che, a nostro avviso, è essenziale alla comprensione dei modi attraverso i quali il fenomeno della Land art è stato “filtrato” attraverso la stampa. Come vedremo tra breve, un fattore determinante nella fascinazione collettiva nei confronti della Land art è stato il grande risalto che fin da subito la stampa ha attribuito ad un'arte che recava in sé i caratteri della novità, della sensazionalità e della spettacolarità. Un insieme esplosivo che non poteva non suscitare l'interesse dei mass-media in un'epoca nella quale essi stavano diventando il tramite privilegiato per la comunicazione delle nuove istanze

⁶⁴ D. Hickey, *Earthscapes...*, cit., p. 48. Trad. mia, corsivo mio.

⁶⁵ Sul concetto di “aura” cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino (1955) 2000, in particolare pp. 24-25, 70.

artistiche.⁶⁶ Per avere un certo impatto sul pubblico, le strategie giornalistiche più comuni prevedono che la notizia e le immagini da pubblicare debbano essere impostate secondo un registro di drammatizzazione o di spettacolarizzazione, in un processo che coinvolge tanto la forma quanto il contenuto. Per quanto riguarda i primi articoli giornalistici sulla Land art, se prendiamo in considerazione i titoli, la scelta del tipo di impaginato e delle foto impiegate, possiamo notare come ciascuno di questi elementi sia stato abilmente plasmato per conformarsi ai parametri dell'enfasi giornalistica, volta ovviamente ad accentuare il carattere straordinario della nuova arte.

Consideriamo ad esempio il tenore dei titoli di alcuni articoli: "The New Art: It's a Way, Way Out", pubblicato a firma di Howard Junker e Ann Ray Martin su "Newsweek" nel luglio 1968, pone l'accento sulle remote e avventurose *location* nelle quali venivano realizzati gli *earthworks*. Per incuriosire il lettore, sul "Saturday Evening Post" del novembre del 1968 nell'articolo a firma di Howard Junker "The New Sculpture: Getting Down to the Nitty Gritty" viene sottolineata la particolare natura delle nuove opere, viste come "faccende pratiche" realizzate nel paesaggio.⁶⁷ L'articolo "What on earth!" del critico David Bourdon, edito su "Life" nell'aprile 1969, sfrutta la popolarità di un modo di dire contenente la parola terra ("earth"), giocando sul termine che sta indica il materiale principale di cui si sono serviti gli artisti della Land art;⁶⁸ infine, l'articolo di Bruce Jay Friedman "Dirty Pictures, Dig? (Yes Dig)" pubblicato su "Esquire" nel maggio 1971 reca come sottotitolo la frase di facile impatto sul pubblico "Blessed are the artists, for they shall inherit the earth" ovvero "beati gli artisti, perché erediteranno la terra", scomodando per la Land art addirittura le beatitudini evangeliche.⁶⁹ Ciò su cui però desideriamo soffermarci sono le modalità d'impaginazione e le scelte delle immagini fotografiche che compaiono in questi articoli. Nella maggior parte dei

⁶⁶ Cfr. G. Debord, *La Société du spectacle*, Éditions Buchet-Chastel, Paris 1967 (trad. it. *La società dello spettacolo*, De Donato, Bari 1968).

⁶⁷ H. Junker, *The New Sculpture: Getting Down to the Nitty Gritty*, in "Saturday Evening Post", vol. 241, n. 22, 2 novembre 1968, pp. 42-47.

⁶⁸ D. Bourdon, *What on earth!*, in "Life", vol. 66, n. 16, 25 aprile 1969, pp. 80-86.

⁶⁹ B.J. Friedman, *Dirty Pictures, Dig? (Yes, Dig)*, in "Esquire", vol. LXXV, n. 5, maggio 1971, pp. 114-16.

resoconti giornalistici sulla Land art, infatti, ogni elemento diventa spettacolo, dal viaggio dei cronisti verso il deserto, che viene riportato come un'impresa rocambolesca, alla mitizzazione della figura dell'artista, misterioso demiurgo taciturno, artefice di opere titaniche nelle proporzioni e realizzate attraverso sbancamenti, perforazioni, esplosioni o altre operazioni ad alto potenziale distruttivo. Come puntualizza in maniera ironica Robert Morris:

se alcuni dei primi *earthworks* sembrano adesso romanticamente eccessivi, non c'è dubbio che il loro aspetto da spettacolo aveva avuto qualcosa a che fare con la loro attrattiva popolare... Il destino di molte opere *site [specific]* è stato quello di essere state affrontate dai media per il loro aspetto sensazionale: la risposta dell'arte a Disneyland. Dai, venite e rischiate la vostra vita strisciando tra i tunnel e traballando sulle scale! O meglio ancora, se siete abbastanza uomini, anzi dovrei dire abbastanza persone, fate un pellegrinaggio rischioso verso l'inaccessibile deserto selvaggio [da] dove, se si riescono ad evitare i serpenti e i commenti sibillini dell'artista, si può tornare bruciati dal sole, ma certamente arricchiti, o almeno elettrizzati, e con una quantità di diapositive Kodachrome. John Ford, roditi il fegato!⁷⁰

Non è quindi una casualità se, per catturare l'attenzione del pubblico, gli *editors* abbiano fatto leva, tra gli interventi di Land art, su quelli a maggior impatto visivo: nella maggior parte degli articoli sopra citati le fotografie riprodotte sono proprio quelle degli *earthwork* più monumentali e più remoti, con una predilezione per le opere realizzate nel deserto del Nevada da Michael Heizer nell'estate del 1968 con il titolo complessivo di *Nine Nevada Depressions*, per non parlare poi del mastodontico *Double Negative* (1969-70). Prendiamo come primo esempio le immagini pubblicate nell'articolo di David Bourdon per "Life" nell'aprile del 1969: tanto per cominciare, la pagina d'apertura è quasi interamente occupata da una foto in bianco e nero dell'opera *Dissipate 2* (1968), una delle *Nine Nevada Depressions* creata da Heizer nel Black Rock Desert. Nell'economia complessiva dell'immagine, nulla è lasciato al caso: il fotografo inviato da "Life", Yale Joel,⁷¹ non esclude dal campo visivo né la presenza umana, né il velivolo che è servito a raggiungere il sito dove è stata realizzata l'opera, elemento squisitamente anedddotico che allude al viaggio intrapreso per arrivare al sito. L'opera è

⁷⁰ R. Morris, *Keynote Address*, in *Earthworks, Land Reclamation as Sculpture. A Project of the King County Arts Commission*, catalogo della mostra (Seattle, Seattle Art Museum, 1979), Seattle Art Museum, Seattle 1979, pp. 14-15, poi in T. Holert, *Land Art's Multiple Sites*, cit., p. 115. Trad. mia, corsivo e integrazioni miei.

⁷¹ D. Bourdon, *What on earth!*, cit., p. 80.

inquadrata da un punto di vista ravvicinato e ribassato, in una strettissima infilata prospettica che accentra lo sguardo sull'opera. Se, come sottolinea Tom Holert, le dimensioni reali dell'opera ci sfuggono,⁷² ciò accade perché l'immagine non è scattata per fornire una documentazione fedele dell'opera nelle sue dimensioni fisiche ma principalmente per suggerire un certo immaginario. Quello che risalta maggiormente nella foto, abilmente ottenuto dal fotografo attraverso l'aumento del contrasto, è lo scontro a livello visivo tra le fessurazioni irregolari del pallido, uniforme suolo desertico (simili alla *craquelure* della superficie di un dipinto) e le cinque fenditure scavate da Heizer nel terreno, assimilabili a chissà quante altre cicatrici inflitte dall'uomo al paesaggio. Ecco così prendere vita una raffigurazione costruita a beneficio della curiosità del lettore, un'immagine che nel suo complesso è tanto drammatica quanto parapittorica nel suo contrapporre natura ad artificio: una sensazione accentuata anche dalla scelta di Joel di fare di uno degli elementi che compongono *Dissipate 2* l'asse di simmetria dell'inquadratura. Poco più avanti nell'articolo il fascino delle opere di Land art viene rafforzato da una suggestiva equivalenza visiva stabilita tra un'altra delle *Nine Nevada Depressions* di Heizer, *Isolated Mass/Circumflex 1* (1968), e le immagini di antichi siti di sepoltura o di misteriosi luoghi sacri ai primitivi abitanti del pianeta come i tumuli a forma di serpente del Great Serpent Mound nell'Ohio e i segni scavati nel terreno nel sito del Cavallo Bianco di Uffington. Disposte lungo la stessa colonna, solo la frase passante "i rivoluzionari in un'arte scavata dagli antichi" separa l'opera di Heizer dalle altre due fotografie, fornendo tuttavia il necessario supporto a uno stimolante collegamento tra un passato magico che si perde nella notte dei tempi e l'arte del presente.⁷³

Alcuni mesi dopo e sempre sulle pagine di "Life", la fotografia di un'altra delle *Nine Nevada Depressions* di Heizer è stata oggetto di un'associazione piuttosto arbitraria. Disposta a cavallo tra due pagine, vediamo una ripresa dall'alto di *Rift 1* (1968), unica immagine in bianco e nero di un trittico che vede a sinistra una foto delle devastazioni provocate dal disboscamento selvaggio e a destra un'immagine

⁷² T. Holert, *Land Art's Multiple Sites*, cit., pp. 100-101.

⁷³ D. Bourdon, *What on earth!*, cit., p. 85.

satellitare della superficie lunare. Giocando sulla facile somiglianza visiva da un lato con i segni distruttivi inflitti dall'uomo alla natura e dall'altro con i crateri del desertico paesaggio della luna, la scelta e la calcolata disposizione delle foto insinuano nello spettatore la facile equazione che anche gli interventi della Land art abbiano la stessa pericolosità e il fascino sublime delle catastrofi naturali, impressione confermata dalla didascalia sottostante che recita "le nuove cicatrici sulla superficie terrestre riflettono l'antico paesaggio lunare".⁷⁴ Emerge quindi in maniera lampante come le scelte editoriali dei maggiori *magazine* illustrati fossero, nella maggior parte dei casi, volte a sostenere un certo tipo di Land art. Come abbiamo potuto notare, le immagini delle opere di Michael Heizer erano le più presenti, presto seguite da quelle di Walter De Maria, Robert Smithson e Dennis Oppenheim: tutti artisti americani, tutti impegnati a vari livelli nella creazione di lavori imponenti ma effimeri, realizzati in posti remoti servendosi di macchinari prima d'allora mai usati in arte quali bulldozer e scavatrici. Questa è quindi l'idea di Land art che emerge dalle cronache giornalistiche del tempo: un'arte americana, naturalmente spettacolare, che trova nella vastità del paesaggio del West il luogo ideale d'espressione. A onor del vero, nella costruzione di questo immaginario potrebbe aver esercitato una certa influenza anche la decisione di Virginia Dwan di presentare nella mostra "Earth works" artisti esclusivamente americani, dell'East come della West Coast; tuttavia, non si deve dimenticare come già da "Earth art", organizzata appena qualche mese dopo "Earth works", il panorama della Land art si sia internazionalizzato con la presenza di numerosi artisti europei. L'immagine della Land art promossa dalla stampa è stata quindi frutto di una selezione arbitraria di alcuni caratteri della stessa, plasmati ad hoc per costruire una mitologia assolutamente accattivante della nuova tendenza artistica. Non possiamo quindi non essere d'accordo con quanto affermato dall'artista Les Levine sul potere riduttivo e semplificante dei media, sia per quanto riguarda il tipo di informazioni

⁷⁴ Cfr. "Life", 26 dicembre 1968 pp. 94-95.

sull'arte che essi possono comunicare sia per quanto riguarda i criteri di selezione delle immagini per la pubblicazione:⁷⁵

nell'elaborazione delle informazioni, c'è sempre una frase chiave che semplifica: Impressionismo, immagini fuori fuoco; Espressionismo Astratto, spandere pittura tutt'intorno; Pop art, grandi immagini popolari che noi consideriamo banali; Earth art, buchi nel terreno. Light Art è qualsiasi cosa abbia lampadine; Electronic Art è qualsiasi cosa che si illumini elettricamente. Mentre gli artisti ogni volta rimangono sgomenti dal modo in cui i media interpretano l'arte, senza i media nessuno di questi movimenti [artistici] esisterebbe come realtà per la popolazione generica.⁷⁶

Proprio come sottolinea Levine, anche se la gran parte degli artisti della Land art aveva inizialmente accolto con favore l'interessamento dei media, nel tempo le relazioni tra i due fronti si sono complicate, avvertendo il pericolo che i propri lavori venissero a trovarsi "sepolti tra pubblicità e storie di moda", diventando anch'essi "vittime di un idealismo commerciale".⁷⁷

Per quanto riguarda le immagini pubblicate dai *magazine* illustrati, spesso erano i fotografi dei giornali a scattarle: fotografi che, nella maggior parte dei casi, provenivano dalla cronaca o dal reportage. Dennis Oppenheim è uno dei primi a far luce sullo stato d'impotenza cui gli artisti erano relegati durante gli *shooting* fotografici per gli articoli che sarebbero poi apparsi sulle riviste. Nel corso di un'intervista con Alanna Heiss, Oppenheim riferisce un episodio particolarmente significativo riguardante la fotografia di *Landslide* (1968), scattata da Bernard Gotfryd e pubblicata da "Newsweek" nell'estate del 1968.⁷⁸ L'opera era stata realizzata dall'artista a partire da un'azione di marchiatura del pendio di una cava di ghiaia abbandonata e ubicata nei pressi dell'uscita 52 sul tragitto della Expressway di Long Island. Servendosi di un certo numero di tavole di legno disposte seguendo i principi della prospettiva lineare e adottando il sistema del raddoppio della distanze tra le assi, l'opera suggeriva l'idea di una scalinata ascendente che si restringeva progressivamente, "attivando" artisticamente il sito.⁷⁹

⁷⁵ Condividiamo quindi anche le riflessioni di Tom Holert, che cita più volte Levine nel suo saggio. Cfr. T. Holert, *Land art's Multiple Sites*, cit., pp. 113-15.

⁷⁶ L. Levine, *The information fall-out*, in "Studio International", vol. 181, n. 934, giugno 1971, pp. 264-67.

⁷⁷ R. Smithson, *Look (1970)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., p. 370. Trad. mia.

⁷⁸ H. Junker – A. Ray Martin, *The New Art: It's a Way, Way Out*, cit., p. 63.

⁷⁹ T. McEvelley, *The Rightness of Wrongness: Modernism and its Alter-Ego in the Work of Dennis Oppenheim*, in A. Heiss (a cura di), *Dennis Oppenheim. Selected Works 1967-90. And the Mind Grew*

Nelle intenzioni di Oppenheim, quindi, il punto migliore da cui osservare l'opera era ai piedi del pendio ed è proprio secondo tale angolatura che *Landslide* compare nelle immagini ufficiali approvate dall'artista e nei collage fotografici che documentano il lavoro.

Nell'immagine per "Newsweek" invece, con un unico, semplice scatto Godfryd è riuscito a sabotare l'opera e gli scopi dell'artista. Immortalata dalla sommità della scalinata e pericolosamente deformata dall'angolazione, faticiamo a riconoscere *Landslide* nell'immagine pubblicata dal *magazine*. La stessa inclusione dell'artista nel campo di ripresa, goffamente messo in posa nell'atto di salire la scalinata, diventa un elemento che contribuisce a rendere la scena ancor più grottesca, cui contribuisce anche il tono vagamente canzonatorio della didascalia ai piedi della foto. La versione di Godfryd di *Landslide* per "Newsweek" è stata per Oppenheim l'occasione per una brusca presa di coscienza del potere delle immagini nella comunicazione dell'opera al mondo:

il fotografo che scattò la foto per 'Newsweek' assunse una posizione strana sulla sponda. Dopo aver guardato attraverso l'obiettivo disse 'Potrei distruggerti con questa foto'. Compresi che avevamo dei problemi. Da un lato sapevo che praticamente nessuno avrebbe visto *Landslide*, a parte il fotografo. Ma una volta che egli avesse fatto scattare l'otturatore, milioni di persone avrebbero visto l'opera. Così compresi che la fotografia era importante.⁸⁰

Messo di fronte alla necessità di comunicare il proprio lavoro ma percependo il serio pericolo di poterlo vedere travisato dalla fotografia, da quel momento in poi l'artista divenne più attento al problema della documentazione. Se, in seguito ad esperienze analoghe a quella vissuta da Oppenheim, molti artisti della Land art decisero di scattare personalmente le immagini dei propri lavori, dobbiamo ricordare come ci sia stata anche una certa sintonia, quasi un'affinità elettiva, tra gli artisti e alcuni fotografi coinvolti nell'impresa della documentazione delle proprie opere: tra questi, uno dei rapporti più duraturi e fecondi si è instaurato tra Smithson, De Maria, Heizer e Christo e Jeanne-Claude con Gianfranco Gorgoni.

Fingers, catalogo della mostra (New York, P.S.1 Museum New York, 8 dicembre 1991 – 2 febbraio 1992), The Institute for contemporary Art, Harry N. Abrams, New York 1992, p. 17.

⁸⁰ D. Oppenheim, in A. Heiss, *Another Point of Entry: An Interview with Dennis Oppenheim*, in A. Heiss (a cura di), *Dennis Oppenheim. Selected Works 1967-90*, cit., p. 144. Trad. mia, corsivo mio.

Gorgoni è stato uno dei principali testimoni dell'arte degli anni sessanta e settanta: complice un incarico affidatogli da "L'Espresso" da Mauro Calamandrei⁸¹ e grazie al gallerista Leo Castelli, che alla fine degli anni sessanta lo introdusse nella scena artistica newyorkese, egli ebbe la possibilità di entrare in contatto con i maggiori esponenti della Pop art e con le più giovani generazioni d'artisti, tra cui i pionieri della Land art.⁸² La sua straordinaria capacità di saper entrare in sintonia con gli artisti ha consegnato alla storia quei superbi e intimi ritratti raccolti in "The New Avant-Garde" di Gregoire Müller: tra essi anche le più celebri immagini delle opere di Robert Smithson e Michael Heizer.⁸³ Ciò che contribuì in maniera determinante ad influenzare lo stile di Gorgoni fu la sua vicinanza con l'Open Theatre: osservando l'espressività dei corpi degli attori durante gli spettacoli, egli aveva capito che la miglior via per comprendere l'arte fosse quella di concentrarsi sugli artisti stessi nel momento in cui essi davano vita alla performance.⁸⁴ Nella ricca produzione fotografica di Gorgoni troviamo certamente i classici ritratti "staged" e le fotografie di stampo più documentario ma, nella maggior parte dei casi, le sue immagini ci mostrano gli artisti colti nel vivo del processo di realizzazione delle loro opere.⁸⁵ Ad osservare in particolar modo le foto scattate a Smithson ed Heizer, sentiamo affiorare un senso di presenza attiva ma non invasiva del fotografo, che permette alle immagini di non essere dei documenti "freddi", impassibili nella loro obiettività, ma piuttosto una testimonianza partecipata. Come ricorda lo stesso Gorgoni:

per me vedere queste estensioni di deserto in cui Heizer, Smithson e De Maria stavano realizzando grandi opere era una esperienza quasi mistica. Perdersi in quelle distese arse e sabbiose, erano posti

⁸¹ G. Celant, *Conversazione con Gorgoni*, in W. Guadagnini (a cura di), *Storie dell'occhio/2. Gianfranco Gorgoni*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini Pubblici, 13 luglio – 17 settembre 1989), con un saggio di R. González, Edizioni Cooptip, Modena 1989, pp. 35-37. Cfr. altresì J. Parente – P. Stigliano (a cura di), *Artists Image. Photographs by Gianfranco Gorgoni*, catalogo della mostra (Roslyn, New York, Nassau County Museum of Fine Arts, 27 settembre 1987 – 3 gennaio 1988), Nassau County Museum of Fine Arts, Roslyn 1988, s.p.

⁸² L. Castelli, *Introduction*, in G. Gorgoni, *Beyond the Canvas. Artists of the Seventies and Eighties. Photographs by Gianfranco Gorgoni*, Rizzoli International Publications Inc., New York 1985, pp. 8-12.

⁸³ G. Müller, *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies*, Prager, New York 1972 (trad. it. *La Nuova Avanguardia. Introduzione all'arte degli anni settanta*, Alfieri, Venezia 1972).

⁸⁴ G. Celant, *Conversazione con Gorgoni*, cit., p. 36.

⁸⁵ D. O'Leary – K. Tsujimoto (a cura di), *Art of the Seventies: Photographs by Gianfranco Gorgoni*, catalogo della mostra (San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 5 gennaio – 19 febbraio 1978), San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, pp. 3-5.

incredibili, più che il lavoro stesso contava molto dove era situato [...] l'artista diventava la scala per comprendere la grandiosità del suo lavoro. Quello che più mi interessava era quindi la grafica, l'impaginazione territoriale, la messa a fuoco in quel contesto, nel deserto o nel lago salato. Inoltre, la mia tensione era rivolta al processo costruttivo, l'uso del bulldozer, della motocicletta, del far scoppiare la terra. Anche quando fotografo gli artisti che dipingono non mi interessa molto il ritratto, mi piace testimoniare il quadro prima che sia finito, quando c'è la tensione dell'artista. Nel caso della land art era fotografare un pezzo non finito, o almeno sempre in processo di mutare, in relazione alle condizioni metereologiche ed ambientali. In generale preferisco arrivare sulla scena quando c'è la confusione del realizzare. Mi serve per scoprire gli angoli di lettura che il lavoro richiede. Mentre un quadro è piatto e frontale, un earthwork necessita di movimento, di azione, bisogna girarci intorno, decidere del momento migliore durante la giornata, per fotografarlo. Quello che mi interessa è la dinamica.⁸⁶

Scattate con il *placet* degli artisti durante la realizzazione dei più imponenti *earthworks*, le fotografie di Gorgoni sono diventate nel tempo le immagini ufficiali della Land art: le più pubblicate, le più conosciute, le più apprezzate. Vedremo in seguito come Gorgoni abbia pensato a precise strategie di ripresa nel fotografare l'opera di ciascun artista; per ora ci limitiamo ad accennare ad alcune delle caratteristiche che hanno fatto di queste immagini delle vere e proprie "icone" della Land art. Dal punto di vista formale, le foto di Gorgoni delle opere e degli artisti della Land art sono curatissime: netta è la predilezione per i contrasti tra toni chiari e scuri, che consentivano al fotografo di rendere la diversa qualità dei materiali utilizzati dagli artisti.⁸⁷ Nelle inquadrature spicca una preferenza per gli scorci arditissimi, capaci di conferire un'intensa drammaticità alla scena, stabilendo nella visione a volo d'uccello, colta dall'alto di un'impalcatura o, meglio, sorvolando l'area a bordo di un elicottero, la posizione migliore per riprendere gli *earthwork*. Infine, sia che utilizzasse pellicola a colori o in bianco e nero, Gorgoni ha spesso scelto il grande formato, capace di conferire quella monumentalità e quel respiro che caratterizzava gli interventi della Land art.⁸⁸ Dall'inizio degli anni settanta alcuni dei celebri scatti di Gorgoni sono diventati delle presenze costanti sia dei *magazine* che delle riviste d'arte. Come ha sottolineato Rosalind Krauss, anche "la nuova critica in arte dipendeva dalle riviste - sulla disponibilità di buone riproduzioni capaci di funzionare come prove".⁸⁹ Soprattutto, la rivista d'arte era

⁸⁶ G. Gorgoni, in G. Celant, *Conversazione con Gorgoni*, cit., p. 37.

⁸⁷ T. Holert, *Land Art's Multiple Sites*, cit., p. 111.

⁸⁸ G. Gorgoni, in G. Celant, *Conversazione con Gorgoni*, cit., p. 36.

⁸⁹ R. Krauss, in A. Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, SoHo Press, New York 2000, p. 77.

diventato lo spazio privilegiato non solo per la comunicazione e la discussione critica ma anche per la legittimazione stessa dell'arte. Il ruolo cruciale assunto in quegli anni da riviste come "Artforum" o "Art news" è così sintetizzato da Dan Graham:

capii che se non si recensiva un'opera d'arte e se essa non era riprodotto in una rivista, sarebbe stato difficile ottenere lo "status" di "arte". Sembrava che per essere definita di valore – cioè, come "arte" – un'opera dovesse essere solamente esibita in galleria, quindi recensita e riprodotta come fotografia in una rivista d'arte. Poi questo documento dell'installazione non più esistente, assieme alle molte aggiunte d'informazioni dopo il fatto, divenne la base per la sua fama, e più in generale, per il suo valore economico.⁹⁰

Nati con l'intento di contestare l'autorità degli spazi atti alla legittimazione dell'arte dei musei e delle gallerie, la natura effimera degli interventi della Land art sembrava quindi trovare sulle pagine delle riviste d'arte il contesto ideale per comunicare le proprie istanze rivoluzionarie.⁹¹ Infatti:

pubblicare una rivista è come entrare in una relazione intensificata col momento presente. A differenza dei libri, che hanno il proposito di durare per le future generazioni, le riviste sono decisamente temporanee. La loro transitorietà è simboleggiata dai loro formati poco ricercati, dalle copertine sottili, dalla carta da stampa economica, ed è suggerita dalla loro serialità, che presume che ogni numero sarà presto reso obsoleto dal successivo.⁹²

Anche se in molte testate di settore troviamo una propensione per l'inserimento dell'immagine spettacolare, capace di calamitare visivamente l'attenzione del lettore, sarebbe però errato supporre che questo costituisse il fine principale del loro impiego, come sarebbe altrettanto fuorviante pensare al ripresentarsi delle medesime modalità di presentazione della Land art che abbiamo potuto osservare nei *magazine* illustrati. In realtà, all'interno singole riviste si possono individuare diversi approcci alla Land art. In questa sede ci concentreremo in particolare su alcune riviste che dal nostro punto di vista hanno incarnato tre diversi modi di vedere la Land art ovvero "Artforum", "Avalanche" e "Interfunktionen". Se dalla sua fondazione nel 1962 "Artforum" è stata una delle riviste più influenti in ambito artistico nonché il principale organo di diffusione della critica greenberghiana, tra

⁹⁰ D. Graham, *My Work for Magazine Pages: 'A History of Conceptual Art'*, in A. Alberro (a cura di), *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 1999, p. 12.

⁹¹ Un'interessante panoramica del fenomeno è tracciata in G. Allen, *Artists' Magazine. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 2011.

⁹² G. Allen, *Artists' Magazine...*, cit., p. 1. Trad. mia.

la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta si è assistito al proliferare di tutta una serie di pubblicazioni alternative (in alcuni casi prodotte in proprio dagli stessi artisti) che si opponevano ad un'interpretazione dell'arte secondo i rigidi e ormai insoddisfacenti codici del Modernismo, rompendo con la tradizionale divisione tra arte e critica, tra arte e opera e tra riproduzione ed originale. Col tempo, infatti, gli artisti iniziarono a guardare alle riviste come a una sorta di nuovo medium artistico, un luogo in cui sperimentare e far sentire la propria voce sebbene ad esso si accompagnasse una sempre più massiccia presenza della pubblicità promozionale, come nel caso di "Artforum".⁹³

"How I Spent My Summer Vacation or, Art and Politics in Nevada, Berkley, San Francisco and Utah (Read About it in Artforum!)" pubblicato nel settembre del 1970 è uno dei primi articoli dedicati da "Artforum" alla Land art a firma dell'allora direttore della rivista, Philip Leider.⁹⁴ Usando come pretesto una vacanza a Berkley per andare a visitare con Richard Serra e Joan Jonas gli *earthworks* realizzati tra la California, il Nevada e lo Utah, esso è l'occasione per Leider per sferrare un feroce attacco all'incapacità della critica di stampo greenberghiano di comprendere i cambiamenti in atto nell'arte, cambiamenti che avrebbero portato "a una serie di idee completamente nuove relative a cosa fosse un artista e cosa egli facesse"⁹⁵ nella convinzione che "la domanda di cosa fosse rivoluzionario in arte alla fine non era troppo diversa dalla domanda di cosa fosse buona arte".⁹⁶ In modo del tutto calcolato Leider crea sulle pagine di "Artforum" una forma particolare di *travelogue*, un diario di viaggio nel quale raccontare la propria esperienza diretta, imbevendola di riferimenti alla particolare situazione politica e sociale vissuta dall'America in quel periodo, come la guerra in Vietnam, il tragico concerto di Altamond, gli omicidi di Charles Manson, i nascenti movimenti ecologici e le istanze del femminismo. La frase di Leider "tutti aspettavamo di trovarci di fronte a qualcosa di forte, ma nessuno di noi era

⁹³ Ivi, p. 13.

⁹⁴ P. Leider, *How I Spent My Summer Vacation or, Art and Politics in Nevada, Berkley, San Francisco and Utah (Read About it in Artforum!)*, in "Artforum", vol. IX, n. 1, settembre 1970, pp. 40-49.

⁹⁵ Ivi, p. 42.

⁹⁶ *Ibidem*.

abbastanza preparato per questo, come in effetti accadde”, anche se riferita al *Double Negative* di Heizer, sembra alludere all’incapacità della critica di cogliere la novità stabilita dagli interventi della Land art e la necessità di una rottura con i precedenti schemi d’interpretazione.⁹⁷ Allo stesso tempo, però, Leider sembra “comparare la rivista a un tabloid”⁹⁸, facendo leva su strategie comuni a quelle adottate dai *magazine* d’informazione: abbondantemente condito da grandi immagini-souvenir del *Double Negative* di Heizer cui si uniscono le foto di Gorgoni della *Spiral Jetty*, il saggio di Leider ha dato il via a una nutrita schiera di articoli nei quali il *travelogue* è stato impiegato come inedito strumento di avvicinamento critico alle opere di Land art,⁹⁹ mostrando come i confini tra la sfera di competenza delle riviste d’arte e quella dei *magazine* d’informazione fossero piuttosto labili. Portando avanti la ricerca di nuove possibilità di riflessione critica sugli *earthworks*, Leider riteneva che lo spazio di “Artforum” potesse diventare per gli artisti uno strumento utile alla promozione e alla discussione del loro lavoro: se prima tale ambito era di pertinenza esclusiva del critico, ora all’artista viene data la piena possibilità di replicare, di esprimere liberamente le proprie idee sulla pagina del giornale, sperando di non venire più frainteso. Uno dei primi a cogliere questa opportunità è Robert Smithson, che dal 1966 diventa uno dei *contributor* più assidui di “Artforum”.¹⁰⁰ In numerose occasioni come ad esempio la pubblicazione di uno dei testi più significativi sulla nascente Land art, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” (1968)¹⁰¹ e in seguito di “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan” (1969),¹⁰² “Artforum” dà modo all’artista di gestire autonomamente tanto il testo quanto la scelta delle immagini e l’impaginazione, facendo sì che il suo intervento si configurasse come una vera e propria opera d’arte e non come un

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ G. Allen, *Artists’ Magazine...*, cit., p. 23. Trad. mia.

⁹⁹ Mi riferisco ad esempio a C. Huber, *Spazierengang ans Ende der Welt. Zu Werken von Heizer und de Maria in Nevada*, in “Kunstjahrbuch 1”, n. 1, 1970, pp. 129-35 (seppur privo di immagini); L. Alloway, *Site Inspection*, in “Artforum”, vol. XV, n. 2, ottobre 1976, pp. 49-55 e N. Israel, *How I Spent my Summer Vacation. Non-Site Unseen*, in “Artforum International”, vol. XXXXI, n. 1, settembre 2002, pp. 172-77.

¹⁰⁰ Con il saggio *Entropy and the New Monuments*, in “Artforum”, vol. V, n. 10, giugno 1966, pp. 26-31.

¹⁰¹ R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in “Artforum”, vol. VII, n. 1, settembre 1968, pp. 44-50.

¹⁰² R. Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, in “Artforum”, vol. VIII, n. 1, settembre 1969, pp. 28-33.

semplice documento ad essa relativo.¹⁰³ A voler essere ancor più precisi, nella poetica di Smithson lo stesso linguaggio diventa arte, un qualcosa di “costruito” e con una propria fisicità che lo rende in qualche modo “monumentale”.¹⁰⁴ Analogamente ai materiali da lui impiegati, il linguaggio per Smithson si “stratifica” e la semplice lettura dell’articolo stampato nella rivista d’arte diventa per il pubblico un viaggio tortuoso e senza fine come quello che caratterizza i suoi Non-Site, come si evince dallo scritto “Hidden Trails in Art” (1966):

Se leggi abbastanza a lungo questa rivista quadrata, troverai presto una circolarità che si trasmette in una mappa priva di destinazioni, ma con un accumulo di terra ammassata d’inchiostro (detto critica) e piccoli oceani con angoli retti (dette fotografie). Il suo edificio è l’asse, e le sue copertine emisferi di carta. Gira qualsiasi di queste pagine tra questi emisferi e tu, come Gulliver ed Ulisse, sarai trasportato in un mondo d’insidie e di meraviglie. Tra le tue mani l’asse si scinde in un chiasmo, perciò inizi i tuoi viaggi trovandoti immediatamente perso. In questa rivista c’è una serie di pagine che si apre in terreni doppi, perché “vediamo sempre due pagine alla volta” (Michel Butor). La scrittura si accumula in strati, e diventa un linguaggio sepolto.

Guarda a qualsiasi foto in bianco e nero su queste pagine separandole dal loro titolo o dalla didascalia e diventeranno una *mappa* dalle longitudini ingarbugliate e dalle latitudini slogate. Le profondità oceaniche di queste mappe sommergono i continenti della prosa. Gli equatori fuoriescono su spiagge di pensieri smarriti. Da dove partono queste mappe? Da nessun posto. Le distanze sono misurate in gradi di disordine. Est, Nord, Ovest e Sud sono slogati nelle fangose regioni dell’alto, del basso, della destra e della sinistra. Le colonne dei caratteri affondano nel biancore della carta. Zone artiche circondano grumi isolati di significato. Il margine di ogni paragrafo è minacciato dai margini di un’altra era glaciale. Spazi bianchi come la neve sezionano i ghiacciai in strati di parole. Qui le mappe non hanno direzione perché sono sparpagliate da copertina a copertina. Mappe all’interno di mappe sono viste dove non ci si aspetta di trovare alcuna mappa.

I depositi di scrittura influenzano i caratteri topografici delle fotografie. La deriva critica dei continenti si fonde e affonda in diversi mari fotografici. Le paludi degli “ismi” si sviluppano attorno alle riproduzioni artistiche, barriere coralline di “forma” si costruiscono attorno alle montagne di Cézanne, dune di parole travolgono le immagini dell’Hudson River School, una corrente di concetti si diffonde rapidamente su una riproduzione di una scultura senza nome, dettagli da un dipinto risaltano da colate di lava intellettuale. La topografia in una rivista d’arte è biasimata e spaccata sotto la pressione di ragioni chilometriche, esaminazioni, e studi. Nelle vallate della ricerca le tracce dell’arte appaiono e scompaiono nelle tempeste di sabbia delle dispute. La stanchezza estetica supera quella del deserto della critica. La distribuzione asimmetrica dei “movimenti artistici” è portata a rompersi in isole galleggianti su oceani senza fondo. Miraggi precisi portano alla fine del colore, della linea e della forma.¹⁰⁵

La descrizione fatta da Smithson della natura mutevole della rivista d’arte, dove “i depositi di scrittura influenzano i caratteri topografici della fotografie” potrebbe essere benissimo utilizzata per descrivere il progetto editoriale alla base della

¹⁰³ G. Allen, *Artists’ Magazine...*, cit., p. 31.

¹⁰⁴ R. Smithson, *Language to be Looked at and/or Things to be Read (1967)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., p. 61.

¹⁰⁵ R. Smithson, *Hidden Trails in Art (1969)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., p. 366. Trad. mia.

creazione di “Avalanche”. Il titolo della rivista è già una dichiarazione d’intenti: fondata dai critici Willoughby Sharp e Liza Béar, “Avalanche” si proponeva di travolgere con la forza di una “valanga” il tradizionale concetto di rivista d’arte: non più spazio per la pubblicazione di saggi critici, recensioni di mostre o (peggio) pubblicità, bensì strumento diretto d’espressione da parte degli artisti. All’inizio degli anni settanta tutta la comunità artistica localizzata a SoHo, di cui facevano parte anche i pionieri della Land art, trovò nel loft di Sharp e Béar su Green Street un centro d’aggregazione in cui parlare, confrontarsi o realizzare performance.¹⁰⁶ Diretta emanazione di questo clima e dei dibattiti che esso stimolava, la missione di “Avalanche” era di creare uno spazio alternativo pubblico per la discussione e la comprensione dei nuovi fermenti artistici. Nel far questo Sharp e Béar decisero non solo di affidare agli artisti le scelte di presentazione dei propri contributi, ma di eclissare la figura autoritaria del critico preferendo piuttosto forme dialettiche di confronto come l’intervista. In “Avalanche” oltre alle interviste, ampiamente illustrate da immagini fotografiche, erano pubblicati anche scritti e materiale documentario, elementi in ogni caso scelti dagli artisti e considerati di pari importanza per nella comunicazione al pubblico della propria poetica.

Il numero inaugurale di “Avalanche” nell’autunno del 1970 venne dedicato interamente alla Land art, diventando un modello per i successivi fascicoli.¹⁰⁷ Come “Artforum”, “Avalanche” adottava il formato quadrato, distinguendosi per una ricercatezza formale nell’uso di carta patinata di buona qualità;¹⁰⁸ soprattutto, era la grande quantità di fotografie (in un rigoroso bianco e nero) a garantire alla rivista uno dei suoi tratti visivi caratteristici: un “approccio cinematografico al lay-out” ottenuto “attraverso l’impiego di angolazioni multiple, immagini seriali, close-up e sequenze fotografiche, mostrando le opere nella loro fase di creazione piuttosto che in singoli fermo immagine del prodotto finito”.¹⁰⁹ Nel numero dedicato alla Land art le qualità cinematografiche di “Avalanche” emergono con straordinaria potenza

¹⁰⁶ G. Allen, *Artists’ Magazine...*, cit., p. 95.

¹⁰⁷ Cfr. “Avalanche”, n. 1, autunno 1970.

¹⁰⁸ Ivi, p. 101.

¹⁰⁹ L. Béar – W. Sharp, *The Early History of Avalanche 1968-1972*, Chelsea College of Art and Design, London 2005, p. 7. Trad. mia.

visuale e la rivista sembra a tutti gli effetti “l’equivalente a stampa del film documentario”.¹¹⁰ Non bisogna dimenticare che nel 1969 Gerry Schum aveva realizzato il film “Land art”, dove erano protagonisti proprio gli interventi realizzati da Smithson e compagni, realizzati espressamente per essere trasmessi in diretta televisiva: fin da subito, quindi, la Land art nasce come un’arte mediale,¹¹¹ capace di servirsi tanto dei media “materiali” quanto “smaterializzanti” per la comunicazione delle proprie istanze al pubblico. Scorrendo le numerose fotografie di ampio formato pubblicate nel primo numero di “Avalanche” e dedicate in particolare all’opera di Jan Dibbets, Richard Long e alla celebre intervista “Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson”, non possiamo fare a meno di notare che al bisogno primario di mostrare l’arte nel vivo della sua creazione, in alcuni momenti anche “Avalanche” cade nel tranello della spettacolarizzazione dell’immagine dell’artista. Sebbene Allen specifichi che lo scopo di “Avalanche” era di dare pieni poteri all’artista, anch’essa indulgeva in quel culto della celebrità che aleggiava nel mondo dell’arte contemporanea, e in generale nello *star system* americano,¹¹² e che filtrava proprio attraverso i *magazine* illustrati. Quindi, nonostante le premesse, perfino “Avalanche” diventava un prodotto estetico programmato per stupire il lettore, giocando la carta vincente dell’immagine dell’artista demiurgo: non sarebbero altrimenti giustificabili i molti inserimenti fotografici che mostrano gli artisti far sfoggio della propria forza fisica nella creazione delle loro opere, ulteriormente enfatizzati dall’uso dell’ingrandimento dell’immagine di partenza. La foto che ritrae Dibbets “picconatore”, ad esempio, sembra essere proprio la stessa pubblicata nel catalogo di “Earth art”, mostra tra l’altro curata da Sharp e che dovette in qualche modo funzionare come punto di riferimento anche per l’impaginato grafico di “Avalanche”; tuttavia, sulle pagine della rivista la fotografia è stata strategicamente tagliata e ingrandita in corrispondenza del volto dell’artista (dall’espressione pateticamente stravolta dallo sforzo), intento alla realizzazione di *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° Crossing the Path* (1969); inutile dire che, così facendo, l’opera viene

¹¹⁰ *Ibidem*. Trad. mia.

¹¹¹ P. Kaiser – M. Kwon, *Ends of the Earth and Back*, cit., p. 27.

¹¹² G. Allen, *Artists’ Magazine...*, cit., p. 91.

letteralmente estromessa dall'immagine.¹¹³ Lo stesso accade per la sezione dedicata ad Heizer, anch'egli colto durante l'esecuzione di *Depression* per "Earth art", ripreso da un punto di vista ribassato che non fa altro che accentuare il carattere drammatico della creazione artistica.¹¹⁴ Per quanto riguarda invece Oppenheim e Smithson, essi sono ritratti in posa, l'uno fingendo di realizzare davanti al fotografo uno dei suoi *Gallery Transplant* (1969), l'altro colto con una studiata espressione sorniona e meditata mentre regge uno degli specchi dei suoi *Mirror Displacements* in una fase preliminare alla loro installazione.

Oltreoceano, l'unica pubblicazione a poter reggere il confronto con "Artforum" e "Avalanche" è "Interfunktionen". Nata a Colonia sull'onda delle polemiche suscitate dagli orientamenti spiccatamente filoamericani della "Documenta 4" del 1968 (che parimenti negavano qualsiasi spazio alle nuove espressioni artistiche quali l'arte concettuale e la performance),¹¹⁵ nelle parole del suo fondatore Friedrich W. Heubach, la *mission* della rivista era di "rendere giustizia all'arte stessa piuttosto che produrre una rivista d'arte raffinata e nobile".¹¹⁶ Più che un vessillo delle aspirazioni delle nuove generazioni d'artisti, "Interfunktionen" era frutto delle sole scelte personali di Heubach (e, talvolta, dei consigli di Dan Graham),¹¹⁷ il quale mirava alla creazione di uno spazio libero da qualsiasi tipo di logica commerciale o promozionale e in nessun modo rivolto a fornire al lettore "un'immagine rappresentativa di ciò che stava accadendo nell'arte in quel

¹¹³ Jan Dibbets, in "Avalanche", n. 1, autunno 1970, p. 34.

¹¹⁴ *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson*, in "Avalanche", n. 1, autunno 1970, p. 58. L'opera (un'anticipazione di quella che l'artista avrebbe realizzato a Monaco col nome *Munich Depression*) consisteva nella semplice azione di rimozione di terreno da un angolo dell'Andrew Dickinson White Museum of Art della Cornell University di Ithaca. Prima transennata per il pericolo di cadute e poi fraintesa nelle sue intenzioni, l'opera è stata ritirata dall'artista e per tale ragione non compare nel catalogo della mostra "Earth art". Cfr. W. Sharp – W.C. Lipke (a cura di), *Earth art*, cit., s.p. e S. Boettger, *Earthworks...*, cit., p. 165.

¹¹⁵ F.W. Heubach, *Interfunktionen 1968-1975*, in G. Moure (a cura di), *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975*, catalogo della mostra (Barcellona, Fundació Joan Miró, 20 febbraio – 2 maggio 2004; Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 23 luglio – 3 ottobre 2004; Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 11 dicembre 2004 – 27 febbraio 2005), Fundació Joan Miró, Barcelona 2004, p. 207. Cfr. altresì C. Mehring, *Continental Schrift: The Story of Interfunktionen*, in "Artforum", vol. XXXXII, n. 9, maggio 2004, pp. 178-83.

¹¹⁶ F.W. Heubach, *Interfunktionen 1968-1975*, cit., p. 49. Trad. mia.

¹¹⁷ Ivi, p. 51.

periodo”.¹¹⁸ Riuscendo a conservare una certa indipendenza intellettuale che la rendeva diversa rispetto ad altre riviste, “Interfunktionen” riuscì comunque ad aprire a un confronto il più possibile paritario l’arte tedesca e il panorama internazionale.¹¹⁹ Stampata su carta non patinata, osservando un rigoroso bianco e nero, anche dal punto di vista grafico “Interfunktionen” si distingueva per il suo aspetto volutamente minimale, disorganico e sperimentale, seguendo quella che Heubach chiamava ironicamente “l’estetica dell’impoverimento”, dovuta in realtà della limitatezza dei fondi da investire nell’impresa.¹²⁰

Il numero 3 di “Interfunktionen” venne dedicato esclusivamente alla Land art. Dal punto di vista visivo, i due articoli in esso contenuti, uno a firma di Lutz Schirmer¹²¹ e un collage di notizie a cura di Heubach,¹²² sono caratterizzati da un montaggio sperimentale a nastro continuo d’immagini, progetti d’artista, ritagli di giornale ingranditi ed estratti da altre fonti quali, ad esempio, “Art Yard” di Walter De Maria e dagli articoli “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” di Robert Smithson e “The New Art: Getting Down to the Nitty Gritty” di Howard Junker. Sebbene secondo Allen la rivista di Heubach “attesti la nuova importante funzione della rivista d’arte nella diffusione internazionale dei documenti dell’arte concettuale”, mostrando “come tali documenti venissero filtrati attraverso i processi locali di ricezione”,¹²³ egli tralascia di considerare il ruolo dell’immagine fotografica che, a nostro avviso, è l’unico elemento escluso da tale processo di elaborazione. A differenza di “Artforum” e di “Avalanche”, in “Interfunktionen” non c’è traccia né dei toni drammatici o almeno enfatici che abbiamo precedentemente sottolineato, né del processo di mistificazione della figura dell’artista. Le fotografie sono qui impaginate seguendo dei criteri di chiarezza visiva, capaci di dare all’osservatore un’immagine quanto più possibile oggettiva

¹¹⁸ *Ibidem*. Trad. mia. Non tratteremo in questa sede della successiva direzione di “Interfunktionen” da parte di Benjamin H.D. Buchloh (nn. 11-12) e maggiormente orientato a fare della rivista un vero e proprio medium d’espressione artistica. Per approfondimenti cfr. G. Allen, *Artists’ Magazine*, cit., pp. 201-225.

¹¹⁹ F.W. Heubach, *Interfunktionen 1968-1975*, cit., pp. 210-213.

¹²⁰ *Ivi*, p. 51.

¹²¹ L. Schirmer, *Zur Land Art*, in “Interfunktionen”, n. 3, 1969, pp. 2-18.

¹²² F.W. Heubach, *Notizen zur Land Art*, in “Interfunktionen”, n. 3, 1969, pp. 19-24.

¹²³ G. Allen, *Artists’ Magazine*..., cit., p. 213. Trad. mia.

dei lavori: ad ogni opera viene infatti dedicata una pagina intera o a volte una doppia pagina, lasciando così a ciascuna il giusto respiro all'interno della rivista; inoltre, nelle foto pubblicate non c'è alcuna traccia della presenza dell'artista, con l'unica eccezione della figura di Walter De Maria, immortalato durante la realizzazione di *Two Lines on the Desert* (1969) per il film "Land Art" di Gerry Schum. Anzi, a voler essere ancor più precisi, le foto hanno tutte la stessa provenienza: come specificano le didascalie, tutti gli scatti pubblicati sono siglati "Fernsehalerie Gerry Schum". Scorrendo le pagine della rivista ci accorgiamo che le foto riguardano in particolare i lavori realizzati dagli artisti per il film di Schum, al quale, con tutta probabilità, spetta la paternità degli scatti.¹²⁴ Nel suo progetto di internazionalizzazione dell'arte tedesca, l'attività di Schum era nota a Heubach fin dai suoi inizi: nonostante la diversità di media utilizzati, Heubach e Schum si trovavano sulla stessa lunghezza d'onda nella comune ricerca di spazi alternativi alla comunicazione dell'arte.¹²⁵ Se però nel film di Schum assistiamo finalmente alla compresenza di esponenti della Land art americana ed europea, la scelta di Heubach di escludere da questa rosa di artisti l'importante figura di Robert Smithson (lacuna colmata solo nel numero 7 del settembre 1971) rende pericolosamente parziale anche il panorama tratteggiato da questa rivista; tuttavia, le immagini delle opere di Land art in "Interfunktionen" assolvono il compito di documentare senza travisare l'operato degli artisti, cercando anche di evidenziare il legame che lega la nascita della Land art al film di Schum: esperienza che fu il primo banco di prova per gli artisti nella sperimentazione con il medium televisivo e che, come vedremo, incise profondamente sulle loro future scelte.

¹²⁴ Nella sua conoscenza della Land art, Heubach specifica anche che il gallerista John Gibson ebbe un ruolo importante, cfr. B. Hess, *Eine idiotische Rand-Aktivität. Interview mit Friedrich Wolfram Heubach von Barbara Hess*, in U. Groos, B. Hess, U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot. Fernsehalerie Gerry Schum videogalerie schum*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunsthalle, 14 dicembre 2003 – 14 marzo 2004; Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, 27 marzo – 6 giugno 2004; Porto, Museum de Arte Contemporânea de Serralves, 23 luglio – 10 ottobre 2004), Kunsthalle Düsseldorf-Snoeck, Köln 2003, p. 127.

¹²⁵ Ivi, p. 124.

1.4 Oltrepassare le soglie della documentazione: il film “Land Art” (1969) di Gerry Schum

C'è una ragione precisa se finora abbiamo scelto di utilizzare il termine “Land art” al posto di altre definizioni quali “Earth art”, “Ecological art” o “Environmental art”. A nostro avviso, la formula “Land art” è da preferire sia perché dal punto di vista critico è la più inclusiva, sia perché, ai fini della nostra ricerca, essa assume un significato ancor più preciso, svelando come fin dagli esordi la Land art fosse legata al crescente utilizzo dei media in arte, al punto da sollevare la domanda se essa possa in qualche modo esistere senza il loro apporto.¹²⁶ “Land Art” (1969) è infatti il titolo dato da Gerry Schum alla prima delle sue “esposizioni televisive”, andata in onda alle 22:40 del 15 aprile 1969 sul canale 1 della Sender Freies Berlin (SFB), nella quale erano protagonisti proprio gli interventi realizzati nel paesaggio da alcuni dei pionieri della Land art quali Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Marinus Boezem, Jan Dibbets, Walter De Maria e Michael Heizer.¹²⁷

Giovane cineasta e allievo della Film und Fernsehakademie di Berlino, Schum seguiva con attenzione gli sviluppi più recenti in arte, attratto soprattutto da “quelle tendenze che volevano sostituire all’arte intesa come oggetto statico e commercializzabile, un’attenzione ai processi e alle idee”.¹²⁸ Tra il 1967 e il 1969 egli è stato un importante testimone dei cambiamenti che stavano rivoluzionando tanto il concetto di opera quanto le tradizionali modalità di fruizione artistica da parte del pubblico: eventi espositivi sperimentali quali “Die alles Herzchen wird einmal dir gehören” (1967), “Arte povera più azioni povere” (1969) ed “Earth art” evidenziavano infatti come la nuova strada imboccata dall’arte, contestando il

¹²⁶ P. Kaiser – M. Kwon, *Ends of the Earth and Back*, cit., p. 27.

¹²⁷ “Trovai che la parola *land art* era più efficace d[ell]a parola *landscape art* e la usai come titolo della Mostra TV 1. Dopo che la Mostra TV 1 venne trasmessa a livello nazionale dalla TV tedesca nel 1969, storici e critici d’arte presero ad usare la parola *land art* per indicare tutte le attività in esterno o nel paesaggio degli artisti”, G. Schum, in *Video Tappa Gerry Schum*, in “Data”, a. II, n. 4, maggio 1972, p. 70.

¹²⁸ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art tra documentazione e sperimentazione*, in S. Grandi (a cura di), *Il Contemporaneo. I linguaggi del video nella sperimentazione artistica*, Fausto Lupetti Editore, Bologna 2012, p. 41.

“triangolo studio-galleria-collezionista”,¹²⁹ intendesse reagire a quel clima di mercificazione che gravava sulla creazione artistica e che lo stesso Schum aveva cercato di rendere manifesto in uno dei suoi film, “Konsumkunst-Kunstkonsum”, trasmesso nel 1968 dall’emittente televisiva tedesca WDR.¹³⁰

A Schum va il merito di aver intuito che proprio i nuovi media “smaterializzanti” del film e del video potevano diventare i potenti alleati di un’arte fondata sul processo e sull’immaterialità com’era, appunto, la Land art. Dal suo punto di vista, per comunicare le nuove e rivoluzionarie istanze dell’arte, c’era infatti bisogno di una “nuova forma di trasmissione artistica”¹³¹ che fosse in grado di far “confrontare in maniera diretta un pubblico il più ampio possibile con le tendenze recenti degli eventi artistici internazionali”¹³². Era quindi necessario pensare a un medium che fosse il più possibile “diretto”¹³³ oltre che radicalmente alternativo al museo e alla galleria: nel far ciò, Schum individuò nei democratici canali televisivi,

¹²⁹ G. Schum, *Einführung in die Sendung. Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum*, in U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 70. Trad. mia.

¹³⁰ D. Mignot, *Gerry Schum, a pioneer*, in D. Mignot – U. Wevers (a cura di), *Gerry Schum*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, 21 dicembre 1979 – 10 febbraio 1980; Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, 29 febbraio – 13 aprile 1980; Colonia, Kölnische Kunstverein, 30 aprile – 1° giugno 1980; Gand, Museum voor Hedendaagse, 15 giugno – 30 agosto 1980), Stedelijk Museum, Amsterdam 1979, trad. it. col titolo *Gerry Schum, un pioniere*, in V. Valentini (a cura di), *Cominciamenti. Fernsehgalerie Gerry Schum – Art/Tapes/22, Lafontaine-Pirri-Eitetsu Hayashi*, Taormina Arte 1988, Taormina 1988, p. 34. Per completezza segnaliamo che il saggio di Mignot compare anche in W. Herzogenrath (a cura di), *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, catalogo della mostra (Colonia, Kölnischer Kunstverein, 6 giugno – 18 luglio 1982; Amburgo, Kunsthalle Hamburg, 5 agosto – 5 settembre 1982; Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 8 settembre – 17 ottobre 1982; Münster, Westfälischer Kunstverein, 8-24 ottobre 1982; Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 27 ottobre – 28 novembre 1982; Norimberga, Kunsthalle Nürnberg/Norishalle, 10 dicembre 1982 – 16 gennaio 1983; Berlino, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preussisches Kulturbesitz, fine gennaio – inizio marzo 1983), Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1982, pp. 44-54 e R. Frieling – D. Daniels (a cura di), *Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland/Media Art Action. The 60s and 70s in Germany*, Goethe Institut München-ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Springer, Wien-New York 1997, pp. 84-89.

¹³¹ G. Schum, *Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood, 29.6.1969*, in U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 119. Trad. mia. La traduzione italiana di questo testo è contenuta col titolo G. Schum, *La galleria televisiva, un’istituzione mentale*, in V. Valentini (a cura di), *Cominciamenti...*, cit., pp. 54-55. Tuttavia, appurato che tale traduzione non è sempre completa né rispettosa di alcune importanti sfumature di significato, in certi casi abbiamo preferito tradurre a nostra volta i documenti originali di Schum per non travisare le parole dell’autore.

¹³² G. Schum, *Einführung in die Sendung LAND ART*, in U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 69. Trad. mia.

¹³³ G. Schum, in *Video Tappa Gerry Schum*, cit., p. 70.

“ormai parte del nostro ambiente quotidiano”,¹³⁴ il tramite ideale per annullare la distanza che separava la creazione artistica dal vasto pubblico. A suo avviso infatti:

il cerchio di persone che può essere informato dalle gallerie e dai musei è minimo. Solo una minima percentuale del potenziale pubblico d'arte è nella situazione di venire informato sulle attuali tendenze artistiche nel contesto di tali istituzioni. Paragonato al mercato librario, sarebbe come se uno scrittore di successo sperasse di raggiungere il suo pubblico solo attraverso letture pubbliche di poesie, senza far stampare i suoi romanzi in milioni di edizioni. Si deve accettare l'impressione, che nelle possibilità di comunicazione tra le arti figurative e il pubblico d'arte, ci si trovi allo stesso punto in cui la letteratura si trovava prima dell'invenzione della stampa di Gutenberg. Stampe economiche o pubblicazioni d'arte in edizioni di massa arrivano sul mercato solo con anni di ritardo. Non si capisce perché l'arte moderna possa essere pubblicata su un più ampio contesto solo quando non è più moderna. [...] Ci sono sempre più artisti che oggi stanno esplorando nelle loro opere le possibilità dei media [quali il] film, [la] televisione e anche la fotografia per comunicare i propri lavori. Il problema è che, in primo luogo, questi artisti non approfittano delle possibilità comunicative offerte dai mass-media.¹³⁵

L'impresa pionieristica di Schum sarebbe passata alla storia come uno dei più precoci tentativi di instaurare una relazione fruttuosa tra arte e mass-media. Infatti, come ricorda lo stesso Schum, fino ad allora:

l'arte in TV non era altro, di solito, che informazione verbale sulle attività artistiche. Qualcuno parlava di arte o di manifestazioni artistiche e questa informazione parlata veniva illustrata mediante foto o film sugli artisti ripresi al lavoro nei loro studi, o con films su sculture o dipinti. Penso che usare una cinepresa per trarre un film da una scultura, sia non capire affatto il medium film.¹³⁶

La *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum* è la risposta al desiderio di creare un'inedita forma di comunicazione artistica in tempo reale capace di distinguersi dagli altri programmi trasmessi via televisione.¹³⁷ Ideata nel maggio 1968, la *Fernsehgalerie* era una “galleria televisiva” destinata alla produzione di “video oggetti”¹³⁸ appositamente “creati per la riproduzione mediante il mezzo televisivo”.¹³⁹ Più che un luogo fisico, nelle intenzioni di Schum la *Fernsehgalerie* è piuttosto “un'istituzione mentale che esiste realmente solo nel momento della trasmissione televisiva. Non è il posto per mostrare oggetti artistici reali che si

¹³⁴ G. Schum, *Video-nastri*, in 36. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, 11 giugno – 1° ottobre 1972, La Biennale di Venezia, Venezia 1972, p. 31.

¹³⁵ G. Schum, *Einführung in die Sendung LAND ART*, cit., pp. 69-70. Trad. mia, integrazioni mie.

¹³⁶ G. Schum, in *Video Tappa Gerry Schum*, cit., p. 70.

¹³⁷ G. Schum, *Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood...*, cit., p. 118.

¹³⁸ G. Schum, in *Video Tappa Gerry Schum*, cit., p. 72.

¹³⁹ G. Schum, *Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood...*, cit., p. 118.

possono portare a casa. Una delle nostre idee è la comunicazione dell'arte invece del possesso dell'oggetto artistico".¹⁴⁰

Come abbiamo avuto modo di osservare altrove,¹⁴¹ Schum ebbe un ruolo di fondamentale importanza nell'avvicinamento gli artisti della Land art al medium film e alla TV, in una fase ancora di transizione tra l'impiego del formato cinematografico passato via televisione e il nuovo linguaggio del video.¹⁴² All'epoca, difatti, solo pochi artisti avevano avuto l'opportunità di sperimentare in prima persona le possibilità offerte dall'ancora recente tecnologia di marca elettronica, mentre per quanto riguarda il film erano richieste delle competenze specifiche e una dimestichezza con gli aspetti tecnici del mezzo che non tutti potevano vantare. Lo stesso Schum girò "Land Art" nel formato cinematografico 16mm e solo successivamente alla prima trasmissione televisiva esso venne riversato su videotape,¹⁴³ iniziando a circolare, in tale formato più maneggevole, nelle più importanti mostre del periodo come "When Attitudes Become Form" e "Prospect 69" (1969).¹⁴⁴

Nella realizzazione del film "Land Art" Schum si è quindi ritrovato a gestire i compiti non solo del produttore e del promotore ma anche del regista, del cameraman e del tecnico. Egli tenne infatti a precisare come "Land Art" fosse:

¹⁴⁰ G. Schum, *La galleria televisiva, un'istituzione mentale*, cit., p. 54.

¹⁴¹ Rinviamo al nostro F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., pp. 39-63, in particolare pp. 40-45.

¹⁴² U. Wevers, *Gerry Schum. The Dream of Video Cassette. Systems to Come*, in C. Blase – P. Weibel (a cura di), *Record again! 40jahrevideokunst.de, teil 2/40yearsvideoart.de, part 2*, catalogo della mostra (Karlsruhe, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologien Karlsruhe, 17 luglio – 6 settembre 2009; Aachen, Ludwig Museum für Internationale Kunst, 18 settembre – 15 novembre 2009; Dresda, Kunsthaus Dresden, 28 novembre 2009 – 14 febbraio 2010; Oldenburg, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, 26 febbraio – 16 maggio 2010), Hatje Cantz, Ostfildern 2010, p. 485. Anche Yvonne Spielmann, nella sua ricostruzione della storia del video in tre principali vie, colloca l'esperienza di Schum nella prima fase di alleanza tra le prime sperimentazione video attraverso i canali di trasmissione televisiva, in quella fase di coesistenza fluida "tra il video e il video come film e il video come televisione" (Trad. mia). Cfr. Y. Spielmann, *Video. The Reflexive Medium*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London (2005) 2008, p. 21, in particolare pp. 112-13. Cfr. altresì, V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano 1990, in particolare pp. 22-43.

¹⁴³ G. Schum, *Video-nastri*, cit., pp. 31-32.

¹⁴⁴ E. De Bruyn, *Land Art in der Medienlandschaft: Anmerkungen zur Politik der Gegenöffentlichkeit im Jahr 1968*, in U. Groos - B. Hess - U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 147. Cfr. altresì S. Bordini, *Videoarte & Arte. Tracce per una storia*, Lithos, Roma 1995, p. 50 e C. Meigh-Andrews, *The History of Video Art. The Development of Form and Fiction*, Berg, Oxford-New York 2006, p. 21.

il risultato di un'idea, della realizzazione dell'artista e del mio lavoro come *regista* e operatore. Nella pratica l'artista ha un'idea che più o meno include il fatto che la riproduzione, mediante il mezzo filmico o televisivo, sia parte della realizzazione dello stesso oggetto.¹⁴⁵

Anche se Christiane Fricke sostiene che il film sia frutto della capacità del cineasta di “sapersi immedesimare nelle idee degli artisti”, anch'essa è poi costretta ad ammettere come la cooperazione tra i due fronti fosse ogni volta negoziata caso per caso e, in linea di massima, molte delle scelte dovettero essere di necessità delegate a Schum.¹⁴⁶ Anche Ursula Wevers, moglie e collaboratrice di Schum ai tempi della *Fernsehgalérie*, ricorda che:

nessuno degli artisti partecipanti aveva realizzato un film in proprio prima di LAND ART. Solo Dibbets era ferrato con la fotografia [...]. Relativamente alla trasposizione delle proprie idee [nel nuovo medium] gli altri artisti o non avevano idee o, se le avevano, erano piuttosto vaghe. Non erano nemmeno a conoscenza delle peculiarità tecniche e ottiche del medium. Fu così compito nostro cercare di sviluppare le loro idee in una forma compatibile [con il medium film].¹⁴⁷

Inoltre, continua Wevers, “si dovettero trovare soluzioni per un certo numero di problemi tecnici sorti durante la post-produzione [...] dato che non avevamo né i soldi né il tempo per invitare qui gli artisti, dovemmo prendere le decisioni finali da soli”.¹⁴⁸

Come abbiamo specificato in altra sede sulla scorta delle riflessioni di Fricke¹⁴⁹ e di Eric De Bruyn¹⁵⁰, “per la trasmissione delle opere Schum aveva pensato a precise direttive registiche che facessero della sua ‘esposizione televisiva’ sia un prodotto coerente nonché ben strutturato, sia un genere alternativo rispetto ai film d'avanguardia e al film documentario”.¹⁵¹ In una lettera indirizzata a Gene

¹⁴⁵ G. Schum, *La galleria televisiva, un'istituzione mentale*, cit., p. 55. Corsivo mio. Cfr. altresì M.G. Biccocchi – F. Salvadori, *L'età del videotape*, in *La Biennale di Venezia. Annuario 1978, eventi del 1976-77*, a cura dell'Archivio Storico delle arti contemporanee, Venezia 1979, pp. 1164-65.

¹⁴⁶ C. Fricke, *'Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören'*. *Die Fernsehgalérie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1996, p. 172. Trad. mia. Cfr. altresì C. Fricke, *1969 Land Art*, in R. Frieling – W. Herzogenrath (a cura di), *40yearsvideoart.de – Part I. Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 to the Present*, catalogo della mostra (Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Brema, Kunsthalle Bremen; Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus; Karlsruhe, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologien Karlsruhe, 25 marzo – 21 maggio 2006), Hatje Cantz, Ostfildern 2006, pp. 104-109, in particolare p. 107.

¹⁴⁷ U. Wevers, *Liebe Arbeit Fernsehgalérie*, in U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 29. Trad. mia.

¹⁴⁸ Ivi, p. 30. Trad. mia.

¹⁴⁹ C. Fricke, *'Dies alles Herzchen...*, cit., p. 172.

¹⁵⁰ E. De Bruyn, *Land Art in der Medienlandschaft...*, cit., p. 151.

¹⁵¹ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land Art...*, cit., p. 42.

Youngblood, autore del celebre volume “Expanded Cinema” (1970), Schum ribadisce un concetto fondamentale per comprendere il senso della *Fernsehgalerie*, ovvero che le “esposizioni televisive” sono da ritenersi “un genere specifico di evento artistico e non come una sua documentazione”.¹⁵² In un’altra occasione, egli precisa che gli otto filmati che costituiscono il film “Land Art”:

avevano in comune il fatto che vi interveniva un ricorso estremamente ridotto alle possibilità formali consentite dai mezzi della tecnologia televisiva. I lavori spesso consistevano in un’unica inquadratura della camera. Non venivano ricercati sapienti effetti di camere molteplici o di manipolazione tecnica. Si può dire che nei vari oggetti presentati nella *Land Art* venivano eliminati tutti i problemi di linguaggio e di forma filmica. [...] Questa era una delle fondamentali differenze tra il ricorso da parte degli artisti ai mezzi TV o filmici, e le esperienze da parte dei *filmmakers* sul film come mezzo artistico.¹⁵³

Per questo, a suo avviso, gli artisti da lui coinvolti nella realizzazione del film “Land art” non potevano in nessun modo essere definiti come “filmmakers”.¹⁵⁴

Nelle sue parole emerge infatti:

una differenza molto importante tra i filmmakers e gli artisti che usano il medium film. Contrariamente ai filmmakers, questi artisti non erano interessati ai problemi formali del film. Non avevano interessi particolari per il linguaggio filmico. Non si curavano di saper come si usa una cinepresa o come si edita un film [...]. Per essi, il film era solo un medium adatto a trasmettere le loro idee. S’interessavano alla loro idea o al concetto e non all’aspetto formale.¹⁵⁵

Chi invece si curava di “saper come si usa una cinepresa o come si edita un film” era proprio Gerry Schum, il quale, pur ricorrendo a un linguaggio cinematografico guidato da principi di chiarezza visiva e da “una costruzione filmica relativamente semplice ma meditata”,¹⁵⁶ alla fine sembra volersi comportare egli stesso come un artista che usa il film: film che, chiaramente, era da lui inteso in sé come “opera d’arte”¹⁵⁷ e perciò lo stesso lavoro di ripresa “doveva essere naturalmente avanzato

¹⁵² G. Schum, *La galleria televisiva, un’istituzione mentale*, cit., p. 55.

¹⁵³ G. Schum, *Video-nastri*, cit., p. 32.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 44.

¹⁵⁷ “L’opera d’arte è il film stesso”. G. Schum, in G. Schum, *La galleria televisiva, un’istituzione mentale*, cit., p. 55. Cfr. altresì A. von Graeventiz, *Land Art*, in L. Schauer (a cura di), *Kunstübermittlungsformen. Von Tafelbild zum Happening. Die Medien der bildenden Kunst*, catalogo della mostra (Berlino, Neuer Berliner Kunstverein in der Neuen Nationalgalerie Berlin, 20 maggio – 26 giugno 1977), Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1977, p. 151. Anche Silvia Bordini evidenzia come in “Land Art” siamo sempre all’interno dell’impiego di un “linguaggio filmico”, cfr. S. Bordini, *Videoarte & Arte...*, cit., pp. 51-52.

tanto quanto quello dei lavori esposti”.¹⁵⁸ È possibile perfino ipotizzare che questo stile volutamente sobrio e basato il più possibile su riprese continue senza stacchi, fosse stato da lui scelto strategicamente per avvicinare, a livello concettuale, il formato cinematografico del 16mm al linguaggio diretto della registrazione a mezzo video. Come hanno evidenziato molti studiosi, la figura di Schum sembrerebbe quindi caricarsi di una specifica autonomia artistica che, come vedremo, sarebbe andata addirittura a scontrarsi con gli stessi artisti della Land art.¹⁵⁹

La sera della sua programmazione televisiva, il film venne preceduto da una breve introduzione da parte di Schum e di Jean Leering, direttore dello Stedelijkmuseum van Abbemuseum di Eindhoven. Andati in onda come se si trattasse di una trasmissione *live* ma in realtà girati qualche settimana prima all’interno di un *set* appositamente allestito come galleria, entrambi gli interventi erano volti a sottolineare la novità dell’impiego del medium televisivo nella trasmissione in tempo reale di “opere d’arte come opere televisive” per le quali non si può assolutamente parlare di semplice documentazione.¹⁶⁰ Gli otto interventi che costituiscono “Land Art”¹⁶¹ sono in ordine di apparizione: Richard Long, “Walking a Straight 10 Mile Line Forward and Back Shooting Every Half Mile”; Barry Flanagan, “A Hole in the Sea”; Dennis Oppenheim, “Timetrack, Following the Timeborder Between Canada and USA”; Robert Smithson, “Fossil Quarry Mirror with Four Mirror Displacements”; Marinus Boezem, “Sand Fountain”; Jan Dibbets, “12 Hours Tide Object with Correction of Perspective”; Walter De Maria, “Two Lines Three Circles on the Desert” e Michael Heizer, “Coyote”.¹⁶² Come sottolinea Michael Lailach, “l’evento venne preparato in maniera molto precisa in termini

¹⁵⁸ G. Schum, in *Video Tappa Gerry Schum*, cit., p. 71.

¹⁵⁹ Cfr. C. Harrison, *Gute Gründe: die Arbeit von Gerry Schum*, in U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., pp. 49-57 e I. White, *Who is Not the Author? Gerry Schum and the Established Order*, in M. Sperlinger (a cura di), *Afterthought. New Writing on Conceptual Art, Rachmaninoff's*, London 2005, pp. 65-83.

¹⁶⁰ J. Leering, *Einführungsrede zur Eröffnung der Fernseh Ausstellung LAND ART*, in U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 73. Trad. mia.

¹⁶¹ “Land Art” (1969, 16mm film riversato su videotape, b/n e colore, suono, 38 min).

¹⁶² Per le schede dettagliate dei singoli contributi rinviamo alla sezione dedicata alla Fernshegalerie Gerry Schum in U. Groos – B. Hess – U. Wevers, *Ready to Shoot...*, cit., pp. 76-109 e in V. Valentini (a cura di), *Cominciamenti...*, cit., pp. 47-48. Cfr. altresì G. Schum, *Land Art. Katalog zur Fernseh Ausstellung*, Hartig Popp, Hannover 1970.

publicitari”,¹⁶³ grazie alla diffusione di una serie di materiali a stampa (detti anche *printed matter*) come gli inviti in formato cartolina, il manifesto e il catalogo. In particolare, fin dal manifesto della trasmissione “Land Art” è apprezzabile il tentativo di avvicinare l’immagine fotografica alla logica del *film still*: il contributo di ciascun artista è infatti rappresentato da una fotografia che dal punto di vista morfologico, per la presenza degli angoli smussati e forma leggermente bombata, richiama la forma dello schermo TV, presentandosi quindi come un’equivalente visivo degli otto interventi filmati. Anche le fotografie scattate durante la realizzazione delle opere e che figurano nel catalogo realizzato da Schum, sono unificate dalla presenza della medesima cornice nera ad angoli smussati tipica della mascherina dello schermo TV, sottolineando in tal modo la loro inseparabilità dalla trasmissione televisiva del film.

Girati nei primi mesi del 1969 tra Europa ed America, i singoli interventi sono ricompresi da Schum all’interno di una struttura filmica che li rende immediatamente percepibili come parte di un progetto unitario. Ciascun filmato è caratterizzato dalla presenza di un elemento costante: una schermata introduttiva costituita dalla messa in sovrapposizione del nome dell’artista e del titolo della propria opera, entrambi letti da una voce off. Fin dall’inizio, quindi, ogni contributo si apre con “un espediente capace di comunicare al pubblico la presenza non solo di una cornice concettuale, ma anche quella di un autore”.¹⁶⁴

Frutto di una serie di colloqui tra il cineasta e gli artisti e basati in parte su schizzi e progetti degli stessi artisti, Schum riteneva che, tra gli otto filmati di “Land Art”, i contributi di Long, Dibbets e De Maria fossero gli esempi più riusciti di utilizzo in arte del medium film.¹⁶⁵ “Walking a Straight 10 Mile Line Forward and Back Shooting Every Half Mile” di Richard Long si apre su un paesaggio, filmato per alcuni secondi in una breve panoramica a 360° che da sinistra volge verso destra; su tale sfondo vediamo poi comparire l’immagine in sovrapposizione dei profili di

¹⁶³ M. Lailach, *Printed matter. Die Sammlung Marzona in der Kunstbibliothek/The Marzona Collection at the Kunstbibliothek*, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin 2005, p. 48. Trad. mia.

¹⁶⁴ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 43.

¹⁶⁵ C. Fricke, *‘Dies alles Herzchen...*, cit., pp. 173-74.

una cartina geografica.¹⁶⁶ Ad essa segue una nuova sovrainpressione con il nome dell'artista e il titolo dell'opera cioè dell'azione che Long, sotto gli occhi del pubblico, sta per compiere nella brughiera di Dartmoor in Inghilterra: ovvero, come recita il titolo, "camminare in linea retta per dieci miglia avanti e indietro filmando ogni mezzo miglio". Nella poetica di Long, infatti, l'atto di camminare nel paesaggio per un numero prefissato di miglia è l'essenza stessa della sua arte: un intervento minimo, effimero e allo stesso tempo anche utopico (provare a camminare in linea retta in un ambiente senza punti di riferimento è un'impresa notoriamente difficile) ma reso possibile proprio attraverso l'obiettivo della cinepresa. Lavorando sull'idea di rendere comunicabile l'esperienza vissuta dall'artista nel paesaggio, Schum costruisce cinematicamente il tragitto di Long nell'ambiente naturale. Una volta conclusa la panoramica d'apertura, la cinepresa intercetta per pochi secondi una figura di bianco vestita e di spalle (Long). Da quel momento inizia la camminata vera e propria dell'artista, che procede in "avanti" (*Forward*) inquadrando, a intervalli regolari ogni mezzo miglio, una parte del panorama coincidente con la direzione di marcia di Long, zoomando poi su un particolare del panorama stesso. Appena raggiunta la riva di un fiume il percorso si inverte: girata la cinepresa di 180° capiamo che l'artista sta tornando sui suoi passi (*Back*), con il consueto alternarsi di inquadrature e zoomate. Rendendo l'esperienza percepibile al pubblico grazie all'inserimento di suoni off come il rumore di passi e di respiri e aumentando l'effetto credibilità servendosi della cinepresa a mano, Schum crea "un'identificazione tra la visione dell'artista, l'obiettivo della cinepresa e lo sguardo del pubblico": identificazione favorita anche dall'uso, nel comunicare efficacemente le ellissi temporali, delle dissolvenze incrociate, che hanno l'ulteriore funzione di dissimulare gli stacchi tra le singole inquadrature.¹⁶⁷

L'intervento di Dibbets, "12 Hours Tide Object with Correction of Perspective" permette di constatare come, in alcuni casi, l'utilizzo del medium film produca risultati dal punto di vista visivo direttamente confrontabili, se non equivalenti, all'immagine fotografica: infatti, l'opera realizzata da Dibbets sulla costa olandese

¹⁶⁶ Per gli interventi di Long e De Maria modelleremo le nostre considerazioni sulla base di quanto detto nel nostro F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., pp. 43-44.

¹⁶⁷ Ivi, p. 44.

rimanda alla famosa serie delle “correzioni di prospettiva” dell’artista, ovvero quelle sperimentazioni fotografiche che hanno come oggetto la certificazione fotografica di una realtà altrimenti inesistente se osservata al di fuori della visuale stabilita dall’inquadratura. Per Schum “il film aggiungeva una nuova possibilità” rispetto alla fotografia: nel film infatti “Dibbets poté mostrare il processo”¹⁶⁸ di realizzazione della “correzione di prospettiva”. Il filmato inizia con la consueta introduzione e con una carrellata che dall’interno del litorale si dirige verso le onde del mare. Da lì in avanti la cinepresa rimane fissa, isolando, in una panoramica ripresa dall’alto, una porzione di spiaggia. Ad un certo punto, entra nel campo visivo della cinepresa un trattore munito di pala, il quale inizia a tracciare sulla sabbia dei solchi prima paralleli e poi perpendicolari all’ideale rettangolo costituito dallo spazio rettangolare dell’inquadratura, entrando e uscendo di campo. Gli stacchi tra le inquadrature sono mascherati dalle dissolvenze incrociate, mentre i suoni off registrati in diretta suggeriscono l’idea di un’azione che si sta realizzando in tempo reale. Semplicemente intervenendo sull’angolo di ripresa e facendo quindi leva sul medesimo principio prospettico che governa la visione fotografica, il trapezio tracciato dal trattore sulla sabbia si trasforma otticamente, nello spazio della finzione cinematografica, in un quadrato. Perciò, l’opera realizzata da Dibbets può essere fruita esclusivamente attraverso il film il quale però ha come punto di partenza un’opera realizzata in primis come immagine fotografica: la foto in sé diventa quindi “il vero oggetto d’arte”.¹⁶⁹ Verso la fine del filmato, l’azione effimera di Dibbets viene pian piano cancellata dall’avanzare dell’alta marea, contraendo temporalmente in poco più di sette minuti un intervento che nella realtà è stato spalmato in dodici ore.

“Two Lines Three Circles on the Desert” di Walter De Maria è girato invece nel Deserto del Mojave in California ed è basato sull’idea di una perfetta “equivalenza tra tempo filmico e tempo performativo”.¹⁷⁰ Si tratta di uno dei pochi casi nei quali l’artista “agisce” il suo lavoro per tutta la durata dell’azione. Dopo la schermata introduttiva (che ci mostra l’artista in un fermo immagine su cui compaiono in

¹⁶⁸ G. Schum, in *Video Tappa Gerry Schum*, cit., p. 71.

¹⁶⁹ G. Schum, *Einführung in die Sendung LAND ART*, cit., p. 70. Trad. mia.

¹⁷⁰ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 44.

sovraimpressione le consuete indicazioni relative all'intervento), la scena apre sull'artista ripreso di spalle e posizionato all'inizio di una specie di corridoio segnato da due linee bianche che si prolungano verso l'orizzonte: linee che rimandano ad altri lavori progettati da De Maria nel deserto come il mai realizzato *Walls in the Desert* (1964), *Mile-Long Drawing* (1968) e l'incompiuto *Three-Continent Project* (1968).¹⁷¹ Dopo pochi secondi dall'inizio del filmato, vediamo l'artista cominciare ad incamminarsi tra le due linee. Fatti ventiquattro passi, la cinepresa, inizialmente fissa, inizia a spostarsi verso destra, ruotando sul proprio asse e continuando a filmare, per tornare poi al punto di partenza. A seguito di questa prima panoramica a 360° notiamo che l'artista, che nel frattempo ha continuato la sua camminata, si è allontanato. Seguono poi altre due rotazioni complete, al termine delle quali la cinepresa ritorna fissa nella sua posizione iniziale di fronte alle due linee bianche: l'artista è però ormai letteralmente scomparso dal nostro orizzonte visivo e anche il suono elettronico off che accompagnava l'azione è progressivamente diminuito d'intensità.

Per quanto riguarda invece gli interventi di Oppenheim e Smithson anche nel loro caso si tratta di filmati che hanno come soggetto le ricerche che essi stavano portando avanti proprio in quegli anni. Oppenheim si presenta al pubblico con "Timetrack, Following the Timeborder Between Canada and USA", dove è protagonista una delle azioni svolte dall'artista sulle linee di confine tra gli stati e che il film riesce cinematicamente a comunicare nel loro valore di linee spazio-temporali. Per Oppenheim, Schum pensa a un tipo di ripresa realizzata con una cinepresa aviotrasportata grazie alla quale il regista può cogliere l'azione dell'artista intento a seguire nella neve, servendosi di una motoslitta, il confine ideale che divide il Canada dagli Stati Uniti e coincidente con il percorso del fiume St. John. In questo caso, Schum procede da una visione che privilegia il motivo grafico della linea: egli ricorre a un'inquadratura prima ravvicinata, seguendo la traccia lasciata dalla motoslitta, per poi allargare maggiormente il campo dell'inquadratura fino ad intercettare la figura dell'artista. Il filmato dà l'idea di un

¹⁷¹ Cfr. J. Helfenstein (a cura di), *Walter De Maria: Trilogies*, catalogo della mostra (Houston, The Menil Collection, 16 settembre 2001 – 8 gennaio 2012), The Menil Foundation Inc., Houston-Yale University Press, New Haven-London 2011, p. 74.

inseguimento rocambolesco tra l'aeroplano da cui filma Schum, di cui si sente il rumore aggiunto in post-produzione, e la motoslitta lanciata nella neve e guidata da Oppenheim: tuttavia, per correggere l'estrema velocità della ripresa, in fase di *editing* Schum si servirà del ralenti, capace di dilatare nel tempo l'azione senza pregiudicarne la leggibilità in termini visivi.¹⁷² Il filmato termina quando l'ultraleggero su cui viaggia Schum riesce a sorpassare in velocità la motoslitta, chiudendosi in una dissolvenza.

“Fossil Quarry Mirror with Four Mirror Displacements” cerca invece di rendere cinematografica la poetica del Site-Nonsite alla base dei *Mirror Displacements* di Robert Smithson. L'intervento di Smithson viene realizzato all'interno di una miniera a Cayuga nello stato di New York, colta da una veduta aerea nella parte introduttiva al filmato. Soggetto principale del film sono quattro opere realizzate da Smithson servendosi di specchi i quali, in virtù della loro capacità riflettente, riescono a mimetizzarsi nell'ambiente al punto tale da essere individuabili con estrema difficoltà; inoltre, i quattro *Mirror Displacements* sono disposti dall'artista in direzione dei quattro punti cardinali: una schermata nera con le parole “North”, “East”, “South” e “West” separa gli spazi specifici d'esistenza di ciascuna opera. L'avvicinamento a ciascun *Mirror Displacement* è suddiviso in due fasi che corrispondono a due sequenze filmiche. Per ogni punto cardinale, la prima sequenza parte da un campo totale della miniera che, zoomando, va a restringersi alla zona occupata dallo specchio. La seconda sequenza prevede invece un'avvicinamento più dinamico, partendo da un'inquadratura in *film still* dell'opera in primo piano per finire in un *close-up*. Giocando con la regola dei 180° dello spazio filmico, Schum e Smithson cercano di far rientrare nello spazio dell'inquadratura, attraverso il riflesso dello specchio, ciò che normalmente non viene mai mostrato per non incrinare la veridicità della scena cioè lo spazio dietro la macchina da presa.¹⁷³ Tuttavia, tale esperimento è condotto di modo da non rompere l'illusione filmica (se non in un'occasione): il riflesso dello specchio è

¹⁷² Cfr. la scheda del film pubblicata in U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 84.

¹⁷³ Lo spazio dietro la cinepresa è definito con il termine “fuoricampo proibito”, cfr. G. Rondolino – D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet, Torino (1995) 2007, pp. 95-108, 169, 200.

inquadrato da un'angolazione capace di includere l'ambiente circostante ma di escludere la presenza invasiva dell'operatore. Dando vita a una complessa serie di rimandi interni (tra i quali spicca l'onnipresente motivo dell'immagine nell'immagine), il film evidenzia il potenziale cinematografico dei *Mirror Displacements*. Dato che, oltretutto, tali opere erano concepite per esistere unicamente in forma fotografica, anche nel caso di Smithson il film di Schum ha costituito una feconda occasione di allargamento di medium.

Dall'analisi degli interventi contenuti in "Land Art" degli artisti oggetto della nostra analisi, si comprende bene come ciascuno di essi sia stato concepito e strutturato per incarnare al meglio l'opera di cui era l'unica manifestazione. Per non compromettere la leggibilità del lavoro, Schum ha privilegiato un linguaggio cinematografico quasi "a grado zero",¹⁷⁴ optando per inquadrature il più possibile dirette e per riprese che rasentano il "piano sequenza" visto che il montaggio è realizzato in modo tale da essere praticamente impercettibile. Seppur volto a dare un'immagine il più possibile semplice e chiara degli interventi, nel film avvertiamo sempre la presenza discreta ma vigile del regista e il suo sguardo è percepibile dietro la precisa azione strutturante del reale, tanto che senza la sua supervisione probabilmente questi interventi non avrebbero saputo essere così incisivi dal punto di vista filmico. Ecco che quindi "Land Art", per come è stato concepito e realizzato, oltrepassa decisamente la soglia della mera documentazione. Non entreremo nel merito della valutazione critica del film di Schum, oggetto di opinioni discordanti che si dividono tra chi sostiene il successo o al contrario l'insuccesso dell'impresa.¹⁷⁵ Quello che ci interessa sottolineare in questa sede sono le reazioni degli artisti all'autorialità di Schum e, più in generale, alla consonanza o meno del film con le poetiche che essi stavano sviluppando. Il nodo

¹⁷⁴ Ivi, p. 77. Nella definizione di Rondolino e Tomasi, il "grado zero del linguaggio cinematografico" è "il semplice darsi di quelle condizioni minime affinché un film possa esistere, nulla più".

¹⁷⁵ Per le quali rimandiamo principalmente a U. Wevers, *The television gallery: the idea and how it failed*, in D. Mignot – U. Wevers (a cura di), *Gerry Schum*, cit., pp. 77-78, trad. it col titolo *La Galleria televisiva: l'idea e come è fallita*, in V. Valentini (a cura di), *Cominciamenti...*, cit., pp. 41-44; cfr. altresì F. Parfait, *Video: un art contemporain*, Éditions du regard, Paris 2001, pp. 32-33 e C. Harrison, *Art on TV*, in "Studio International", giugno 1971, pp. 30-31. A detta di Schum, "la mostra TV sulla *land art* ricevette dalla critica un'accoglienza fantastica. Ciò nonostante, la stazione TV si rifiutò di continuare con programmi simili", G. Schum, in *Video Tappa Gerry Schum*, cit., p. 71.

problematico su cui le posizioni degli artisti divergevano da quelle di Schum si concentrava sull'accettazione o meno sulla veste finale dell'opera trasmessa via televisiva. Non era infatti in discussione l'uso del medium di per sé, scelta che abbiamo visto essere assolutamente condivisa da parte degli artisti, ma l'interpretazione filmica del proprio lavoro connessa alla questione della paternità dell'opera. È importante sottolineare questo punto all'interno della nostra discussione perché ciò ebbe delle conseguenze che si sono poi ripercosse a livello più generale sulla possibilità o meno da parte degli artisti di servirsi in futuro del film o del video. Se, in linea di massima, il film fu salutato con favore dagli artisti della Land art, dagli stessi artisti coinvolti nel progetto provennero anche le critiche più feroci all'operato Schum.

Uno dei maggiori detrattori del film "Land Art" fu Richard Long anche se, a onor del vero, il suo fu un ripensamento tardivo. In vista dell'importante retrospettiva su Gerry Schum del 1979, la curatrice Dorinne Mignot ebbe modo di raccogliere le opinioni di alcuni dei protagonisti dei film e dei videotape realizzati da Schum nell'ambito della *Fernsehgalerie*. Tra essi anche Richard Long, il quale descrisse con queste parole la sua soddisfazione per il film: "sono stato felice di aver avuto l'opportunità di ideare un lavoro con un mezzo per me nuovo (il film), che ha dato una nuova espressione alle mie camminate in linea retta nella brughiera di quel periodo".¹⁷⁶ Nulla avrebbe fatto presagire la pesante stroncatura da lui pronunciata alcuni anni dopo:

per la mia scelta e propensione per il camminare, la scultura e il paesaggio sono il soggetto del mio lavoro, non il film o i media. [...] il film LAND ART mi mostrò che anche il semplice atto di filmare può essere compromettente e manipolatorio. [...] Il tema di *Walking a Straight 10 Mile Line* era la camminata e il paesaggio di Dartmoor, non il camminatore.¹⁷⁷

Non si potrebbe capire il risentimento di Long se non alla luce di alcune doverose precisazioni formulate da Wevers:

nella produzione di "Land Art" (1969) abbiamo avuto delle riprese uscite dal laboratorio di sviluppo che mostravano una perdita di qualità pronunciata; costrizioni dal punto di vista delle tempistiche e finanziarie impedirono di ripetere le registrazioni. Così eravamo, nostro malgrado, familiari con la

¹⁷⁶ R. Long, in D. Mignot, *Statements*, in D. Mignot – U. Wevers (a cura di), *Gerry Schum*, cit., p. 76. Trad. mia.

¹⁷⁷ R. Long in B. Hess, *Interview mit Richard Long*, in U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 79. Trad. mia.

sensazione frustrante di aver fatto di tutto per creare un buon lavoro ma alla fine fallendo inevitabilmente per altrui colpa o per essere scesi a compromessi.¹⁷⁸

Uno degli interventi più penalizzati da queste difficoltà tecniche fu proprio quello di Richard Long. Durante il processo di sviluppo della pellicola, infatti, il film venne danneggiato in maniera irreversibile: ciò comportò una perdita di qualità dell'immagine e un conseguente aumento dei contrasti che ne cambiarono totalmente l'espressività.¹⁷⁹ Al di là di questo disagio, qualcosa di assolutamente inaccettabile agli occhi di Long fu l'aggiunta arbitraria fatta da Schum del rumore dei passi e dei respiri, registrati oltretutto al di fuori del contesto delle riprese con l'artista.¹⁸⁰ Ricorda Long: “non eravamo d'accordo sul mio *soundtrack*, e fu aggiunto più tardi contro il mio benessere, e, assieme alla vita che il film ebbe dopo la sua trasmissione TV, sentii che avevo perso il controllo sullo spirito originale e sul contesto della mia opera”.¹⁸¹ Mettendo in primo piano la figura dell'artista, con i suoi passi e i suoi respiri, più che la resa filmica dell'azione del camminare il regista focalizzò la sua attenzione sul soggetto fisico della stessa. Si verificò quindi quello che Long intese come un vero e proprio fraintendimento della natura stessa del proprio intervento. “Alla fine”, concluse Long, “capii che egli non aveva una reale comprensione del mio lavoro”.¹⁸²

Alle stesse conclusioni giunse Michael Heizer in seguito alla messa in onda del suo contributo per “Land Art”, “Coyote”; anzi, la sua risposta non si fece attendere, concretizzandosi nel ritiro del suo contributo dall’“esposizione televisiva” immediatamente dopo il primo passaggio televisivo. Girato nel deserto della regione del Coyote Dry Lake in California, il filmato aveva come protagonista *Primitive Dye Painting No. 2* (1969), uno degli interventi realizzati da Heizer sul suolo desertico servendosi di pigmenti colorati.¹⁸³ Unico tra i contributi di “Land Art” ad essere girato a colori, “Coyote” iniziava con un fermo immagine di una

¹⁷⁸ U. Wevers, *Gerry Schum. The Dream of Video Cassette...*, cit., p. 484. Trad. mia.

¹⁷⁹ Cfr. la scheda del film in U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 76.

¹⁸⁰ *Ibidem*. Cfr. altresì U. Wevers, *Liebe Arbeit Fernsehgalerie*, cit., p. 30.

¹⁸¹ R. Long, in C. Fricke, *'Dies alles Herzchen...*, cit., p. 175. Trad. mia.

¹⁸² *Ibidem*. Trad. mia.

¹⁸³ Per *Coyote* ci riferiamo alla descrizione presente in C. Fricke, *'Dies alles Herzchen...*, cit., pp. 147-51 e alla scheda ufficiale del film pubblicata in U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 106.

cartolina sulla quale era stampata l'immagine di un coyote, sulla quale apparivano in sovraimpressione le informazioni relative al nome dell'artista e al titolo del suo intervento; accompagnava l'intera durata del filmato un sottofondo di musica strumentale. Le prime immagini mostravano, ripresa a volo d'uccello con una cinepresa aviotrasportata, la zona nella quale l'opera è stata realizzata: una pianura desertica incorniciata dalle montagne. Continuando a sorvolare la zona, la cinepresa iniziava poi a curvare verso sinistra, seguendo il profilo del paesaggio; la nostra attenzione veniva infine catturata dal profilarsi in lontananza dell'intervento dell'artista. Zoomando a destra, successivamente la cinepresa inquadrava i tre gruppi di disegni realizzati da Heizer, immortalandoli prima per qualche secondo in una visione d'insieme, poi indugiando separatamente su ciascuno. Il film si chiudeva in maniera circolare con nuovi movimenti di camera che terminavano inquadrando nuovamente le montagne. Se confrontato con gli altri contributi di "Land Art", "Coyote" si distingue per essere uno dei più semplici dal punto di vista della costruzione filmica; tuttavia, come afferma Fricke, prima e durante la realizzazione delle riprese del film iniziò un'accesa discussione tra l'artista e il regista relativa alla prospettiva da cui inquadrare l'opera.¹⁸⁴ Schum voleva infatti servirsi della prospettiva aerea mentre Heizer preferiva che *Primitive Dye Painting* (e, in generale, le altre sue opere realizzate nel deserto) venisse ripreso da terra, come attestano tra l'altro numerose fotografie scattate in contemporanea all'esecuzione dell'opera.¹⁸⁵ Entreremo nel dettaglio della questione più avanti; per ora ci basti sapere che uno dei problemi affrontati dai lavori di Heizer è la difficile relazione tra la scala umana in rapporto alla grandiosità incommensurabile degli interventi da lui realizzati nel deserto: per questo motivo, l'artista prevede che nelle fotografie dei propri lavori venga sempre inserita una figura umana, posizionata nelle immediate vicinanze dell'opera, la cui funzione è di fornire all'osservatore un'unità di misura che permetta di risalire ad una, pur sempre approssimativa, scala all'opera. Cambiando la prospettiva dalla quale riprendere *Primitive Dye Painting*, in "Coyote" Schum impone la sua personale visione dell'opera, basata sull'enfasi

¹⁸⁴ C. Fricke, *'Dies alles Herzchen...'*, cit., p. 148.

¹⁸⁵ U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 106.

del particolare e sulla predilezione per l'immagine aerea: preferenza che però mina, dal punto di vista filmico e concettuale, la comprensione stessa del lavoro riducendolo a un mero ornamento tracciato nel deserto che si perde nella vastità del paesaggio. Non avendo rispettato un aspetto fondamentale del lavoro che l'artista aveva codificato anche dal punto di vista fotografico, la logica reazione di Heizer fu di ritirare il proprio contributo.

Sia che si trattasse di motivi economici, di problemi tecnici oppure delle semplici scelte registiche di Gerry Schum, la lavorazione di "Land Art" esercitò sugli artisti la funzione di un vero e proprio campanello d'allarme. La messa in onda del film mostrò loro il pericolo di poter perdere il controllo sul proprio lavoro, passibile di essere manipolato, modificato e travisato dall'interpretazione del regista. Come le immagini fotografiche pubblicate dalle riviste, anche il film era sì in grado di garantire la sopravvivenza all'opera di Land art nel tempo ma, allo stesso tempo, poteva offrire al pubblico delle interpretazioni non in linea con la poetica e le aspettative degli artisti.¹⁸⁶ Dato che nessuno di loro poté più intervenire sul proprio lavoro nella fase di *editing* del film, le decisioni relative alla forma finale dei contributi di "Land Art" sono da attribuire a Schum più che agli artisti coinvolti nell'impresa. Come specifica Fricke, "così si spiega perché la trasmissione 'Land Art' sia stata innanzitutto messa in collegamento con il nome di Schum e non con quello degli artisti che vi presero parte".¹⁸⁷

Il film "Land Art" fece confrontare gli artisti con i problemi connessi sia alla paternità che al controllo della distribuzione pubblica del proprio lavoro: le loro reazioni furono le più diverse, variando dall'accettazione entusiasta fino all'estremo rifiuto della comunicazione dell'opera attraverso canali che non fossero

¹⁸⁶ Sintomatico di questa difficoltà d'inquadramento dell'operato di Schum è dal nostro punto di vista il giudizio contraddittorio espresso da Charles Harrison, secondo il quale il film "Land Art" ha un "carattere etico" in quanto "libero da qualsiasi traccia della personalità degli autori". Il suo ragionamento però si risolve in modo incongruente: egli infatti prima riconosce che "gli artisti dipendevano molto dal dominio di Schum della tecnologia coinvolta, al punto che egli fu un collaboratore virtuale nel design di molte delle opere" ma cerca poi di correggere il tiro affermando che "la forma di presentazione era tale da implicare che Schum intervenne in modo minimo nell'opera degli artisti". Cfr. C. Harrison, *Gute Gründe: die Arbeit von Gerry Schum*, cit., p. 55. Trad. mia. In un'altra occasione Harrison attribuisce a Schum il "ruolo del maestro tecnico, che usa la sua competenza tecnica di film-maker per facilitare la realizzazione delle idee degli artisti senza imporsi", cfr. C. Harrison, *Art on TV*, cit., p. 30. Trad. mia.

¹⁸⁷ C. Fricke, *Dies alles Herzchen...*, cit., p. 175. Trad. mia.

l'esperienza diretta del fruitore in situ. Il giudizio roseo di Schum secondo il quale “un numero sorprendentemente grande di artisti, che avevano lavorato con il film per la prima volta nelle mostre “Land art” e “Identifications”, continuarono in seguito a fare uso del film come uno dei loro mezzi abituali”¹⁸⁸ va quindi corretto alla luce delle diverse reazioni e della soddisfazione personale di ciascun artista del risultato finale di “Land Art”; anche lo stesso termine di “video-oggetto” impiegato dal cineasta, riconducendo l'opera all'idea di un supporto e quindi a quella dimensione di “materialità” rifuggita dagli artisti, generò in essi delle opinioni contrastanti sulla possibilità o meno di servirsi dei media come il film e il videotape. In seguito alla conversione del film in videotape, in tale formato più maneggevole “Land Art” venne diffuso e fruito principalmente proprio in quei circuiti, quali le mostre e i musei, da cui gli artisti volevano prendere le distanze.¹⁸⁹ Sia che si trattasse di riviste di settore, di *magazine* o dello stesso film di Gerry Schum, abbiamo potuto constatare come, attraverso il filtro dei media, l'immagine pubblica della Land art non sempre aveva trovato una perfetta corrispondenza con le profonde ragioni di poetica che guidavano gli artisti. Tra essi, Walter De Maria e Michael Heizer furono tra i primi ad avvertire la necessità di esercitare un controllo autoritario sulla comunicazione al pubblico dei propri lavori, ponendosi in maniera critica nei confronti di qualsiasi forma di documentazione.

¹⁸⁸ G. Schum, in *Video Tappa Gerry Schum*, cit., p. 72. “Identifications” (1970) è il nome della seconda “esposizione televisiva” nella quale vennero coinvolti gli artisti Joseph Beuys, Reiner Ruthenbeck, Klaus Rinke, Ulrich Rückriem, Daniel Buren, Hamish Fulton, Gilbert & George, Stanley Brouwn, Ger van Elk, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pierpaolo Calzolari, Gino De Dominicis, Mario Merz, Gilberto Zorio, Gary Kuehn, Keith Sonnier, Richard Serra, Franz Erhard Walther e Lawrence Weiner. Su “Identifications” cfr. T. Trini, *Di videotape in videotappa*, in “Domus”, n. 495, febbraio 1971, pp. 49-50 e U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., in particolare pp. 169-215.

¹⁸⁹ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 45. Cfr. C. Fricke, *'Dies alles Herzchen...*, cit., pp. 174-75 e U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 79.

2. Il documento inaccettabile: la posizione di Walter De Maria, Michael Heizer e Dennis Oppenheim

2.1 Walter De Maria: tra visibilità e invisibilità

Una presenza misteriosa e vagamente inquietante fa la sua comparsa nelle pagine finali del numero di “Artforum” dell’aprile 1969. All’interno di un inospitale panorama desertico scorgiamo in lontananza una figura maschile prona, stesa orizzontalmente al limitare dello spazio compreso tra due linee bianche, vittima sfiancata da chissà quale miraggio. Le parole “De Maria - Danger - Dwan”, poste in corrispondenza del margine inferiore della fotografia, ci sollevano parzialmente dallo stato d’ansia in cui la fotografia ci aveva precipitato: l’immagine serve infatti a diffondere la notizia della personale di Walter De Maria alla galleria Dwan dal titolo “Walter De Maria: Bed of Spikes”.¹⁹⁰ In realtà, la fotografia pubblicata su “Artforum” non riguarda l’opera che dà il nome alla mostra, *Bed of Spikes* (1968), ma bensì *Two Parallel Lines* (1968), il primo intervento di Land art realizzato da De Maria nel deserto del Mojave per “Earth Works”.¹⁹¹ Nota anche con il titolo di *Mile-Long Drawing*, è sempre *Two Parallel Lines* l’opera all’interno della quale De Maria si incamminava nel suo contributo al film “Land Art” di Gerry Schum. Tanto le immagini fotografiche quanto il film di Schum sono le uniche tracce che rimangono di un lavoro che ha segnato il passaggio di De Maria da un ambito di ricerca più strettamente minimalista alla Land art. Dal punto di vista generazionale infatti, Walter De Maria (1935) fa parte di quella nutrita schiera di artisti che, prima di evolvere verso altre ricerche, si trovano a vivere la complessa stagione del Minimalismo: esperienza che, nel caso specifico di De Maria, ha contribuito a plasmare quella dialettica giocata tra i due poli della visibilità e dell’invisibilità

¹⁹⁰ “Artforum”, vol. VII, n. 8, aprile 1969, s.p. La stessa fotografia è stata pubblicata nel numero di aprile del 1969 della rivista “Studio International”, come segnalato in E. Cameron, *Drawing lines in the desert – (a study of North American Art)*, in “Studio International”, vol. 180, n. 926, p. 150. Cfr. altresì P. Kaiser – M. Kwon (a cura di), *Ends of the Earth...*, cit., p. 143.

¹⁹¹ S. Boettger, *Earthworks...*, cit., p. 115. Cfr. altresì G. Celant (a cura di), *Walter De Maria*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 11 novembre 1999 – 4 gennaio 2000), Fondazione Prada, Milano 1999, p. 207.

dell'opera che sarà un tratto costante della sua poetica e che, come vedremo, avrà anche delle precise ripercussioni nel rapporto dell'artista con i media.

I precedenti dei primi interventi di De Maria nel deserto sono da rintracciare proprio in alcune opere minimaliste da lui realizzate tra la fine del 1962 e l'inizio del 1963: gli *Invisible Drawings*.¹⁹² Come racconta l'artista essi erano dei:

disegni nei quali ciò che veniva messo sulla pagina era così leggero, era proprio alle soglie della *visibilità* e l'interesse era nel modo in cui l'idea del disegno era importante tanto quanto il disegno e l'idea che si potevano raddoppiare i propri sensi, non sapevi se [il disegno] c'era o se non c'era. In un certo senso era un qualcosa di simile alle opere [di] land [art] per il fatto che ci sono ma nessuno può vederle. L'intera idea dell'*invisibilità*, nel suo complesso, è diventata sempre più importante per me.¹⁹³

Inoltre:

la linea negli *invisible drawings* è come la linea dell'ondata di calore creata dal miraggio nel deserto, voglio dire che è qualcosa che è qui e non è qui, e l'idea di un pezzo di carta ampio come un recinto quadrato, è un'idea, un'approssimazione molto vicina, dell'intero campo di visione nel deserto.¹⁹⁴

Walls in the Desert (1964) è il primo tentativo di De Maria di trasferire gli *Invisible Drawings* dalla bidimensionalità "smaterializzata" del foglio alla realtà dello spazio fisico.¹⁹⁵ Rimasto allo stadio progettuale per mancanza di finanziamenti, *Walls in the Desert* prevedeva la realizzazione, in un'area desertica, di due muri paralleli lunghi un miglio. Nelle intenzioni dell'artista, chi fosse entrato all'interno del corridoio creatosi tra i due muri avrebbe potuto provare la sensazione di trovarsi in una dimensione incongruente, allo stesso tempo "dentro" uno spazio e "fuori" nell'ambiente. Costringendo il fruitore a una situazione claustrofobica ai limiti del panico, originata dallo smarrimento delle coordinate visive che si sarebbe creato camminando all'interno del corridoio, *Walls in the Desert* era un'opera potenzialmente pericolosa per chi decideva di entrarvi, nella quale il registro del visibile e dell'invisibile si mescolavano continuamente.¹⁹⁶

¹⁹² Come riportato in P. Cummings (a cura di), *Oral History Interview with Walter De Maria, 1972, Oct.4*, Archives of America Art/Smithsonian Institution, risorsa online disponibile al sito: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362> (consultato il 3.4.2013).

¹⁹³ *Ibidem*. Trad. mia, corsivo e integrazioni mie.

¹⁹⁴ *Ibidem*. Trad. mia, integrazioni mie.

¹⁹⁵ J. McFadden, *Towards Site*, in "Grey Room", n. 27, primavera 2007, p. 49.

¹⁹⁶ I. Rein, *XI. Infinity*, in L. Nittve (a cura di), *Walter De Maria. Two Very Large Presentations*, catalogo della mostra (Stoccolma, Moderna Museet, 11 marzo – 7 maggio 1989), Moderna Museet, Stockholm

Questa dialettica tra le componenti visibili e invisibili dell'opera è la medesima presente in *Two Parallel Lines/Mile-Long Drawing*. Le due effimere linee tracciate nel terreno stanno infatti a rappresentare, dal punto di vista concettuale, proprio il corridoio di *Walls in the Desert*: l'unica forma possibile, grafica e visibile di un'opera intesa come un'esperienza spazio-temporale, costretta però a vivere, in definitiva, in una dimensione d'invisibilità.¹⁹⁷ Analogamente a *Walls in the Desert*, anche *Two Parallel Lines/Mile-Long Drawing* presenta un certo coefficiente di pericolosità. Non è un caso che De Maria abbia scelto un ambiente dalle condizioni climatiche estreme come il deserto per realizzare le sue opere: come egli aveva abbozzato nello scritto "On the Importance of Natural Disasters" (1960), il deserto e le forze più potenti e disastrose della natura sono dal suo punto di vista "la più alta forma d'arte possibile da esperire"¹⁹⁸ e per tal motivo egli ha deciso di legare la dimensione sensoriale, performativa ed esperienziale del lavoro a una situazione di pericolo intensificata dalla vastità degli ampi spazi desertici. Secondo De Maria, "sia l'arte che la vita sono una questione di vita e di morte"¹⁹⁹ e "se [l'opera] non compete con le esperienze più importanti, poderose, forti che si hanno in vita, non è una vera opera".²⁰⁰ Cosa dunque di più pericoloso di un "disastro imprevedibile", di un evento come la morte che può sopraggiungere all'improvviso nel deserto?²⁰¹ Segnalandola con la parola "pericolo" (*danger*), è proprio tale dimensione estrema d'esperienza che De Maria "interpreta" nella foto pubblicata su "Artforum" nel 1969. Sebbene, come suggerisce l'immagine, l'unico modo per esperire l'opera sia attraverso il nostro corpo, si insinua in noi il tremendo sospetto che non sarà

1989, p. 98. Cfr. latresì T. Kellein – F. Meyer – U.M. Schneede (a cura di), *Walter De Maria. 5 – die Fünf Kontinente Skulptur*, Hatje, Stuttgart 1991, pp. 24-26.

¹⁹⁷ Anche *Olympic Mountain Project* (1970), *Darmstadt Earth Room* e *The New York Earth Room* (1974) presentano la stessa dialettica, cfr. U. Schneede, *Un américain en Allemagne. Walter De Maria*, in "Cahiers du Musée national d'art moderne, n. 32, estate 1990, pp. 53-63. Sulla scelta di ambientare i propri lavori nel deserto Cfr. P. Cummings (a cura di), *Oral History Interview with Walter De Maria...*, cit.

¹⁹⁸ W. De Maria, *On the Importance of Natural Disasters* (1960), in K. Stiles – P. Selz (a cura di), *Theories and Documents of Contemporary Art...*, cit., p. 527. Trad. mia.

¹⁹⁹ W. De Maria, in D. Waldman, *New Dimensions/Time-Space...*, cit., p. 17.

²⁰⁰ W. De Maria, in P. Cummings (a cura di), *Oral History Interview with Walter De Maria...*, cit. Trad. mia.

²⁰¹ *Ibidem*.

un'impresa facile, anzi: che dovremo farlo addirittura a nostro rischio e pericolo.²⁰²

L'opera *Bed of Spikes* fornisce un altro punto di contatto tra *Two Parallel Lines/Mile-Long Drawing* e i lavori della fase minimalista di De Maria. Definito da Germano Celant come “un ulteriore strumento di stimolo esperienziale”,²⁰³ *Bed of Spikes* è una delle opere a maggior tasso di pericolosità realizzate dall'artista ed è formata da cinque lastre rettangolari d'acciaio inossidabile terminanti in una serie regolare di spuntoni. La veste scintillante data dalla politura dell'acciaio industriale sembra quasi far dimenticare all'osservatore la vera natura dell'opera: quella di essere un “letto di punte” messo pericolosamente a disposizione del pubblico. Per questo motivo, a chiunque voglia accedere alla sala dove essa è collocata viene fatta preventivamente firmare una dichiarazione che solleva l'artista, i suoi eredi e la galleria da qualsiasi responsabilità in caso di “ferite accidentali”.²⁰⁴ Come ha sottolineato Gregoire Müller, “per catturare il significato centrale di ognuno dei suoi pezzi, si è costretti a passare attraverso un intero stadio intermedio di percezioni”:²⁰⁵ sia per quanto riguarda *Bed of Spikes* che le due linee tracciate col gesso nel deserto, l'opera “richiede che lo spettatore vada oltre ciò che è immediatamente apparente”.²⁰⁶

Per ritornare alla fotografia di *Two Parallel Lines/Mile-Long Drawing*, è già possibile intuire quindi che più che documentare un'opera ormai irrimediabilmente perduta, l'immagine fotografica è impiegata dall'artista come uno strumento utile a calare l'intervento di Land art nella complessa trama di riferimenti e di ricerche che stanno alla base della sua creazione; tuttavia, lo stesso De Maria ha ritenuto doveroso precisare come, nell'immagine pubblicata su “Artforum”, la “scultura non era stata realizzata con l'intenzione di creare una situazione per una fotografia.

²⁰² W. De Maria, in P. Cummings (a cura di), *Oral History Interview with Walter De Maria...*, cit. Nell'intervista De Maria parla infatti di “un'esperienza come quella del disegno ma [...] fatta a livello del suolo”. Trad. mia.

²⁰³ G. Celant, *Walter De Maria*, cit., p. 204.

²⁰⁴ S. Boettger, *Earthworks...*, cit., p. 243.

²⁰⁵ G. Müller, *La nuova avanguardia...*, cit., p. 28

²⁰⁶ Ivi, p. 27.

La fotografia, attraverso un uso ripetuto, negli anni, è diventata *involontariamente* un'opera d'arte a pieno titolo".²⁰⁷

La fotografia è stata utilizzata da De Maria anche in altri lavori creati nel deserto alla fine degli anni sessanta come *Cross*, *Chalk Piece*, *Three Continent Project* (1968) e *Las Vegas Piece* (1969). Sono degli interventi realizzati con dei potenti escavatori in remote zone desertiche dell'America dell'Ovest, inquadrabili all'interno di quelle pratiche di segnatura del paesaggio tipiche della Land art che, come abbiamo visto, condividono la stessa matrice indicale dell'immagine fotografica. Il *trait d'union* che accomuna tutti questi progetti è la creazione di linee a partire dalla semplice rimozione di materiale, linee che però ambiscono alla dimensione fisica dell'ambiente, dell'*environment*. Per usare un'incisiva definizione di David Bourdon, possiamo ricondurre tutti questi interventi al desiderio dell'artista di dar vita a "un oggetto-situazione", capace di "sottoporre lo spettatore/partecipante ad un'esperienza intensivamente focalizzata - quella che De Maria chiama 'esperienza singolare'",²⁰⁸ nella quale il pubblico "diventa un agente o un catalizzatore capace di portare l'opera al suo compimento".²⁰⁹ Le linee create dall'artista erano pensate per essere camminate: solo in tal modo si sarebbe potuto sperimentare l'opera nelle sue proporzioni all'interno di un periodo di tempo prolungato, come un disegno esperito dal suolo.²¹⁰ La linea diventava quindi il medium per "sentire" uno spazio attraverso il proprio corpo: un'esperienza realizzabile al meglio nella vastità senza costrizioni del deserto ma possibile anche in altri spazi, come testimoniano le foto di Angelika Platen che hanno immortalato De Maria in una *performance* pensata esclusivamente per il mezzo fotografico e che lo vede impegnato a evidenziare con il proprio corpo tutte le possibili direttrici

²⁰⁷ W. De Maria, in T. Dreher, *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1992, p. 81. Trad. mia.

²⁰⁸ D. Bourdon, *Walter De Maria: The Singular Experience*, in "Art International", vol. XII, n. 10, dicembre 1968, p. 39. Trad. mia.

²⁰⁹ Ivi, p. 40.

²¹⁰ Cfr. P. Cummings (a cura di), *Oral History Interview with Walter De Maria...*, cit.

delle linee dell'aeroporto di Monaco, città dove aveva realizzato "Earth Room" (1968) per la mostra alla galleria Heiner Friedrich.²¹¹

Per ritornare a *Cross* e *Chalk Piece*, chi avesse percorso i solchi tracciati nel deserto da De Maria avrebbe provato esattamente ciò che Robert Morris aveva notato a proposito delle Nazca Lines, le misteriose linee tracciate nella notte dei tempi nel deserto del Colorado: "dopo un'ora o più di camminare e osservare, si diventa realmente consapevoli che il proprio comportamento di osservatori influenza la visibilità e la definizione delle linee. La più grande definizione la si ottiene non solo dal posizionare il proprio corpo in modo tale che le linee vengano osservate da un angolo di 90° rispetto all'orizzonte, ma dal mettere a fuoco la linea da una certa distanza".²¹² Analogamente alle Nazca Lines, anche i lavori di De Maria acquistano visibilità "da una visione a medio o ampio raggio, dove l'effetto della prospettiva comprime la lunghezza e lo scorcio rinforza i margini"²¹³ e, nello specifico, da *Cross* a *Las Vegas Piece* l'artista impiega la fotografia come l'unico strumento in grado di garantire all'osservatore l'accesso visivo all'opera, rendendola, in definitiva, "visibile".

Entrando nel dettaglio, sia *Cross* che *Chalk Piece* sono realizzati a partire da un gigantesco scavo a forma di croce, invisibile se osservato da terra ma ricostruibile visivamente dal punto di vista morfologico grazie alla fotografia: anche se creati per essere fruiti dal pubblico, è tuttavia impresa ardua cercare di comprendere questi segni a livello del suolo. Infatti, il semplice camminare all'interno dei due solchi tracciati dagli escavatori non aiuta l'osservatore a dare una forma precisa al proprio percorso, lasciandolo invischiato in un'esperienza labirintica accompagnata dalla sensazione di costante disorientamento. Per il fatto di acquistare completa visibilità solo se ripresi dall'alto di un aereo (come confermano le immagini ufficiali scattate da Gorgoni secondo tale specifica modalità di ripresa),²¹⁴ *Cross* e

²¹¹ Cfr. T. Hettche – H.P. Schwerfel, C. Weiss, *Angelika Platen Künstler/Artists*, Hatje Cantz, Ostfildern 2010, p. 63. Cfr. altresì G. Engelhard – A. Hecht – K. Honnef - R. Kowallek, *Angelika Platen Artists. Photography. No Photos Please*, Stemmler, Zurich-New York 1998.

²¹² R. Morris, *Aligned with Nazca*, in "Artforum", vol. XIV, n. 2, ottobre 1975, p. 31. Trad. mia.

²¹³ Ivi, p. 30.

²¹⁴ "Planammo su un lago prosciugato in mezzo al niente. De Maria lavorò tutto il giorno con pochi strumenti su una grande croce. Dal suolo era impossibile dire che cosa egli stesse facendo, così ritornai

Chalk Piece dimostrano come in essi la dimensione fotografica sia a tutti gli effetti né documentaria né accessoria bensì del tutto costitutiva e integrale alla comprensione dell'opera. Pur legata all'esperienza sensibile smaterializzata e invisibile del lavoro in situ, in maniera paradossale l'opera è resa visibile in una dimensione "altra" e solo grazie al processo di mediazione fotografica.

L'uso della fotografia diventa ancor più interessante in *Three Continent Project* e *Las Vegas Piece*. L'incompiuto *Three Continent Project* (1968) è tra i progetti più ambiziosi ideati da De Maria. Anche in questo caso si tratta di tre linee, ciascuna lunga un miglio, da realizzarsi con degli escavatori nelle zone desertiche di tre diversi continenti: una linea doveva essere tracciata in direzione est-ovest in India, un'altra in direzione nord-sud in Africa mentre, per la parte relativa al Nord America, lo scavo avrebbe assunto la forma di un quadrato dell'ampiezza di un miglio quadrato.²¹⁵ La disposizione delle linee non era casuale: *Three Continent Project* era stato pensato da De Maria per esistere appositamente in forma fotografica. La seconda fase del progetto prevedeva infatti che ognuna di queste linee venisse fotografata via satellite nell'arco del medesimo giorno e, una volta raccolti, i singoli scatti sarebbero stati sovrapposti per dar vita a un'unica immagine. Il risultato di questo processo combinatorio avrebbe mostrato la morfologia, altrimenti invisibile, dell'opera: una croce perfettamente inscritta in un quadrato.²¹⁶ Non dobbiamo dimenticare che, nel periodo in cui De Maria stava progettando i suoi interventi nel deserto, stavano iniziando a diffondersi, grazie ai mass-media, le prime immagini satellitari della Terra; fotografie che, come aveva ricordato Gerry Schum nel suo discorso d'apertura della trasmissione televisiva "Land Art", avrebbero contribuito a un radicale cambiamento nel modo di guardare il nostro pianeta:

all'aeroplano per scattare delle foto. Ero strabiliato: la linea della croce [...] era assolutamente dritta", G. Gorgoni, in G. Gorgoni, *Beyond the Canvas. Artists of the Seventies and Eighties. Photographs by Gianfranco Gorgoni*, Rizzoli International Publications, New York 1985, p. 77. Trad. mia.

²¹⁵ J. Helfstein (a cura di), *Walter De Maria: Trilogies*, cit., p. 74.

²¹⁶ Ad oggi, l'unico scavo effettuato è quello relativo alla parte africana, realizzato nel Sahara nel 1969. De Maria è stato addirittura arrestato dalle autorità locali, sospettato di tramare "non autorizzate speculazioni olearie" come riportato in J. McFadden, *Toward site*, cit., p. 37.

viviamo in un'epoca nella quale il mondo, cioè il nostro ambiente, può essere esperito da nuove dimensioni. I satelliti ci permettono di osservare la terra da un punto di vista extra-terrestre direttamente o indirettamente attraverso la riproduzione fotografica. Un'autostrada vista da un'altezza di 3.000 metri perde il suo carattere puramente funzionale, diventando un intervento umano nel paesaggio.²¹⁷

L'idea di un lavoro ricostruibile nella sua totalità in una dimensione puramente fotografica viene però accantonata nel successivo *Las Vegas Piece*. L'opera è formata da quattro linee scavate da un bulldozer, che si intersecano a perpendicolo in precisi punti a formare un enorme quadrato nel deserto di Tule a nord di Las Vegas.²¹⁸ Sebbene anche in questo caso la forma finale dell'opera si possa cogliere nella sua totalità solo per via satellitare, inizia a manifestarsi in De Maria una certa difficoltà nel relazionarsi alla fotografia all'interno del proprio lavoro. Nel corso di un'intervista a Paul Cummings nel 1972, interrogato proprio su *Las Vegas Piece* De Maria lamentava di essere ricorso alla fotografia satellitare perché non riusciva a trovare il modo di "fotografarla in modo appropriato", elemento che allo stesso tempo impediva all'artista di pubblicare l'opera in un articolo²¹⁹:

[la ripresa satellitare] è un'esperienza diversa perché è un'esperienza paragonabile al disegno ma questa è un'esperienza al livello del suolo, ed è un'esperienza diversa [...]. Quello che voglio dire è che la cosa più bella è esperire un'opera d'arte lungo un periodo di tempo [...]. Quanto tempo passa una persona con una scultura? Una media di forse poco meno di un minuto, cinque o dieci al massimo. Nessuno passa dieci minuti guardando una sola scultura. Così, iniziando a lavorare nel 1968 con la scultura nel paesaggio, sono stato in grado di fare cose su una scala al tempo completamente sconosciuta, e [sono stato] capace di tenere occupata la gente con una singola opera per un periodo di tempo prolungato fino all'intera giornata. Il periodo poteva essere ancora più lungo ma in questo caso se ci vogliono due ore per raggiungere l'opera e ci vogliono quattro ore per vedere l'opera e ci vogliono due ore per tornare indietro, si ha modo di trascorrere otto ore con quell'opera, almeno quattro ore direttamente con essa, sebbene in un certo senso [il tragitto per] arrivare e [quello per] uscire [dallo spazio dell'opera] sia parte dell'esperienza dell'opera.²²⁰

L'insoddisfazione di De Maria non sembra limitarsi alla fotografia di tipo satellitare per estendersi piuttosto all'impiego del medium fotografico in toto. Colpevole di escludere la dimensione esperienziale dell'opera, il reato imputato dall'artista alla fotografia è quello di "bruciare" il senso dell'opera in un veloce

²¹⁷ G. Schum, *Einführung in die Sendung LAND ART*, cit., p. 70. Trad. mia.

²¹⁸ Rinvio alla descrizione fornita in G. Celant, *Walter De Maria*, cit., p. 218.

²¹⁹ "Non ho fatto un'articolo su di essa perché non ho trovato un modo per fotografarla in modo appropriato". W. De Maria, in P. Cummings (a cura di), *Oral History Interview with Walter De Maria...*, cit. Trad. mia.

²²⁰ *Ibidem*. Trad. mia.

sguardo superficiale: giocando proprio su quei valori di “presenza in assenza” caratteristici del medium, la fotografia, nella sua “visibilità”, rendeva in ultima analisi “invisibile” il fine primario di *Las Vegas Piece* e le ragioni per le quali era stato realizzato cioè per l’esperienza in situ del fruitore.²²¹ Per questo De Maria decide di proibire qualsiasi riproduzione fotografica e grafica dell’opera.²²² La posizione dell’artista è perciò netta: “anche se forse solo venti o trenta persone vedranno il mio lavoro in un anno è meglio così piuttosto che non un sacco di gente lo veda parzialmente attraverso le fotografie”.²²³

Quello finora abbozzato è un primo ordine di considerazioni che si possono stilare relativamente ai primi interventi di Land art di De Maria. In un suo interessante articolo Jane McFadden specifica come l’artista abbia ulteriormente elaborato “le tensioni tra visibilità, accessibilità e invisibilità nei suoi lavori fotografici creando esperienze specifiche per il mezzo a stampa”.²²⁴ Prendiamo ad esempio il contributo di De Maria pubblicato nel libro di Gregoire Müller “The New Avant-Garde” (1972), corredato dalle celebri fotografie di Gorgoni. Le pagine di De Maria si distinguono da quelle degli altri due artisti della Land art inclusi nel volume, Smithson e Heizer, per essere programmaticamente votate alla non-rappresentazione del proprio lavoro attraverso la fotografia. Partendo dal presupposto apparentemente naïf del “non mi piace essere fotografato”,²²⁵ in realtà l’artista desidera servirsi del medium fotografico per sferrare un duro attacco a quell’idea di visibilità dell’opera e dell’artista che è il principio-guida del volume di Müller.

Riuscendo ad ottenere la possibilità di decidere sia che cosa pubblicare sia il layout delle otto pagine a sua disposizione, De Maria propose a Gorgoni di fotografare sei protagonisti della scena dell’arte, tra mecenati, *art dealers* e galleristi vicini all’artista, dedicando a ciascuno una pagina e incorniciandoli con una semplice

²²¹ Cfr. le riflessioni sviluppate in J. McFadden, *Earthquakes, Photoworks, and Oz: Walter De Maria's Conceptual Art*, in “Art Journal”, vol. 68, n. 3, autunno 2009, pp. 69-85. Cfr. il travelogue di C. Huber, *Spaziergang ans Ende der Welt...*, cit., in particolare pp. 131-35.

²²² S. Boettger, *Earthworks...*, cit., p. 242.

²²³ W. De Maria, in C. Tompkins, ‘*Maybe a Quantum Leap*’, in C. Tompkins, *The Scene: Reports on Post-modern Art*, Viking Press, New York 1977, p. 140. Trad. mia.

²²⁴ J. McFadden, *Earthquakes, Photoworks, and Oz...*, cit., p. 72. Trad. mia.

²²⁵ W. De Maria, in G. Müller, *La nuova avanguardia...*, cit., p. 150.

cornice nera che funge da *trait d'union* visivo tra le diverse personalità ritratte.²²⁶

L'artista ricorda infatti:

non volevo che qualcuno mi seguisse con una macchina fotografica per un giorno, figuriamoci per alcuni mesi, così ho pensato a lungo a come potevo *essere* con successo nel libro e come *non essere* nel libro e capii che il *dealer* gioca uno strano ruolo nel mondo di un artista. È l'alter ego dell'artista, è il rappresentante dell'artista, non solo finanziariamente, ma in un certo strano modo [anche] della sua personalità.²²⁷

L'intervento si configura apparentemente come un omaggio di De Maria alle "persone che hanno rappresentato me e il mio lavoro negli ultimi dieci anni della mia carriera professionale" e cioè Richard Bellamy, Paula Cooper, Arne Ekstrom, Nicholas Wilder, Heiner Friedrich e, naturalmente, Virginia Dwan, elencati in quest'ordine nella prima pagina del suo intervento.²²⁸ A questa pagina introduttiva ne segue infatti un'altra, nella quale troviamo solamente degli aggettivi (tre per volta, raggruppati in sei file) che a rigor di logica andrebbero a riferirsi ai soggetti ritratti ma che, per il fatto di non essere chiaramente assegnati, contribuiscono a complicare il significato e l'importanza del singolo *dealer* nell'opera di De Maria. La volontà di oscurare se stesso e la propria arte per mettere in primo piano quelle figure fondamentali che di solito stanno "dietro le quinte" della creazione artistica, mostra come la dialettica tra visibilità e invisibilità sviluppata da De Maria intendesse lavorare su più livelli di significato.

È lo stesso artista a precisare come l'intervento per il libro di Müller fosse inserito all'interno di una ricerca concettuale da lui maturata nel corso del 1972 e dove egli cercava di sfruttare "la possibilità di [comunicazione di] massa della fotografia, della rivista e del libro".²²⁹ Il termine che egli usa per questi interventi è quello di *photo essay*, correggendolo poi in "opere foto concettuali" destinate "al pubblico di massa e diametralmente opposte all'usanza di scattare la foto, [per] appenderle al muro e utilizzare una galleria".²³⁰ In particolare, l'artista ha impiegato le modalità

²²⁶ G. Müller, *La Nuova Avanguardia...*, cit., pp. 150-57.

²²⁷ W. De Maria, in P. Cummings (a cura di), *Oral History Interview with Walter De Maria...*, cit. Trad. mia, integrazione mia.

²²⁸ W. De Maria, in G. Müller, *La nuova avanguardia...*, cit., p. 150. Trad. mia.

²²⁹ W. De Maria, in P. Cummings (a cura di), *Oral History Interview with Walter De Maria...*, cit. Trad. mia, integrazione mia.

²³⁰ *Ibidem*. Trad. mia.

del *photo essay* di marca concettuale in due progetti pubblicati sulle riviste d'arte "Avalanche" e "Arts Magazine".

Per il numero della primavera del 1972 di "Avalanche", il contributo di De Maria si limita all'inserimento di dodici fotografie, senza alcuna forma di commento o di didascalia, eccezion fatta per il nome dell'artista posizionato ai piedi dell'ultima immagine. Le foto scattate da Tim Rautert mostrano quello che sembra essere lo studio dell'artista, se interpretiamo la cartina del Nevada che compare in una delle immagini come un indizio che possa suggerirlo: De Maria è infatti assente, invisibile, e allo stesso tempo mancano le sue opere, assenza, questa, anomala all'interno di una rivista d'arte.²³¹ Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, sebbene "Avalanche" intendesse offrire agli artisti uno spazio alternativo dove poter liberamente presentare i propri lavori, con la sua particolare proposta d'intervento e in maniera paradossale, De Maria si serve proprio della fotografia per contestare dall'interno la funzione documentaria del mezzo fotografico e, allo stesso tempo, il ruolo della rivista d'arte. Nel numero di maggio del 1972 di "Arts Magazine" all'artista era stata riservata la parte più prestigiosa e ambita della rivista: la copertina; tuttavia, ciò che De Maria sceglie di fare è di lasciare la pagina completamente bianca e di inserire semplicemente il proprio nome al centro dell'impaginato.²³² Nelle pagine interne, l'artista aggiunge poi un intervento dal titolo "Concept art" nel quale, invece di offrire al pubblico delle immagini dei suoi lavori, egli pubblica tre scatti realizzati da Bob Benson che lo ritraggono nell'atto banale, *meaningless* per dirla con De Maria, di accendersi una pipa per fumare.²³³

²³¹ W. De Maria, in "Avalanche", n. 4, primavera 1972, pp. 52-63.

²³² "Arts Magazine", vol. 46, n. 7, maggio 1972. Cfr. J. McFadden, *Earthquakes, Photoworks, and Oz...*, cit., pp. 69-70. Cfr. altresì T. Marioni, *Hard Boop*, in "Vision", n. 3, novembre 1976, pp. 37-44, che contiene anche un intervento senza titolo di De Maria.

²³³ Definiti da De Maria come "una delle più astratte, concrete, individuali, sciocche, indeterminate, determinate con esattezza, variate, importanti *esperienze-azioni-d'arte* che si possano mai intraprendere oggi", i *meaningless works* consistevano in azioni banali, ordinarie o "senza senso" (*meaningless*), che il fruitore avrebbe dovuto compiere in solitudine seguendo le istruzioni date dall'artista, fino ai limiti dell'esaurimento fisico della propria resistenza. In ogni caso, si trattava di attività nelle quali, paradossalmente, il semplice atto dava "senso" all'opera, permettendo all'osservatore di raggiungere nuovi livelli di consapevolezza relativamente al proprio agire nello spazio: l'azione si trasformava in situazione, in *performance* che arrivava anche ad estendersi *outdoor*, facendo confrontare il pubblico con l'ambiente e i materiali naturali, come nei *performance projects Beach Crawl* o in *Art Yard*. Cfr. G. Celant, *Walter De Maria*, cit., p. 196-200. Cfr. altresì L. Nittve, *XV. Theatre*, in L. Nittve (a cura di), *Walter De Maria...*, cit., p. 106.

Pur nella loro diversa articolazione entrambi i contributi di De Maria sulle riviste d'arte ritornano sul tema dell'invisibilità dell'opera e dell'artista e sulla contestazione della fotografia come strumento di comunicazione del proprio lavoro. Non mostrando di fatto nessuna opera ma in realtà concepiti essi stessi come opere d'arte con tanto di firma dell'artista, ciò che tali interventi possono offrire all'osservatore è l'ostensione programmatica dell'impossibilità di accesso all'opera attraverso la sua riproduzione fotografica.

Tale meccanismo di allontanamento da una condizione di visibilità dell'opera era stato sperimentato dall'artista anche in altre occasioni. Nella celebre mostra "Information", invitato a decidere la forma in cui comunicare il proprio lavoro in catalogo, l'artista sceglie di far riprodurre l'articolo del *magazine* "Time" del 1969 dove egli era stato insignito del titolo di "grande sacerdote del pericolo". Anche nel catalogo per la "Guggenheim International Exhibition" (1971), mostra che come "Information" indagava il ruolo dell'informazione e della documentazione in arte, De Maria decide di pubblicare una serie d'immagini prese dai contesti più disparati (tra i quali anche una foto del fratello Jim, di sua moglie Sue e della figlia Lisa) e che nulla avevano a che fare con l'opera effettivamente da lui presentata in mostra.²³⁴

C'è però un'opera tra tutte che rivela in maniera lampante la relazione conflittuale dell'artista con il mezzo fotografico e la continuità, anche per i suoi interventi di Land art, con le strategie di "messa in discussione dei modi d'apparizione dell'opera"²³⁵ che, come abbiamo visto, egli stava sviluppando a diversi livelli all'interno della propria poetica. Realizzato nel New Mexico nel 1977, *The Lightning Field* è uno dei lavori più significativi della Land art. L'opera consiste in una serie di 400 paletti d'acciaio conficcati nel terreno, disposti a distanze regolari a formare una griglia. Dal punto di vista concettuale e morfologico si possono facilmente riscontrare delle affinità con *Bed of Spikes*, che però *The Lightning Field* supera sia per dimensioni che per il coefficiente di pericolosità. Situata su un altipiano nell'area desertica del New Mexico, l'opera è intenzionalmente

²³⁴ L.A. Svenson (a cura di), *Guggenheim International Exhibition 1971*, cit. Cfr. altresì J. McFadden, *Earthquakes, Photoworks, and Oz...*, cit., pp. 74-75.

²³⁵ J.M. Poinot, Walter De Maria..., cit., p. 16. Trad. mia.

progettata per catturare i fulmini che, soprattutto nella stagione delle piogge, si abbattono gagliardi sulla zona. Inquadrato dalla critica come l'occasione per sperimentare quel senso del sublime che trova la sua massima espressione nella vastità del paesaggio e negli aspetti più pericolosi e terrificanti della natura (sui quali l'artista si era soffermato in "On the Importance of Natural Disasters"), il "campo di fulmini" può essere interpretato come un dispositivo creato da De Maria per spingere alle estreme conseguenze la dialettica tra visibilità e invisibilità.²³⁶ Pur precisando che nell'opera "la luce è tanto importante quanto il fulmine" è proprio quest'ultimo l'elemento grazie al quale *The Lightning Field* riesce nello scopo di rendere "l'invisibile reale", come l'artista asserisce nell'articolo "Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics and Statements", pubblicato su "Artforum" nell'aprile del 1980.²³⁷ Tale articolo è, tra l'altro, l'unica fonte d'informazioni su *The Lightning Field*: De Maria si è sempre mostrato riluttante nel discutere e nell'analizzare le sue opere, rifiutando di essere considerato "il filtro primario della ricezione del proprio lavoro".²³⁸

Come dice il titolo, "Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics and Statements" l'articolo consiste in un elenco telegrafico dei dati relativi alla costruzione del *The Lightning Field*; ma, oltre a questa serie di informazioni tecniche, esso contiene una serie di *statements* e di vincoli stabiliti da De Maria nell'accesso all'opera e che riguardano tanto le modalità di fruizione da parte del pubblico quanto la difficile relazione con il medium fotografico. Se, come dichiara l'artista, "la somma dei fatti non costituisce l'opera né ne determina la sua estetica", a suo avviso anche le immagini fotografiche non sono in grado di restituire il lavoro nel suo complesso: per questo, in chiusura dell'articolo egli

²³⁶ S. Boettger, *Earthworks...*, cit., p. 243. Cfr. altresì L. Nittve, *Walter De Maria. Sublime*, in "Flash Art", a. XLV, n. 303, giugno 2012, pp. 54-56 e J. Beardsley, *Traditional Aspects of New Land Art*, cit., pp. 226-32

²³⁷ W. De Maria, *Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics and Statements*, in "Artforum", vol. XVIII, n. 8, aprile 1980, p. 58.

²³⁸ L. Cooke, *Preface*, in K. Baker, *The Lightning Field*, Yale University Press, New Haven-London 2008, p. viii. Trad. mia.

afferma che “nessuna fotografia, gruppi di fotografie o altre immagini registrate possono rappresentare in maniera completa *The Lightning Field*”.²³⁹

Con *The Lightning Field* l’artista desiderava realizzare uno specifico spazio d’esperienza che mettesse in primo piano il rapporto del singolo fruitore con l’opera. Secondo De Maria “l’isolamento è l’essenza della Land art”²⁴⁰ e per rispettare questa condizione fondamentale del suo lavoro egli ha stabilito una serie di regole ferree per l’accesso del pubblico al sito atte ad aumentare la ricettività dell’osservatore.²⁴¹ *The Lightning Field* è stato infatti concepito per “essere visto da soli, o in compagnia di un ridotto numero di persone, per un periodo di almeno 24 ore”,²⁴² lasso di tempo congruo a esperire l’opera nelle diverse variazioni di luce e che, ironicamente, secondo John Beardsley equivale a una vera e propria “iniziazione ai misteri” dell’opera.²⁴³ Ancora oggi, chi intendesse raggiungere *The Lightning Field* deve prendere un appuntamento scritto con l’ente preposto all’amministrazione e all’accesso all’opera, la Dia Art Foundation di New York, e sottostare a una rigida procedura che stabilisce che il visitatore debba firmare una dichiarazione in cui si sollevano l’artista e Dia da qualsiasi responsabilità per il reale pericolo di essere colpiti da un fulmine durante la visita, consegnando all’ufficio della Dia a Quemando ogni tipo di dispositivo fotografico.²⁴⁴ Più che un tentativo di eliminare alla radice la facile equivalenza tra la visita al *Lightning Field* a quella dei siti particolarmente “esotici” frequentati e fotografati da turisti a caccia di immagini sensazionali, dietro il divieto di scattare foto al *The Lightning Field* si nascondono delle motivazioni ben più complesse che riguardano non solo la comunicazione ma la stessa natura dell’opera, in parte derivate all’artista dall’esperienza del Minimalismo.

²³⁹ W. De Maria, *Some Facts...*, cit., p. 58. Trad. mia.

²⁴⁰ *Ibidem*. Trad. mia.

²⁴¹ “Uno degli aspetti principali dell’arte di De Maria è che ci rammenta dell’impossibilità di capire un’opera d’arte senza vivere con essa almeno per un certo periodo di tempo”, G. Müller, in G. Müller, *La nuova avanguardia...*, cit., p. 28.

²⁴² W. De Maria, *Some Facts...*, cit., p. 58. Trad. mia.

²⁴³ J. Beardsley, *Art and Authoritarianism: Walter De Maria’s Lightning Field*, in “October”, n. 16, primavera 1981, p. 36. Trad. mia.

²⁴⁴ *Ibidem*.

Gli artisti del Minimalismo avevano a lungo riflettuto sulle strategie di presentazione fotografica dei propri lavori.²⁴⁵ Secondo l'analisi di Alex Potts, nel Minimalismo verrebbero a scontrarsi due modi di intendere la fotografia: da un lato, essa è stata vista come “una distrazione dal reale e sentito incontro tra l'osservatore e l'opera”, elemento che ha portato a una generale “diffidenza” degli artisti “nei confronti della fotografia” per l'impossibilità di avere tramite essa un'esperienza diretta del lavoro e dello spazio reale in cui l'opera è collocata; dall'altro, l'immagine fotografica è stata “sfruttata per drammatizzare un'esperienza dell'opera intesa come entità tridimensionale con ripercussioni sullo spazio di visione dell'osservatore”.²⁴⁶

A nostro avviso, nell'articolo su *The Lightning Field* pubblicato su “Artforum” è possibile rintracciare entrambe le strade tracciate da Potts; infatti, nonostante il professato rifiuto del documento fotografico, non solo l'intervento di De Maria è accompagnato da una serie di superbe fotografie ma una di esse fa addirittura bella mostra di sé in copertina, contraddicendo in pieno l'assunto dell'artista dell'impossibilità di fotografare l'opera. Le foto sono state realizzate da John Cliett, incaricato dall'artista e da Dia di scattare alcune immagini dell'opera nell'estate del 1978 e del 1979.²⁴⁷ Scelte da De Maria, le foto che compaiono su “Artforum” mostrano anche il momento nel quale il fulmine si abbatte sull'opera, elemento che ci porterebbe a inquadrare queste immagini nella seconda delle vie tracciate da Potts, quella della drammatizzazione dell'esperienza dell'opera. Lo stesso De Maria ha specificato che le immagini dei fulmini sono state possibili grazie all'invenzione di un particolare *camera triggering device*, progettato da tre scienziati della State University of New York,²⁴⁸ dimostrando come questo tipo d'immagini fosse stato pianificato anche dal punto di vista tecnico. Tuttavia, più che stupire l'osservatore con degli scatti dall'alto tasso di spettacolarità, le foto del

²⁴⁵ Rinviando all'interessante saggio di A. Potts, *The Minimalist Object and the Photographic Image*, in G. Johnson (a cura di), *Sculpture and Photography...*, cit., pp. 181-98.

²⁴⁶ Ivi, p. 183. Trad. mia.

²⁴⁷ J. Kastner, *The God effect: an interview with John Cliett*, in “Cabinet”, n. 3, estate 2001, p. 90.

²⁴⁸ Ivi, p. 91. Cfr. W. De Maria, *Some Facts...*, cit., p. 58. Uno di essi, Richard Orville, era uno studioso della Nasa specializzato nell'osservazione dei fulmini in connessione ai lanci dei razzi spaziali a Cape Canaveral, come segnalato in J. Kastner, *The God effect...*, cit., p. 91.

The Lightning Field sono diventate uno strumento per uno stretto controllo dell'opera da parte dell'artista e la prova della sua sfiducia nel mezzo fotografico come valido tramite per l'accesso al proprio lavoro. Come abbiamo visto relativamente ai *magazine* e alle riviste d'arte, nelle mani dei mass-media le opere di Land art hanno spesso corso il serio pericolo di trasformarsi in pura occasione di spettacolo e anche *The Lightning Field* aveva attirato l'attenzione di numerosi *magazine* tra i quali il prestigioso "Life". Le lunghe e difficili trattative con il *magazine* si rivelarono determinanti nella decisione dell'artista di abbandonare il progetto di pubblicare su tale rivista delle foto dell'opera, ricorda infatti Cliett, "Life" stava veramente pressando Walter. Volevano che lui posasse con l'opera, volevano mandare i loro fotografi. E lui sentì come quelli di 'Life' stessero guardando l'opera da un punto di vista sensazionalistico".²⁴⁹ De Maria era ben consapevole che, una volta immessa nel circuito d'informazione dei mass-media, l'immagine fotografica aveva il potere di "ridurre le opere d'arte ad immagini consumabili"²⁵⁰ e di sostituire il lavoro con la sua mediazione, pericolo che era, appunto, ciò cui l'artista voleva opporsi insistendo nel fornire, per la pubblicazione, gli scatti realizzati secondo le sue direttive dal fotografo.

Dal racconto di Cliett, per la realizzazione delle foto del *The Lightning Field*, Dia aveva contattato alcuni tra i più importanti fotografi di paesaggio, tra cui Ansel Adams. Tutti avevano però rifiutato e le ragioni erano più che legittime: per le foto da scattare al *The Lightning Field*, De Maria e Dia sarebbero stati gli unici a dettare le modalità di ripresa e il fotografo avrebbe dovuto rinunciare ai diritti sulle immagini scattate.²⁵¹ Come per l'accesso all'area in cui si trovava l'opera, anche l'approvazione e la selezione delle immagini fotografiche sarebbero state vincolate alle decisioni e all'accurato controllo da parte dell'artista. Accettando l'incarico a tali condizioni, il problema principale che Cliett si è trovato ad affrontare era che, paradossalmente, né l'artista né Dia volevano che le foto "rappresentassero il lavoro":²⁵² dato che l'opera era creata unicamente per essere esperita in situ, la

²⁴⁹ J. Cliett, in J. Kastner, *The God effect...*, cit., p. 92. Trad. mia.

²⁵⁰ A. Potts, *The Minimalist Object...*, cit., p. 187 Trad. mia

²⁵¹ J. Kastner, *The God effect...*, cit., p. 90.

²⁵² Ivi, p. 91. Trad. mia.

fotografia era un “male necessario” per certificare la reale esistenza del lavoro.

Come aveva affermato De Maria nel corso di un’intervista:

un sacco di gente non crede che [l’opera] esista. C’è ancora l’equivoco che [essa] esista solo per la fotografia e non per se stessa. È così lontana che forse chiunque nel mondo dell’arte è a conoscenza della nostra [sua e di Heizer, N.d.R.] scultura ma nemmeno l’un percento delle persone ha mai visto una delle nostre opere e ciò è un interessante aspetto *concettuale* e *visibile* di qualcosa che è imponente.²⁵³

Nel corso di un’intervista con Jeffrey Kastner, interrogato sul perché della controversa campagna fotografica con protagonista *The Lightning Field*, Cliett rispose che per De Maria e Dia “le immagini erano una necessità. La loro posizione era che non può avere arte senza immagini”.²⁵⁴ Infatti, come ricorda il fotografo:

quando una descrizione dell’opera d’arte fu inviata alla Library of Congress per ottenere il copyright, venne risposto a Walter che essa [la descrizione, N.d.T.] non era sufficientemente artistica per essere considerata un’opera d’arte. E Walter spedì loro le foto di “Artforum” dicendo “Di cosa state parlando?!” e la loro risposta fu “Okay, ora possiamo darti il copyright”.²⁵⁵

La ragione di tale “approccio orchestrato alla documentazione fotografica”²⁵⁶ del *The Lightning Field* è sintetizzata magistralmente dallo stesso Cliett, quando dice: “se controlli l’immagine di un’opera d’arte, potrai controllare qualsiasi cosa che si potrà dire su di essa, perché nessuno pubblicherà un’articolo senza immagini”,²⁵⁷ e questo è ciò che sia l’artista che Dia avevano in serbo per *The Lightning Field*.

Dal 1980 ad oggi De Maria ha portato avanti una politica fortemente autoritaria volta al controllo delle riproduzioni fotografiche delle proprie opere, “restringendo”, come sottolinea Lynne Cooke, “non solo il numero di immagini disponibili di ogni specifico lavoro ma anche il contesto nel quale esse possono essere riprodotte”.²⁵⁸ Questo ha avuto delle conseguenze che sembrano decisamente oltrepassare il rifiuto dell’artista per ogni forma di semplice mediazione e di comunicazione documentaria arrivando a coinvolgere lo stesso piano di analisi critica del lavoro. Secondo la pungente analisi di Beardsley, questo controllo eccessivo esercitato dall’artista e da Dia li rende entrambi “responsabili di

²⁵³ W. De Maria, in P. Cummings (a cura di), *Oral History Interview with Walter De Maria...*, cit.

²⁵⁴ J. Kastner, *The God effect...*, cit., p. 91. Trad. mia.

²⁵⁵ Ivi, p. 92. Trad. mia.

²⁵⁶ Ivi, p. 90. Trad. mia.

²⁵⁷ Ivi, p. 92. Trad. mia.

²⁵⁸ L. Cooke, *Preface*, cit., p. viii.

oscurare l'opera con questioni extra-artistiche, suscitando, in definitiva, una critica destinata ad essere sgradevole nei loro confronti".²⁵⁹ Insomma, "gli sforzi di De Maria e di Dia di controllare la risposta dell'osservatore si estendono oltre le circostanze della visita per includere una manipolazione delle informazioni sull'opera, specialmente le fotografie".²⁶⁰ Proibendone la libera riproduzione fotografica, l'opera viene caricata di un'aura così potente da far paragonare il viaggio al *The Lightning Field* a un'esperienza quasi mistica.²⁶¹

Pur ritornare alla biforcazione tracciata Potts, c'è un elemento nelle foto pubblicate su "Artforum" che a nostro avviso è indicativo della sfiducia di De Maria nel mezzo fotografico come strumento capace di ricostruire una sorta di contatto con l'opera. A parte quella in copertina, le immagini del *The Lightning Field* sono incorniciate da una cornice nera che agisce da vero e proprio elemento respingente, rimarcando la lontananza dello spazio dell'osservatore da quello reale dell'opera. Guardando le foto pubblicate sulla rivista, è immediatamente percepibile come quello che stiamo osservando è pura *fiction*, qualcosa che in realtà vive in una dimensione completamente "altra" rispetto allo spazio della pagina stampata e questa dimensione "altra" è allo stesso tempo visibile e invisibile, presente e inafferrabile. Anche la continua serie di negazioni presenti nel testo, che iniziano con "il paesaggio non è l'ambientazione per l'opera ma è parte dell'opera" per concludersi con "nessuna fotografia, gruppi di fotografie o altre immagini registrate possono rappresentare completamente *The Lightning Field*",²⁶² contribuiscono a spostare "altrove" il senso dell'opera e a rendere l'intero articolo inservibile ai fini della "vera" conoscenza del lavoro. Anche in occasione della recente "Ends of the Earth", tanto De Maria quanto l'amico e collega Michael Heizer hanno declinato l'invito a partecipare alla mostra esternando di non sentirsi affatto rappresentati dalle immagini fotografiche dei propri lavori.²⁶³ Insistendo che "l'opera è la fuori",²⁶⁴ la posizione di De Maria e Heizer non fa che rilanciare le contraddizioni

²⁵⁹ J. Beardsley, *Art and Authoritarianism...*, cit., p. 35. Trad. mia.

²⁶⁰ Ivi, p. 37. Trad. mia.

²⁶¹ Cfr. A.C. Chave, *Revaluing Minimalism...*, cit., p. 471.

²⁶² W. De Maria, *Some Facts...*, cit., p. 58. Trad. mia.

²⁶³ P. Kaiser – M. Kwon, *Ends of the Earth and Back*, cit., p. 30.

²⁶⁴ *Ibidem*. Trad. mia.

interne alla Land art sulla legittimità o meno dell'uso di fotografie e di qualsiasi altra forma di mediazione diversa dall'esperienza diretta dell'opera.²⁶⁵

Per le stesse motivazioni De Maria non si è avventurato nell'esplorazione delle possibilità offerte da altri media come il film e il video. A parte il contributo dell'artista a "Land Art" di Schum, l'unico suo altro film è "Hard Core", girato nel luglio del 1969 nel Black Rock Desert nel Nevada. Il film faceva parte di un progetto commissionato dalla Dilexi Foundation di San Francisco che all'epoca stava portando avanti una collaborazione con la locale emittente televisiva KQED.²⁶⁶ Animatore dell'impresa era Jim Newman il quale, oltre a De Maria, aveva coinvolto altri artisti per realizzare uno *show* che sarebbe stato trasmesso via televisione. Per De Maria l'esperienza fu l'occasione non solo per potersi cimentare con la scrittura di una sceneggiatura e per impiegare come colonna sonora "Ocean Music" (1968), uno dei brani musicali da lui composti,²⁶⁷ ma anche per ritornare su quell'intreccio tra visibilità e invisibilità dell'opera che è stato il comun denominatore della sua ricerca artistica.

Grazie all'aiuto di una troupe cinematografica, De Maria intendeva girare "un film molto controllato, nello spirito della mia scultura" sentendolo "veramente [come una] parte del mio lavoro";²⁶⁸ il film, tuttavia, non riguarda affatto la documentazione delle fasi realizzative di uno dei suoi interventi di Land art, bensì un duello in stile western. Gli elementi per costruire cinematicamente la sparatoria ci sono tutti: i due antagonisti, le colt, il panorama riarsso del West; ciò nonostante, "Hard Core" è un film western decisamente anomalo. Non solo nei ventotto minuti di durata del film non c'è alcuna forma di dialogo tra i due personaggi, che possa spiegare i motivi della sparatoria e quindi aiutare lo spettatore a ricomporre la vicenda, ma, soprattutto, il tanto atteso confronto tra i due cowboy è riservato agli

²⁶⁵ Dal punto di vista critico, una delle conseguenze di questa politica avversa all'immagine fotografica è stata la proliferazione di saggi in forma di *travelogue* (privi, ovviamente, d'immagini), al centro dei quali è la descrizione, con toni che variano dall'entusiasmo alla polemica sprezzante, delle sensazioni provate dai critici al cospetto dell'opera.

²⁶⁶ P. Cummings (a cura di), *Oral History Interview with Walter De Maria...*, cit.

²⁶⁷ *Ibidem*. Cfr. altresì E. Ehninger, *Land Art als Film...*, cit., p. 112.

²⁶⁸ P. Cummings (a cura di), *Oral History Interview with Walter De Maria...*, cit. Trad. mia, integrazione mia.

ultimi, concitati, istanti del film.²⁶⁹ Giocando sull'estenuazione del lento crescendo della suspense e tramite l'inserimento di una serie di elementi contraddittori e incongruenti, il film è accuratamente progettato per frustrare le aspettative del pubblico. A creare questa situazione concorrono due elementi: le modalità di ripresa della scena e il montaggio. A voler ripercorrere sinteticamente lo sviluppo del film, esso è costituito da una serie di lentissime rotazioni a 360° che inquadrano l'arida e monotona ambientazione desertica, interrotte da sporadici "schiocchi di mano, piedi con gambali da cowboy e rivoltelle".²⁷⁰ È interessante notare come per questa *shoot-out-scene* siano state impiegate proprio le modalità di ripresa presenti nel contributo di De Maria per "Land Art" di Gerry Schum, *Two Lines Three Circles on The Desert*: quelle lente rotazioni complete della macchina da presa che, nel loro movimento, seguono i profili del paesaggio desertico.²⁷¹ Come rimarca Eva Ehringer nella sua analisi, "l'assurda *shoot-out-scene* si chiude in modo subitaneo su veloci inquadrature dei visi di entrambi i protagonisti, e, con essa, si chiude il film di De Maria".²⁷² La vera sparatoria, quindi, non viene mostrata: è in definitiva invisibile, celata allo sguardo dello spettatore. Dal nostro punto di vista però, più che articolare "un contrasto tra lo spazio definito dal film e quello della natura",²⁷³ l'azione disgiuntiva del montaggio stabilita dall'artista serve a sottolineare il carattere di finzione della costruzione filmica, facendo precipitare l'osservatore nell'incertezza. De Maria scardina infatti le convenzioni tipiche del film western: nello specifico, non solo la scena del duello rimane irrisolta, sospesa nell'incertezza, ma il film non mostra nemmeno quel gioco di sguardi "in camera" tra i due rivali e quell'alternarsi di campo/controcampo utili non solo a caricare la scena di *pathos* ma anche a coinvolgere psicologicamente l'osservatore. Dal punto

²⁶⁹ E. Ehringer, *Land Art als Film...*, cit., p. 112.

²⁷⁰ G. Müller, *La nuova avanguardia...*, cit., p. 28.

²⁷¹ P. Cummings (a cura di), *Oral History Interview with Walter De Maria...*, cit. Inespiegabilmente però, nell'intervista con Cummings, quando De Maria parla dei suoi film non nomina apertamente il suo contributo per "Land Art" di Gerry Schum né sembra accorgersi della continuità a livello stilistico delle inquadrature di "Hard Core" con *Two Lines Three Circles on the Desert*. Non dobbiamo dimenticare infatti, che "Hard Core" è stato girato appena pochi mesi dopo la realizzazione e la messa in onda del suo contributo per "Land Art" che, anche dal punto di vista cronologico, è in maniera indiscutibile il suo precedente diretto.

²⁷² E. Ehringer, *Land Art als Film...*, cit., 113.

²⁷³ Ivi, p. 115. Trad. mia.

di vista concettuale il film riflette in maniera del tutto analoga l'impossibilità di poter raggiungere, tramite una mediazione fotografica o filmica, una comprensione effettiva di ciò che sta davanti ai nostri occhi: "Hard Core" è, in definitiva, un film in cui "vediamo" ma non vediamo "realmente". Girato conservando lo stesso spirito della poetica dell'artista, il film è impiegato dall'artista come un ulteriore strumento per farci riflettere su quell'abisso incolmabile che separa l'esperienza reale dall'esperienza mediata dell'opera.

2.2 La dialettica "size – scale" in Michael Heizer

È quasi impossibile iniziare un discorso su Michael Heizer (1944) senza essere in qualche maniera influenzati dalla mitologia dell'"artista demiurgo" modellata proprio sulla figura di Heizer dai *magazine* e dalle riviste d'arte. In ogni articolo o monografia che lo riguardi, egli è descritto come un cowboy solitario e taciturno, impegnato nella ricerca dell'essenza dell'arte americana, e le cui opere, per dirla con Germano Celant, "si 'giudicano' in tonnellate di terra o di roccia rimosse e si valutano in termini di caterpillars, trucks, operai o caminos utilizzati".²⁷⁴ Tra gli artisti della Land art Heizer è il vero e proprio "earth mover",²⁷⁵ l'autore degli interventi più mastodontici e radicali, realizzati con esplosioni di dinamite e con l'ausilio di potenti bulldozer nel deserto della California e del Nevada. Lo stesso artista ha involontariamente contribuito al clima di fascinazione mediatica attorno al suo personaggio con la sua proverbiale reticenza, con il rifiuto a comunicare le proprie opere attraverso immagini fotografiche e con continui riferimenti al mondo primitivo e al paesaggio postnucleare.

²⁷⁴ G. Celant, *Heizer*, in "Casabella", a. XXXVI, n. 364, aprile 1972, p. 26. Una descrizione dell'artista in questi termini viene fornita da Jill Johnston: "Heizer è un cowboy americano, che gioca nel deserto, che compra terra, che si occupa di 'lavoro brutale' con scavatori meccanici e camion, che rimuove tonnellate di rocce e terreno, vivendo in condizioni pericolose, combattendo con le autorità e così via". J. Johnston, *Walking into Art*, in "Art in America", vol. 75, n. 4, aprile 1987, p. 235. Cfr. altresì P. von Rosen, *Michael Heizer. Inside and Outside the White Cube*, Verlag Silke Schreiber, München 2005, p. 100.

²⁷⁵ D. Davis, *The Earth Mover*, in "Newsweek", vol. 84, n. 21, 18 novembre 1974, p. 113.

Figlio di un noto archeologo delle civiltà precolombiane, da ragazzo Heizer ha accompagnato il padre in numerose campagne di scavo nel sud e nell'ovest degli Stati Uniti.²⁷⁶ Trasferitosi a New York per perfezionare la propria formazione artistica, Heizer ha dovuto fare i conti con un ambiente nel quale imperava una concezione dell'opera d'arte intesa come oggetto mercificabile e che in nulla poteva contribuire alla sua ricerca di un'arte specificamente americana.²⁷⁷ Per trovare delle risposte, egli ha deciso di abbandonare la città per la dimensione del deserto, ritornando nei luoghi nei quali avevano avuto origine le più antiche culture native americane. Come ricorda l'artista:

ero determinato a contribuire allo sviluppo dell'arte americana, non semplicemente continuare l'arte Europea. Per arte europea intendo pitture su tela e sculture cui puoi girare intorno come il *Balzac* o il *Mosé*. Stavo deliberatamente cercando di sviluppare un'arte americana e le uniche fonti che sentivo accettabili erano americane; sudamericane, mesoamericane, o nordamericane. Che significa [anche] eschimesi e peruviane. [...] avevo fotografie di grandi rocce del Peru, della Bolivia e del Messico, e iniziai a sentire che volevo lavorare con quei materiali e con quelle forme. [...] Ero interessato tanto negli oggetti imponenti quanto all'assenza degli oggetti.²⁷⁸

A completare il suo pensiero, dal suo punto di vista i materiali presenti in natura, come le rocce, “sono oggetti sostitutivi, oggetti rimpiazzati, sostituti per gli oggetti d'arte [...] un pezzo di roccia in cambio di tutto ciò. Cosa comporta? Peso massiccio. Ciò implica un'altra tradizione, una [tradizione] predominante nei tempi primitivi. [...] La mia sensazione era di essere ritornati a uno stadio primitivo”.²⁷⁹ È stato quindi sia il ricordo di quei viaggi fatti col padre che una personale ricerca dello “specifico” dell'arte americana a spingere un giovanissimo Heizer a intraprendere una vera e propria esplorazione del West e ad iniziare la costruzione di lavori *site-specific* su larga scala. La scelta cadde sulla California e, soprattutto, sulle zone desertiche del Nevada, uno stato nel quale il mito della frontiera conviveva con l'apocalittico scenario provocato dai test nucleari condotti nell'area

²⁷⁶ S. Boettger, *Earthworks...*, cit., p. 108. Cfr. G. Celant (a cura di), *Michael Heizer*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 15 dicembre 1996 – 31 gennaio 1997), Fondazione Prada, Milano 1997, p. XVII.

²⁷⁷ Tali riflessioni emergono nell'intervista all'artista realizzata da Julia Brown in J. Brown (a cura di), *Michael Heizer. Sculpture in Reverse*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1984, pp. 8-43.

²⁷⁸ M. Heizer, in J. Brown – M. Heizer, *Interview*, in J. Brown (a cura di), *Michael Heizer...*, cit., p. 11, 8. Trad. mia, integrazione mia.

²⁷⁹ Ivi, p. 13. Trad. mia, integrazione mia.

del Nevada Test Site.²⁸⁰ La terra del deserto è gratis, abbondante, relativamente piatta, è un ambiente nel quale si può potenzialmente realizzare qualsiasi cosa e Heizer aveva trovato l'ambiente ideale per la sua arte.

Nell'aprile del 1968 una di queste esperienze *on the road* Heizer la condivise con Walter De Maria: nel deserto del Mojave, Heizer aiutò De Maria a tracciare *Mile-Long Drawing*, realizzando anche le sue prime opere di Land art: *Circular Surface Drawing*, *Windows*, *Compression Line* e *Slot* (1968).²⁸¹ All'epoca Heizer era interessato alle "proprietà fisiche, alla densità, al volume, alla massa e allo spazio":²⁸² come egli stesso ricorda, "nel 1967 avevo completato un grande numero di lavori e decisi che la fisicità del dipinto aveva raggiunto dimensioni tali da diventare scultorea. [...] Costruii alcuni di questi elementi e li inserii nel suolo del Nevada".²⁸³ I primi interventi di Land art dell'artista mettevano in evidenza la stessa matrice grafica, geometrica e lineare dei suoi dipinti. Creati a partire da azioni di rimozione di materiale, di scavo o di incisione sul suolo desertico, la loro caratteristica principale era di essere effimeri, destinati ad essere riassorbiti dalla natura nel giro di pochissimo tempo. Come egli stesso ha raccontato:

a causa del materiale impiegato, alcuni lavori si sarebbero formati da soli durante la costruzione. Alcuni lavori completati hanno caratteri fisici fugaci o delicati che in definitiva influenzano la natura fisica e l'aspetto del lavoro. Io permetto queste possibilità ma non le pianifico. Molte *sculture negative* che ho realizzato alla fine degli anni sessanta vennero inondate dall'acqua perché erano costruite su laghi in secca che venivano sommersi dalle acque in primavera o in inverno o venivano erose dal vento. Questi lavori sono stati fotografati in queste condizioni. Erano amplificati e sviluppati dalle forze naturali, sia fisicamente che intellettualmente parlando, oltrepassando lo stato "finale" in cui li avevo lasciati. Non ho mai pianificato questo cambiamento, ma l'ho accettato. Era un processo d'invecchiamento accelerato che tutti i materiali alla fine subiscono.²⁸⁴

Ecco che, in questa fase di ricerca, ricorrere alla fotografia è per Heizer l'unico modo per catturare quella che egli stesso definisce "un'arte invisibile", capace di sopravvivere "soltanto come memoria" nel documento fotografico.²⁸⁵ "All'epoca",

²⁸⁰ Cfr. E.E. Scott, *Desert Ends*, in P. Kaiser – M. Kwon (a cura di), *Ends of the Earth...*, cit., pp. 67-85.

²⁸¹ G. Celant (a cura di), *Michael Heizer*, cit., p. 533.

²⁸² M. Heizer, in *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithsonian (1970)*, cit., p. 251. Trad. mia.

²⁸³ M. Heizer, in J. Brown – M. Heizer, *Interview*, cit., p. 8. Trad. mia.

²⁸⁴ Ivi, p. 26. Trad. mia, corsivo mio. Per un'analisi della "scultura negativa" di Heizer rinviamo a L. Mextorf, *Kunst als Negation*, Verlag Silke Schreiber, München 2011.

²⁸⁵ M. Heizer, in W. Wilson, *Don't Know Trenches But We Know What We Like*, in "Los Angeles Times", 27 luglio 1969, poi in G. Celant (a cura di), *Michael Heizer*, cit., p. 108. Trad. mia.

racconta l'artista, "scattavo le foto solo per mantenere un ricordo. Le foto sono come residui, e sembrano durare abbastanza [nel tempo]".²⁸⁶

La necessità di fornire una prova documentaria del proprio lavoro è ancor più esplicita se prendiamo in considerazione la foto di uno dei primi interventi di Heizer dal doppio titolo *North, East, South, West/Two Stage* (1967), nella versione in cui appare nell'articolo di Nancy Foote del settembre 1976 di "Artforum" che mostra uno di questi elementi, *North*.²⁸⁷ Realizzato nel suolo delle montagne della Sierra Nevada, *North* è creato a partire dall'inserimento di una forma geometrica tridimensionale "negativa" nel terreno: un vuoto generato quindi dalla semplice rimozione di materiale. In maniera significativa, a lato dell'immagine "ufficiale" dell'opera è stato pubblicato anche il verso della fotografia, che riporta una frase scritta dall'artista, da lui firmata e ulteriormente validata da un notaio di New York, che recita: "Io, Michael Heizer, attesto che quest'opera è stata eseguita nel dicembre del 1967 nel Nevada".²⁸⁸ Tale scritta conferma come il primo approccio di Heizer al medium fotografico nasca per soddisfare non solo quelle esigenze di "aiuto alla memoria" necessarie all'artista per riflettere sul proprio lavoro, ma anche quelle di certificazione legale e documentaria dell'effettiva esistenza dell'opera e che proprio il medium fotografico, per sua natura, può garantire.²⁸⁹ Come vedremo, pur partendo da un'iniziale accettazione del valore del documento fotografico, come De Maria anche Heizer si servirà della fotografia per portare avanti una riflessione sull'impossibilità della restituzione dell'opera attraverso i media.

Possiamo parlare di fotografia in senso documentario anche per le immagini che riguardano le *Nine Nevada Depressions*, commissionate dal magnate dei taxi Robert C. Scull e realizzate nell'estate del 1968, esempi di quella "scultura negativa" al centro della poetica dell'artista, che troverà in *Double Negative* l'esito

²⁸⁶ M. Heizer, in J. Brown – M. Heizer, *Interview*, cit., p. 43. Trad. mia, integrazione mia.

²⁸⁷ L'opera è indicata con il primo titolo in G. Celant (a cura di), *Michael Heizer*, cit., pp. 36-37. Il secondo titolo appare in altre occasioni, cfr. *Michael Heizer: Actual Size*, catalogo della mostra (Detroit, Detroit Institute of Arts, 25 marzo – 25 aprile 1971), s.l., s.p.

²⁸⁸ N. Foote, *The Anti-Photographers*, cit., p. 51. Trad. mia.

²⁸⁹ "La fotografia rappresenta nel caso di Heizer una delle poche modalità di documentazione", P. Weirmair, testo, in *Michael Heizer. Zeichnungen & Photodocumentation*, catalogo della mostra (Graz, Galerie H, 21 aprile – 1° maggio 1977), s.l., 1977.

più straordinario. Si tratta di nove interventi *site-specific* ottenuti attraverso operazioni di scavo con picconi e pale, all'interno di una vastissima area del deserto del Nevada. Sono delle "sculture dalle quali è stato rimosso il peso"²⁹⁰ e, dal punto di vista morfologico, somigliano a studi di linea condotti sulla piatta superficie desertica, che, grazie all'azione della luce e alla densità della materia, acquistano visibilità.²⁹¹

Assieme ad altri lavori del biennio 1968-1969, alcune delle *Nine Nevada Depressions* compaiono in un fondamentale articolo pubblicato da Heizer su "Artforum" per il quale egli aveva fornito le fotografie e predisposto, per ogni immagine, una didascalia con un breve commento:²⁹² tali foto offrono un ottimo punto di partenza per analizzare l'evoluzione dell'immagine fotografica nell'arte di Heizer. L'articolo di "Artforum" si apre su tre immagini di *Dissipate 8*, l'intervento realizzato nel Black Rock Desert che abbiamo visto fotografato da Yael Joel in versione altamente drammatizzata per "Life". I tre scatti hanno lo scopo non solo di documentare l'opera ma anche di ricostruire la genesi stessa del lavoro. Strategicamente posto al centro dell'impaginato sta infatti *Dissipate/Runic Casting/Matchdrop* (1968), opera che prelude alla creazione di *Dissipate 8*. In maniera analoga al procedimento duchampiano all'origine dei *Tre rammendi tipo* (1913-14), la forma del futuro *Dissipate* è stata determinata dal caso, bloccando con del nastro adesivo la posizione assunta da cinque fiammiferi fatti cadere dall'artista una certa altezza su un foglio di carta. Come specifica Heizer nella didascalia dell'immagine, "la fotografia di questo spargimento è diventata il disegno per *Dissipate*".²⁹³ *Dissipate/Runic Casting/Matchdrop* è un'opera la cui natura indicale è ulteriormente sottolineata dal trasferimento di questa traccia nel suolo del deserto. Inizia ad emergere nell'artista un'idea di fotografia intesa come strumento analogo al disegno, ricollegandosi al pensiero di uno dei padri della fotografia, William Henry Fox Talbot, reso manifesto nel libro "The Pencil of

²⁹⁰ M. Heizer, in G. Celant (a cura di), *Michael Heizer*, cit., p. 533. Trad. mia.

²⁹¹ Le *Nine Nevada Depressions* sono: *Rift 1*, *Hydrate*, *Styx*, *Double Compression*, *Cilia*, *Dissipate 1*, *Backfill*, *Dissipate 2*, *Isolated Mass/Circumflex*. Cfr. altresì G. Celant, *Tornado Americano. Arte al potere 1949-2008*, Skira, Ginevra-Milano 2008, pp. 207-34.

²⁹² M. Heizer, *The Art of Michael Heizer*, in "Artforum", vol. VIII, n. 4, dicembre 1969, pp. 32-39.

²⁹³ *Ibidem*. Trad. mia.

Nature”. L’artista dice infatti: “la macchina fotografica [...] la uso come un disegno. [...] credo che la macchina fotografica sia un dispositivo grafico come una matita. La macchina fotografica [però] ti priva del romanticismo del disegno”.²⁹⁴ Al di sotto e al di sopra di *Dissipate/Runic Casting/Matchdrop* si trovano due fotografie che ci mostrano l’opera realizzata, una scattata poco dopo l’esecuzione, l’altra ad un anno di distanza. Il commento aggiunto da Heizer accanto alle foto è particolarmente interessante:

non c’è più nessuna foto che possa vagamente descrivere quest’opera. Queste foto sono state scattate a distanza di 365 giorni. Il prossimo anno verrà scattata la terza e forse ultima foto. Forse [in essa apparirà] solo il paesaggio. Il clima ha portato avanti il processo; [l’opera] la si sta fotografando durante la sua disintegrazione. Al deterioramento della componente fisica si accompagna l’aumento dell’astrazione, scambiando i punti di vista.²⁹⁵

Dalle parole di Heizer, le fotografie di *Dissipate 8* servono dunque a documentare il processo d’alterazione fisica nel tempo di un’opera che “è stata”.²⁹⁶ Anche dal punto di vista del taglio e delle modalità di ripresa le due foto sono abbastanza simili, proprio per agevolare la ricognizione dei vari stadi del lavoro. Entrambe sono scattate stando fisicamente in prossimità dell’opera e la linea dell’orizzonte è mantenuta volutamente alta per concentrare tutta l’attenzione sul lavoro.

Non possiamo però fare a meno di rilevare come, nel commento che accompagna *Dissipate 8*, il ragionamento dell’artista sia decisamente contraddittorio: da un lato egli tiene a precisare come non ci sia più alcuna foto in grado di descrivere, seppur lontanamente, l’opera; dall’altro, però, egli si serve comunque delle fotografie per comunicarla e “rappresentarla”. Come vedremo, ciò che ha spinto Heizer a mettere in discussione la possibilità di una fedele resa dei suoi interventi attraverso l’immagine fotografica e filmica è da intendere come una diretta conseguenza degli sviluppi della ricerca dell’artista, connessi alla realizzazione di *earthworks* sempre più imponenti.

Altre opere pubblicate nel medesimo articolo di “Artforum”, come *Ground Incision/Loop Drawing*, *Circular Surface Drawing* (1968) e *Five Conic*

²⁹⁴ M. Heizer, in J. Brown – M. Heizer, *Interview*, cit., p. 42. Trad. mia, integrazione mia.

²⁹⁵ M. Heizer, *The Art of Michael Heizer*, cit., p. 32. Trad. mia, integrazione mia.

²⁹⁶ Impieghiamo ovviamente la celebre definizione del noema della fotografia di Barthes, cfr. R. Barthes, *La camera chiara...*, cit.

Displacements (1969), segnano uno stadio ulteriore di riflessione sull'immagine fotografica. Pur nella loro diversità, si tratta di opere basate sul principio indicale della traccia. Volendo descriverle brevemente, *Ground Incision/Loop Drawing* è creato a partire dai percorsi ad anello tracciati dalle ruote di un camion lanciato ad alta velocità sulla pianura desertica del Coyote Dry Lake. La stessa procedura è impiegata per dar vita ai due cerchi concentrici di *Circular Surface Drawing*, mentre per quanto riguarda *Five Conic Displacements*, si tratta di veri e propri buchi nel terreno originati dalla rimozione di tonnellate di terra, rivelando la crescente fascinazione dell'artista per il paesaggio postnucleare. Non dobbiamo infatti dimenticare che le aree interessate dagli interventi di Heizer sono state da lui appositamente scelte per la vicinanza alla "zona proibita" del Nevada Test Site, nella quale il governo americano stava portando avanti i suoi esperimenti atomici.²⁹⁷ Questi segni realizzati nel deserto erano intesi da Heizer come delle "sintesi" di antiche pratiche artistiche, nelle quali l'azione di tracciare un segno nel terreno equivale al disegno.²⁹⁸ Infatti, ad osservare le immagini pubblicate su "Artforum", più che interventi reali e tridimensionali le opere di Heizer sembrano somigliare a dei disegni, tanto l'impossibilità di ricostruirne la scala ne annulla le dimensioni.²⁹⁹ Questa è la diretta conseguenza del particolare punto di vista da cui le opere sono state fotografate ovvero dall'alto di un aereo. Ecco quindi che, più che uno strumento fedele di documentazione, la fotografia può imprimere un deciso cambiamento nella percezione visiva dell'opera: in tal modo, specifica l'artista, "la fotografia diventa un'illusione del disegno".³⁰⁰ Guardando le fotografie di questi lavori stentiamo a credere che si tratti di interventi su scala macroscopica, cosa che comprendiamo soltanto leggendo la didascalia, che riporta i dati numerici delle dimensioni dell'opera. La dimensione squisitamente "grafica" data dalla

²⁹⁷ "La bomba H, ecco la scultura estrema", M. Heizer, in B. Gabriel, *Works of Earth*, in "Horizon", n. 1, gennaio-febbraio 1982, p. 48, poi in G. Celant (a cura di), *Michael Heizer*, cit., p. 207. Trad. mia. Sul Nevada Test Site cfr. M. Coolidge, *The Nevada Test Site. A Guide to America's Nuclear Proving Ground*, The Center for Land use Interpretation, Los Angeles 1996. L'area è attiva ancora oggi con il nome di Nevada National Security Site.

²⁹⁸ Cfr. J. Brown – M. Heizer, *Interview*, cit., p. 28.

²⁹⁹ A posteriori, l'artista affermerà che tali lavori non erano fatti per essere fotografati, cercando forse di correggere, cfr. J. Brown – M. Heizer, *Interview*, cit., p. 28

³⁰⁰ M. Heizer, *The Art of Michael Heizer*, cit., p. 39. Trad. mia.

ripresa aerea, seppur inizialmente accolta come un elemento positivo dall'artista, risulta alla fine penalizzare la comprensione delle reali dimensioni del lavoro ed è proprio questa evoluzione che viene testimoniata dalle diverse fotografie pubblicate nell'articolo per "Artforum". In seguito a questa presa di coscienza, Heizer rimarcherà come "le *Nine Nevada Depressions* non sono disegni. Sono sculture private del loro peso [...] studi di linea e delle loro possibilità."³⁰¹

Il problema spinoso sul quale l'artista inizia a riflettere tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta è appunto l'inconciliabilità che si viene a creare tra la necessità di restituire l'opera nella sua interezza e il rispetto delle sue dimensioni reali. Quando, durante un'intervista, Samuel Wagstaff ha chiesto ad Heizer se dal suo punto di vista la macchina fotografica possa funzionare come una "spugna", in grado di assorbire, per poi restituire, l'opera nella sua totalità, Heizer ha risposto con un deciso: "no, [la macchina fotografica] la cambia [...] ogni volta che scatti una fotografia di qualcosa stai realizzando [...] un'alterazione di un certo tipo".³⁰²

Se pensiamo anche a *Primitive Dye Painting 2*, l'opera protagonista del contributo di Heizer per il film "Land Art" di Gerry Schum, l'elemento che ha scatenato la decisione dell'artista di ritirare il proprio contributo è stata proprio la scelta di Schum riprendere l'opera esclusivamente dall'alto di un aereo in sorvolo sulla zona, contravvenendo al desiderio dell'artista di girare da terra, sul suolo desertico del Coyote Dry Lake, a contatto quindi con le dimensioni reali del lavoro.

Proprio per tentare di risolvere questa contraddizione interna alla mediazione fotografica del proprio lavoro, Heizer iniziò a pensare a un sistema che fosse in grado di suggerire all'osservatore una, seppur generale, idea delle dimensioni dell'opera inquadrata dall'obiettivo fotografico. Come vediamo nelle foto di *Primitive Dye Painting 1 e 2* e di *Displaced/Replaced Mass* (1969), Heizer cominciò ad inserire una figura umana, posizionandola solitamente di fianco all'opera, allo scopo di mettere in rapporto la dimensione umana alla scala macroscopica del lavoro. Prendiamo come esempio *Displaced/Replaced Mass*, lavoro ispirato ad Heizer dagli studi del padre sulle forme di trasporto delle pietre

³⁰¹ M. Heizer, in J. Brown – M. Heizer, *Interview*, cit., p. 30. Trad. mia.

³⁰² M. Heizer, in P. von Rosen, *Michael Heizer...*, cit., p. 88. Trad. mia, integrazione mia.

usate dai popoli antichi per edificare i loro templi.³⁰³ Cuore dell'opera sono tre enormi massi di granito, ottenuti facendo saltare in aria alcuni ammassi rocciosi della Sierra e poi riportati a valle, nel luogo originario di provenienza geologica dei materiali.³⁰⁴ L'opera è quindi spostata (*displaced*) e riposizionata (*replaced*) nel sito di partenza, le profondità della terra, cui alludono le tre buche rivestite di calcestruzzo nelle quali i massi sono stati inseriti. In quasi tutte le immagini fotografiche relative a *Displaced/Replaced Mass* non possiamo fare a meno di notare la presenza di una figura umana che, posando di fianco all'opera, diventa l'elemento su cui il nostro occhio può fare affidamento per tentare una stima approssimativa delle dimensioni dell'opera. In alcuni scatti conservati nella Sammlung Marzona è lo stesso artista a posare di fianco alla sua opera. In realtà, Heizer si serve di una procedura comunemente impiegata in ambito archeologico, quella di affiancare alle emergenze architettoniche e ai reperti di statuaria antica una o più persone con la funzione di stabilire un elemento di comparazione che permettesse di risalire (tramite calcoli matematici e proporzioni) alle dimensioni effettive dell'oggetto fotografato. Accompagnando il padre archeologo nei suoi viaggi, Heizer era attivamente impegnato proprio nelle campagne di rilevamento e di misurazione, prendendo appunti, schizzando disegni dei reperti e, naturalmente, scattando fotografie.³⁰⁵ Non è una casualità che queste esperienze siano riaffiorate nei suoi lavori quando, alla fine degli anni sessanta, egli stava iniziando a riflettere sul rapporto tra *scale* e *size*, tra scala e dimensioni naturali, in previsione di quello che sarebbe diventato il *Double Negative*. Come spiega lo stesso Heizer: “le dimensioni (*size*) sono reali, la scala (*scale*) è una dimensione immaginata. Si può dire che la scala è un tipo di misurazione estetica, mentre la dimensione è una misurazione reale”.³⁰⁶ Sono queste riflessioni sul difficile, se non impossibile, tentativo di cogliere dal punto di vista fotografico le dimensioni dell'opera a dar

³⁰³ S. Boettger, *Earthworks...*, cit., p. 193.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ “Ero interessato alle misurazioni dell'architettura, e lo ero fin dalla mia fascinazione per gli oggetti scultorei tradizionali, in particolare [mi stavo interessando] alla definizione dell'oggetto e alla natura della sua presentazione”, M. Heizer, in J. Brown – M. Heizer, *Interview*, cit., p. 14. Trad. mia. Cfr. altresì P. Deitz, *Downtown in the Desert*, in J. Brown (a cura di), *Michael Heizer...*, cit., p. 77, e S. Wagstaff, *Michael Heizer's use of photography*, in J. Brown (a cura di), *Michael Heizer...*, cit., p. 72.

³⁰⁶ M. Heizer, in J. Brown – M. Heizer, *Interview*, cit., p. 13. Trad. mia.

origine a tutta una serie di lavori come *Munich Depression* e gli *Actual Size*, opere spesso trascurate dalla critica ma fondamentali per capire non solo le motivazioni alla base della creazione del *Double Negative*, ma anche l'evoluzione dell'uso della fotografia da parte dell'artista. Heizer realizzò *Munich Depression* in occasione della personale alla galleria Heiner Friedrich nell'aprile 1969, mostra inaugurata proprio lo stesso giorno fissato per la trasmissione televisiva di "Land Art".³⁰⁷ All'interno della galleria, però, non c'era nessuna opera e, sulla porta, era stato affisso solo un breve comunicato stampa con le seguenti indicazioni:

"la mostra all'interno della galleria dell'opera di Michael Heizer è stata cancellata. La galleria Heiner Friedrich annuncia l'inaugurazione del suo spazio espositivo in esterni a Monaco – Perlach, con l'opera di Michael Heizer. La mostra consiste in un'unica opera dal titolo *Vague Depression* [*Munich Depression*, N.d.T.]. Quest'opera non ha misure dato che i suoi limiti sono infiniti. La collocazione permanente del lavoro è in vendita. La galleria dispone delle informazioni di quest'opera e di fotografie dei lavori precedenti. La galleria rimarrà aperta per fornire informazioni".³⁰⁸

Come recita il telegrafico comunicato stampa, *Munich Depression* era veramente un'opera "senza misure": si trattava infatti di un enorme scavo, simile per forma e dimensioni al cratere creato dalla caduta di un meteorite. Realizzato con dei potenti escavatori in un quartiere a sudovest di Monaco, l'*earthwork* era concepito come un vero e proprio *environment*: entrando all'interno della *Munich Depression*, qualsiasi riferimento al paesaggio dei dintorni sarebbe sparito e il fruitore avrebbe potuto sperimentare la sensazione, potenzialmente paralizzante, di sentirsi sprofondare nelle viscere della terra.³⁰⁹ Nelle intenzioni dell'artista, l'opera ambiva a una condizione di permanenza: il contratto di vendita prevedeva infatti che l'area attorno alla *Munich Depression* fosse lasciata sgombra da edifici per far sì che nessuna ombra la potesse lambire, garantendone così le condizioni per la fruizione ottimale; alla fine però, seguendo lo stesso destino della prima

³⁰⁷ G. Celant (a cura di), *Michael Heizer*, cit., p. 534.

³⁰⁸ Comunicato stampa per la mostra *Michael Heizer* (Monaco, Galleria Heiner Friedrich, 15 aprile – 3 maggio 1969). Trad. mia. Documento conservato presso Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin - Sammlung Marzona.

³⁰⁹ "Quando raggiunti il punto più basso della *Munich Depression* alzai lo sguardo e capii che la vista sul paesaggio era scomparsa; capii che avevo cancellato il paesaggio", M. Heizer, in J. Brown – M. Heizer, *Interview*, cit., p. 38. Trad. mia.

Depression, creata da Heizer per “Earth art”, lo scavo venne riempito e la zona venne rimessa a disposizione delle speculazioni edilizie.³¹⁰

È proprio l’ambigua percezione che si sarebbe creata, stando dentro *Munich Depression*, di uno spazio avvertito come “pieno” ma costituito in realtà a partire da un’azione di sottrazione di materiale, unite all’impossibilità di mantenere l’opera nel tempo, ad offrire ad Heizer lo spunto per riflettere sulla possibilità di una restituzione dell’esperienza dell’*earthwork* attraverso il mezzo fotografico. Alla base dei due lavori dal titolo *Munich Rotary Interior* è il desiderio di far emergere due dimensioni inconciliabili: quella reale del sito e quella filtrata attraverso l’immagine fotografica. *Munich Rotary Interior* è infatti il titolo sia di un collage fotografico, datato 1969, che di una proiezione su parete ricreata all’interno del Detroit Institute of Arts nel 1971. Entrambi i lavori nascono da una serie di foto scattate da Heizer dall’interno della *Munich Depression* con l’intento di “mapparla”.³¹¹ Nel tentativo di ricreare la linea d’orizzonte continuo che caratterizza la visione a 360°, possibile solo trovandosi fisicamente dentro a *Munich Depression*, Heizer procede a ricostruire l’interno dell’opera semplicemente giustapponendo una foto accanto all’altra: il risultato finale del collage fotografico è però solo una lunga striscia d’immagini ad arco che di fatto trasforma l’originaria visione in un piatto panorama a 180°. Gli stessi scatti fotografici sono utilizzati da Heizer con l’intento di realizzare una proiezione in dimensioni reali dell’opera.³¹² Grazie all’ausilio di sei potenti proiettori, lo scopo della versione proiettata di *Munich Rotary Interior* sarebbe stato quello di riuscire dove il collage aveva fallito, trasportando virtualmente l’interno della *Munich Depression* da Monaco agli spazi del Detroit Institute of Arts. L’esperimento, tuttavia, ha contribuito invece a rimarcare l’impossibilità dell’operazione: mantenendo la deformazione dell’immagine data dall’obiettivo fotografico, senza

³¹⁰ Cfr. M. Heizer, in F. Zdenek (a cura di), *Michael Heizer*, catalogo della mostra (Essen, Museum Folkwang, 15 giugno – 29 luglio 1979; Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 18 agosto – 7 ottobre 1979), Museum Folkwang, Essen – Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1979, p. 14. Cfr. altresì A. Hoorman, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Reimer, Berlin 1996, pp. 32-37.

³¹¹ Le foto sono nove, stando al catalogo *Michael Heizer: Actual Size*, cit., s.p. Secondo altre fonti le foto sarebbero dieci, cfr. G. Celant (a cura di), *Michael Heizer*, cit., p. 528.

³¹² D. Waldman, *Holes Without History*, in “Art News”, vol. 70, n. 3, maggio 1971, p. 67.

quindi praticare alcun tipo di correzione a posteriori, le immagini proiettate sulle pareti del Detroit Institute of Arts non solo non riescono a ricostruire fedelmente l'interno della *Munich Depression*, ma contribuiscono esse stesse a complicare la percezione del pubblico. Ingrandite dai proiettori e parzialmente sovrapposte l'una all'altra, le fotografie, pur suggerendo la "presenza in assenza" dell'opera, falliscono nell'impresa di ricreare l'illusione di trovarsi all'interno dell'*earthwork*; allo stesso tempo, questi due lavori sottolineano l'impossibilità di comprendere realmente un'opera pensata per vivere *outdoor* una volta trasportarla *indoor* all'interno di un museo tramite fotografie, film o proiezioni.³¹³

In definitiva, *Munich Rotary Interior* andava a mordere il problema più generale della comunicazione mediata dell'opera. Come aveva più volte sottolineato anche Walter De Maria, la maggior parte del pubblico era convinta che l'opera esistesse esclusivamente per la fotografia e che non fosse indispensabile il contatto diretto da parte del fruitore. Interrogato da Julia Brown su cosa egli pensasse delle immagini fotografiche come modalità attraverso la quale il pubblico poteva vedere le sue opere, Heizer rispose:

molta gente si lamenta che nessuno vedrà questi lavori perché sono troppo lontani, ma in qualche maniera la gente riesce ad andare in Europa ogni anno. Riescono ad andare a Parigi [...] a vedere la Mona Lisa. Non c'è differenza. È un'illusione che la gente pensi che queste cose non si possono vedere. Non ti lamenti del fatto di non aver mai visto la piramide di Giza perché sta dall'altra parte del mondo nel mezzo dell'Egitto, semplicemente parti e vai a vederla.³¹⁴

Incalzato dall'intervistatrice sul fatto che l'arte fosse abitualmente fruita e consociata attraverso le fotografie, l'artista affermò che si tratta di "un'altra illusione. La gente vede qualcosa in una fotografia e pensa che essa sia tutto quello che c'è da vedere o [ciò che è] necessario vedere. Giudicano dalla foto e pensano che la foto sia l'enunciato [visivo dell'opera]".³¹⁵

Oltre ad essere l'opera più mastodontica mai realizzata da un artista della Land art, *Double Negative* (1969-70) sviluppa ulteriormente quanto abbozzato da Heizer con le foto scattate alla *Munich Depression*, ovvero quella difficile relazione che si viene ad instaurare confrontando la dimensione umana e le proporzioni in cui è

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ M. Heizer, in J. Brown – M. Heizer, *Interview*, cit., p. 42. Trad. mia, integrazione mia.

³¹⁵ *Ibidem*. Trad. mia, integrazioni mie.

realizzata l'opera e la conseguente impossibilità di avere una reale conoscenza del lavoro attraverso la mediazione fotografica. Creato immediatamente dopo l'esperienza di Monaco, nelle parole dell'artista il titolo *Double Negative* "ha delle implicazioni metafisiche perché un doppio negativo è impossibile. Non c'è nulla eppure c'è una scultura".³¹⁶ Grazie al sostegno finanziario di Virginia Dwan, *Double Negative* era stato realizzato a partire dalla creazione di due profondissimi tagli (lunghi 230 e 100 metri, larghi 9 metri e profondi 15 metri e praticati con potenti escavatori ed esplosioni di dinamite) sulle pareti di un'enorme gola nell'incontaminata e remota Mormon Mesa del Nevada.³¹⁷ I detriti franati a valle durante le operazioni di sbancamento e il naturale processo di decadimento avrebbero contribuito a modificare nel tempo la conformazione dell'opera. L'*earthwork* avrebbe così determinato la propria forma, creando "il suo ambiente grazie alle sue dimensioni".³¹⁸

lavorando in Nevada ed essendomi procurato le equipaggiature tecniche per il lavoro pesante, il mio lavoro diventò sempre più grande. Iniziai a lavorare con i concetti della misurazione architettonica. Quando costruii *Double Negative* capii che avevo realizzato qualcosa grande come un edificio, qualcosa che superava in lunghezza l'altezza dell'Empire State Building.³¹⁹ [...] ho costruito il *Double Negative* nei termini di una soddisfacente relazione con il sito nel quale era costruito. Ma dato che era l'unica cosa lì presente avrebbe dovuto avere un rapporto diretto col paesaggio e avrebbe dovuto avere [anche] una relazione con il fatto che era stata creata da un essere umano. L'ho costruito con una certa dimensione ma non era grande abbastanza, così ho continuato a lavorarci aumentandolo del trenta per cento. Quando ebbi finito era grande come un edificio. Avevo casualmente combinato una questione architettonica con una questione scultorea.³²⁰

Punto culminante della poetica di Heizer, il *Double Negative* è un'opera che permette di comprendere anche l'evoluzione nell'impiego del mezzo fotografico da parte dell'artista. Da un lato resiste infatti l'uso documentario della fotografia, come si può apprezzare nelle immagini che seguono passo passo l'effettiva creazione dell'opera, una selezione delle quali è presente nel libro realizzato da Heizer anni dopo il completamento dell'*earthwork*;³²¹ mentre dall'altro è lo stesso

³¹⁶ Ivi, p. 16. Trad. mia.

³¹⁷ Riportiamo le informazioni presenti in M. Lailach, *Land Art*, cit., p. 54.

³¹⁸ Ivi, p. 38. Trad. mia.

³¹⁹ M. Heizer, in J. Brown – M. Heizer, *Interview*, cit., p. 12. Trad. mia.

³²⁰ Ivi, p. 34. Trad. mia, integrazione mia.

³²¹ Mi riferisco a *Michael Heizer: Double Negative. Sculpture in the Land*, con una premessa di R. Koshalek, K. Brougner e un saggio di M.C. Taylor, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles-Rizzoli International Publications, New York 1991.

Heizer a servirsi delle fotografie per raggiungere degli esiti che, pur oltrepassando la soglia della semplice testimonianza documentaria, ricadono sempre all'interno di quella contestazione dell'attendibilità del documento fotografico che abbiamo potuto osservare in *Munich Rotary Interior*.

Double Negative venne presentato in forma fotografica alla personale "Michael Heizer: New York - Nevada" tenutasi alla galleria Dwan nel gennaio 1970. Già il manifesto predisposto per la mostra, un'enorme fotografia dell'*earthwork* scattata all'interno di uno dei due tagli, mette in primo piano la vastità sorprendente del *Double Negative* di cui, tra l'altro, vengono riportate anche le dimensioni; tuttavia, le varie foto presenti in mostra non fanno altro che rimarcare l'assenza dell'opera dallo spazio espositivo e l'impossibilità di fruire l'*earthwork* attraverso la mediazione fotografica.³²² Se ci pensiamo bene, fin dal titolo *Double Negative* sembra negare non solo la propria dimensione materiale, ma anche quella fotografica, anche in fotografia, infatti, un "doppio negativo" è un qualcosa di impossibile, anzi, è l'annientamento stesso dell'immagine fotografica.

Come per le foto di *Munich Depression*, anche guardando le immagini di *Double Negative* capiamo subito come il lavoro sia incentrato sulla "difficoltà dell'opera di essere traslata fotograficamente. Ti ritrovi a guardare venti fotografie che mostrano 1/10 dell'opera [...] e quando ti trovi all'interno dell'opera vedi ancor di meno".³²³ Le immagini del *Double Negative* creano un continuo cortocircuito tra realtà e immaginazione, tra percezione diretta e mediazione fotografica. Se per quanto riguarda *Displaced/Replaced Mass* la presenza della figura umana agevolava una seppur approssimativa quantificazione delle dimensioni dell'opera, la stessa presenza ora non ci è di nessun aiuto, perdendosi quasi nell'immensità del paesaggio come mostrano le fotografie scattate da Gianfranco Gorgoni. Le foto di

³²² Recensendo la mostra alla Dwan, Harris Rosenstein parla di un lavoro che "indica la difficoltà di mettere in rapporto una mostra in galleria con un lavoro che non solo è antitetico alla situazione della galleria, ma cerca di coinvolgere i diversi modi di comprensione che noi abbiamo delle entità fisiche che oltrepassano la scala umana. Le fotografie à la *National Geographic* sono mere prove che non possono sostituire il lavoro, così sembra che Heizer abbia sviluppato dei mezzi paralleli per le opere da galleria che fossero adeguatamente autosufficienti a misurarne le condizioni e, in un modo strano e distante, al contempo capaci comunicare il lavoro in un altro regno d'esperienza", H. Rosenstein, citato in P. von Rosen, *Michael Heizer...*, cit., p. 89. Trad. mia.

³²³ M. Heizer, in P. von Rosen, *Michael Heizer...*, cit., p. 88. Trad. mia.

Double Negative sono la prova della volontà di Heizer di “lavorare in dimensioni così grandi che la macchina fotografica non può inghiottirle”.³²⁴

Le numerose campagne fotografiche realizzate nel corso degli anni al *Double Negative* hanno prodotto una quantità soverchiante di immagini. L’opera è stata ripresa da ogni tipo d’angolazione possibile, dall’alto come dal suolo, dall’interno dei tagli come dal fondo della vallata. Anche nelle foto scattate da Gorgoni vediamo comparire quella figura umana (a volte è lo stesso Heizer) che per l’artista era ormai un elemento costante capace di suggerire le dimensioni spropositate dell’opera. Come il fotografo ha giustamente osservato a proposito della presenza di questa figura umana, “il personaggio diventava più un personaggio di scala che un protagonista. Dava al pezzo la dimensione, l’artista diventava la scala per comprendere la grandiosità del suo lavoro”.³²⁵ Ognuna di queste immagini offre però una visione parziale: più le guardiamo più speriamo, invano, di trovare quella che riesca a restituirci l’opera nella sua interezza. In particolare, ci sono due lavori fotografici realizzati da Heizer sul *Double Negative* che rivelano l’impossibilità di avere una conoscenza oggettiva dell’opera attraverso l’immagine fotografica, svelando come la ricerca fotografica dell’artista sia diventata nel tempo sempre più orientata ad un uso concettuale del mezzo.

I lavori in questione sono *Double Negative Planar Interior* (1970) e *Double Negative Rotary Interior* (1970), la cui realizzazione è mostrata da Gorgoni in un’immagine conservata nella Sammlung Marzona.³²⁶ Si tratta di una serie di collage fotografici realizzati dall’artista allo scopo di “mappare” le pareti interne dei due tagli e la visione a 360° che si avrebbe avuto stando fisicamente dentro all’opera. L’immagine dell’opera sarebbe stata ricreata sommando un numero esorbitante di singoli scatti fotografici: una poetica del frammento che ben

³²⁴ M. Heizer, in S. Muchnic, *Bigger is Better at Contemporary Museum*, in “Los Angeles Times”, 15 marzo 1984, poi in G. Celant (a cura di), *Michael Heizer*, cit., p. 418. Trad. mia.

³²⁵ G. Gorgoni, in G. Celant, *Conversazione con Gorgoni*, cit., p. 37.

³²⁶ *Double Negative Planar Interior* è stato pubblicato in J. Brown (a cura di), *Michael Heizer...*, cit., pp. 72-73. Le due opere sono pubblicate all’interno dello stesso volume in *Michael Heizer: Double Negative...*, cit., pp. 62-65, 66-67. Nel testo si evince che *Double Negative Planar interior* è formato da 285 scatti fotografici, mentre Philipp von Rosen specifica che gli scatti che formano la versione *Rotary* sono 22, ricordando che l’artista si è servito del braccio di una gru come postazione fotografica per la versione *Planar*. Cfr. P. von Rosen, *Michael Heizer...*, cit. p. 88.

rispecchiava l'immagine, altrettanto frammentata, che l'osservatore poteva farsi del *Double Negative* stando all'interno di uno dei due tagli.³²⁷ Secondo questa logica, anche la singola immagine del *Double Negative* sarebbe bastata a mostrare come "il contrasto tra il sito e la documentazione" fosse "interno al medium".³²⁸ Tuttavia, Heizer perviene a tale risultato servendosi di una forma di mappatura connessa alle esplorazioni del suolo lunare, un'epopea seguita con grande attenzione dai media e dai più diffusi *magazine* d'informazione. Esiste un'opera che ci aiuta a sostenere tale ipotesi: si tratta di un lavoro intitolato, tra l'altro, *Photo as Fragment* (1969), un disegno combinato a un'immagine fotografica che richiama, dal punto di vista morfologico, la procedura della mappatura della superficie lunare.³²⁹ Come non vedere, infatti, nel cerchio tondo fulcro della composizione, la forma sferica della luna? Se questo non bastasse, c'è un altro elemento a sostegno della nostra ipotesi: quell'insero fotografico tangente alla circonferenza, la cui forma richiama proprio quella delle immagini a mosaico (dette *mosaic images* o *composite views*) cioè dei primi strumenti utilizzati dalle agenzie spaziali per ricostruire, attraverso la sovrapposizione di innumerevoli scatti fotografici presi via satellite, la superficie lunare.

Guardando *Double Negative Planar Interior* e *Double Negative Planar Interior* sembra quasi di trovarsi di fronte alle medesime immagini a mosaico della superficie lunare, costruite appunto attraverso il collage di numerose fotografie satellitari.³³⁰ In vista delle missioni Apollo, tra la seconda metà del 1966 e l'inizio del 1967 si intensificarono infatti i *lunar surveys*. Allo scopo di scandagliare il suolo lunare per trovare il punto più adatto per l'allunaggio, vennero lanciate dalla NASA una serie di sonde spaziali, le *Lunar Orbiter*, incaricate di trasmettere delle immagini ad alta risoluzione della luna, dalle quali cui sarebbero state tratte le

³²⁷ Cfr. D. Waldman, *Holes without History*, cit., p. 44. L'idea di "spazio del frammento" è abbozzata in M.C. Taylor, *Rend(er)ing*, in *Michael Heizer: Double Negative...*, cit., p. 19.

³²⁸ L. Alloway, *Site Inspection*, cit., pp. 49-50.

³²⁹ Pubblicato nel catalogo della mostra *Michael Heizer: Actual Size*, cit., s.p.

³³⁰ Cfr. M.S. Witkovsky, *The Unifixed Photograph*, in M.S. Witkovsky (a cura di), *Light Years. Conceptual Art and the Photograph*, catalogo della mostra (Chicago, Art Institute of Chicago, 13 dicembre 2011 – 11 marzo 2012), The Art Institute of Chicago, Yale University Press, New Haven-London 2011, pp. 24-25, nota 29.

mappe geologiche lunari ancora oggi in uso.³³¹ Come ci ha dimostrato l'opera *Photo as Fragment*, tali immagini erano note ad Heizer, il quale ha poi inserito proprio alcune di queste foto satellitari in alcuni suoi collage datati 1969, anno del celebre sbarco dell'uomo sulla luna. Come ha specificato l'artista, "gli oggetti più formidabili che l'uomo abbia toccato sono la terra e la luna. La più grande scala che egli è capace di comprendere è la distanza che li separa, e questa è niente se paragonata a ciò che egli può solo pensare che possa esistere".³³²

Due opere in particolare attestano questa fascinazione di Heizer per la fotografia satellitare ed entrambe consistono nella messa in relazione dei propri lavori con le immagini satellitari della luna. Nella prima, intitolata *Earth and Moon, 1968* (1968?),³³³ una fotografia aerea di *Ground Incision/Loop Drawing* viene affiancata a una foto ripresa via satellite della superficie lunare. Nella seconda, pubblicata con il titolo *Art Before Life. A Relationship on the Land* (1969),³³⁴ lo stesso procedimento viene adottato accostando una fotografia di *Foot Kick Gesture* (1968) all'immagine che mostra l'Alpine Valley e il Mare Imbrium, ripresa dalla Lunar Orbiter 5 nella missione del 1967.³³⁵ Potenzialmente capaci di rafforzare quell'immaginario (che abbiamo visto sostenuto dai *magazine*) di un'analogia morfologica tra gli interventi di Land art nel deserto del Nevada e l'immagine della superficie lunare, dal nostro punto di vista questo facile accostamento coglie in maniera del tutto parziale le reali intenzioni dell'artista. Pubblicato sul catalogo per la mostra "Other Ideas" (1969), lo stadio preliminare di *Earth and Moon 1968* è arricchito dalla presenza di una serie di scritte tracciate da Heizer, cancellate e parzialmente leggibili, che non compaiono nell'opera finale. Oltre a fornire una

³³¹ *Ibidem*. Il primo Lunar Orbiter fu lanciato il 10 agosto del 1966, cfr. <http://www.lpi.usra.edu/resources/lunarorbiter/> (consultato il 20.05.2013).

³³² M. Heizer, *The Art of Michael Heizer*, cit., p. 36. Trad. mia.

³³³ Pubblicata con tale datazione incerta in B. Reifenscheid (a cura di), *Die letzte Freiheit. Von der Pionieren der Land-Art der 1960er Jahre bis zur Natur im Cyberspace/The Last Freedom. From the Pioneers of Land Art in the 1960s to Nature in Cyberspace*, catalogo della mostra (Koblenz, Ludwig Museum im Deutschherrenhaus, 15 aprile – 16 ottobre 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, p. 78. Entrambi i lavori sono pubblicati senza fornire alcun tipo di analisi dell'opera. Segnaliamo anche la diversa datazione data da Heizer per l'immagine della Luna, riferita al 1969 e non al 1967.

³³⁴ *Ivi*, p. 80.

³³⁵ L'immagine è la n. 5102 del catalogo delle immagini inviate dal Lunar Orbiter 5, disponibile nella *photogallery* online all'indirizzo: <http://www.lpi.usra.edu/resources/lunarorbiter/mission/?5> (consultato il 20.05.2013).

serie di dati e di misure relative a *Ground Incision/Loop Drawing*, nel breve commento di pugno dell'artista al suo lavoro egli sottolinea il fatto che le immagini fotografiche sono delle "memorie che soppiantano l'astrazione, un'alternativa alla vita", riferendosi forse alla vita futura ed eminentemente fotografica del proprio intervento realizzato nel Coyote Dry Lake.³³⁶ Heizer si riferisce poi a *Ground Incision/Loop Drawing* con il termine *photo-memory* e ne specifica la precedenza cronologica rispetto all'immagine della luna.³³⁷ Quello che sembra dirci l'artista è che l'accostamento tra le due immagini innesca un'analogia tra l'opera di Heizer e i crateri lunari che è tale solo dal punto di vista morfologico e non sostanziale. La loro conformazione, infatti, è visivamente simile per l'effetto dello stesso tipo di ripresa fotografica a grande distanza, che non solo appiattisce ciò che in realtà ha una profondità ben precisa ma instaura un pericoloso parallelo tra due entità non commensurabili. Quello che quindi sembra emergere da questi accostamenti fotografici è l'impossibilità di risalire sia alla dimensione (*size*) che alla scala (*scale*) dei soggetti fotografati: enfatizzato e dilatato dalla ripresa aerea, *Ground Incision/Loop Drawing* è grande tanto quanto i crateri lunari e, analogamente, *Foot Kick Gesture* ha le stesse dimensioni dei rilievi della superficie lunare. Solo in quest'ultimo caso, l'artista provvede a segnalare che quello che vediamo nella fotografia lunare ha una dimensione reale (*actual size*) di 120 miglia; tuttavia, quello su cui egli sembra insistere in questa serie di lavori, è la perdita del giusto rapporto dimensionale che si viene a creare all'interno dell'immagine fotografica e i conseguenti (ma non sempre legittimi) accostamenti che si possono innescare. I collage fotografici di Heizer sembrano inoltre anticipare la sorte che sarebbe toccata all'immagine fotografica della luna, un destino comune a quello delle opere di Land art: una volta entrare nel circuito d'informazione dei mass-media, anche le fotografie spaziali da oggetto d'indagine e di documentazione si sarebbero trasformate in "altro". Puntuale ci sembra la riflessione di Christopher Knight, il quale sottolinea come le immagini frutto delle campagne fotografiche satellitari indette dalla NASA, dal momento in cui vengono pubblicate sui *magazine* o

³³⁶ B. Butt – S. Wagstaff (a cura di), *Other Ideas*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 10 settembre – 19 ottobre 1969), The Detroit Institute of Arts, Detroit 1969, s.p.

³³⁷ *Ibidem*. Il lavoro compare in catalogo con il titolo *Earth Project* (1968).

“incorniate o appese ai muri delle gallerie, sono radicalmente decontestualizzate: sono trasformate da offerte di prova visiva in oggetti estetici da sottoporre ad accurato esame. In questo modo, sono staccate dall’uso manipolabile come argomento di discussione scientifica, militare o politica. Il significato di queste immagini è svuotato”.³³⁸

Anche un interessante passo di un articolo di Scott Cook ci aiuta a collegare quanto affermato da Knight con le fotografie del *Double Negative*:

la fotografia [...] è stata generalmente pensata come a un mezzo senza precedenti per recuperare ciò che era invisibile all’interno [...] di un mondo per la maggior parte familiare. [...] la fotografia spaziale rappresenta [...] aspetti di corpi celesti per lo più sconosciuti, i cui caratteri simil-terrestri sono relativamente pochi. In base a queste circostanze, ci si aspettava che la fotografia spaziale si comportasse diversamente da una fotografia di Stieglitz o Ansel Adams, che fosse capace di carpire risposte diverse. Ma dato che non abbiamo alcuna conoscenza dell’oggetto rappresentato, non possiamo trattare l’immagine come se fosse una traccia di quell’oggetto e quindi da esso inseparabile. Invece, l’immagine è staccata dal suo oggetto, e la relazione fotografica per eccellenza diventa sconclusionata. [...] abbiamo convertito queste fotografie da oggetti d’indagine scientifica a oggetti di stile [...].³³⁹ La maggior parte di queste “fotografie”, per quanto riprodotte nei giornali, nei settimanali o nel *National Geographic*, non ci dicono nulla, o, almeno, molto poco sugli oggetti che esse incarnano. La nostra distanza da questi oggetti nello spazio non è più una distanza fisica; questo è suggerito, piuttosto, dai numerosi articoli e monografie generate da ogni immagine. Perciò [...] esse rimangono, per la maggior parte di noi, opache.³⁴⁰

La distanza concettuale che separa l’immagine satellitare della luna dall’effettiva conoscenza della luna è la stessa distanza che corre tra la foto del *Double Negative* e l’opera stessa: come aveva più volte sottolineato l’artista, anche se il pubblico sarebbe stato informato dell’esistenza del lavoro dall’immagine fotografica, un abisso separava la fruizione mediata dall’esperienza in situ dell’*earthwork*. La minuziosa ricostruzione del *Double Negative* in *Double Negative Planar Interior* e *Double Negative Planar Interior*, esposte all’interno delle pareti di una galleria, non avrebbero fatto altro che porre l’accento sul corto circuito che sarebbe andato a stabilirsi tra *scale* e *size*, tra documento dell’opera e l’opera. Come aveva

³³⁸ C. Knight (a cura di), *25 Years of Space Photography*, catalogo della mostra (New York, IBM Gallery of Science and Art, 5 novembre 1985 – 4 gennaio 1986; Pasadena, The Baxter Art Gallery, 22 maggio – 2 settembre 1986; Fresno, Fresno Metropolitan Museum, 10 maggio – 29 giugno 1986; Chicago, Museum of Contemporary Photography, 17 ottobre – 26 novembre 1986; San Francisco, Exploratorium, febbraio – marzo 1987; Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 8 maggio – 16 agosto 1987), W.W. Norton & co., New York 1985, citato in D. Trend, *Birds of Prey*, in “Afterimage”, vol. 14, n. 4, novembre 1986, p. 7. Trad. mia.

³³⁹ S. Cook, *Space Shots*, in “Art in America”, vol. 70, n. 2, febbraio 1982, p. 130. Trad. mia.

³⁴⁰ Ivi, p. 134. Trad. mia.

sottolineato anche Richard Serra, “se riduci la scultura alla superficie piatta della fotografia, trasmetti solo un mero residuo di ciò di cui ti stai occupando. Stai negando l’esperienza temporale del lavoro. Non solo stai riducendo la scultura a una scala diversa per uno scopo di mera consumazione, ma stai negando il reale contenuto dell’opera”.³⁴¹

L’esito finale di questa riflessione sulle possibilità di rendere dal punto di vista fotografico i valori di *scale* e *size* sono gli *Actual Size*. Frutto della collaborazione iniziata nel 1971 tra l’artista e il fotografo Marit Ambats (cui si deve anche la realizzazione dei proiettori per *Munich Roatry Interior*), le fotografie degli *Actual Size* sono state scattate con delle macchine fotografiche professionali durante alcuni viaggi dell’artista con Ambats e G. Robert Deiro tra California e Svizzera.³⁴²

Una foto di Gianfranco Gorgoni presente nella Sammlung Marzona testimonia come le origini di questi lavori risalgano però alla fine degli anni sessanta. Presentati per la prima volta alla sesta “Guggenheim International Exhibition” nel 1971, gli *Actual Size* sono delle fotografie proiettate su parete rispettando fedelmente le dimensioni del soggetto raffigurato, quindi a grandezza naturale. Protagonisti di queste immagini non sono gli imponenti *earthworks* realizzati da Heizer bensì una serie di massi, di monoliti, di formazioni rocciose, incontrati dall’artista nei sopralluoghi in varie parti del mondo alla ricerca di siti adatti alla creazione dei suoi interventi. Abbiamo visto come per Heizer le rocce fossero degli oggetti che, in virtù della loro massa, erano assimilabili a delle sculture, anzi, erano addirittura dei sostituti, dei surrogati delle sculture propriamente intese. Oltre alla familiarità con il mondo dell’archeologia, alla base di questa concezione stava una considerazione eminentemente pratica: uno dei criteri per valutare un qualsiasi tipo di oggetto, prima ancora di ogni altra determinazione materiale, è la misurazione della sua massa e quindi delle sue dimensioni (*size*).³⁴³ Da *Displaced/Replaced*

³⁴¹ R. Serra, *Interview*, in C. Weyergraf-Serra (a cura di), *Richard Serra: Interviews 1970-1980*, The Hudson River Museum, New York 1980, citato in U. Weilacher, *Between Landscape Architecture and Land Art*, cit., p. 22. Trad. mia.

³⁴² G. Celant (a cura di), *Michael Heizer*, cit., p. 535.

³⁴³ “Inizialmente, credo che si possa stimare un oggetto valutando la sua dimensione [Potts usa il termine *size*, non *scale*, N.d.T], solo in un secondo momento si diventa consapevoli del materiale [di cui è costituito]”, M. Heizer, in J. Brown – M. Heizer, *Interview*, cit., p. 30. Trad. mia, integrazione mia.

Mass fino a *Double Negative*, Heizer aveva cercato di mettere a confronto la scala del lavoro in rapporto alla dimensione umana e per far ciò, egli aveva iniziato ad inserire, accanto alle opere, una figura umana come elemento di paragone tra queste due realtà.³⁴⁴ Tale figura umana diventa un elemento centrale anche negli *Actual Size*, delle fotografie il cui titolo è traducibile come “dimensione reale”. Solitamente messo a fianco o davanti alla roccia, il personaggio inquadrato, ogni volta diverso, regge un cartello che riporta le dimensioni (altezza, lunghezza, larghezza) reali del masso. Se non fosse per la ricercatezza formale con la quale sono scattate, l’osservatore sarebbe portato a pensare a tali immagini come a delle presenze che poco hanno a che fare con una mostra d’arte.³⁴⁵ In realtà, gli *Actual Size*, pur cercando di offrire una rappresentazione il più possibile aderente al dato reale, portano alle estreme conseguenze l’impossibilità di riuscire ad ottenere attraverso l’immagine fotografica una conoscenza oggettiva di ciò che è inquadrato dall’obiettivo. Anche se ci vengono fornite le dimensioni e l’immagine è grande quanto l’oggetto reale, è impossibile non avvertire come ciò che è raffigurato, alla fine sembra vivere in un’altra dimensione rispetto a quella in cui il visitatore sta sostando. Come le immagini del *Double Negative*, anche gli *Actual Size* negano la possibilità del documento fotografico di farsi opera in sé a discapito dell’opera reale, fisica e tridimensionale, che sta ovviamente fuori dalle stanze del museo. Per queste ragioni, Heizer non sarà mai attratto dal film e dal video come media capaci di dilatare la potenza visiva dei suoi lavori. L’esperienza di “Land Art” aveva fatto riflettere l’artista sulla possibilità del medium di alterare non solo le dimensioni, ma il senso stesso dell’opera, decidendo di porre un veto su qualsiasi altra futura sperimentazione. L’unico altro film cui Heizer prenderà parte è “Master of Modern Sculpture” (1978), un documentario in tre parti prodotto da Michael Blackwood.³⁴⁶

³⁴⁴ Non condividiamo quindi l’opinione di Alex Potts, secondo il quale tale inserimento “serviva a definire un senso di scala e di esagerare il modo in cui un osservatore avrebbe potuto esperire lo spazio del lavoro”, A. Potts, in A. Potts, *The Minimalist Object...*, cit., p. 186. Potts fa riferimento alle opinioni espresse da Michael Fried nel suo famoso saggio “Art and Objecthood”, relativamente alla scultura Minimalista, cfr. M. Fried, *Art and Objecthood*, in “Artforum”, vol. V, n. 10, giugno 1967, pp. 12-23.

³⁴⁵ Cfr. D. Waldman, *Holes Without History*, cit., pp. 67-68.

³⁴⁶ “Master of Modern Sculpture” (1978), regia di M. Blackwood, b/n e colori, suono; tre parti: “Part 1. The Pioneers”, “Part 2: Cubism”, “Part 3: The New World” (56:07 min). Consultato presso la Videoteca del Castello di Rivoli – Museo d’arte contemporanea di Rivoli, Torino.

Siamo, tuttavia, all'interno di un prodotto confezionato con intenti didattici e divulgativi, non un "film d'artista" ma un "film sugli artisti": suddiviso in tre parti, il film si proponeva di tracciare una storia della scultura che da Rodin arrivasse fino alla Land art, rappresentata da Christo, Heizer e Smithson. Secondo gli stilemi tipici del documentario, una voce narrante (quella di Mary Miss, anch'essa artista della Land art) accompagnava lo spettatore all'interno della poetica di ciascun artista, cogliendolo, tra l'altro, anche nell'atto creativo. Tuttavia, Heizer è l'unico che non viene mostrato all'opera, ma solo in una breve intervista rilasciata nella sua abitazione, mentre scorrono le riprese e le fotografie dei suoi lavori: estremo rifiuto nei confronti della dimensione forzosamente performativa tipica del documentario televisivo in cui invece, chi più chi meno, era caduta la gran parte gli artisti della sezione "The New World".³⁴⁷

2.3 Dennis Oppenheim, una figura di transizione

In maniera analoga a De Maria e Heizer, anche Dennis Oppenheim (1938-2011) fa parte di quel versante della Land art impegnato a contestare l'autosufficienza e la validità della documentazione fotografica. Rispetto ai suoi compagni, però, il percorso artistico di Oppenheim è stato caratterizzato dalla volontà di non cristallizzarsi all'interno di un unico linguaggio o di una singola poetica. L'esperienza della Land art quindi, seppur fondamentale, occupa solo un breve tratto della sua carriera, concentrandosi in un arco cronologico che va dal 1968 al 1969, con qualche sconfinamento nei primi anni settanta.³⁴⁸ Infatti, pur

³⁴⁷ Gli artisti sono: David Smith, David Hare, Ibram Lassaw, Theodore Roszak, Herbert Ferber, Louise Nevelson, Isamu Noguchi, Louise Bourgeois, John Chamberlain, Mark Di Suvero, George Rickey, Barnett Newman, George Segal, Donald Judd, Claes Oldenburg, Robert Morris, Richard Serra, Carl Andre, Edward Kienholz, Christo, Michael Heizer, Robert Smithson. Per Smithson, scomparso nel 1973, il filmato era arricchito dagli estratti del film "Spiral Jetty".

³⁴⁸ "Non credo nella creazione di uno stile distintivo", D. Oppenheim, in L. Hegyi, *Dennis Oppenheim's Mental Architecture* "...Almost a Shamanistic Immersion into Self-Darkness...", in L. Hegyi – A. Fiz (a cura di), *Dennis Oppenheim*, catalogo della mostra (Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, 14 maggio – 21 agosto 2001), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2001, pp. 17-23. Cfr. altresì T.

conservando una certa sfiducia nel valore della documentazione all'interno del proprio lavoro, la poetica di Oppenheim sarà contraddistinta da un certo sperimentalismo che porterà l'artista ad aprirsi all'utilizzo del film e del video, realizzando dei lavori che lo orienteranno decisamente verso la Body art. Per questo, pur avendo degli elementi in comune con De Maria e Heizer, dal nostro punto di vista Oppenheim è già una figura "di transizione" tra il fronte maggiormente refrattario dei primi a quello più sperimentale costituito da artisti quali Smithson, Holt e Dibbets; tuttavia, è necessario sottolineare come, pur rimanendo per Oppenheim una componente del tutto secondaria rispetto all'opera, per il fatto di essere stata comunque integrata nel proprio lavoro come "uno dei pochi modi per comunicarlo"³⁴⁹, la presenza della documentazione fotografica è e rimane un elemento di forte contraddizione nella poetica dell'artista.

Come abbiamo anticipato nel primo capitolo, Oppenheim si era fin da subito inserito nella discussione sulla legittimità della documentazione nella Land art, schierandosi tra le fila di chi era contrario a qualsiasi tipo di comunicazione fotografica del proprio lavoro. Anche se l'artista partiva dal presupposto che "la documentazione [...] è la parte più debole dell'estetica",³⁵⁰ essa fa la sua precoce comparsa in una serie di opere fondamentali che preludono agli interventi di Land art: i *Site markers* (1967).

I *Site markers* combinano il rifiuto di Oppenheim di ridurre la propria arte alla mera produzione di oggetti materiali con la ricerca di nuove dimensioni fisiche ed estetiche entro le quali poter operare.³⁵¹ Come spiega l'artista: "i *Site markers* segnarono l'inizio di un'attività da svolgersi all'esterno delle pareti dello studio... [opere nelle quali] la nozione di viaggio era unita a un senso del luogo. Il luogo

McEvelley, *The Rightness of Wrongness: Modernism and its Alter-Ego in the Work of Dennis Oppenheim*, in A. Heiss (a cura di), *Dennis Oppenheim. Selected Works 1967-90...*, cit., pp. 10-21.

³⁴⁹ D. Oppenheim, in A. Heiss, *Another Point of Entry...*, cit., p. 145. Trad. mia.

³⁵⁰ D. Oppenheim, in P. Norwell, *Interview. Dennis Oppenheim...*, cit., p. 23.

³⁵¹ "Nella mostra che iniziava con i *Site markers* nel '67, essi erano un tentativo di relazionarmi con le attività al di fuori della produzione di oggetti cercando una regione che fosse di nuovo fertile per il cosiddetto avanzamento artistico", D. Oppenheim, in A. Parent – L. Letocha, *Entrevue avec Dennis Oppenheim*, in A. Parent – L. Letocha (a cura di), *Dennis Oppenheim, rétrospective de l'œuvre 1967-1977*, catalogo della mostra (Montréal, Musée d'Art Contemporain 9 marzo – 9 aprile 1978; Toronto, Art Gallery of Ontario, 16 settembre – 12 novembre 1978; Manitoba, Winnipeg Art Gallery, 15 giugno – 5 agosto 1979), Musée d'Art Contemporain, Montreal 1978, p. 16. Trad. mia.

iniziava a prendere il posto dell'oggetto. L'energia [prima] spesa per realizzare degli oggetti è ora impiegata per individuarli. Questo tipo di arte occupò otto mesi della mia vita – iniziai a viaggiare.³⁵² All'origine di un *Site marker* sta il semplice atto di selezione di dieci siti compresi all'interno dell'area di Long Island, dove l'artista all'epoca viveva. I *Site markers* non mirano a segnalare luoghi di particolare rilevanza ma si riferiscono, perlopiù, a brani d'architettura o a banali aree di paesaggio estetizzate dal semplice sguardo dell'artista.³⁵³ Era previsto che per ciascun luogo da lui individuato fosse creato un "indicatore" in alluminio, sul quale sarebbe stato inciso il numero del sito di riferimento, accompagnato da una fotografia e da una descrizione scritta del sito in questione.³⁵⁴ In maniera analoga alla dialettica dei Site-Nonsite maturata da Robert Smithson, anche in Oppenheim iniziavano a manifestarsi i sintomi di una ricerca che lo avrebbe portato a contestare non solo la dimensione materiale dell'opera ma anche lo spazio della galleria: "iniziai a riflettere in maniera molto seria sul sito, sul terreno inteso in senso fisico. E questo mi portò a mettere in discussione i confini dello spazio della galleria e mi fece iniziare a lavorare [...] soprattutto in un contesto *outdoor* ma che ancora faceva riferimento al sito della galleria".³⁵⁵

Si può dunque ritenere che Oppenheim avesse concepito i *Site markers* come dei dispositivi dalla funzione analoga a quella di una mappa per la loro capacità di rimandare l'osservatore, a livello concettuale, al sito cui essi si riferivano. L'opera diventa quindi il tramite grazie al quale si può realizzare il trasferimento concettuale del pubblico da un contesto all'altro, da uno spazio interno e definito (la galleria) a uno esterno (il sito), ricostruibile solo attraverso degli indizi visivi e delle informazioni predisposte dall'artista. Questo è un punto molto importante da sottolineare perché questo trasferimento di segni da un contesto all'altro sarà

³⁵² D. Oppenheim, in G. Celant, *Dennis Oppenheim. Explorations*, Charta, Milano 2001, p. 36. Trad. mia, integrazioni mie.

³⁵³ Cfr. G. Glueck, *An Artful Summer*, in "New York Times", 19 maggio 1968, p. 35. Cfr. altresì R. Bedarida, *Cortocircuito: gli esordi di Oppenheim e il pubblico odierno*, in R. Bedarida – R. Montrasio (a cura di), *Dennis Oppenheim. Short circuit/Cortocircuito*, Montrasio Arte-Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 22-23.

³⁵⁴ A volte le fotografie e la descrizione scritta venivano esposte a parete, a volte erano invece racchiuse entro dei contenitori di plastica, cfr. T. McEvelley, *The Rightness of Wrongness...*, cit., pp. 8, 10.

³⁵⁵ D. Oppenheim, in *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)*, cit., p. 242.

determinante nel passaggio in Oppenheim da una dimensione ancora legata all'oggetto all'intervento diretto nel paesaggio. Possiamo però formulare anche un altro tipo di considerazioni sul ruolo della fotografia in questa fase del percorso artistico Oppenheim. Come racconta l'artista:

in *Site markers* focalizzai l'attenzione sugli oggetti esterni, frammenti architettonici preesistenti, molto simili a un readymade, e li considerai di mio possesso tramite la fotografia; il documento di quest'attività era quindi suscettibile di essere scambiato o venduto. In tal modo quest'idea del *Site marker* poneva la basi per un'alternativa alla creazione di oggetti. Mi appropriai di numerosi siti in quel periodo, dedicando molto tempo alle mie perlustrazioni.³⁵⁶

Nelle parole di Oppenheim non possiamo non notare la presenza di elementi contraddittori, sintomo di una poetica ancora in divenire. Il documento fotografico è inteso come un qualcosa che può “essere scambiato o venduto” ma che, allo stesso tempo, costituisce “un'alternativa alla creazione di oggetti”. Ciò che però ci colpisce maggiormente del ragionamento dell'artista è il suo interpretare la fotografia come un dispositivo attraverso il quale egli può appropriarsi del reale. I *Site markers* troverebbero quindi nella fotografia un medium del tutto congeniale alla loro funzione di essere una traccia, una memoria visiva del particolare luogo scelto dall'artista; tuttavia, la fotografia non è utilizzata come uno strumento autonomo ma è combinata a una serie di altri elementi attraverso i quali l'artista ha organizzato le informazioni relative al sito e la sua localizzazione spaziale in vista della presentazione in pubblico del lavoro. Vedremo come anche nei progetti di Land art la fotografia, pur se utilizzata, sarà sempre trattata con una certa trascuratezza dall'artista, “puntellandola” con un corredo di informazioni aggiuntive: questo non solo per scongiurare il pericolo che l'immagine fotografica potesse divenire un'opera d'arte in sé, ma anche per evitare di far ricadere il “residuo” documentario dell'opera all'interno di quell'ottica di mercificazione dell'arte da lui fortemente contestata.³⁵⁷ Trasportati e, quindi, decontestualizzati, all'interno dello spazio della galleria, nonostante la presenza congiunta di immagine e informazioni, i *Site markers* sottolineano, di fatto, la loro appartenenza

³⁵⁶ D. Oppenheim, in G. Celant (a cura di), *Dennis Oppenheim*, catalogo della mostra (Marghera, Venezia, zona industriale Capannone Pilkington – SIV, 15 giugno – 12 ottobre 1997), Charta, Milano 1997, p. 29.

³⁵⁷ Cfr. M. Lailach, *Land Art*, cit., p. 80.

a una dimensione decisamente “altra”, del tutto estranea rispetto a quella dello spazio espositivo dove sono inseriti. Se da un lato il semplice atto di scattare una foto, di servirsi dell’indicatore di alluminio e di aggiungere una descrizione del sito è una strategia volta a superare “il bisogno di replicare, di duplicare o di manipolare le forme”,³⁵⁸ dall’altro lato l’indicatore d’alluminio è comunque una presenza ingombrante, un oggetto che testimonia una dimensione materiale che Oppenheim avrebbe di lì a poco completamente rifiutato.

Questa consapevolezza del bisogno di liberarsi dall’oggetto, prediligendo l’intervento smaterializzato e *outdoor*, si precisa nell’artista nel corso del 1968 e del 1969, sfociando nei primi interventi di Land art. Se volessimo provare a tracciare una distinzione, si potrebbero individuare tre diversi tipi di siti che si sono rivelati di particolare interesse per Oppenheim. Il primo di questi riguarda gli ambienti sfruttati o devastati dalla mano dell’uomo, come le cave o i terreni inquinati, appositamente scelti dall’artista come territori dall’enorme potenziale estetico: uno di questi luoghi è la cava di ghiaia abbandonata dove egli ha realizzato *Landslide*.³⁵⁹ La seconda e la terza serie di siti, dove Oppenheim ha creato opere quali *Annual Rings*, *Time Line* (1968), *Cancelled Crop* e *Directed Seeding* (1969), sono zone di confine tra gli stati o semplici terreni destinati alla coltivazione agricola nei quali l’intervento dell’artista sarebbe andato a sottolineare la specificità del luogo attraverso delle operazioni di trasferimento su grande scala di segni effimeri o di modellamento a priori del terreno agricolo. Una breve rassegna su tali lavori consentirà di far luce non solo sulla poetica ma anche sul particolare uso dell’immagine fotografica fatto da Oppenheim, completando le osservazioni preliminari che abbiamo abbozzato nella prima parte di questo scritto. *Landslide*, *Time Line* e *Cancelled Crop* sono delle opere create a partire da un’attività di temporanea “attivazione dello spazio circostante”,³⁶⁰ un’azione realizzata dall’artista nel sito prescelto che sarebbe svanita senza lasciare alcuna traccia.

³⁵⁸ D. Oppenheim, in A. Parent – L. Letocha, *Entrevue avec Dennis Oppenheim*, cit., p. 16. Trad. mia.

³⁵⁹ D. Oppenheim, in G. Celant, *Dennis Oppenheim. Explorations*, cit., p. 25.

³⁶⁰ Cfr. il capitolo 1 della tesi.

Landslide è l'intervento che Oppenheim ha ideato per rivitalizzare una cava di ghiaia abbandonata nella periferia di Long Island: come abbiamo visto, è costituito da una sorta di scalinata, realizzata a partire dall'inserimento, su uno dei fianchi della cava, di una serie di tavole di legno dalla forma regolare. Nelle parole dell'artista, si tratta di un tentativo di "trasformare la terra imbruttita e resa inutile dall'attività umana",³⁶¹ "correggendo"³⁶² artisticamente il sito. *Landslide* segna inoltre la presa di coscienza da parte dell'artista dell'importanza della comunicazione fotografica e della necessità di fornire delle immagini ufficiali che consentissero una corretta documentazione dei propri interventi, un'urgenza fattasi gradualmente strada nella mente dell'artista.³⁶³ Come abbiamo avuto modo di anticipare nel primo capitolo, l'approccio iniziale di Oppenheim era caratterizzato dal rifiuto della documentazione per il pericolo di riportare l'opera "dentro l'oggetto";³⁶⁴ tuttavia, l'immagine di *Landslide* scattata dal fotografo di "Newsweek", nella quale l'intervento dell'artista era stato pericolosamente deformato e travisato, avevano convinto un ancora riluttante Oppenheim a ritornare sui propri passi e a ripensare la propria relazione con la documentazione.³⁶⁵ Pur rimanendo molto critico nei confronti della documentazione per la sua capacità di "solidificare" in un'immagine un'opera fatta per vivere in una precisa condizione spazio-temporale, per evitare che il lavoro potesse venire frainteso l'artista inizia a realizzare da sé (o a far realizzare ad altri seguendo le proprie direttive) la documentazione e le fotografie dei suoi interventi *outdoor* ed è proprio *Landslide* una delle prime opere nelle quali emerge compiutamente questo aspetto di controllo delle modalità di comunicazione dei suoi lavori.

In un'intervista con Germano Celant, Oppenheim ha inquadrato la propria relazione con la fotografia all'interno del panorama artistico della fine degli anni

³⁶¹ D. Oppenheim, in A. Heiss, *Another Point of Entry...*, cit., p. 139. Trad. mia.

³⁶² T. McEvelley, *The Rightness of Wrongness...*, cit., p. 17. Trad. mia.

³⁶³ "Capii che la fotografia era importante. Tanto avevo capito l'importanza della documentazione, anche se mi concentravo su di essa al punto tale che si inseriva nelle mie idee attraverso la paranoia, tanto non riuscivo a bloccare l'ossessione. Il giorno seguente [la creazione di *Landslide*, N.d.T.] ero da un'altra parte impegnato a realizzare un'altra opera, e me ne importava ancora di meno del modo in cui essa sarebbe stata vista. Questa è la verità", D. Oppenheim, in A. Heiss, *Another Point of Entry...*, cit., p. 145. Trad. mia.

³⁶⁴ D. Oppenheim, in P. Norwell, *Interview. Dennis Oppenheim...*, cit., p. 23. Trad. mia.

³⁶⁵ A. Heiss, *Another Point of Entry...*, cit., pp. 144-45.

sessanta: considerazioni che, pur formulate a una certa distanza di tempo, ci sembrano utili a comprendere il suo cambiamento di pensiero, tracciando il passaggio da una strenua opposizione all'immagine fotografica a una posizione più moderata. Come egli racconta, all'epoca:

ci trovammo di fronte pressoché tutte le questioni dell'arte tradizionale. La gran parte di queste era incentrata sull'oggetto smaterializzato, sul fatto che l'oggetto non doveva più essere rigido, posseduto in maniera diretta e neppure visto direttamente. Le informazioni riguardo al lavoro potevano essere fornite in maniera *persuasiva* tramite la fotografia. In quel momento ci avvicinammo alla verosimiglianza della fotografia in maniera *ingenua*, considerandola come un *effetto secondario* della messa a fuoco di queste situazioni smaterializzate. Fu solo più tardi che [essa] acquistò autonomamente un ruolo realmente centrale e determinante. L'unico pensiero di cui eravamo consapevoli allora nell'*estendere* il lavoro tramite la fotografia, era che la fotografia professionale non interessava [...]. Si desiderava che questo metodo di documentazione sembrasse *prosaico*, espressamente quasi *mediocre* in modo che l'attenzione si concentrasse sulla fotografia non necessariamente come oggetto d'arte ma piuttosto *come veicolo di un più ampio concetto*. La documentazione era una sorta di *residuo fotografico dell'opera*. Si è detto molto a proposito dell'inefficacia della fotografia come mezzo per comunicare questo genere di lavoro radicale, io penso invece che questa servisse a indicare dov'era l'energia, che era nel lavoro stesso. Operando in solitudine [...] si sapeva che le relative informazioni venivano distribuite di *seconda mano* tramite testi e fotografie.³⁶⁶

Nella concezione dell'artista convivono dunque due opposte tendenze: da un lato la consapevolezza che il documento fotografico è un qualcosa di assolutamente “secondario”, “residuale” rispetto all'opera, una posizione che abbiamo visto chiaramente espressa dall'artista nel corso dell'intervista rilasciata a Patricia Norwell;³⁶⁷ dall'altro lato, però, la fotografia può diventare il “veicolo di un più ampio concetto”, nonché un elemento strategico che avrebbe potuto presentare il lavoro in maniera adeguata senza caricarlo di un'aura eccessiva. Infatti, come ha raccontato l'artista in un'altra occasione, “se una galleria mi avesse chiesto di mostrare la mia opera [...], ovviamente non sarei stato in grado di farlo. Avrei fatto un *modello* di essa”.³⁶⁸ È appunto questo quello che è accaduto con *Landslide* e in generale negli altri interventi di Land art da lui realizzati: Oppenheim era consapevole che, per ragioni diverse, “praticamente nessuno avrebbe visto *Landslide*”³⁶⁹ nel luogo e nel momento nel quale essa era stata creata; quindi, per serbare memoria della breve esistenza dell'opera, egli fu costretto ad ammettere

³⁶⁶ D. Oppenheim, in G. Celant, *Intervista...*, cit., pp. 31-32. Corsivi miei.

³⁶⁷ Cfr. P. Norwell, *Interviews. Dennis Oppenheim...*, cit., pp. 21-30.

³⁶⁸ D. Oppenheim, in *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithsonian (1970)*, cit., p. 243. Trad. mia, corsivo mio.

³⁶⁹ D. Oppenheim, in A. Heiss, *Another Point of Entry...*, cit., p. 144. Trad. mia.

che “era necessario realizzare la documentazione fotografica. Era un’ingenuità che coesisteva con il lavoro *outdoor*”, dato che “molte delle mie opere di Earth Art erano fatte per scomparire, mentre ancora le stavo realizzando”.³⁷⁰ *Landslide* fornisce quindi all’artista l’occasione per provare a “formalizzare” in maniera appropriata la documentazione dell’opera. Come ha recentemente sottolineato Amy Plumb, assistente e moglie dell’artista, il documento finale dell’opera iniziò ad essere concepito come “un’entità formale”: “doveva avere un testo, doveva avere una mappa, doveva avere una foto dell’opera finita, magari anche un’altra foto dello stadio del lavoro. Insomma, era una sorta di ufficializzazione [...] dell’opera [...], dell’opera e del paesaggio”.³⁷¹ Tale livello di formalizzazione del proprio lavoro Oppenheim lo raggiunge servendosi del montaggio fotografico a parete su pannelli, creando, quindi, un “modello” dell’opera: la poetica dell’artista è dunque ambiguamente sospesa tra la “presenza” di un oggetto materiale, da esporsi in galleria come documento dell’effettiva realizzazione del lavoro, e la smaterializzazione, l’“assenza” dell’opera originale. Se guardiamo a *Landslide*, gli elementi di cui parla Plumb ci sono tutti: ci sono due foto dell’opera, ripresa da due punti di vista differenti; c’è un’immagine satellitare della zona in cui è stato realizzato l’intervento e infine c’è una breve didascalia con il titolo e i dati relativi a posizione, materiali e dimensioni del lavoro.³⁷² Tuttavia, la documentazione, seppur disposta secondo un certo ordine, non sembra particolarmente accurata e anche le fotografie somigliano più a degli scatti *snapshot* realizzati senza alcuna cura formale. Come ha sottolineato Michael Lailach, l’artista “realizzava superficialmente la documentazione con intento provocatorio, dimostrando un disinteresse per le esposizioni che fu subito interpretato come uno statement contro il mercato dell’arte”.³⁷³ Inoltre, la formalizzazione della documentazione di *Landslide* e di altre opere è stata intesa da Oppenheim non come una struttura

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ A. Plumb, in A. Plumb – K. Baker – J. Roloff – P. Selz – C. Haines, *Conversation at Haynes Gallery, June 9th, 2012, “Dennis Oppenheim and Land Art Practices”*, in *Dennis Oppenheim, 1968: Earthworks and Ground Systems*, catalogo della mostra (San Francisco, Haines Gallery, 31 maggio – 14 luglio 2012), con un testo di C. Haines, Haines Gallery, San Francisco 2012, s.p.

³⁷² Mi riferisco alla versione pubblicata in P. Kaiser – M. Kwon (a cura di), *Ends of the Earth...*, cit., p. 109.

³⁷³ M. Lailach, *Land Art*, cit., p. 80.

rigida, nella quale “imbalsamare”³⁷⁴ il lavoro: tutt’altro. Oltre al montaggio fotografico, la comunicazione dell’opera poteva avvenire anche nella forma del collage fotografico su carta, operazione che prevedeva l’apporto di ulteriori modifiche allo schema di base, variando la disposizione degli elementi presenti o sostituendo certe parti con altre, come mostra la versione di *Landslide* pubblicata nel catalogo della personale dell’artista allo Stedelijk Museum di Amsterdam del 1974.³⁷⁵

Anche in *Time Line* e *Cancelled Crop* emerge il difficile rapporto dell’opera con la sua documentazione. *Time Line* è, nelle parole di Oppenheim, “l’applicazione di una cornice teorica a una situazione fisica”, la dimostrazione visibile di come “gran parte del mio lavoro preliminare [all’esecuzione degli interventi di Land art] sia stato realizzato analizzando mappe topografiche e mappe aeree e attraverso la raccolta di vari dati relativi alle informazioni atmosferiche” del sito.³⁷⁶ Proprio come *Time Track*, l’intervento protagonista del film “Land Art”, *Time Line* instaura un cortocircuito tra la dimensione del visibile e quella dell’invisibile del lavoro: si tratta infatti di una lunga linea nella neve, tracciata dall’artista a bordo di una motoslitte sul confine politico passante per il St. John River nel Maine e che, di fatto, separa gli Stati Uniti dal Canada, segnando allo stesso tempo la linea del cambio di fuso orario. *Time Line* rinvia quindi a un’informazione che va ben oltre il valore puramente formale della linea stessa.³⁷⁷ L’opera avrebbe avuto vita breve se non ci fosse stato un obiettivo fotografico pronto a catturarla; tuttavia, l’assetto finale della documentazione (un collage fotografico costituito da un insieme eterogeneo di elementi quali mappe topografiche in scale diverse, fotografie riprese da punti di vista differenti, cartine arricchite da dati informativi e una didascalia), più che documentare l’opera mira a complicare, dinamizzandolo, il rapporto

³⁷⁴ L. Alloway, *Site Inspection*, cit., p. 49. Trad. mia.

³⁷⁵ Cfr. Gerritsen R. – Crouwel W. (a cura di), *Dennis Oppenheim*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, 18 gennaio – 2 marzo 1974), Stedelijk Museum, Amsterdam 1974, s.p.

³⁷⁶ D. Oppenheim, in *Discussion with Heizer*, *Oppenheim, Smithsonian (1970)*, cit., p. 243. Trad. mia, integrazione mia.

³⁷⁷ D. Oppenheim, in G. Celant, *Intervista...*, cit., p. 31.

dell'osservatore con il lavoro stesso.³⁷⁸ Il mescolamento tra realtà e finzione generato dalla documentazione mostrava l'assurdità e l'artificiosità del tentativo di portare all'interno dello spazio della galleria un'opera effimera e *site-specific*.³⁷⁹ Anche la documentazione fotografica della serie dei *Gallery Transplant* (1969), degli interventi realizzati dall'artista tracciando nel paesaggio innevato il perimetro in scala reale della sala della galleria riservata ad Oppenheim, con il loro corredo di informazioni e di fotografie evidenziano la paradossalità e l'impossibilità del trasferimento *indoor* del lavoro tramite la documentazione.

In maniera del tutto analoga, anche la fotodocumentazione del progetto di Land art *Cancelled Crop* si basa sulla compresenza d'informazione scritta, immagini fotografiche e mappe. Si tratta di un intervento che ha visto l'artista inserirsi nel ciclo di raccolta del grano in una località olandese: durante il periodo della mietitura, una parte del seminato è stato tagliato seguendo la forma di una "X", ritenuto prodotto artistico e quindi escluso dalla vendita. Rifacendosi a un tipo di operazione che presenta delle forti analogie con la "scultura negativa" di Heizer, anche nel caso di *Cancelled Crop* la documentazione avrebbe suggerito all'osservatore l'idea di trovarsi davanti solo a una piccola percentuale del lavoro, smarrendosi tra fotografie, mappe e una breve descrizione del processo che, nel loro complesso, non sarebbero riuscite a restituire l'opera e la profonda relazione con il sito.³⁸⁰ Una volta accettata la possibilità di servirsi della mediazione fotografica, in realtà Oppenheim non ha mai smesso di sottolineare il fraintendimento che, dal suo punto di vista, si veniva a creare a livello di poetica:

non si può capire quanto era strano essere uno scultore che esibiva fotografie. Si operava veramente su ampia scala, ma quando le fotografie rappresentavano il lavoro ogni cosa veniva racchiusa all'interno di una rappresentazione illustrativa. Si cercava sempre di giustificarsi per la mediocrità della documentazione, dicendo che si stava facendo arte d'avanguardia, e che c'erano solo pochi modi per comunicarla. Ma in verità l'opera era sparita e non c'era niente da vedere. Volevo che fosse così.³⁸¹

³⁷⁸ J.L. Bougeois, *Dennis Oppenheim. A Presence in the Countryside*, in "Artforum", vol. VIII, n. 2, ottobre 1969, p. 36.

³⁷⁹ Cfr. A. Bassas, *Interview with Dennis Oppenheim*, in G. Celant, *Dennis Oppenheim. Explorations*, cit., p. 334. Cfr. altresì M. Lailach, *Land Art*, cit., p. 80.

³⁸⁰ Cfr. le riflessioni sulla documentazione in N. Kaye, *Interview with Dennis Oppenheim*, in N. Kaye, *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*, Harwood Academic Publishers, Lausanne 1996, riedito in G. Celant, *Dennis Oppenheim. Explorations*, cit., p. 349.

³⁸¹ D. Oppenheim, in A. Heiss, *Another Point of Entry...*, cit., p. 145. Cfr. altresì A. De Lima Grene, *Dennis Oppenheim: No Photography*, in "Spot", vol. 12, n. 1, primavera 1993, p. 5. Cfr. altresì E.

L'uso della documentazione fotografica da parte di Oppenheim sarà sempre caratterizzato da questa "procedura alla buona che nasceva da una sorta di visione idealistica"³⁸² secondo la quale si doveva evitare che la fotografia potesse diventare una sorta di feticcio o un'icona che ambiva a sostituire l'opera irrimediabilmente perduta. La documentazione è quindi concepita come uno strumento per far riflettere l'osservatore sul fatto che quello che egli sta vedendo all'interno della galleria è "solo un'astrazione di quello che succede al di fuori [di quello spazio]"³⁸³. Anche lo stesso intervento nel paesaggio, una volta immortalato in fotografia, correva il pericolo di essere assimilato a "una sorta di pittura citazionista. Guardando la fotografia di un [...] *earthwork*, tendevo ad associare la linearità alla pittura, al disegno. Ma al centro vi era pur sempre l'idea di una smaterializzazione dell'oggetto",³⁸⁴ concetto che l'artista ha voluto trasmettere attraverso un certo uso della documentazione.

È lo stesso artista a sottolineare come "sotto molti aspetti, la legittimità della documentazione e la credibilità dell'informazione fotografica prodotte dalla Land art hanno consentito alla Body Art di materializzarsi".³⁸⁵ Tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta la ricerca di Oppenheim si orienta infatti verso "un interesse nel paesaggio inteso come una superficie parallela alla pelle",³⁸⁶ un interesse che è all'origine dei numerosi film e video realizzati dall'artista e che segnano il suo passaggio alla Body art. Ci sono due lavori che, a un livello ancora fotografico, inaugurano questa nuova direzione di poetica che l'artista svilupperà poi compiutamente nelle *performance* agite davanti alla cinepresa e alla telecamera. Il primo di questi è *Wound* (1954-70), nel quale, tramite l'accostamento di due fotografie, viene mostrata l'analogia che si instaura a livello

Heartney, *Dennis Oppenheim, une pratique de la discontinuité*, in "Art Press", n. 176, gennaio 1993, p. 14.

³⁸² D. Oppenheim, in A. Heiss, *Another Point of Entry...*, cit., p. 145.

³⁸³ D. Oppenheim, in *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)*, cit., p. 243. Trad. mia. Cfr. altresì L. Alloway, *Artists & Photographs*, cit., p. 162-63.

³⁸⁴ D. Oppenheim, in G. Celant, *Intervista...*, cit., p. 35.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ D. Oppenheim, in W. Sharp, *Dennis Oppenheim interviewed by Willoghby Sharp*, in "Studio International", vol. 182, n. 938, novembre 1971, p. 187. Trad. mia.

visivo tra la cicatrice di una mano e un profondo segno tracciato nel terreno.³⁸⁷

Leggendo la didascalia apprendiamo che l'opera rievoca un evento verificatosi nel 1954, ricostruendo, secondo modalità affini alla Narrative art, l'incidente che ha causato la ferita attraverso la presenza combinata di testo e immagine:

“Località: attraversando la strada dalla Fort Atkinson Grammer School, a Fort Atkinson, Wisconsin 1954. Mentre stavo catturando delle farfalle... avevo già alcune farfalle monarca nel mio barattolo di vetro... ero sul bordo della cordona di un'aiuola, saltando – precipitai a terra rompendo il barattolo tra la strada e la mia mano... una farfalla ferita a morte, l'altra scappata. Risultato: un taglio esteso nella parte bassa sinistra della mano destra... ha richiesto sette punti di sutura. Foto a destra: superficie terrestre e vetro. Località: segreta. Dennis Oppenheim – Steve Griffin”.³⁸⁸

Assimilando la cicatrice della propria mano all'intervento realizzato nel terreno, sulla scorta di quel preciso ricordo d'infanzia, non possiamo fare a meno di notare come la fotografia sia stata utilizzata dall'artista proprio per la sua natura indicale, per il suo essere traccia della realtà in virtù della connessione fisica che essa instaura con il suo referente. Lo stesso avviene in un'altra opera di passaggio tra Land art e Body art come *Reading Position for Second Degree Burn* (1970). Nelle parole dell'artista, il lavoro mostra:

una sorta d'inversione o rovesciamento del consumo d'energia. Il corpo era messo nella posizione del piano esposto alla ricezione, una superficie ricettiva. L'opera affonda le sue radici nella nozione del cambiamento di colore. I pittori hanno da sempre realizzato artificialmente i loro colori. Ho permesso alla mia pelle di essere dipinta, la mia pelle è diventata il pigmento. Potevo regolare quest'intensità attraverso il controllo del tempo d'esposizione. Non solo il colore della mia pelle sarebbe cambiato ma i suoi cambiamenti sarebbero stati realizzati anche ad un livello sensoriale – potevo sentire l'atto di diventare rosso. Ero stato tatuato dal sole.³⁸⁹

Anche se interpretata dall'artista da un punto di vista pittorico, *Reading Position for Second Degree Burn* è un'opera che in realtà esalta un principio, quello dell'indicalità, che è alla base del procedimento fotografico. Non solo la fotografia documenta l'azione e quindi il passaggio dallo stadio iniziale a quello finale del processo di esposizione solare del corpo dell'artista, ma lo stesso corpo si comporta come una pellicola fotografica, diventando il medium attraverso il quale viene catturata l'azione della luce. Se *Wound* faceva della mano dell'artista “il

³⁸⁷ Cfr. A. Heiss, *Another Point of Entry...*, cit., p. 150. Cfr. altresì A. Boetzkes, *The Ethics of Land Art*, cit., p. 49.

³⁸⁸ Trad. mia.

³⁸⁹ D. Oppenheim, in W. Sharp, *Dennis Oppenheim...*, cit., p. 188. Trad. mia.

documento permanente”³⁹⁰ del processo di transizione dalla pelle alla superficie terrestre, la possibilità di catturare anche un momento effimero come la scottatura solare di *Reading Position for Second Degree Burn* trova nella fotografia il medium ideale d’espressione.

Un’altra opera dalla natura spiccatamente indicale è *Identity Stretch* (1970-75), realizzata dall’artista al Lewiston Artpark a New York nel 1975. *Identity Stretch* è un lavoro basato sul trasferimento d’identità da persona a persona e da persona a paesaggio. Lo strumento per questo passaggio d’identità è l’impronta digitale che, secondo l’analisi semiotica di Charles Peirce, è un segno-indice perché “direttamente generato dal proprio referente”, lo stesso principio generativo che è all’origine dell’impressione fotografica.³⁹¹ Nel collage fotografico che documenta l’opera, si può ricostruire la genesi del lavoro: prima le impronte digitali dell’artista e del figlio Erik vengono parzialmente sovrapposte; successivamente, il risultato di questa combinazione è trasferito su nastro isolante e allungato fino al limite d’estensione del materiale; infine, dopo una serie di altri passaggi, questa “terza identità” è infine tracciata con del catrame all’interno dell’Artpark, fondendosi con l’ambiente.

Da una dimensione di lavoro basata sulla superficie terrestre, sulla “pelle” della terra, Oppenheim passa alla propria pelle come nuovo strumento di relazione con il mondo e che l’artista inizia a sondare anche con il medium film e il video intesi “come mezzo non solo per documentare, ma anche per ricercare e saggiare le proprie possibilità fisiche e psicologiche”.³⁹² La produzione più interessante dell’artista sono i filmati delle sue *performance* di Body art noti con il titolo di “Aspen Projects”, prodotti in un arco cronologico che va dal 1970 al 1974;³⁹³ tuttavia, l’artista ha impiegato in date precocissime il film per documentare una serie di azioni da lui realizzate nel paesaggio: “Landslide” (1968), “Back Track” e “Preliminary Test for 65° Vertical Penetration” (1970). Inizialmente, all’origine

³⁹⁰ *Ibidem*. Trad. mia.

³⁹¹ Cfr. le riflessioni di C. Marra, *L’immagine infedele...*, cit., p. 75 passim.

³⁹² I. Gianelli – M. Beccaria, *Castello di Rivoli Museo d’arte contemporanea. La collezione video*, Skira, Ginevra-Milano 2005, pp. 174-75.

³⁹³ Ivi, pp. 174-83.

dell'interessamento di Oppenheim per il film è l'economia visiva di questo medium, capace di "raccolgere l'energia [dell'azione] e di comprimerla in un singolo atto".³⁹⁴ Come ha ricordato l'artista in un'intervista a Willoghby Sharp, all'origine dei suoi primi esperimenti con il film c'era il desiderio "di essere nel materiale", "di avvicinarmi il più possibile al materiale che mi stava sostenendo, di interagire direttamente con esso invece di attivare un maniera riflessa un sistema basato sull'ego, diventando l'unico stimolo operante a un livello fisico primitivo".³⁹⁵ Il film, nelle mani di Oppenheim, diventa l'occasione per "diventare il materiale, di considerare [me] stesso come l'unico mezzo dell'arte, allo stesso tempo il distributore, l'iniziatore e il ricevente [del processo artistico]".³⁹⁶

Molti dei film realizzati da Oppenheim "iniziarono come concetti scultorei".³⁹⁷ Questo è il caso di "Landslide" che, già dal titolo, richiama l'omonima opera del 1968. Il breve filmato in super8 è una riflessione sul materiale che costituisce il sito nel quale è stato realizzato il lavoro, l'ormai nota cava di ghiaia nella periferia di Long Island: protagonista è dunque il materiale presente in miniera, la pietra, ripreso nel semplice atto di scivolare, franando a valle.³⁹⁸ "Back Track" e "Preliminary Test for 65° Vertical Penetration" mettono invece in primo piano l'azione dell'artista, colto nel tentativo di entrare fisicamente nel materiale, di diventare un tutt'uno con esso. In "Back Track",³⁹⁹ girato sulla spiaggia di Jones Beach vicino New York, l'artista, trascinato per i piedi lungo la battigia, cerca di fondere l'atto di abbracciare la maggior quantità di sabbia allo sforzo di avvicinarsi il più possibile al materiale: la cinepresa segue l'azione e la scia lasciata sulla sabbia dal corpo dell'artista, lo "strumento" da lui impiegato per realizzare una completa compenetrazione con la terra.⁴⁰⁰ Una *performance* analoga è il soggetto

³⁹⁴ D. Oppenheim, in W. Sharp, *Dennis Oppenheim...*, cit., p. 187. Trad. mia, integrazione mia.

³⁹⁵ Ivi, p. 186. Trad. mia.

³⁹⁶ Ivi, p. 188. Trad. mia, integrazione mia.

³⁹⁷ Ivi, p. 187. Trad. mia.

³⁹⁸ "Landslide" (1968), super8 film, colore, 2'55"; tape 7. Una copia del film è conservata presso la videoteca del Castello di Rivoli – Museo d'arte contemporanea di Rivoli, Torino. Da non confondere col più tardo, ma di soggetto analogo, "Landslide 2" (1972), super8 film, b/n, 6'.

³⁹⁹ "Back Track" (1969), 16mm film, b/n, 10'.

⁴⁰⁰ Cfr. W. Sharp, *Dennis Oppenheim...*, cit., p. 186.

di “Preliminary Test for 65° Vertical Penetration”,⁴⁰¹ realizzato a Whitewater nel Wisconsin. Il film coglie l’artista nell’atto di lasciarsi scivolare verso valle dal margine superiore di una cava: riprendendo la figura di Oppenheim prima da lontano, poi dall’alto della cava mentre inizia a scivolare e infine seguendo la sua discesa lungo il fianco della collinetta grazie a una cinepresa fissa posizionata a valle, il film rende percepibile la volontà dell’artista di diventare tutt’uno con il materiale, una sensazione amplificata dal ripetersi per otto volte della medesima sequenza.

All’interno degli “Aspen Projects” si può individuare un’altra serie di film che sviluppano, variandolo nei materiali, il concetto di fusione tra l’artista e gli elementi naturali: stiamo parlando della “trilogia” costituita da “Rocket Hand”, “Leafed Hand” e “Glassed Hand” (1970).⁴⁰² All’interno di questi film vediamo la mano dell’artista venire lentamente ricoperta da pietre, foglie o frammenti di vetro cioè dai materiali di cui è composto il fondo su cui essa è appoggiata, raggiungendo un effetto finale non di semplice mimetizzazione ma di vera e propria identificazione dell’artista con l’ambiente. Pur concepiti dall’artista “nei termini di documentazione filmica”⁴⁰³ degli interventi dell’artista nel paesaggio, i film realizzati da Oppenheim oltrepassano decisamente la rigida soglia della documentazione, introducendoci così al fronte maggiormente sperimentale della Land art.

⁴⁰¹ “Preliminary Test for 65° Vertical Penetration” (1970), super8 film, colore, 3’37’’; tape 7. Una copia del film è conservata presso la videoteca del Castello di Rivoli – Museo d’arte contemporanea di Rivoli, Torino.

⁴⁰² “Rocket Hand” (1970), 8mm film, colore, 3’34’’; Leafed Hand (1970), 16mm film, colore, 3’44’’; Glassed Hand (1970), 16mm film, colore, 2’56’’; contenuti in Program One “Aspen Projects”.

⁴⁰³ D. Oppenheim, in W. Sharp, *Dennis Oppenheim...*, cit., p. 186. Trad. mia.

3. La via sperimentale: Robert Smithson, Nancy Holt e Jan Dibbets

3.1 Robert Smithson e Nancy Holt: “arte attraverso l’obiettivo fotografico”

Tra i pionieri della Land art un posto di rilievo va riservato a Robert Smithson (1938-1973), non solo per essere stato l’autore di quello che è ormai considerato l’*earthwork* per eccellenza, la *Spiral Jetty*, ma per aver contribuito con numerosi articoli e saggi alla definizione critica e teorica della Land art.⁴⁰⁴ Anche per quanto riguarda l’uso della fotografia, del film e del video, Smithson è una figura particolarmente significativa perché inaugura un diverso approccio ai media e all’uso della documentazione rispetto alla linea anti-documentaria che abbiamo visto incarnata dalla tirade De Maria – Heizer – Oppenheim. Se Smithson è un punto di riferimento imprescindibile per gli sviluppi della Land art, è necessario riconoscere come il suo interesse per la fotografia e, soprattutto, per il film sia in parte frutto anche degli scambi avvenuti con Nancy Holt (1938), compagna d’arte e di vita e divenuta, dopo la prematura scomparsa di Smithson nel tragico incidente aereo di Amarillo del 1973, la memoria storica dell’artista. Infatti, come abbiamo sottolineato altrove, “per la maggior vicinanza di Holt alla fotografia, in numerose occasioni Smithson ha a lei affidato il compito di riprendere, con la macchina fotografica e con piccole cineprese, i loro viaggi alla ricerca di siti adatti alla realizzazione delle proprie opere”,⁴⁰⁵ contribuendo in maniera determinante all’edizione postuma di alcuni film realizzati insieme. Per tale motivo, in questa sede abbiamo deciso di procedere da una prospettiva che, pur inquadrando le specifiche ricerche di Land art condotte dei due artisti, renda conto allo stesso tempo della loro fondamentale collaborazione nella comune sperimentazione del medium film.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Cfr. J. Flam (a cura di), *Robert Smithson. The Collected Writings*, cit.

⁴⁰⁵ Cfr. F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 45.

⁴⁰⁶ J. Meyer, *Interview with Nancy Holt*, in A.J. Williams (a cura di), *Nancy Holt: Sightlines* (catalogo della mostra (New York, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, 22 settembre – 11

Nel primo capitolo abbiamo anticipato come per Smithson la fotografia non fosse un semplice documento attestante l'avvenuta realizzazione del lavoro ma una componente integrale alla creazione dell'opera se non addirittura un elemento utile alla sua comprensione. L'artista era infatti "interessato alla fotografia come materiale e come esperienza sul posto",⁴⁰⁷ per non parlare del ruolo di primo piano che essa ha assunto negli scritti pubblicati dall'artista sulle riviste d'arte, articoli che, lo ricordiamo, sono stati concepiti come vere e proprie opere. Tra i numerosi contributi di Smithson, vorremmo soffermare la nostra attenzione su due articoli in particolare, nei quali è possibile rilevare il crescente interesse dell'artista per la fotografia e l'importanza del suo utilizzo nella sua ricerca artistica: si tratta di "The Monuments of Passaic" (1967)⁴⁰⁸ e di "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan" (1969),⁴⁰⁹ entrambi pubblicati su "Artforum". Questi due articoli costituiranno la piattaforma teorica che ci consentirà di inquadrare alcuni dei più interessanti lavori di Smithson, i *Nonsite* e i *Mirror Displacements* ma, soprattutto, ci aiuteranno a seguire il cambiamento nell'uso dei media e le sperimentazioni condotte dall'artista, che vedranno la fotografia e il film passare dall'essere una delle varie componenti del lavoro allo status di opere autonome.

Concepito nella forma del *travelogue* e del *photo-text*,⁴¹⁰ "The Monuments of Passaic" descrive il viaggio compiuto da Smithson il 30 settembre del 1967 da New York alla sua città natale, Passaic, nel New Jersey. Si tratta di un tragitto piuttosto ordinario, compiuto a bordo di un autobus di linea. Come sembra suggerire il

dicembre 2010; Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 28 gennaio – 27 marzo 2011; Chicago, Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 6 ottobre – 17 dicembre 2011; Medford (MA), Tufts University Art Gallery at The Aidekman Arts Center, 19 gennaio – 1° aprile 2012; Santa Fe, Santa Fe Arts Institute, 5 maggio – 29 giugno 2012; Salt Lake City, Utah Museum of Fine Arts, 18 ottobre 2012 – 20 gennaio 2013), University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2011, pp. 222-24. Una panoramica delle sperimentazioni a film e a video condotte dai due artisti è edito in L. Borden (a cura di), *Castelli-Sonnabend Videotapes and Films*, vol. I, Castelli-Sonnabend Tapes and Films Inc., New York 1974, pp. 70-74, 119, 159, 194, 202. Cfr. altresì L. Borden (a cura di), *Castelli-Sonnabend Videotapes and Films 1975 Supplement*, Castelli-Sonnabend Videotapes and Films Inc., New York 1975, p. 26S.

⁴⁰⁷ R. Smithson, in P. Toner – R. Smithson, *Interview with Robert Smithson*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson. The Collected Writings*, cit., p. 236. Trad. mia.

⁴⁰⁸ R. Smithson, *The Monuments of Passaic*, in "Artforum", vol. VI, n. 4, dicembre 1967, pp. 48-51.

⁴⁰⁹ R. Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, in "Artforum", vol. VIII, n. 1, settembre 1969, pp. 28-33.

⁴¹⁰ Cfr. L. Cooke, *New York. Robert Smithson: Photo Works*, in "The Burlington Magazine", vol. 136, n. 1092, marzo 1994, p. 63.

sottotitolo (“Può Passaic rimpiazzare Roma come città eterna?”), è probabile che il racconto sia da interpretare come una parodia del celebre Grand Tour, l’ambito viaggio che gli artisti un tempo compivano per studiare le sublimi antichità romane.⁴¹¹ In realtà, si tratta dell’esperienza rielaborata a posteriori di uno dei vari viaggi che l’artista, da solo o in compagnia, faceva di frequente per riflettere sul territorio sia dal punto di vista urbano che geologico, occasioni nelle quali Smithson e Holt erano impegnati a scattare numerose fotografie che avrebbero funzionato come una sorta di “appunto visivo” per futuri sviluppi di poetica.⁴¹²

Come ha sottolineato Vicki Goldberg:

Smithson è stato uno dei primi a rompere [con la tradizione] del paesaggio fotografato dalla posizione dell’osservatore privilegiato, che scruta la scena dal di fuori per realizzare una ripresa perfetta. Con un’Instamatic egli l’ha indagato dall’interno, da angolature bizzarre, riprendendo[lo] in sequenze estese e considerando anche i piccoli dettagli. Questo è stato non solo un grande cambiamento nella fotografia di paesaggio ma un altrettanto grande cambiamento nei confronti della relazione con la natura.⁴¹³

Il viaggio verso Passaic, trasfigurato nel ricordo, è descritto in soggettiva, intervallato da indicazioni stradali, citazioni dal libro di fantascienza “Earthworks” di Brian W. Aldiss e arricchito di osservazioni personali; ad un certo punto Smithson decide però di scendere dall’autobus, iniziando una ricognizione della zona a piedi. Il racconto è accompagnato da sei fotografie scattate da Smithson con una macchina fotografica di tipo amatoriale, la Kodak Instamatic, immagini che, come in ogni viaggio che si rispetti, sono il *souvenir* visivo da portare con sé al ritorno; tuttavia, i soggetti di tali foto non potrebbero essere più lontani dalle tradizionali bellezze paesaggistiche o dai monumenti solitamente immortalati dai turisti. I cinque “monumenti” fotografati dall’artista sono infatti un ponte di legno e ferro (*The Bridge Monument Showing Wooding Sidewalks*), un ponte di barche con una torre di trivellazione (*Monument with pontoons: The Pumping Derrick*), dei tubi di scarico (*The Great Pipe Monument* e due foto di *The Fountain Monument*) e un contenitore di sabbia in un parco giochi (*The Sand-Box Monument*, detto anche

⁴¹¹ Cfr. S. Tillim, *Earthworks and the New Picturesque*, cit., p. 43; cfr. altresì M. Mariño, *Disposable Matter: Photoconceptual Magazine Work of the 1960s*, in D. Fogle (a cura di), *The Last Picture Show...*, cit., p. 200.

⁴¹² Cfr. K. Larson, *Photo Finish*, in “New York”, 24 gennaio 1994, p. 50.

⁴¹³ V. Goldberg, *He Looms Large, yet Remains Invisible*, in “The New York Times”, 16 gennaio 1994. Trad. mia.

The Desert). Eccetto, forse, l'ultimo, tali "monumenti" altro non sono se non le pallide vestigia del glorioso passato industriale della città di Passaic. Un "panorama a grado zero":⁴¹⁴

l'opposto della 'rovina romantica' perché le costruzioni non *diventano* rovine dopo essere state costruite ma piuttosto si sviluppano come rovine prima ancora che siano costruite. [...] le periferie esistono senza un passato razionale e senza i 'grandi eventi' della storia [...] Passaic sembra pieno di 'buchi' se comparato alla città di New York [...] e quei buchi in un certo senso sono dei monumentali posti liberi che delimitano [...] le tracce-memoria di una serie di futuri abbandonati. [...] Passaic non era un centro – era piuttosto un tipico abisso o un semplice vuoto. Che grande posto per una galleria! Forse 'una mostra di scultura outdoor' avrebbe potuto infondere dell'entusiasmo in quel posto.⁴¹⁵

Nella sua solitaria e visionaria ricognizione del sito, Smithson diventa un "agente geologico"⁴¹⁶ intento a leggere le tracce lasciate dall'uomo in un paesaggio bloccato, come in un fermo immagine, in una remota epoca storica e industriale, nel quale le costruzioni e i macchinari abbandonati "sembravano creature preistoriche intrappolate nel fango, o meglio, macchine estinte – dinosauri meccanici a cui era stata strappata la pelle".⁴¹⁷ Il paesaggio stesso:

non era un paesaggio ma 'un particolare tipo di eliotipia' (Nabokov), una cartolina destinata all'autodistruzione [di un] mondo di immortalità rovinata e di splendore soffocante. Stavo camminando in un'immagine in movimento che non riuscivo bene a visualizzare [...]. Il sole di mezzogiorno rendeva cinematografico il sito, trasformando il ponte e il fiume in una *fotografia* sovraesposta. Fotografarlo con la mia Instamatic 400 era come fotografare una fotografia. Il sole diventava una mostruosa lampadina che proiettava una serie separata di fermo immagine al mio occhio attraverso la mia Instamatic. Mentre camminavo sul ponte, era come se stessi camminando su un'enorme fotografia fatta di legno e di ferro, e al di sotto il fiume esisteva come un enorme film che mostrava nient'altro che un vuoto continuo. [...] Ero completamente controllato dall'Instamatic [...]. L'aria vitrea del New Jersey evidenziava le parti strutturali del monumento foto dopo foto.⁴¹⁸

Pur non addentrandoci nella complessa trama di riferimenti letterari e di associazioni interne al *travelogue*, ciò che ci interessa sottolineare è la particolare lettura del sito da parte di Smithson. L'esperienza del sito è qualcosa che l'artista non riesce completamente a "visualizzare" e l'unico mezzo per provare a materializzare questa visione a metà strada tra realtà e immaginazione è la

⁴¹⁴ R. Smithson, *The Monuments of Passaic*, cit., p. 72. Trad. mia.

⁴¹⁵ Ivi, p. 70. Trad. mia.

⁴¹⁶ R. Smithson, in G. Pettina, *Conversation in Salt Lake City (1972)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., p. 298. Trad. mia.

⁴¹⁷ R. Smithson, *The Monument of Passaic*, cit., p. 71

⁴¹⁸ Ivi, p. 72. Trad. mia, corsivo dell'artista. Sul paesaggio all'interno dell'arte di Smithson, cfr. R. Graziani, *Robert Smithson's Picturable Situation: Blasted Landscapes from the 1960s*, in "Critical Inquiry", vol. 20, n. 3, primavera 1994, pp. 419-51.

macchina fotografica; tuttavia, è il sito stesso a determinare la propria forma fotografica. Come spiega Robert A. Sobieszek, “Smithson non sta fotografando il sito ma, piuttosto, permette alle immagini fotografiche di imprimersi su di lui”.⁴¹⁹ L’automaticità del processo fotografico tramuta, in maniera istantanea, l’immagine che si imprime nella retina dell’artista in una fotografia. Passaic era già una fotografia, “un enorme film” che, scorrendo sotto gli occhi dell’artista in frammenti, o meglio, *frames* cinematografici, mostrava un sito che si stava lentamente avviando al collasso entropico. Per Smithson la macchina fotografica è quindi una “protesi in grado di amplificare e accelerare la percezione dei cambiamenti fisici in corso”⁴²⁰ nel sito. Ciononostante, egli sembra essere altrettanto cosciente di come “fin dall’invenzione della fotografia, abbiamo visto il mondo attraverso le fotografie e in nessun altro modo”.⁴²¹ Non è un caso che quindi, dal suo punto di vista, “le macchine fotografiche hanno una vita propria [...]. Sono occhi meccanici indifferenti, pronti a divorare qualsiasi cosa si trovi nel loro raggio visivo”.⁴²² Nel suo *travelogue* Smithson è del tutto consapevole di come ormai la relazione del singolo con il paesaggio, e quindi con il mondo, possa avvenire solo attraverso le lenti dell’apparecchio fotografico, divenuto in quegli anni, grazie alla diffusione di dispositivi *user-friendly*, il mediatore tecnologico per eccellenza dell’esperienza sensibile dei vari aspetti della vita, sia privati che pubblici. Eppure, invece di portare a una maggior definizione del paesaggio o della realtà, le fotografie dei vari “monumenti” di Passaic sono, in ultima istanza, “una fotografia di una fotografia” che inevitabilmente allontana l’osservatore dalla comprensione dell’oggetto inquadrato. Le foto scattate a Passaic sono un prelievo fotografico già “alla seconda” di un paesaggio sublime, sfuggente ed entropico.⁴²³ Decontestualizzate all’interno dell’impaginato di “Artforum” (inteso quindi come

⁴¹⁹ R.A. Sobieszek (a cura di), *Robert Smithson: Photo Works*, catalogo della mostra (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 9 settembre – 28 novembre 1993), University of Mexico Press-Los Angeles County Museum of Arts, Los Angeles 1993, p. 30. Trad. mia.

⁴²⁰ P.F. Frillici, *La fotografia entropica di Robert Smithson*, in “Around Photography”, a. II, n. 9, maggio-settembre 2006, p. 21.

⁴²¹ R. Smithson, in P. Norwell, *Interview. Robert Smithson...*, cit., p. 128. Trad. mia.

⁴²² R. Smithson, *Art Through Camera’s Eye (c.1971)*, cit., p. 372. Trad. mia.

⁴²³ Cfr. A. Reynolds, *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 2003, p. 107.

Nonsite) ma rimanendo pur sempre tracce del sito di Passaic (Site), le immagini pubblicate nella rivista forniscono già un prima articolazione, a livello fotografico, della dialettica che caratterizzerà la poetica di Smithson: quella del Site-Nonsite (Sito-Nonsito). I *Nonsites* sono delle opere realizzate da Smithson a partire dal 1968 e che affrontano la difficile relazione tra “interno ed esterno, aperto e chiuso, centro e periferia”,⁴²⁴ ovvero il rapporto tra la dimensione *outdoor* e quella *indoor* che costituisce la base dell’intervento dell’artista nel paesaggio. Anche Smithson, come i suoi compagni, era impegnato a mettere alla prova i limiti della galleria ma, rispetto a loro, quello che egli desiderava instaurare era più una sorta di “dialogo” tra lo spazio interno del museo o della galleria e il sito esterno dal quale proveniva il materiale che avrebbe costituito l’opera.⁴²⁵ Dal suo punto di vista, le opere della Land art “più che *imporre*” dovevano “*esporre* il sito – sia in interni che in esterni”:⁴²⁶

ero interessato nel dialogo tra *indoor* e *outdoor* e autonomamente [...] sviluppai un metodo o una dialettica che coinvolgeva quello che io chiamo il Site e il Nonsite. Il Site, in un certo senso, è la realtà fisica, naturale – la terra o il terreno di cui non siamo consapevoli quando ci troviamo in uno spazio interno [...] – così ho deciso che avrei stabilito dei limiti nei termini di questo dialogo [...] e invece di mettere qualcosa nel paesaggio ho ritenuto che fosse più interessante trasferire il paesaggio *indoor*, nel Nonsite, che è un contenitore astratto. L’estate scorsa sono andato nel West e ho selezionato dei siti [...] che in un certo senso sono essi stessi parte del mio lavoro. Sono andato [nel sito] di un vulcano, ho raccolto una tonnellata di lava [solidificata] e l’ho spedita a New York dove è stata assemblata all’interno dei limiti del [...] Nonsite [l’opera cui Smithson si riferisce è *Mono Lake Nonsite*, N.d.T].⁴²⁷

I Nonsite sono quindi degli “*earthworks indoor*”⁴²⁸ che testimoniano l’avvenuto incontro tra l’artista e il sito. Dal punto di vista morfologico si tratta di contenitori la cui forma geometrica di stampo minimalista è appositamente scelta per richiamare la rettilinearità delle pareti della galleria ovvero lo spazio ristretto

⁴²⁴ R. Smithson, in P. Norwell, *Interview. Robert Smithson...*, cit., p. 127. Trad. mia, corsivo mio.

⁴²⁵ Ivi, p. 126. Si segnala che gli interventi più caustici di Smithson erano rivolti piuttosto ai curatori che “imponivano i propri limiti su una mostra, piuttosto di chiedere agli artisti di porre i propri limiti”, come si evince in R. Smithson, *Cultural Confinement (1972)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., p. 154.

⁴²⁶ R. Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site (1967)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., p. 60. Trad. mia.

⁴²⁷ R. Smithson, in *Earth (1969). Symposium at White Museum, Cornell University*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., p. 178. Trad. mia, integrazione mia.

⁴²⁸ R. Smithson, citato in B. Tufnell, *Land art*, cit., p. 38.

all'interno del quale il lavoro viene "confinato".⁴²⁹ Il compito dei Nonsite è di contenere il materiale naturale, grezzo, informe, prelevato dal preciso luogo visitato dall'artista e che viene suggerito anche dalla presenza di mappe, testi, didascalie e fotografie. Come specifica Robert Hobbs, la funzione dei Nonsite è di "documentare un luogo e il viaggio dell'artista a quel luogo specifico. Essi sono dei segni ricollocati nel vuoto o nonspazio di una galleria d'arte [...]. Dato che un Nonsite è una sottrazione di un sito in un contesto artistico, gli osservatori del Nonsite sono costantemente rimandati al sito".⁴³⁰ Tuttavia, secondo Smithson:

il campo di convergenza tra il Site e il Nonsite consiste in una traiettoria rischiosa, un doppio sentiero fatto di segni, fotografie e mappe che si riferiscono allo stesso tempo a entrambi i lati della dialettica. Entrambi i lati [della dialettica] sono presenti e assenti allo stesso tempo. La terra o il suolo del Site viene portata nell'arte (Nonsite), non è l'arte ad essere portata fuori nel paesaggio. Il Nonsite è un contenitore all'interno di un altro contenitore – la stanza. La mappa o il territorio esterno è un altro contenitore. La bidimensionalità e la tridimensionalità degli elementi si scambiano continuamente di posto [...]. Le grandi dimensioni si rimpiccioliscono. Le dimensioni più ristrette si ampliano. Un punto su una mappa si estende fino a raggiungere le dimensioni del paesaggio. Il paesaggio si contrae in un puntino. È il Site il riflesso del Nonsite (specchio), o è l'inverso? Le regole di questa trama di segni vengono scoperte addentrandosi in sentieri incerti sia mentali che fisici.⁴³¹

Possiamo riconoscere in *Mono Lake Nonsite* (1968) uno dei primi, se non addirittura il primo, Nonsite concepito dall'artista.⁴³² L'opera è particolarmente interessante se letta alla luce di "Mono Lake" (1968-2004), il film che ripercorre il viaggio intrapreso dal trio Smithson-Holt-Heizer nell'estate del 1968 verso il lago Mono in California, documentando uno di quei viaggi *on the road* compiuti dall'artista e da lui intesi come occasione di diretta conoscenza del paesaggio americano. "Superata la prima impressione di trovarsi di fronte a un documentario

⁴²⁹ Cfr. P. Toner – R. Smithson, *Interview with Robert Smithson (1970)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., p. 234.

⁴³⁰ R. Hobbs, *Robert Smithson: articolatore del Nonspazio*, in R. Hobbs, *Robert Smithson: a Retrospective View, 40th Venice Biennale 1982 – United States Pavillion*, Cornell University Press, Ithaca 1982, pp. 15-19. Trad. mia.

⁴³¹ R. Smithson, *Range of Convergence*, in R. Smithson, *The Spiral Jetty (1972)*, cit., p. 153. Trad. mia, integrazione mia.

⁴³² Il primo Nonsite dell'artista è comunemente ritenuto *A Nonsite, Pine Barrens, New York* (1968), affiancato da *A Nonsite, Franklin, New Jersey* (1968). Tuttavia, stando alle dichiarazioni dell'artista il primo di questi Nonsite è proprio quello dedicato a Mono Lake, concepito nell'estate del 1968 e con tutta probabilità realizzato nello studio newyorkese dell'artista poco dopo il viaggio al lago Mono. Cfr. R. Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, con contributi di L. Alloway, J. Coplans, L.R. Lippard, Cornell University Press, Ithaca 1981, pp. 104-108. Dobbiamo tuttavia segnalare come, secondo l'artista, il suo primo Nonsite sarebbe *A Nonsite, Pine Barrens, New York*. Cfr. *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson*, cit., p. 244.

in versione amatoriale”,⁴³³ il film fornisce non solo un punto di vista privilegiato per avvicinarsi al complesso intreccio d’elementi che porta alla creazione del Nonsite ma offre anche lo spunto per iniziare a riflettere sulle diverse tipologie di film realizzati dalla coppia Smithson-Holt. In realtà, per “Mono Lake” come per altri film di cui parleremo, dobbiamo precisare che si tratta di un’edizione postuma portata a compimento da Nancy Holt,⁴³⁴ la quale è stata in grado di ricostruire, con l’aiuto di alcuni collaboratori e “partendo dal materiale girato, dagli appunti e dagli storyboard lasciati da Smithson, lo sviluppo dei film così com’erano stati originariamente concepiti”.⁴³⁵ Come vedremo nel caso del film “Spiral Jetty”, l’artista:

aveva [...] pianificato la realizzazione di alcuni film sugli *earthworks* di maggiori dimensioni, intenzione testimoniata da numerosi fogli siglati ‘movie treatment’, nei quali egli aveva stabilito sequenze e movimenti di camera. Nella sua poetica, quindi, il film aveva progressivamente assunto un ruolo importante, un’opinione che trova conferme anche negli scritti di Smithson, nei quali egli affronta proprio i problemi e le possibilità offerte dal cinema in ambito artistico.⁴³⁶

Dal punto di vista cronologico “Mono Lake” è il primo film frutto della collaborazione tra Smithson e Holt.⁴³⁷ Il film documenta il viaggio del 27 luglio 1968 che i due artisti e Michael Heizer hanno compiuto verso il lago Mono in California.⁴³⁸ La meta non era casuale: all’epoca, infatti, Smithson stava portando avanti una ricerca sui laghi salati americani in vista della progettazione di quella

⁴³³ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 49.

⁴³⁴ Lo stesso Smithson nelle sue interviste si riferisce varie volte al film *Mono Lake*, rimasto “in uno stato di caos” cfr. R. Smithson, in *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)*, cit., p. 249. Trad. mia. Il film è stato programmato per la prima volta durante la grande retrospettiva del 2004 al Museum of Contemporary Art di Los Angeles, cfr. E. Tsai – C. Butler (a cura di), Robert Smithson, catalogo della mostra (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 12 settembre – 13 dicembre 2004; Dallas, The Dallas Museum of Art, 14 gennaio – 3 aprile 2005; New York, Whitney Museum of American Art, 23 giugno – 16 ottobre 2005), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles-University of California Press, Berkley-Los Angeles-London 2004. Si segnala come, tuttavia, in tale occasione il film non è stato oggetto di studio in catalogo.

⁴³⁵ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 45.

⁴³⁶ *Ibidem*. Mi riferisco in particolare a R. Smithson, *A Cinematic Atopia (1971)* e *Art Through Camera’s Eye (c. 1971)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson. The Collected Writings*, cit., pp. 138-42 e 371-75.

⁴³⁷ “Mono Lake” (1968-2004), super8mm film e Instamatic slides trasferito su video, colore, suono, 19’54’’; una produzione “Holt/Smithson Video”. Cfr. la scheda del film reperibile al sito: <http://www.eai.org/title.htm?id=11669> (consultato il 1.6.2013).

⁴³⁸ Le altre tappe del viaggio, compiuto tra luglio e agosto 1968, erano il deserto del Mojave, la Death Valley e Lake Tahoe. In tale occasione Holt girò anche la serie *Dumping Earth*, cfr. J. Anderson, *Chronology*, in A.J. Williams (a cura di), *Nancy Holt: Sightlines*, cit., p. 266.

che sarebbe diventata la *Spiral Jetty*.⁴³⁹ Oltre ad essere uno dei laghi salati più antichi d'America, l'area del lago Mono era di particolare interesse per l'artista non solo per l'abbondanza di materiali quali la cenere lavica e la pietra pomice,⁴⁴⁰ elementi che sarebbero diventati fondamentali per i Nonsite, ma soprattutto per la natura entropica del sito. L'"entropia" è un concetto che l'artista mutua dalla termodinamica ed è l'indice di degradazione dell'energia della materia, un processo irreversibile che porta alla morte termica dell'universo. Dal suo punto di vista il paesaggio del lago Mono era un ambiente nel quale i segni di questo esaurimento energetico nonché di degrado materiale erano osservabili ad occhio nudo. Protagonista di una catastrofe ambientale, l'area aveva iniziato la sua parabola distruttiva in seguito alla drastica decisione del Los Angeles Department of Water and Power, che nel 1941 deviò le acque del fiume immissario dal bacino del lago. Il vertiginoso abbassamento del livello idrico portò non solo all'aumento della salinità delle acque ma determinò anche una pesante alterazione dell'ecosistema.⁴⁴¹ Come ha dichiarato lo stesso Smithson, l'esplorazione dell'ambiente entropico del lago Mono ebbe un'influenza determinante nella creazione della dialettica del Site-Nonsite:

i crateri di Mono sono una catena di coni vulcanici. La maggior parte di essi è stata formata dopo l'evaporazione del lago Russell. È per questo che mi piace, perché in un certo senso l'intero sito tende ad evaporare. Più cerchi di avvicinarti e più cerchi di circoscriverlo, più esso evapora. Diventa come un miraggio e si dissolve. Il sito è il posto nel quale l'opera dovrebbe essere ma non lo è. L'opera che dovrebbe essere lì è ora da qualche parte, di solito in una stanza. In realtà qualsiasi cosa di una certa importanza ha luogo al di fuori della stanza. Ma la stanza ci ricorda le limitazioni della nostra condizione.⁴⁴²

Come ogni film che si rispetti, "Mono Lake" si apre con i titoli di testa e con un sottofondo musicale appositamente composto da Michel Legrand.⁴⁴³ Le prime inquadrature ci mostrano i tre artisti nell'abitacolo dell'automobile che li sta portando verso la loro meta. Intervallate da rumori ambientali e da musica country,

⁴³⁹ R. Smithson, *The Spiral Jetty* (1972), cit., p. 143.

⁴⁴⁰ Cfr. E. Schmidt, *Four Conversation between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., p. 219.

⁴⁴¹ Dal 1978, anno di fondazione dell'ente a salvaguardia del lago Mono, il Mono Lake Committee, si è cercato di riportare il sito alle condizioni originarie. Cfr. il sito: <http://www.monolake.org/>.

⁴⁴² R. Smithson, in *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson* (1970), cit., pp. 249-50. Trad. mia.

⁴⁴³ J. Meyer, *Interview...*, cit., p. 224. Le seguenti riflessioni sono rielaborate a partire dal nostro F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., pp. 48-50.

le voci off di Smithson e di Heizer si alternano nella lettura di alcuni estratti dal libro “Rock Hounding Out of Bishop” (1967) di Cora B. Houghtaling e da altri testi, introducendoci così, tra dati fisici e informazioni geografiche, alla storia geologica del sito. Per la presenza di queste voci off narranti, il film sembra fin da subito sintonizzarsi sulla classica struttura del film documentario.⁴⁴⁴ Una volta raggiunto il lago, i tre scendono dalla macchina e proseguono il loro itinerario a piedi, iniziando la ricognizione del sito. Continuando nella descrizione dell’ambiente e alternandosi alla cinepresa, li vediamo infatti soffermarsi sulle “torri di tufa”, le caratteristiche emergenze calcaree del lago Mono, e sulle “mosche d’alcali”, gli insetti che infestano le rive del bacino. Si tratta di un tipo di ripresa assolutamente amatoriale, libero da qualsiasi tipo di preoccupazione formale, e favorito dall’utilizzo di una piccola cinepresa *user-friendly*. Come ricorda Nancy Holt, il film “era stato pianificato in maniera generica. Le idee emersero durante lo *shooting* e la fase di montaggio”.⁴⁴⁵ C’è tuttavia un altro elemento che contribuisce a creare questa sensazione di “familiarità”, di complicità tra l’osservatore e gli artisti: è l’inserimento nel flusso del film di alcune diapositive in *film still*, scattate sul posto dagli artisti con la Kodak Instamatic e segnalate dall’aggiunta in postproduzione del suono off dell’otturatore.⁴⁴⁶ L’aggiunta di queste immagini *snapshot* è da attribuire ad Holt, la quale aveva utilizzato questo “dispositivo strutturante” per bloccare il flusso del tempo in particolari istanti già in alcuni dei suoi film come “Pine Barrens” (1975) e “Revolve” (1977), completati, dal punto di vista cronologico, prima di “Mono Lake”.⁴⁴⁷ Concentrandosi in questa sequenza del film, l’aggiunta delle fotografie in fase di montaggio è il segnale di come, fin dall’inizio, per Smithson e Holt il film e la fotografia erano concepiti come dei mezzi assolutamente paritari all’interno del complesso processo di rielaborazione artistica delle informazioni visive raccolte durante la visita del sito. Questa ipotesi è confermata dalle scene finali del film. Prima di riprendere il viaggio e dirigersi alla meta finale, il lago Tahoe, le immagini mostrano Smithson nell’azione di prelevare

⁴⁴⁴ Cfr. F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 49.

⁴⁴⁵ J. Meyer, *Interview...*, cit., p. 224. Trad. mia.

⁴⁴⁶ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 49.

⁴⁴⁷ N. Holt, in J. Meyer, *Interview...*, cit., p. 224.

alcuni sacchi di pomice e cenere lavica, materiali che sarebbero andati a costituire *Mono Lake Nonsite*. Anche gli ultimi istanti del film sono significativi. Gli artisti sono ormai accampati per la notte, intenti a cuocere *marshmallow* davanti al fuoco, mentre Smithson sta consultando una mappa. L'apparente banalità della scenetta non deve sviare la nostra attenzione: di lì a poco infatti la mappa verrà bruciata dall'artista in un preciso punto con un tizzone ardente. L'azione prende un preciso significato se letta alla luce delle dichiarazioni dell'artista sulla natura del sito: "le mappe sono delle cose sfuggenti. Questa mappa del lago Mono è una mappa che indica come perdersi. [...]. Se lo [il lago, N.d.T.] guardi nella mappa lo vedrai nella forma di un margine – non ha un centro. È una cornice, in realtà".⁴⁴⁸ Una delle due parti di *Mono Lake Nonsite* è proprio la *photostat* di una mappa senza centro, nella forma di quella cornice vuota cui parla Smithson e che appare in nuce proprio negli ultimi istanti del film. La stessa dialettica tesa tra "pensiero e materia"⁴⁴⁹ caratterizza altri Nonsite, come *Nonsite, Oberhausen, Germany* (1968) o *Nonsite "Line of Wreckage", Bayonne, New Jersey* (1968), i quali integrano al contenitore e alla mappa che rimanda al Nonsite anche una o più immagini fotografiche: accomunati dal taglio quadrangolare e dalla stessa modalità di ripresa *snapshot*, questi scatti immortalano brani di realtà come rocce, terra, fango o rifiuti. La fotografia è qui usata come traccia metonimica, come indice del sito; tuttavia, per il loro essere disposti in sequenza o in lunghe strisce in successione, i singoli scatti sono quasi assimilabili, dal punto di vista visivo, a dei *film still* di un racconto che non riusciamo però a ricostruire.

Una serie di lavori che ci aiutano ad avvicinarci all'altro importante nodo di ricerca di Smithson, i *Mirror Displacements*, sono i *Photo-Markers*, nei quali si attua per la prima volta il passaggio da un uso della fotografia come traccia indicale del sito a una fotografia intesa in se stessa come opera.⁴⁵⁰ I *Photo-Markers* sono stati realizzati a partire da *Six Stops on a Section* (1968), un Nonsite che ricostruiva all'interno della galleria un viaggio in sei tappe realizzato da Smithson partendo da

⁴⁴⁸ R. Smithson, in *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson* (1970), cit., p. 249. Trad. mia, integrazione mia. Cfr. R. Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, cit., pp. 112-13.

⁴⁴⁹ R. Smithson, in P. Norwell, *Interview. Robert Smithson...*, cit., p. 129. Trad. mia.

⁴⁵⁰ Cfr. R. Smithson, in E. Schmidt, *Four conversation...*, cit., p. 221. Trad. mia.

New York e arrivando a Dingman's Ferry in Pennsylvania.⁴⁵¹ Oltre agli usuali contenitori del materiale naturale prelevato dal sito e alle mappe, Smithson ha immortalato ogni singola "fermata" in uno scatto fotografico in bianco e nero.⁴⁵² In una fase successiva alla realizzazione dell'opera, l'artista si è recato negli stessi luoghi, decidendo di riposizionare le foto scattate in precedenza nei medesimi sei punti del tragitto, rifotografando il tutto con una pellicola a colori.⁴⁵³ Rispetto ai "monumenti" di Passaic, che abbiamo visto essere intesi dall'artista come la "fotografia di una fotografia", i *Photo-Markers* sono piuttosto una "fotografia all'interno di una fotografia" o, come li ha definiti Robert Hobbs, dei "photographic displacements".⁴⁵⁴ Tanto i Nonsite sono concepiti per rimandare l'osservatore al sito, tanto il *Photo-Marker* è una forma di Nonsite doppiamente distanziato dal suo referente. Come racconta l'artista, se "i Nonsites portano l'esterno all'interno grazie ai contenitori [...] questi *photo-markers* fanno il contrario. Sto usando l'ambiente per inquadrare qualcosa di artificiale".⁴⁵⁵ Dall'essere "una sorta di mappa che dice dove si trova l'opera",⁴⁵⁶ un indice del luogo, la fotografia diventa "lo specchio" di un'altra realtà, un'immagine doppiamente riflessa. La domanda che si poneva l'artista, cioè se "è il Site il riflesso del Nonsite o è l'inverso?",⁴⁵⁷ si trasforma in un'indagine sullo stesso medium fotografico e sulla sua facoltà di essere a tutti gli effetti uno "specchio dotato di memoria"⁴⁵⁸ come definito da Oliver Wendell Holmes. È nei *Mirror*

⁴⁵¹ R.A. Sobieszek, *Robert Smithson: Photo Works*, cit., p. 37.

⁴⁵² *Ibidem*. Le sei tappe sono Bergen Hill, Second Mountain, Morris Plains, Mount Hope, Lafayette, Dingman's Ferry, cfr. R. Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, cit., pp. 117-22. Cfr. altresì V. Goldberg, *Smithson: "nature... an infinite series of movie 'stills"*, in G. Bargellesi-Severi (a cura di), *Robert Smithson: Slideworks*, Carlo Frua-Grafiche A.Z., San Martino Buon Albergo, Verona 1997, pp. 175-77.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ R. Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, cit., p. 120.

⁴⁵⁵ R. Smithson, in J. Perreault, *Art: Nonsites in the News*, in "New York", 24 febbraio 1969, p. 46, poi in R. Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, cit., p. 120. Trad. mia.

⁴⁵⁶ R. Smithson, in G. Müller, "... *The Earth, Subject to Cataclysms, is a Cruel Master.*" (1971), in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson. The Collected Writings*, cit., p. 254. Trad. mia.

⁴⁵⁷ R. Smithson, *Range of Convergence*, cit., p. 153. Trad. mia.

⁴⁵⁸ La celebre definizione è stata pubblicata in B. Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino (1982) 1984, p. 44, e riferita al saggio di O.W. Holmes, *Sun-Painting and Sun-Sculpture*, in "Atlantic Monthly", n. 8, 1861, pp. 13-29. Se confrontata con l'edizione italiana degli scritti di Holmes, tuttavia, sembra che il saggio da cui è tratta sia piuttosto O.W. Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, in "Atlantic Monthly", n. 3, 1859, pp. 738-48. Cfr. G. Fiorentino (a cura di), *O.W. Holmes. Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Costa & Nolan, Genova 1995, p. 19.

Displacements che si attua questo complicato gioco di rimandi, rivelando come, negli anni tra il 1968 e il 1969, sia avvenuta in Smithson un'evoluzione, a livello di poetica e di pratica artistica, che lo ha visto passare da un utilizzo della fotografia in forma documentaria alla "presentazione", all'esibizione diretta di un reale che si fa opera grazie allo scatto fotografico.⁴⁵⁹

Come sottolinea Vicki Goldberg, "nei *Photo-Markers* la macchina fotografica sta già riflettendo [l'immagine di] uno specchio",⁴⁶⁰ specchio che l'artista impiegherà concretamente nel suo contributo nel film "Land art" e, in particolare, nei nove *Mirror Displacements* presentati in "The Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan". Nell'articolo pubblicato su "Artforum" quello che inizialmente poteva essere il documento, cioè la fotografia, diventa l'opera.⁴⁶¹ Come in "The Monuments of Passaic", anche in questo caso si tratta di un *travelogue* con al centro un viaggio di Smithson, compiuto stavolta nello Yucatan ma ugualmente sospeso tra realtà e immaginazione. Denso di riferimenti al mondo e alle divinità degli antichi abitanti di quella terra, i Maya, il racconto riporta alla luce un universo mitico e irrazionale, che vive solamente nei riflessi di leggende ancestrali. Il titolo dell'articolo è stato mutuato da un libro di John Lloyd Stephens del 1843, "Incidents of Travel in Yucatan", nel quale l'autore, nel suo percorso esplorativo della regione, usa il termine "incidenti" riferendosi agli incontri, non sempre pacifici, con la popolazione locale; "incidenti" che, dal punto di vista letterario, equivalgono a delle sospensioni del flusso narrativo.⁴⁶² Nell'articolo di Smithson, questa frattura della narrazione la creano invece i nove *Mirror Displacements*, frutto dell'interazione tra l'artista e la particolare conformazione del sito.⁴⁶³ Analogamente ai *Photo-Markers*, i *Mirror Displacements* sono stati realizzati in nove differenti località attraversate durante il viaggio. Il paesaggio arido ma allo

⁴⁵⁹ Ci riferiamo alle preziose considerazioni critiche sui concetti di "rappresentazione" e "presentazione" discussi in C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento...*, cit.

⁴⁶⁰ V. Goldberg, *Smithson: "nature..."*, cit., p. 175. Trad. mia, integrazione mia.

⁴⁶¹ Cfr. E.C. Childs, *Robert Smithson and Film...*, cit., p. 72; cfr. altresì C. Owens, *Photography en abyme*, in S. Bryson (a cura di), *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1992, p. 28. Rinviamo anche all'analisi di R. Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, cit., pp. 151-54.

⁴⁶² A. Reynolds, *Robert Smithson. Learning...*, cit., pp. 176-77.

⁴⁶³ Ivi, p. 177.

stesso tempo florido della penisola dello Yucatan ha determinato la disposizione dei dodici specchi quadrati, che vediamo infatti semisepolti dalla sabbia oppure mimetizzati tra le fronde degli alberi.⁴⁶⁴ Come racconta lo stesso Smithson:

se si visitassero i siti [nei quali mi sono fermato] (un fatto improbabile) si potranno trovare solo tracce di memoria, dato che i *Mirror Displacements* sono stati rimossi subito dopo essere stati fotografati. Ora gli specchi sono da qualche parte a New York. La luce riflessa è stata cancellata. [...] è la dimensione dell'assenza l'unica cosa che rimane da scoprire.⁴⁶⁵

A differenza dei Nonsite, che riportano all'interno della galleria una traccia fisica del sito, i *Mirror Displacements* ne incorporano direttamente delle parti, catturate dal riflesso dello specchio inteso quindi come un diaframma ricettivo posizionato tra cielo e terra. Lo specchio è espressamente impiegato da Smithson proprio perché "in un certo senso è [al contempo] sia lo specchio fisico che il suo riflesso: lo specchio come concetto e come astrazione; lo specchio come fatto all'interno dello specchio come concetto. [...] Qui il site/non-site è contenuto dallo specchio come un concetto – riflettendolo, lo specchio diventa una dialettica".⁴⁶⁶ L'immagine fotografica diventa la cornice, il limite all'interno del quale si realizza questo rapporto: "la fotografia squadra tutto. Qualsiasi tipo di veduta casuale viene ridotta a un formato rettangolare in modo tale che l'idea romantica di andare oltre, di andare verso l'infinito viene controllata [dalla fotografia]".⁴⁶⁷ Allo stesso tempo però, racconta l'artista:

la fotografia mi interessa come veicolo della memoria – è un problema, credo, non ancora abbastanza considerato, quello del modo in cui l'informazione artistica viene distribuita attraverso la fotografia. Si ha così una specie di traccia della memoria, e ogni fotografia è un istante di tempo, e gli specchi in realtà significano operare con ciò che chiamerei i riflessi del vero colore, che congiungono la terra al cielo: lo specchio è dunque la zona di mezzo, e la sola zona in cui entrerebbe la memoria sarebbe la foto [...]. Fotografando questo istante tra il cielo e la terra si ottiene la traccia mnemonica dell'istante fotografato [...]. La fotografia è un fatto reale, ma è solo un istante, come un momento congelato: in altre parole, quando io mi spostavo da un luogo all'altro smantellavo ogni pezzo dopo averlo fotografato. Durante il viaggio l'esperienza è fisica; dopo, la fotografia è tutto ciò che resta, la foto è la memoria e l'evidenza fisica in se stessa. Definirei le mie opere nello Yucatan arte di "spedizione" (come "esplorazione") e non arte da "esposizione". Studiando queste differenti zone terrestri, e lavorandovi, [...] ho operato con i vari colori e i riflessi della luce e non con quelli della pittura. A me interessa il colore che rotola sullo specchio, la luce vera, e poi catturarla nella fotografia e quindi registrare l'impresa per iscritto e con la fotografia... [...] l'esistenza della natura diviene quasi inafferrabile... i posti reali per quanto siano specifici,

⁴⁶⁴ R. Smithson, *Incidents of Mirror-Travel...*, cit., p. 121.

⁴⁶⁵ Ivi, pp. 132-33. Trad. mia, integrazione mia.

⁴⁶⁶ W.C. Lipke, *Fragments of a Conversation (1969)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., p. 190. Trad. mia, integrazione mia.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 188.

consistenti, sono molto difficili da vedersi, cioè a dire non è una semplice questione di visione, ma vi è un calarsi nella visione... in un'area che non è definita da muri bianchi e da pavimenti, costruire un'opera non su di un muro ma su di un albero, sulla terra, non sul pavimento. Ora la terra è la sola cosa che mi interessi, cioè come "esserci su" (come lavorarci); l'opera d'arte ha bisogno della vera terra.⁴⁶⁸

Il passo appena riportato è estremamente significativo per due ragioni. Partiremo dall'ultima, che affronteremo più avanti in dettaglio e che quindi per ora ci limitiamo a segnalare. Leggendo la parte finale della citazione comprendiamo come nel pensiero dell'artista i *Mirror Displacements* siano state le opere che hanno decretato il passaggio da una dialettica giocata tra i due poli dell'*indoor* e dell'*outdoor* a una dimensione operativa esclusivamente *outdoor*, che sarà all'origine dei primi *earthworks* realizzati da Smithson proprio tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta. Tuttavia, nei *Mirror Displacements* si affaccia anche un altro problema, quello della visione. Infatti, se da un lato le fotografie sono dei documenti che arrestano la realtà e "congelano" l'attività dell'artista nel sito, attraverso l'uso dello specchio Smithson sembra voler implicitamente intendere come esse siano delle immagini dalla "doppia natura", che vivono nella tensione generata dalla vista di qualcosa che è stato ma non è più, tra qualcosa che è presente ma allo stesso tempo assente, al di fuori dal nostro effettivo campo di visione:

la fotografia è informazione. Tutta l'esperienza è arrestata nello scatto fotografico, l'azione cioè viene fermata. A me interessa il tempo, cioè il processo dell'opera, ma l'arte si risolve in un arresto di questo processo, così si giunge in *una zona senza tempo*. Lévi-Strauss descrive le menti primitive costantemente coinvolte in un mondo senza tempo, un mondo fatto di tutti questi momenti, e usa riferirsi agli *specchi che catturano questi momenti*. La macchina fotografica congela e a me interessa il momento arrestato, congelato; l'arte consiste nel catturare questo momento.⁴⁶⁹

A differenza di "Fossil Quarry Mirror with Four Displacements", l'intervento realizzato nel marzo del 1969 per il film "Land art", se osserviamo la disposizione degli specchi dei nove *Mirror Displacements* nello Yucatan non si può certo dire che gli essi riescano sempre a catturare dei veri e propri riflessi dell'ambiente

⁴⁶⁸ A. Bonito Oliva, *Tempo Concreto (intervista a Robert Smithson)*, in "Domus", n. 481, dicembre 1969, p. 42. La più recente riedizione dell'intervista è in A. Bonito Oliva, *Enciclopedia della parola: Dialoghi d'artista 1968-2008*, Skira, Milano 2008, pp. 18-20.

⁴⁶⁹ *Ibidem*. Trad. mia, corsivi miei. Sugli specchi cfr. altresì R. Smithson, *The Shape of Future and Memory (1966)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., pp. 332-33.

circostante.⁴⁷⁰ Alcune volte, infatti, essi sono un tutt'uno con la luce, con il riflesso luminoso, diventando degli impenetrabili schermi bianchi dove “il ricordo di un riflesso diventa l'assenza di un'assenza”.⁴⁷¹ Gli specchi dei *Mirror Displacements*, insomma, riflettono la realtà ma anche l'illusione di questa realtà e l'impossibilità per il nostro occhio di vedere realmente, bloccandosi in “una zona senza tempo”.⁴⁷² Il Nonsite, nella definizione di Robert Hobbs, diventa un “Nonsight”, “un vicolo cieco”⁴⁷³ per la nostra vista. Partendo da un intervento di Land art Smithson arriva quindi a un tipo di ricerca più prettamente concettuale e connessa ai problemi della visione:

perché non ricostruire la nostra incapacità di vedere? [...] cercare di guardare agli specchi prese la forma di un gioco di coni di luce sott'acqua. Tutte le idee chiare di quello che era stato fatto si fusero in una pozzanghera percettiva, provocando nella mente un gorgoglio di pensieri. Il camminare condizionava la vista e la vista condizionava il camminare, fino a far sembrare che solo i piedi potessero vedere. Strizzare gli occhi poteva aiutare in qualche modo, ma questo non impediva alle due visioni di rotolare l'una sull'altra. Gli angoli obliqui degli specchi svelavano un'altitudine così distante che pezzi del “luogo” venivano lanciati nel cielo bianco. Come poteva essere ricomposta quella parte di visibilità? Forse gli occhi avrebbero dovuto essere rovinati dalla messa a fuoco? No, la messa a fuoco era a volte sgangherata, a volte miope, sovraesposta o folle.⁴⁷⁴

C'è un film, intitolato “Swamp” (1971)⁴⁷⁵ e realizzato da Smithson e Holt, che ci aiuta a comprendere come gli artisti stessero portando avanti quest'indagine sulla percezione visiva allargandola al medium film. Si tratta di un cortometraggio nel quale vengono direttamente sperimentate le limitazioni del raggio visivo e quindi della percezione, che il guardare attraverso la visione monoculare dell'obiettivo della cinepresa comporta.⁴⁷⁶ Girato in uno stagno delle Meadowlands del New Jersey da Holt con una Bolex 16mm, dal punto di vista della costruzione filmica “Swamp” è “un piano sequenza, la cui durata coincide con quella della pellicola a

⁴⁷⁰ Cfr. J. Stückelberger, *Mirror Reflections: Robert Smithson's Dialectical Concept of Space*, in “Revue d'Art Canadienne – Canadian Art Review”, XXXI, nn. 1-2/2006, p. 94. Cfr. altresì A. Reynolds, *Robert Smithson. Learning...*, cit., pp. 179-82.

⁴⁷¹ R. Smithson, *Incidents of Mirror-Travel...*, cit., p. 129. Trad. mia.

⁴⁷² Cfr. R. Hobbs, *Robert Smithson. Sculpture*, cit., p. 153.

⁴⁷³ R. Hobbs, *Robert Smithson: articolatore del Nonspazio*, cit., p. 16.

⁴⁷⁴ R. Smithson, *Incidents of Mirror-Travel...*, cit., p. 130.

⁴⁷⁵ “Swamp” (1971), 16mm film trasferito su video, colore, suono, 6 min; regia e produzione: Nancy Holt, Robert Smithson. La scheda del film è consultabile al sito: <http://www.eai.org/titleVideoIntro.htm?id=11675> (ultimo accesso il 1.6.2013).

⁴⁷⁶ L. Borden, *Castelli-Sonnabend Videotapes and Films*, cit., p. 159.

disposizione.”⁴⁷⁷ Nelle parole di Smithson, il film ruota attorno al concetto di “un blocco intenzionale” della visione.⁴⁷⁸ Tale blocco è generato dalla limitazione visiva cui è costretta Nancy Holt: incalzata dalla voce di Smithson che le impartisce la direzione da seguire, l’artista, è costretta ad addentrarsi all’interno dello stagno, operazione resa ancor più complicata dal fatto che essa è costretta a procedere tenendo lo sguardo fisso in camera. Si genera così “una perfetta coincidenza tra quello che noi vediamo e il punto di vista di Holt, e l’obiettivo della cinepresa è capace di trasmettere, in soggettiva, l’azione e le sensazioni di smarrimento di chi filma”.⁴⁷⁹ Incapace di seguire le indicazioni di Smithson,⁴⁸⁰ la cinepresa registra l’inescapabile di Holt nel canneto paludoso, tra sobbalzi e continui regolamenti della messa a fuoco per cercare di ottenere una visione più nitida dell’ambiente: “ne deriva una sensazione di vertigine e di perdita delle coordinate spazio-temporali che dilata nel medium film la dialettica del Site-Nonsite in quella di Sight-Nonsight”.⁴⁸¹

Si può ipotizzare che l’esperienza di limitazione percettiva esperita in “Swamp” possa aver più di qualche punto in contatto con uno dei primi interventi di Land art realizzati da Nancy Holt ovvero *Missoula Ranch Locators: Vision Encompassed* (1972), il primo dei quali era stato creato *indoor* proprio nel 1971 nello studio dell’artista e battezzato *Locator (Studio Corner)*.⁴⁸² Fin dal titolo, i “localizzatori” sono dei dispositivi che “riguardano la messa a fuoco e l’esclusione di gran parte del campo visivo in modo tale che ci si possa addentrare nella specifica veduta scelta dall’artista. È un’arte fatta per essere guardata *attraverso* piuttosto che dal di fuori” e che “coinvolge l’osservatore in un modo diverso rispetto alla scultura tradizionale”.⁴⁸³ Installati in forma circolare in un *ranch* nel Montana, la posizione di ciascun *Locator* è stata stabilita seguendo le direzioni dei punti cardinali. Si

⁴⁷⁷ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 50.

⁴⁷⁸ R. Smithson, in G. Müller, “... *The Earth, Subject to Cataclisms...*”, cit., p. 261.

⁴⁷⁹ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 51.

⁴⁸⁰ Un estratto del loro dialogo è pubblicato in I. Schaber, *The Claim She Takes: A Reading of Nancy Holt’s Archive*, in A.J. Williams (a cura di), *Nancy Holt: Sightlines*, cit., p. 167.

⁴⁸¹ *Ibidem*. Sulla definizione di Sight-Nonsight cfr. R. Hobbs, *Robert Smithson: articolatore del Nonspazio*, cit., p. 16.

⁴⁸² Cfr. J. Alderson, *Chronology*, cit., pp. 43-48.

⁴⁸³ N. Holt, in I. Schreiber, *The Claim She Stakes...*, cit., p. 168.

tratta di otto tubi d'acciaio i quali, nel punto terminale, si incrociano a perpendicolo con un altro tubo di dimensioni ridotte e che ha la funzione di mirino per inquadrare il paesaggio. I *Locators* invocano una relazione attiva con l'osservatore, il quale è invitato a interagire con ognuna delle otto postazioni d'osservazione che, di fatto, corrispondono ad altrettanti punti di vista predisposti dall'artista attraverso i quali "inquadrare" brani specifici di paesaggio. Sia che li si osservi da una posizione che guarda dall'interno del cerchio verso l'esterno o viceversa, il risultato non cambia. La funzione principale di quest'opera è infatti quella di azzerare e riorientare la percezione del luogo del singolo fruitore e di renderlo consapevole della parzialità e dei limiti della propria visione.⁴⁸⁴ Come sembra attestare una fotografia di Michael Wheatley, che vede l'artista impegnata ad allineare un *Locator*, il modo migliore per fruirli sarebbe seguendo il principio della visione monoculare tipica del mirino fotografico o della cinepresa. Guardando attraverso un *Locator*, il pubblico sarebbe diventato consapevole delle diverse componenti che costituiscono il paesaggio e dei molteplici punti di vista dai quali poterlo esperire, come attesta anche il film *Missoula Ranch Locators* (1972).⁴⁸⁵ In alcuni videotape del 1973, come "Zeroing In" e "Going Around in Circles", Holt impiega lo stesso dispositivo del *Locator* applicandolo a delle mascherine a più aperture circolari le quali, una volta poste davanti all'obiettivo della telecamera, avrebbero focalizzato l'attenzione su precisi punti del paesaggio urbano di New York. Invitando l'osservatore a commentare e a ricostruire autonomamente la realtà inquadrata dall'obiettivo e registrando questo scambio di punti di vista, Holt è riuscita a trasformare la contemplazione passiva del paesaggio in uno strumento di confronto dialettico con l'osservatore.⁴⁸⁶ Come spiega l'artista:

vorrei che il pubblico pensasse a quello che sta vedendo [...] [cerco di creare] delle strutture che permettano di mettere a fuoco le nostre percezioni, di rimetterle in discussione, dando loro una profondità e anche [producendo] un disorientamento visivo nello spazio che normalmente non abbiamo l'opportunità di sperimentare. Io costruisco strutture che ci danno la possibilità di esperire

⁴⁸⁴ Cfr. T. Castle, *Nancy Holt. Sitieseer*, in "Art in America", vol. 70, n. 3, marzo 1982, p. 84.

⁴⁸⁵ "Missoula Ranch Locators" (1972), 16mm film, colore, suono, 10'. Cfr. J. Anderson, *Chronology*, cit., p. 267.

⁴⁸⁶ Cfr. A.J. Williams, *Concrete Traces: Nancy Holt's Speaking Media*, in A.J. Williams (a cura di), *Nancy Holt: Sightlines*, cit., p. 190. Cfr. altresì, C. Furlong, *Circumstantial evidence*, in "Afterimage", vol. 8, n. 10, maggio 1981, p. 19.

le nostre percezioni. La struttura esiste per ribaltare l'esperienza. Per essere consapevoli della percezione.⁴⁸⁷

Anche l'intervento realizzato da Holt nell'ottobre del 1972 durante una residenza a Kingston presso l'Università del Rhode Island, *Views Through a Sand Dune*, è un *Locator site-specific* che si serve stavolta della stessa morfologia del territorio, una duna di Narraganset Beach, per stimolare l'osservatore alla relazione e alla visione consapevole dello spazio, usando per la prima volta quei tubi di cemento che l'artista impiegherà per la creazione di *Sun Tunnels* (1973-76), una delle sue opere di Land art più monumentali. Situati nella zona del Great Basin nello Utah, non molto distante quindi dalla *Spiral Jetty*, *Sun Tunnels* è costituita da quattro mastodontici tubi di cemento del tipo impiegato per le condotte idriche. Orientati ad "X" seguendo la posizione estrema del sole nei giorni di solstizio, che lo avrebbero visto posizionarsi al centro delle aperture dei tunnel,⁴⁸⁸ i quattro elementi che formano l'opera sono assimilabili a degli enormi obiettivi fotografici, dei *Locators* capaci di "estendere la visione dell'osservatore nel paesaggio, dilatando lo spazio percepito. Ma una volta all'interno dei tunnel, il lavoro racchiude - circonda [l'osservatore] - e si realizza un'inquadratura del paesaggio attraverso il tunnel e attraverso i buchi",⁴⁸⁹ delle aperture fatte realizzare dall'artista sui tubi e che richiamano le stelle di alcune specifiche costellazioni. I *Sun Tunnels* diventa così un dispositivo che crea un dialogo tra cielo e terra, tra visibile e invisibile.⁴⁹⁰

Come specifica Holt:

volevo riportare la vastità dello spazio del deserto ad una dimensione umana. Non avevo intenzione di creare un monumento megalitico. La visione panoramica del paesaggio è veramente schiacciante per essere ripresa senza dei punti di riferimento. La visione si confonde piuttosto di affinarsi. Attraverso i tunnel, alcune parti del paesaggio sono inquadrare venendo così messe a fuoco. Ho scelto il diametro, la lunghezza, e la distanza tra i tunnel basandomi sulle proporzioni di ciò che avrebbe potuto essere visto del cielo e della terra.⁴⁹¹

Sun Tunnels nasce in seguito a una serie di studi realizzati da Holt servendosi della luce e della proiezione luminosa; tra questi, *Holes of Light* (1973), presentato alla

⁴⁸⁷ N. Holt, in T. Castle, *Nancy Holt. Site-seer*, cit., p. 90. Trad. mia, integrazioni mie.

⁴⁸⁸ N. Holt, *Sun Tunnels*, in "Artforum", vol. XV, n. 8, aprile 1977, p. 32.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 35. Trad. mia, integrazione mia.

⁴⁹⁰ Ivi, pp. 36-37.

⁴⁹¹ Ivi, p. 35. Trad. mia.

LoGiudice Gallery di New York.⁴⁹² La natura del progetto è profondamente fotografica e indicale. Grazie alla presenza di uno schermo forato, messo a dividere lo spazio della galleria, e a due proiettori, si sarebbero creati due ambienti al contempo complementari e interscambiabili. La luce dei proiettori, illuminando alternativamente uno dei due settori della stanza e filtrando attraverso i fori in diagonale dello schermo, avrebbe creato dei giochi di luce e d'ombra spaesanti, ingigantendo e ribaltando l'andamento della serie di "buchi di luce" sulla parete.⁴⁹³ Come spiega Holt, "mentre ero impegnata a realizzare delle opere basate sulla proiezione luminosa a New York, iniziò ad intrigarmi l'idea di poter lavorare [direttamente] con la proiezione reale della luce reale del sole".⁴⁹⁴ Infatti, continua l'artista, "l'idea per *Sun Tunnels* divenne chiara mentre guardavo il levarsi e il tramontare della luce del sole nel deserto, continuando a mantenere il tempo della terra. *Sun Tunnels* può esistere solo in quel particolare luogo – l'opera è nata da quel sito".⁴⁹⁵ A causa della forma e dello spessore dei tubi di cemento, la luce proiettata dal sole all'interno dei tunnel avrebbe creato dei tagli luminosi ad ellisse e solo in alcuni momenti della giornata essa avrebbe assunto una forma perfettamente circolare. Questo interesse di Holt per la creazione di un'opera all'interno della quale potesse essere osservato il fenomeno della variazione dell'incidenza luminosa è attestato dalle fotografie raccolte sotto il titolo *Sunlight in Sun Tunnels* (1976), una serie di trenta scatti che documenta il passaggio della luce all'interno dell'opera e scattate ogni mezz'ora dalle 6:30 alle 21 nella giornata del 14 luglio 1976.⁴⁹⁶ Un interesse, questo, per lo studio della proiezione luminosa che sarà ulteriormente sviluppato da Holt nei *Light and Shadow Photo-Drawings* del 1978.⁴⁹⁷

⁴⁹² cfr. L. Borden, *Nancy Holt. LoGiudice Gallery*, in "Artforum", vol. XI, n. 10, giugno 1973, pp. 81-82.

⁴⁹³ *Ibidem*. Cfr. altresì, A.J. Williams, *Concrete Traces...*, cit., p. 193-94.

⁴⁹⁴ N. Holt, *Sun Tunnels*, cit., p. 34. Trad. mia, integrazione mia.

⁴⁹⁵ *Ivi*, p. 37. Trad. mia.

⁴⁹⁶ Opera parzialmente pubblicata nell'articolo "Sun Tunnels" per "Artforum" ed edita in A.J. Williams (a cura di), *Nancy Holt: Sightlines*, cit., pp. 172-73.

⁴⁹⁷ Per una panoramica sulla ricca e multiforme produzione fotografica di Holt rinviamo al recente B. Tufnell (a cura di), *Nancy Holt: Photoworks*, catalogo della mostra (Londra, Haunch of Venison, 7 giugno – 25 agosto 2012), Haunch of Venison, London 2012, pp. 66-67.

Accanto a questa vena sperimentale nella poetica di Holt è presente anche uno spiccato interesse per la documentazione del proprio lavoro. Numerose sono le immagini scattate dell'opera a fini puramente documentari e anche il film "Sun Tunnels" (1978) non sfugge a questa logica.⁴⁹⁸ Come la stessa Holt ha specificato in chiusura dell'articolo edito su "Artforum", per quanto riguarda *Sun Tunnels* "le parole e le immagini dell'opera sono tracce di memoria, non arte. Nel migliore dei casi, essi sono un incentivo per la gente per andare a vedere il lavoro reale".⁴⁹⁹ Il film, in particolare, documenta tutte le fasi che hanno portato alla costruzione dei tubi (partendo dalla realizzazione degli enormi stampi in fabbrica fino al trasporto e all'installazione finale), inserendo nello scorrere delle immagini alcune fotografie che mostrano una serie di immagini scattate dall'artista ai fori e alle aperture che, nel complesso, cercano di comunicare una vaga idea della visione che si crea all'interno dei tunnel. Come ha specificato la stessa Holt "con la mia fotografia guardo attraverso le lenti distorte della macchina fotografica, nella mia scultura guardo ad occhio nudo".⁵⁰⁰ È interessante rilevare come una serie di fotografie intitolate *Sunlight Changing on a Mid-July Day*, analoga in tutto e per tutto a *Sunlight in Sun Tunnels*, sia stata inserita dall'artista nel flusso del film e resa in tal modo "cinematica". Lo stesso procedimento lo vediamo adottato in un altro film edito da Holt sull'opera di Smithson: "Rundown" (1969-2004).⁵⁰¹

Tanto le opere di Land art di Holt sono incentrata sul fenomeno della visione (in un verso di una sua poesia l'artista parla di "visione fatta visibile")⁵⁰², tanto quelle di Smithson sono rivolte alla visualizzazione del principio dell'entropia. Dal 1969 l'artista inizia infatti a realizzare i suoi primi *earthworks*, alcuni dei quali compaiono proprio in "Rundown", un film edito da Jane Crawford e Robert Fiore sulla base del materiale girato all'epoca da Nancy Holt con una piccola cinepresa

⁴⁹⁸ "Sun Tunnels" (1978), 16mm film, colore, suono, 26'31"; regia: Nancy Holt. Cfr. la scheda del film reperibile sul sito: <http://www.eai.org/title.htm?id=11673> (ultima visita 2.6.2013).

⁴⁹⁹ N. Holt, *Sun Tunnels*, cit., p. 37. Trad. mia.

⁵⁰⁰ N. Holt, in J. Meyer, *Interview...*, cit., p. 226.

⁵⁰¹ "Rundown" (1969-2004), 16mm film, colore, suono, 12'; regia: Jane Crawford, Robert Fiore, produzione: Persistent Picture Production. Cfr. la scheda del film reperibile sul sito: <http://www.eai.org/title.htm?id=10997> (ultimo accesso 2.6.2013). Cfr. altresì N. Holt, in J. Meyer, *Interview...*, cit., pp. 222, 233.

⁵⁰² N. Holt, *Vision (1973)*, riedito in A.J. Williams (a cura di), *Nancy Holt: Sightlines*, cit., p. 236.

amatoriale. In particolare, il film si concentra su due lavori realizzati dall'artista servendosi di sostanze viscosi, *Asphalt Rundown* (1969) e *Glue Pour* (1969).⁵⁰³ La prima parte del filmato documenta la realizzazione di *Asphalt Rundown*, la colata d'asfalto eseguita da Smithson all'interno di una cava romana in occasione della personale alla galleria L'Attico di Fabio Sargentini. Come racconta l'artista, "il mio interesse in quest'opera [*Asphalt Rundown*] è radicato nei profili del terreno, così che [l'opera] sia qui in maniera permanente e soggetta ai cambiamenti del tempo. [...] Ma allo stesso tempo la densità del materiale contribuirà a creare l'opera – non è un'opera completamente effimera, dovrebbe durare per qualche tempo".⁵⁰⁴ Oltre ad essere un intervento realizzato in uno spazio provocatoriamente "altro" rispetto al "white cube" della galleria, nella poetica dell'artista le cave e le miniere sono dei luoghi dal complesso passato geologico e che più di altri riescono a visualizzare il concetto di entropia: per Smithson anche "la geologia ha la sua entropia".⁵⁰⁵ Infatti, non è un caso che come audio del film siano stati inseriti degli spezzoni di un'intervista rilasciata ad Allison Sky, nella quale Smithson indaga proprio le connessioni esistenti tra il suo lavoro e l'entropia.⁵⁰⁶ Guidati in principio dalla voce off di Holt, che descrive il progetto e le idee che hanno portato ad *Asphalt Rundown*, il film inizia con una carrellata dei disegni preparatori all'opera, nei quali essa evidenzia "il collegamento con altri 'mud flows' e 'pour pieces' realizzati in quegli anni da Smithson: opere che, come racconta Holt, sono 'entropia fatta visibile'".⁵⁰⁷ Subito dopo queste immagini introduttive seguono quelle girate a colori nella cava romana, mostrando l'artista e Fabio Sargentini discutere con alcuni operai le modalità d'esecuzione della gettata fino alla presa diretta della realizzazione della stessa. Durante lo scorrere delle immagini alla voce off di Holt si sostituisce l'audio in presa diretta e infine la voce di Smithson, un

⁵⁰³ Cfr. F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., pp. 46-48.

⁵⁰⁴ R. Smithson, in E. Schmidt (a cura di), *Four Conversation...*, cit., p. 225. Trad. mia, seconda integrazione mia.

⁵⁰⁵ R. Smithson – A. Sky, *Entropy Made Visible* (1973), in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., p. 303. Trad. mia. Cfr. *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson* (1970), cit., pp. 250-51.

⁵⁰⁶ R. Smithson – A. Sky, *Entropy Made Visible* (1973), cit., pp. 301-309.

⁵⁰⁷ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 47.

inserimento volto a sottolineare le implicazioni del proprio lavoro con il principio dell'entropia. Come abbiamo sottolineato altrove:

l'inserimento degli spezzoni audio gioca quindi un ruolo strategico, svelando allo spettatore il rapporto instaurato a livello di poetica tra l'asfalto (anch'esso materiale "entropico") e l'ambientazione nell'antica cava romana. Ecco quindi che il film diventa il medium più adatto a comunicare questo processo di decadimento fisico dei materiali nel tempo, evidenziando come l'entropia sia un concetto universale che interessa sia i materiali naturali che quelli industriali.⁵⁰⁸

Gli ultimi istanti del film mostrano la rapida discesa dell'asfalto fatto colare da un camion rimorchio, ripresa da una certa distanza, inquadrando in una sequenza di *close up* la progressiva solidificazione del materiale. Gli scatti fotografici realizzati sia da Holt che dal fotografo Claudio Abate il giorno di realizzazione di *Asphalt Rundown* si concentrano proprio sulla ripresa da lontano e ravvicinata dell'opera.⁵⁰⁹

Contribuendo all'impresa e consapevole che "quasi sempre rimane una sola immagine del lavoro e questa deve essere necessariamente la foto definitiva dell'opera, quella che l'artista riconosce e accetta come fosse sua",⁵¹⁰ le fotografie scattate da Abate ad *Asphalt Rundown* sono diventate a tutti gli effetti le immagini ufficiali del lavoro di Smithson.

L'altro filmato presente in "Rundown" è "Glue Pour" (1970), riguardante l'omonima colata di colla realizzata da Smithson a Vancouver per la mostra a cura di Lucy Lippard "955,000" (1970).⁵¹¹ Il film è interamente costituito da *film still* di

⁵⁰⁸ Ivi, pp. 47-48.

⁵⁰⁹ "A ottobre venne invece Smithson, che ebbe l'idea di far rovesciare da un camion una massa di catrame bollente, liquido e nero, giù da un declivio che io trovai sulla Laurentina. L'evento fu catturato dalla fotografia di Caludio Abate, che lavorava per me, gli avevo dato l'esclusiva perché era un giovane che aveva un bell'istinto: quando due giorni dopo Smithson vide il manifesto, non stava più nella pelle dalla gioia, perché poco dopo sarebbe tornato a New York e lo avrebbe mostrato a Serra, a De Maria e a tutti gli altri che facevano Land Art!", F. Sargentini, in F. Pola (a cura di), *Tre domande a Fabio Sargentini*, in L.M. Barbero – F. Pola (a cura di), *Macroradici del Contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), Electa, Milano 2010, pp. 203-204.

⁵¹⁰ C. Abate, in W. Guadagnini (a cura di), *Storie dell'occhio/1. Fotografie ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80. Abate, Capone, Colombo, Jodice, Lucas, Mulas, Mussat Sartor, Pellion di Persano*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica-Palazzina dei Giardini Pubblici, 27 marzo – 15 maggio 1988), Edizioni Cooptip, Modena 1988, p. 15. Sull'attività di Abate si rinvia a: A. Bonito Oliva (a cura di), *Claudio Abate, fotografo: installation & performance art*, catalogo della mostra (Mart-Museo d'arte contemporanea di Trento e Rovereto, 23 giugno – 27 ottobre 2007), Photology, Milano 2007.

⁵¹¹ Come abbiamo sottolineato altrove "la datazione di Glue Pour è controversa. L'opera compare con la doppia data 1969 e 1970 in R. Hobbs (a cura di), *Robert Smithson: Sculpture*, cit., pp. 182-83 e nell'apparato iconografico senza numero di pagina dello stesso volume. Stando ad Hobbs, l'opera è stata realizzata nel dicembre 1969 per la mostra "955,000" (versione canadese della mostra "557,087") programmata da Lippard per i primi mesi del 1970. Cfr. L. Lippard (a cura di), *557,087*, catalogo della

fotografie in bianco e nero e diapositive a colori scattate durante la realizzazione dell'opera. Anche in "Glue Pour" le immagini sono accompagnate dalla voce off di Smithson, sempre tratta dall'intervista a Sky, che continua ad approfondire il concetto di entropia. Il filmato è stavolta arricchito anche da un altro elemento, il ticchettio "entropico" di un timer, a simboleggiare l'esaurimento fisico e temporale del materiale che dà vita all'opera. È interessante rilevare come, a un certo punto, Smithson citi Humpty Dumpty, un noto personaggio delle "nursery rhymes" presente anche in "Attraverso lo specchio" di Lewis Carroll e da lui inteso come "la definizione più sintetica dell'entropia" e di cui recita la famosa filastrocca.⁵¹² La caratteristica di Humpty Dumpty è infatti quella di essere sempre in equilibrio precario su un muretto con il pericolo di cadere e andare in mille pezzi, lo stesso processo che nella termodinamica è espresso attraverso la nozione d'entropia. Nella poetica di Smithson:

l'entropia diventa quindi una metafora dell'aspetto processuale all'interno del suo lavoro, teso in quegli anni alla visualizzazione di 'un sistema chiuso che alla fine si deteriora e inizia ad andare in pezzi e non c'è modo di rimetterlo insieme veramente'. La particolarità del film 'Glue Pour' sta proprio nel riuscire a rendere cinematica quest'idea di un'unità di partenza, andata in frantumi e non più ricostruibile se non per addizione di frammenti.⁵¹³

In questo, il ruolo della fotografia all'interno dell'economia complessiva del film è strategico, in quanto "l'obiettivo della macchina fotografica, al pari di quello della cinepresa, diventa 'una macchina entropica',⁵¹⁴ capace di registrare il graduale degradamento energetico del materiale".⁵¹⁵ Possiamo anche aggiungere un'ultima riflessione, relativa alle diapositive a colori (scattate, come quelle in bianco e nero,

mostra (Seattle, Seattle Art Museum, 5 settembre – 5 ottobre 1969); versione intitolata *955,000* (Vancouver, Vancouver Art Gallery, 13 gennaio – 8 febbraio 1970), s.l., 1970. L'Estate di Robert Smithson attribuisce all'opera la datazione 1969, cfr. il sito: <http://www.robertsmithson.com/earthworks/glue.htm>. L'opera viene datata 1970 in S. Boettger, *Earthworks...*, cit., p. 284. In questa sede, per il film "Glue Pour" si conserva la datazione che compare in sovrimpressioni nella schermata introduttiva del film, ovvero 1970", F. Stevanin, in F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 61, nota 38. Cfr. altresì G. Arnold (a cura di), *Robert Smithson in Vancouver: A Fragment of a Greater Fragmentation*, catalogo della mostra (Vancouver, Vancouver Art Gallery, 20 settembre 2003 – 4 gennaio 2004), Vancouver Art Gallery, Vancouver 2003.

⁵¹² R. Smithson, in R. Smithson – A. Sky, *Entropy Made Visible (1973)*, cit., p. 301. Trad. mia.

⁵¹³ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 48. La citazione di Smithson è contenuta in R. Smithson – A. Sky, *Entropy Made Visible (1973)*, cit., p. 301. Trad. mia.

⁵¹⁴ R. Smithson, *Art Through Camera's Eye (c.1971)*, cit., p. 373. Trad. mia.

⁵¹⁵ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 48.

dal trio Holt-Smithson-Lippard)⁵¹⁶ che, nell'ultima parte del film, sono raccordate l'una all'altra attraverso una serie di dissolvenze incrociate. Da un lato questo montaggio aiuta a “restituire lo sviluppo dell'azione nel tempo”,⁵¹⁷ dall'altro per il fatto di essere riprese da una proiezione su parete esse ci aiutano a comprendere come le fotografie, in forma di *slide show*, avessero un ruolo importante non solo nel film ma all'interno dell'arte e della vita dei due artisti. Come ricorda Darsie Alexander, Smithson e Holt tenevano regolarmente degli incontri nel loro studio newyorkese nei quali proprio le proiezioni di diapositive dei loro lavori erano il principale strumento di discussione e di confronto con gli altri artisti. La diapositiva era un medium economico, facile da usare e da riprodurre che aveva conquistato i favori della coppia Smithson-Holt come di numerosi altri artisti dell'area del Concettuale.⁵¹⁸ In un documento datato 1999 e presente nell'Archivio John Weber e conservato nella Sammlung Marzona presso la Kunstbibliothek degli Staatliche Museen zu Berlin, toglie ogni dubbio sullo statuto di questi lavori. Il documento attesta che “Smithson considerava i suoi *slideworks* come l'opera stessa”, e, allo stesso tempo anche “le differenti serie di diapositive sono [da intendersi come] opere d'arte uniche”.⁵¹⁹ Siamo quindi concordi con Alexander quando sottolinea come Smithson sia stato “tra i primi a combinare il ruolo funzionale delle diapositive come documentazione con una manipolazione del medium”.⁵²⁰ Una fotografia, in ogni caso, priva di qualsiasi preoccupazione formale, caratterizzata da un approccio amatoriale, *snapshot*, non da fotografo puro

⁵¹⁶ Cfr. la scheda del film.

⁵¹⁷ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 48.

⁵¹⁸ D. Alexander, *Slideshow*, in D. Alexander (a cura di), *Slide Show. Projected Images in Contemporary Art*, catalogo della mostra (Baltimora, The Baltimore Museum of Art, 27 febbraio – 15 maggio 2005; Cincinnati, Contemporary Arts center, 2 luglio – 11 settembre 2005; New York, The Brooklyn Museum of Art, 7 ottobre 2005 – 8 gennaio 2006), con testi di C. Harrison, R. Storr, Tate Publishing, London 2005, pp. 3-12.

⁵¹⁹ Lettera di Caroline Nathusius, direttore della John Weber Gallery di New York a Matthew Drutt, datata 29.1.1999, conservata nel John Weber Archive – Sammlung Marzona – Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. Nella stessa lettera tuttavia si specifica un altro fatto: “Le diverse serie di diapositive sono opere d'arte uniche, tuttavia, con il permesso degli artisti, esiste una ... stampa che è considerata come una specie di documento *non* un'opera d'arte ed è dichiarato in tal modo sul retro. Ogni riproduzione è unica e realizzata solo per accompagnare la diapositiva, di modo da avere del “materiale da parete” che accompagna l'opera”. Trad. mia.

⁵²⁰ Ivi, p. 11. Trad. mia.

ma da artista che usa la fotografia.⁵²¹ Non possiamo non ricordare come la diapositiva fosse diventata in quegli anni uno strumento veramente popolare, impiegata non solo in ambito artistico ma anche nei settori più vari della vita, dai ricordi di vacanza all'uso didattico all'interno di conferenze o lezioni.⁵²² Non è un caso che nella lezione universitaria tenuta da Smithson all'University of Utah nel 1972, nella quale l'artista ha proposto la sua lettura di un edificio incontrato durante il suo viaggio in Yucatan nel 1969, l'Hotel Palenque, egli si sia nuovamente servito di una successione di diapositive per documentare l'entropia intrinseca di un albergo che si trovava a metà strada tra costruzione e autodistruzione.⁵²³

Le uniche fotografie che Smithson ha affidato all'obiettivo di un fotografo professionista sono quelle della *Spiral Jetty*. Gli ormai celebri scatti *fine arts* di Gianfranco Gorgoni, nei quali l'opera è spesso esaltata da una scenografica ripresa dall'alto, non solo documentano le fasi realizzative del molo a spirale costruito dall'artista nell'aprile 1970 (testimoniando come ci sia stato un cambio di forma tra la prima *Spiral Jetty* e l'attuale)⁵²⁴ ma rendono anche conto della progressiva importanza data a Smithson alla comunicazione del proprio lavoro e dei problemi che essa poteva comportare. Come sintetizzato da Robert Hobbs:

la documentazione fotografica del progetto *Spiral Jetty* coinvolse Smithson nel dibattito circa la definizione della differenza tra prova documentaria e oggetto d'arte. All'epoca della realizzazione del *Jetty* Smithson aveva venduto delle fotografie intese come opere d'arte dei suoi lavori [...]. Grandi fotografie del *Jetty* vennero firmate e vendute a un collezionista italiano; Smithson fece anche dei pannelli con degli still del film "Spiral Jetty". All'epoca, gli artisti del Concettuale chiamavano l'oggetto d'arte "prova documentaria" sebbene essi continuassero a vendere la loro "prova" – fotografie o materiale a stampa. Forse aderendo a questo spirito Smithson rese le sue fotografie disponibili ai collezionisti. Quando le sue foto iniziarono ad essere prese per l'opera d'arte, egli decise di non venderle più, e il disinvolto e ambivalente status di opere da galleria, che oscillava tra l'essere considerati oggetti privilegiati a quello di essere dei meri referenti, venne nuovamente ristabilito.⁵²⁵

È all'interno di quest'ottica che dobbiamo quindi inquadrare una frase pronunciata dall'artista e spesso omessa dalla critica per il concreto pericolo di rimettere in

⁵²¹ R.A. Sobieszek, *Robert Smithson: Photo Works*, cit., pp. 16-18. Cfr. altresì J. Wall, *Marks of Indifference...*, cit., p. 42-43.

⁵²² Cfr. D. Alexander, *Slideshow*, cit., pp. 3-32.

⁵²³ Cfr. R. Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, cit., pp. 164-65.

⁵²⁴ Cfr. G. Gorgoni, *Nel fare lo Spiral Jetty*, in *Spiral Jetty*, Phototogy, Milano 2010, s.p.

⁵²⁵ R. Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, cit., p. 197. Trad. mia.

discussione tutto l'interesse di Smithson per la fotografia. La frase che non lascia possibilità d'appello, ovvero "la fotografia fa sgusciare via lo spirito del lavoro",⁵²⁶ è in realtà da riconsiderare all'interno di una visione che strumentalizza l'immagine fotografica ai fini di farla diventare l'ennesimo oggetto sfruttabile ai fini commerciali da parte delle gallerie. Nell'intervista rilasciata a Bruce Kurtz nel 1972, lo stesso anno dello scritto "Art Through Camera's Eye", sembra proprio questo il problema nel quale può incorrere l'artista che usa la fotografia, quello di venire "alienato dal valore del suo lavoro" e di conseguenza dal controllo dello stesso.⁵²⁷ Infatti, per Smithson "nelle mani della gente la macchina fotografica diventa uno strumento sfrenato, perciò si devono fissare dei limiti",⁵²⁸ limiti che, all'interno dell'arte, equivalgono allo stretto controllo del medium e della diffusione delle immagini del proprio lavoro. Alla luce della ricca produzione fotografica dell'artista, che esula in parte dalla nostra discussione, Smithson sembra comunque essere stato uno degli artisti più attenti all'uso di tale medium ritenendolo una componente fondamentale del proprio lavoro. Come sottolinea Martha Buskirk a proposito della nutrita presenza di immagini fotografiche negli archivi privati dell'artista, "mentre l'archivio d'immagini non lascia dubbi sul ruolo centrale della fotografia all'interno della riflessione di Smithson sul sito e sulla *site-specificity*", a causa della prematura morte l'artista non ebbe l'opportunità di "pubblicare e definire la presentazione del suo lavoro"⁵²⁹ e, soprattutto, di portare a pieno sviluppo la sua concezione del mezzo fotografico.

Completiamo la nostra analisi di Smithson con "Spiral Jetty" (1970),⁵³⁰ l'unico film girato e completato in vita dall'artista con l'aiuto di Robert Fiore e presentato

⁵²⁶ R. Smithson, in *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)*, cit., p. 251. Trad. mia.

⁵²⁷ R. Smithson, in B. Kurtz, *Conversation with Robert Smithson (1972)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, cit., p. 266. Trad. mia.

⁵²⁸ R. Smithson, *Art Through Camera's Eye (c.1971)*, cit., p. 372. Trad. mia.

⁵²⁹ M. Buskirk, *The Contingent Object...*, cit., p. 235. Trad. mia.

⁵³⁰ "Spiral Jetty" (1970), 16mm film, colore, suono, 35': prodotto con Robert Fiore, Nancy Holt e Barbara Jarvis. L'ultimo film recentemente edito sulla realizzazione di *Broken Circle/Spiral Hill* dal titolo "Breaking Ground: Broken Circle/Spiral Hill 1971-2011", riguarda una fase dell'artista, quella dei progetti di Land Reclamation, che esula dalla nostra trattazione. Rispetto al film "Spiral Jetty", il film su *Broken Circle/Spiral Hill* più che mostrare una precisa osservanza dei movie treatment realizzati da Smithson, si concentra soprattutto sull'esistenza successiva alla creazione dell'opera, cfr. V. van Saaze, *The Ethics and Politics of Documentation. On Continuity and Change in the Work of Robert Smithson*, in I. Commandeur – T. van Riemsdijk-Zandee (a cura di), *Robert Smithson. Art in Continual Movement*,

alla Galleria Dwan nell'autunno del 1970; tuttavia, più che un'analisi del film, già ampiamente trattata nei numerosi saggi e nei cataloghi che discutono nello specifico l'opera,⁵³¹ vorremmo soffermarci sulla struttura generale del film e sul tipo di inquadrature e di montaggio impegnato, elementi sui quali l'artista costruisce un linguaggio filmico decisamente sperimentale. Anche se si è molto dibattuto sull'etichetta di "film d'artista" e sui modelli cinematografici che possono aver in qualche modo influenzato la costruzione del film, da "Wavelength" (1967) di Michael Snow a "La Jetée" (1967) di Chris Marker senza dimenticare la scena d'inseguimento aereo alla "Intrigo Internazionale" (1959) di Alfred Hitchcock, quello che più ci preme sottolineare è come Smithson avesse cercato di realizzare con il film "Spiral Jetty" non un documentario sulla costruzione dell'opera ma piuttosto "l'equivalente cinematografico"⁵³² della dialettica del Site-Nonsite.⁵³³

Dall'immagine del *movie treatment*, utilizzato anche come manifesto per la presentazione del film, "Spiral Jetty" è essenzialmente diviso in due parti. Fin dai *frames* iniziali il film inanella un'intricata serie di sequenze tutte giocate sul principio dell'associazione visiva dei soggetti inquadrati. La prima parte del film è infatti quella più "imbevuta di riferimenti al cinema e alla letteratura di fantascienza, cui si uniscono citazioni tratte da libri e manuali scientifico-antropologici; un riflesso, questo, degli interessi eclettici di Smithson, avido lettore ed appassionato di fil sci-fi".⁵³⁴ Già in questa prima metà il film è caratterizzato da un montaggio disgiuntivo, che combina delle inquadrature relative alle tempeste

Alauda Publications, Amsterdam 2012. Cfr. altresì E. Schmidt – R. Arkesteijn (a cura di), *Robert Smithson. Die Erfindung der Landschaft/The Invention of Landscape*, catalogo della mostra (Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 4 marzo – 28 maggio 2012; Reykjavik, Reykjavik Art Museum, 17 gennaio – 13 aprile 2013), Snoeck, Köln 2012.

⁵³¹ Mi riferisco in particolare a E.C. Childs, *Robert Smithson and Film...*, cit., pp. 68-81; L. Cooke – K. Kelly (a cura di), *Robert Smithson: Spiral Jetty, True Fictions, False Realities*, Dia Art Foundation, New York-University of California Press, Berkley-Los Angeles-London 2005; A.V. Uroskie, *La Jetée en Spirale: Robert Smithson's Stratigraphic Cinema*, in "Grey room", n. 19, primavera 2005, pp. 55-79; K.M. Campagnolo, *Spiral Jetty Through the Camera's Eyes*, in "Archives of American Art Journal", vol. 47, nn. 1-2, primavera 2008, pp. 16-23.

⁵³² L. Cooke, *A position of elsewhere*, in L. Cooke – K. Kelly (a cura di), *Robert Smithson: Spiral Jetty...*, cit., p. 60. Trad. mia.

⁵³³ R. Smithson, *The Spiral Jetty (1972)*, cit., p. 146. Cfr. altresì G. Baker, *The Cinema Model*, in L. Cooke – K. Kelly (a cura di), *Robert Smithson: Spiral Jetty...*, cit., pp. 79-82.

⁵³⁴ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 52. Cfr. R. Hobbs, *Robert Smithson: articolatore del Nonspazio*, cit., p. 14.

solari a quelle girate in una cava e a delle riprese girate a bordo di una macchina lanciata sulla strada polverosa. Smithson decide infatti di costruire “cinematicamente” l’approccio al sito, tramite il montaggio e una voce off che invece di raccontarci o mostrarci direttamente l’opera ne dilata e ne confonde le coordinate. Tra immagini di antiche mappe di continenti immaginari e i tracciati di una cartina della U.S. Geological Survey il nostro sguardo viene portato su uno sconosciuto sito denominato NK 12-7 e, seguendo sulla cartina il tracciato immaginario di una strada, all’improvviso le parole “Great”, “Salt”, “Lake”, seguite da un *close up* delle acque rosse del lago, ci proiettano su Rozel Point, il punto del Grande Lago Salato nel quale sarebbe stata costruita la *Spiral Jetty*: un’area stata scelta sia per il particolare colore rosso delle acque,⁵³⁵ sia per il fatto di essere stata protagonista di una catastrofe ambientale dovuta allo sfruttamento intensivo dei giacimenti d’olio lì presenti.⁵³⁶ La sequenza successiva, che riprende le fasi costruttive dall’opera, passa continuamente da un micro ad un macrosomo e viceversa, in un’incalzante serie di *long take* e *close up* che mostrano dapprima un’enigmatica figura farsi strada nelle acque del lago (l’artista) per segnare con dei paletti quello che sarà il profilo della spirale, poi dei *close up* sempre più ravvicinati delle acque, fino a inquadrare l’azione delle macchine per la movimentazione della terra. Proprio in questa scena assistiamo a uno degli accostamenti più interessanti del film e che possiamo collegare alla visione che Smithson aveva avuto sulle rive del fiume a Passaic, nella quale si parlava di dinosauri meccanici a cui era stata strappata la pelle. Tra le riprese degli escavatori in azione, nel film vengono infatti inseriti alcuni *film still* che mostrano antichi rettili e dinosauri ed è lo stesso Smithson a spiegare nel saggio “Spiral Jetty” le ragioni di questo accostamento: “ogni cosa nei film e nella realizzazione dei film è arcaica e primitiva. Veniamo trasportati da questo medium archeozoico nelle prime ere geologiche. La moviola diventa una macchina del tempo che trasforma i camion in dinosauri”.⁵³⁷ Nel pensiero di Smithson, “le rive del Grande Lago Salato

⁵³⁵ “Chimicamente parlando, il nostro sangue è analogo per composizione ai mari primordiali”, R. Smithson, *The Spiral Jetty (1972)*, cit., p. 148. Trad. mia.

⁵³⁶ Ivi, p. 145.

⁵³⁷ Ivi, p. 150. Trad. mia.

diventano lo scenario nel quale convivono dimensioni temporali diverse: un passato perduto nel succedersi delle ere geologiche ed un presente popolato dai relitti della ‘moderna preistoria’,⁵³⁸ ovvero quello che resta delle macchine per l’estrazione dell’olio [...]. Il montaggio è quindi lo strumento principale di cui Smithson si serve per concatenare tali metafore visive e lo spettatore del film diventa egli stesso un ‘viaggiatore del tempo’.⁵³⁹

La seconda parte del film è interamente girata su cinepresa aviotrasportata, un tipo di ripresa scelta da Smithson per la radice comune tra la parola elicottero (“da *helix*, *helikos* che vuol dire spirale”) e la forma elicoidale non solo della spirale ma della stessa bobina di pellicola.⁵⁴⁰ È questa la celebre sequenza nella quale Smithson ripete la composizione geologica del sito (“fango, cristalli di sale, rocce, acqua”) per ciascuno dei quattro punti cardinali, mentre scorrono vedute parziali dei profili esterni dell’opera e riprese in senso orario e antiorario dell’*earthwork*, un possibile richiamo ad “Anémic Cinéma” (1926) di Marcel Duchamp o forse un’allusione a quel “ciclone immobile” suggerito visivamente all’artista dai riverberi della luce sulle sponde del lago.⁵⁴¹ Per Smithson, “la sponda del lago divenne il bordo del sole, una curva in ebollizione, un’esplosione”,⁵⁴² mentre la spirale stessa viene descritta come “un sole gigante, una fiamma impenetrabile, una nebulosa di innumerevoli soli. La ripresa aerea non fa altro che enfatizzare l’analogia sole-spirale attraverso una serie di inquadrature che mostrano l’*earthwork* ‘annegare’ nei riflessi abbaglianti del sole nell’acqua del lago”, accompagnate dalla voce off di Smithson che descrive i sintomi e le allucinazioni provocate dal colpo di calore.⁵⁴³ Perdendo qualsiasi riferimento alla scala e alle reali dimensioni dell’opera, l’osservatore viene risucchiato “in un mondo che non può essere espresso dal numero o dalla razionalità”.⁵⁴⁴ Grazie a un montaggio giocato su “una discontinuità narrativa e spazio-temporale che nulla ha del genere

⁵³⁸ Ivi, p. 146. Trad. mia.

⁵³⁹ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 53. Trad. mia. L’espressione è usata da Smithson in R. Smithson, *The Shape of Future and Memory (1966)*, cit., p. 332.

⁵⁴⁰ R. Smithson, *The Spiral Jetty (1972)*, cit., p. 148.

⁵⁴¹ Ivi, p. 146.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 54.

⁵⁴⁴ R. Smithson, *The Spiral Jetty (1972)*, cit., p. 147. Trad. mia.

documentario e per il quale la critica ha riscontrato un'affinità col 'montaggio in conflitto' di Ejzenstein",⁵⁴⁵ nel film la dialettica del Site-Nonsite viene tradotta nei termini di un continuo spostamento tra ere geologiche diverse, tra passato e presente, tra sito e nonsito. Nelle parole dell'artista:

nei film non si riescono ad individuare i siti né tantomeno ci si può fare troppo affidamento. Tutto è fuori portata. La scala si dilata e si riduce a dimensioni inquietanti. Siamo persi tra gli abissi che sono in noi e gli orizzonti infiniti al di fuori di noi. Ogni film ci avvolge nell'incertezza. Più guardiamo attraverso un obiettivo o un'immagine proiettata, più il mondo si fa lontano, e meno iniziamo a comprendere quella lontananza.⁵⁴⁶

A complicare il significato del film ci pensano gli istanti finali: dal sito, lo spettatore viene trasportato all'interno di quello che sembra essere uno studio di editing. Una foto della *Spiral Jetty* è appesa alla parete dietro al tavolo di montaggio sul quale scorre con tutta probabilità proprio il film che il pubblico ha appena visto, quasi a voler ribadire non solo che "il film è una spirale di singoli frames"⁵⁴⁷ ma che tanto la fotografia quanto il film siano essi stessi, in ultima analisi, dei Nonsite.

3.2 Jan Dibbets: come correggere la prospettiva

All'interno del fronte più sperimentale della Land art si inserisce anche la figura di Jan Dibbets (1941). Come per Dennis Oppenheim, anche per l'artista olandese la Land art costituisce una tappa fondamentale ma intermedia all'interno di un percorso marcato da un orientamento decisamente concettuale.⁵⁴⁸ Infatti, come

⁵⁴⁵ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. Cfr. D. Thater, *A Man Becomes Unstuck in Time in the Film that Became a Classic!*, in L. Cooke – K. Kelly (a cura di), *Robert Smithson: The Spiral Jetty...*, cit., p. 172. Cfr. altresì A. Reynolds, *Robert Smithson. Learning...*, cit., pp. 222-35.

⁵⁴⁶ R. Smithson, *A Cinematic Atopia (1971)*, cit., p. 141. Trad. mia.

⁵⁴⁷ R. Smithson, *The Spiral Jetty (1972)*, cit., p. 148. Trad. mia.

⁵⁴⁸ La "singolarità" di Dibbets è indagata in: B. Reise, *Notes on Jan Dibbets's contemporary nature of realistic classicism in the Dutch tradition*, in "Studio International", giugno 1972, pp. 248-55. Cfr. altresì A. Rorimer – A. Goldstein, *Artists in the Exhibition*, in A. Goldstein – A. Rorimer (a cura di), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, catalogo della mostra (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 15 ottobre 1994 – 4 febbraio 1995), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles-The MIT Press, Cambridge (MA) 1995, pp. 104-105. Del tutto discutibile è l'affermazione di Erik Verhagen, il quale asserisce che per Dibbets la Land art è stato "un fenomeno che [...] è rimasto relativamente a lui estraneo". E. Verhagen, in E. Verhagen, *Jan Dibbets. L'œuvre photographique/The photographic work 1967-2007*, Éditions du Panama, Paris 2007, p. 22. Trad. mia.

Smithson e Holt anche Dibbets impiega la fotografia come uno strumento per avviare una riflessione sul modo di vedere e sull'ambiguità della percezione; tuttavia, come ha sottolineato Vos, "definirlo 'fotografo' sarebbe fuorviante. Sebbene egli usi la fotografia nell'eseguire le sue opere, per Dibbets la fotografia non è il prodotto finale ma un medium – un medium, ovviamente, dalle specifiche proprietà, proprio come un dipinto è un medium per un pittore e non il prodotto finale".⁵⁴⁹ In realtà, come avremo modo di appurare limitatamente agli anni dell'adesione alla Land art, la poetica ad alto tasso di sperimentazione di Dibbets troverà proprio nell'immagine fotografica la sua stessa origine e ragione d'esistenza.

Prima di affrontare lo specifico contributo di Dibbets alla Land art è forse opportuno fare un piccolo passo indietro e inquadrare brevemente il punto di partenza della sua riflessione sull'importanza della percezione ottica all'interno del proprio lavoro. Gli esordi come gran parte del periodo formativo di Dibbets sono da ricondurre all'ambito della pittura e l'esito estremo di questa ricerca sono gli *Stacked Paintings* del 1966. Si tratta di una serie di dipinti astratti che si basano sul principio di deformazione ottica dell'immagine. Dipinte a monocromo in colori tenui capaci di smaterializzare il campo del quadro, le tele degli *Stacked Paintings* venivano impilate dall'artista sul pavimento o sovrapposte in modo tale da realizzare un'altra forma, come ad esempio il rombo che si viene a creare a partire dalla deformazione ottica di un quadrato o la losanga composta a partire dalla combinazione minuziosa di alcuni rettangoli. Come racconta l'artista:

ogni volta che realizzavo un dipinto, capivo che lo si sarebbe dovuto guardare da un punto di vista preciso [...]. Poi ho provato a fare dei lavori che cambiassero [dal punto di vista ottico] quando ci si camminava attorno. Ma [...] le opere dipendevano sempre da quello che si vedeva [...] e gli *Stacked Paintings* [...] erano il modo più semplice che avevo per realizzare un dipinto azzerandolo.⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ M.M.M. Vos, *On Photography and the Art of Jan Dibbets*, in R. Fuchs – M.M.M. Vos (a cura di), *Jan Dibbets*, catalogo della mostra (New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 11 settembre – 1 novembre 1987; Minneapolis, Walker Art Center, 17 giugno – 27 marzo 1988; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 24 aprile – 19 giugno 1988; West Palm Beach, Norton Gallery and School of Art, 30 luglio – 2 ottobre 1988; Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 6 novembre 1988 – 1° gennaio 1989), Walker Art Center, Minneapolis 1987, p. 13. Trad. mia.

⁵⁵⁰ J. Dibbets, in "Avalanche", autunno 1970, p. 37. Trad. mia, integrazione mia.

Dibbets aveva così trovato nella deformazione visiva quell'“elemento strutturale”⁵⁵¹ capace d'imprimere una decisa svolta nella sua ricerca artistica. Per dirla con Rudi Fuchs, gli *Stacked Paintings* diventano “dei quadri fatti per sbarazzarsi della pittura”.⁵⁵² L'esperienza che però, tra tutte, ha inciso con maggiore profondità nella formazione di Dibbets è stato il soggiorno londinese alla St. Martin's School. Grazie a una borsa di studio del British Council, da maggio all'agosto del 1967 l'artista ha avuto la possibilità di frequentare artisti quali Barry Flanagan, Richard Long e Hamish Fulton, iniziando a captare quegli stimoli che lo avrebbero portato alla realizzazione dei suoi primi interventi nel paesaggio.⁵⁵³ Però, più che la frequentazione della St. Martin's fu il contatto prolungato con l'ambiente naturale delle campagne inglesi a spostare l'attenzione di Dibbets sulla dimensione processuale del lavoro, un cambiamento che si univa all'aspra critica mossa dall'artista al museo e alla galleria, istituzioni ritenute colpevoli di piegare l'arte “alla regola della mostra e della vendita”.⁵⁵⁴ Infatti, come spiega l'artista:

andando alla St. Martin, ogni giorno dovevo attraversare un bellissimo parco. Durante queste passeggiate obbligatorie notai che l'ambiente naturale era molto più interessante delle sculture che erano state lì collocate. Questo mi diede lo stimolo a creare qualcosa che scaturisse direttamente dall'ambiente. Ma non avevo [ancora acquisito] una formula da cui iniziare a lavorare. Alla fine ebbi l'idea di sovrapporre delle zolle di terra nel modo nel quale avevo sovrapposto le tele [dipinte].⁵⁵⁵

Grass Rhombouses e *Grass Roll* (1967) sono i primi interventi realizzati da Dibbets direttamente nel paesaggio. Nel primo caso si tratta di una serie di rombi all'interno di un rombo, originati a partire dalla sovrapposizione, a due a due, di quattro zolle di terra all'interno del quadrato di partenza da cui sono state tagliate. Proprio come gli *Stacked Paintings*, se osservati da una precisa angolazione, anche i riquadri d'erba si sarebbero otticamente trasformati in rombi. *Grass Roll* è realizzato a partire da una singola zolla quadrata di terra che, una volta arrotolata su se stessa,

⁵⁵¹ R. Fuchs, *The Eye Framed and Unframed*, in R. Fuchs – M.M.M. Vos (a cura di), *Jan Dibbets*, cit., p. 48. Trad. mia.

⁵⁵² R. Fuchs, *Address in honor of Mr. Jan Dibbets*, in *Rembrandt Preis 1979*, Wolfgang Goethe Stiftung, Basel 1979, pp. 14-15, citato in E. Verhagen, *Jan Dibbets...*, cit., p. 18.

⁵⁵³ Cfr. C. Moseley, *Interview with Jan Dibbets*, in C. Moseley (a cura di), *Conception. Conceptual Documents 1968 to 1972*, cit., pp. 124-26. Cfr. altresì R. Fuchs, *The Eye Framed and Unframed*, cit., p. 49.

⁵⁵⁴ J. Dibbets, in G. Celant, *Arte povera*, Gabriele Mazzotta, Milano 1969, p. 103. Trad. mia.

⁵⁵⁵ J. Dibbets, in I. Lebeer, *Interview*, in “Chroniques de l'art vivant”, n. 31, giugno-luglio 1972, p. 10, citato in E. Verhagen, *Jan Dibbets...*, cit., p. 21.

sarebbe passata dalla bidimensionalità di partenza alla tridimensionalità del cilindro. Effimeri per statuto, questi primi lavori testimoniano l'orientamento di Dibbets verso un'arte non più legata alla creazione d'oggetti mercificabili e volta piuttosto a sottolineare il processo alla base della creazione artistica.⁵⁵⁶ In questa fase la fotografia è il medium ideale per documentare lo stadio finale del lavoro e attestarne l'avvenuta realizzazione ma, soprattutto, diventa lo strumento grazie al quale l'osservatore viene messo nella condizione visiva che gli permette di comprendere il lavoro. Inquadrate dal preciso punto di vista dal quale l'opera andrebbe fruita, le fotografie di *Grass Rhombouses* e *Grass Roll* costituiscono la prima tappa di questo progressivo utilizzo della fotografia "come possibilità visuale"⁵⁵⁷ nell'arte di Dibbets, superando un'iniziale diffidenza nei confronti dell'autosufficienza del documento fotografico.⁵⁵⁸

A seguito del soggiorno londinese Dibbets è invitato a partecipare a una delle mostre più sperimentali del periodo, la celebre "19:45-21:55". Organizzata da Paul Maenz e tenutasi sia all'interno che all'esterno della galleria Dorothea Loehr a Francoforte, come dice il titolo la mostra si sarebbe tenuta esclusivamente solo in quel ristretto arco cronologico nella giornata del 9 settembre 1967.⁵⁵⁹ Oltre a Barry Flanagan e Richard Long, all'evento erano presenti anche Gerry Schum, che in quel periodo stava già pensando alla possibilità di comunicare le nuove e rivoluzionarie istanze artistiche dal punto di vista televisivo, e l'artista Konrad Lueg alias Konrad Fischer, che di lì a poco sarebbe diventato uno dei più importanti galleristi e promotori della Land art.⁵⁶⁰ L'intervento *outdoor* senza titolo pubblicato in catalogo è riassunto da due fotografie che mostrano come l'opera fosse stata creata a partire dall'azione di rimozione della neve caduta nel cortile della galleria. Sfruttando un espediente diffuso nella pittura, quello dell'anamorfosi, se osservata da un preciso punto di vista (in questo caso coincidente con l'entrata

⁵⁵⁶ Cfr. J. Dibbets, in G. Celant, *Arte povera*, cit., p. 103.

⁵⁵⁷ J. Dibbets in "Avalanche", autunno 1970, cit., p. 39. Trad. mia.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 37. Nella stessa intervista Dibbets afferma: "[...] la documentazione del lavoro per me non è molto importante. Ho fatto vari lavori senza fotografarli".

⁵⁵⁹ P. Maenz (a cura di), "19:45-21:55. September 9th 1967, Frankfurt, Germany" – *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören*, catalogo della mostra, Frankfurt 1967.

⁵⁶⁰ Cfr. C. Moseley, *Interview with Jan Dibbets*, cit., p. 126.

della galleria),⁵⁶¹ la neve rimossa nella forma di un'ellisse sarebbe apparsa come un cerchio perfetto. Tuttavia, le due immagini in catalogo non svelano al pubblico il trucco ottico alla base dell'opera, preferendo mostrare, condensandolo in due scatti distinti, il processo di lenta scomparsa dell'intervento.⁵⁶²

L'utilizzo di materiali effimeri e naturali combinati a quest'interesse verso un'immagine manipolabile dal punto di vista ottico conducono Dibbets alle prime *Perspective Corrections*, una serie iniziata nel settembre 1967 e portata a compimento nel 1969.⁵⁶³ Le circa quaranta "correzioni di prospettiva" realizzate in varie forme dall'artista più che da una ricerca sul paesaggio nascono da una riflessione sulla fotografia intesa come mezzo capace di catturare e riflettere la realtà. Quest'interesse di matrice concettuale va però a fondersi con il *background* dell'artista. Da sempre interessato ai grandi maestri della pittura del seicento olandese e fiammingo, Dibbets era parimenti affascinato dai problemi affrontati dalla pittura fin dal Rinascimento e riguardanti la possibilità di riuscire a conciliare tridimensionalità e bidimensionalità. Il principio della prospettiva a punto di fuga unico è stata, nella celebre definizione di Erwin Panovsky, la "forma simbolica"⁵⁶⁴ della modernità, l'unico strumento in grado di far ordine nella composizione pittorica e creare l'illusione della profondità di visione. Lo stesso principio ottico è, chiaramente, alla base anche della camera oscura e quindi della stessa fotografia. Tuttavia, dal punto di vista ottico, quello che si vede nelle immagini appositamente orchestrate da Dibbets non è quello che realmente si vedrebbe se si fosse sul luogo dove è stata scattata la foto. Quei quadrati, quelle linee rette, quelle staccionate che vediamo nelle fotografie delle *Perspective Corrections* sono in realtà trapezi e linee curve che vengono fatti cambiare di forma e quindi "corretti" dall'artista, semplicemente inquadrandoli e fotografandoli da specifiche angolature, in modo tale da suggerire all'osservatore l'illusione di trovarsi veramente di fronte

⁵⁶¹ B. Reise, *Notes on Jan Dibbets...*, cit., p. 255.

⁵⁶² *Ibidem*. Nel suo articolo Barbara Reise parla però di un lavoro realizzato "con la segatura" che non corrisponde alle immagini pubblicate nel catalogo della mostra, cfr. P. Maenz (a cura di), "19:45-21:55...", cit., s.p.

⁵⁶³ Cfr. R. Fuchs, *The Eye Framed and Unframed*, cit., p. 50.

⁵⁶⁴ E. Panovsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1961.

all'oggetto inquadrato.⁵⁶⁵ Usando la fotografia non per rappresentare qualcosa di reale ma per visualizzare un'illusione ottica, come sottolinea Bruce Boice “le *Perspective Corrections* appaiono solo nel mirino della macchina fotografica e nella fotografia. Senza la mediazione della macchina fotografica non si può [...] vedere una *Perspective Correction*”.⁵⁶⁶ Di conseguenza, tali opere “esistono letteralmente solo in forma fotografica. Le fotografie sono l'opera”.⁵⁶⁷

L'assetto delle *Perspective Corrections* viene affinato nel tempo da Dibbets, passando da una prima fase analitica a una finale sintetica. Una delle prime “correzioni” è *Perspective Correction - Grass Square* (1967), realizzata dall'artista scavando direttamente nel terreno la forma di un trapezio che, nelle intenzioni dell'artista, sarebbe apparso in fotografia come un quadrato. In quest'opera come in altri esemplari analoghi, Dibbets mette a disposizione dell'osservatore tutti i mezzi per comprendere l'artificio ottico alla base dell'immagine finale, attraverso la presenza combinata su un foglio di carta di due disegni che mostrano le dimensioni e la forma di partenza e che traducono graficamente il sistema di proiezione ottica. In questa fase, la fotografia non assume la rilevanza che avrà invece in seguito. L'immagine fotografica che documenta la “correzione di prospettiva” è infatti relegata nell'angolo in basso a destra del foglio e, anche per quanto riguarda le dimensioni, la fotografia ha un ruolo decisamente secondario di supporto all'idea o di semplice testimonianza documentaria.

Lo stadio successivo delle “correzioni di prospettiva” prevede l'abolizione dell'analisi in favore di un'immagine sintetica. *Perspective Correction – Rectangle with 1 Diagonal* (1967) elimina infatti tutto il corredo grafico per lasciare parlare solo l'immagine fotografica. A differenza di *Perspective Correction - Grass Square*, questa “correzione” è stata realizzata da Dibbets servendosi di una serie di corde bianche che, rispetto all'intervento direttamente realizzato nel terreno, segnano un passo più deciso verso la smaterializzazione dell'opera. Inquadrato nell'immagine c'è spazio anche per un elemento, l'orizzonte, che contribuisce con

⁵⁶⁵ Cfr. M.M.M. Vos, *On Photography and the Art of Jan Dibbets*, cit., pp. 19-20.

⁵⁶⁶ B. Boice, *Jan Dibbets: The Photograph and the Photographed*, in “Artforum”, vol. XI, n. 8, aprile 1973, p. 45. Trad. mia.

⁵⁶⁷ *Ibidem*. Trad. mia.

la sua presenza a far sorgere nell'osservatore dei dubbi sulla realtà della rappresentazione. Il rettangolo attraversato da una diagonale che compare in primo piano sembra infatti "dissociarsi dallo spazio fotografico, assumendo un carattere indeterminato, fluttuante, come se stesse sgusciando fuori da un mondo astratto che si trova al di sopra dell'illusione minuziosamente dettagliata della fotografia".⁵⁶⁸

Come ha sottolineato Fuchs:

la mossa di allargare l'immagine ed eliminare la [parte grafica relativa alla] costruzione [dell'opera] può sembrare ora quasi insignificante. All'epoca, comunque, è stato un grande passo [...] verso un'immagine che fosse indipendente dal punto di vista visivo e opposta a un'immagine [intesa] come traduzione di una costruzione concettuale.⁵⁶⁹

L'approdo finale delle *Perspective Corrections* è incarnato da *Perspective Correction – Horizontal, Vertical, Cross* (1968) e da un lavoro affine dal punto di vista concettuale e dal titolo *Diagonal/Crossed/Diagonal* (1968). Qui infatti assistiamo non solo alla comparsa del principio della sequenza fotografica e alla divisione della "correzione di prospettiva" nei suoi elementi costitutivi ma, fatto ancor più significativo, al trasferimento della fotografia su tela. Dibbets sembra insomma dirci che ora "l'opera d'arte è la foto"⁵⁷⁰ e anche l'adozione del trittico, un formato classico impiegato in pittura, sigla il nuovo statuto dell'immagine fotografica nell'opera di Dibbets. Arrivando al 1969, anno che conclude la ricerca sulle *Perspective Corrections*, oltre a realizzare uno tra gli esemplari più riusciti, *Perspective Correction – Square in Grass, Vancouver* (1969), Dibbets trasferisce *indoor* la poetica della correzione della prospettiva e tra i primi esemplari abbiamo le due versioni di *Perspective Correction, My Studio I e II* (1969).⁵⁷¹ Dall'inizio degli anni settanta, Dibbets evolverà infatti verso un'indagine concettuale delle proprietà fisiche della luce e del funzionamento dell'apparecchio fotografico che esula però dalla nostra discussione.

Sempre nel 1969 Dibbets realizza anche le sue ultime opere di Land art per la mostra "Earth art". In tale occasione l'artista non presenta delle "correzioni di

⁵⁶⁸ M.M.M. Vos, *On Photography and the Art of Jan Dibbets*, cit., p. 20. Trad. mia.

⁵⁶⁹ R. Fuchs, *The Eye Framed and Unframed*, cit., p. 50. Trad. mia.

⁵⁷⁰ J. Dibbets, in L. Lippard, *Six Years...*, cit., p. 59, nota 14.

⁵⁷¹ R. Fuchs, *The Eye Framed and Filled with Color*, in R. Fuchs – G. Moure (a cura di), *Jan Dibbets. Interior Light. Works on Architecture 1969-1990*, Rizzoli International Publications, New York 1991, p. 9.

prospettiva” ma due interventi *outdoor* e *site-specific*, *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° - Crossing the Path* e *Construction of a Wood* (1969) nei quali è comunque presente una manipolazione del dato visivo in funzione della ripresa fotografica. *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° - Crossing the Path* è stato realizzato in un bosco ad alcune miglia di distanza dalla sede della mostra, l’Andrew Dickson White Museum of Art. Nelle intenzioni di Dibbets la lunga camminata per raggiungere il sito è essa stessa parte dell’opera: il processo fisico e percettivo di avvicinamento da parte del pubblico è inteso quindi come una componente essenziale alla fruizione.⁵⁷² Altrettanto importante è anche la modalità d’esecuzione del lavoro che consiste nella creazione di una grande “V” a partire da un’azione fisica di dissodamento del terreno. Intersecandosi, senza sovrapporsi, con il sentiero preesistente e progressivamente cancellato dal cadere della neve, il segno tracciato con tanta fatica da Dibbets mostra tutta la sua natura effimera. Tuttavia, una volta sul posto la forma del lavoro risulta visivamente comprensibile solo da una precisa angolazione. Lo stesso si può dire per *Construction of a Wood*, un intervento creato per sabotare il principio della prospettiva lineare. Per realizzare l’opera l’artista ha dipinto di bianco un certo numero di tronchi d’albero in un bosco nei pressi del museo. Se visti ad una certa distanza, i tronchi dipinti avrebbero creato visivamente un lungo orizzonte bianco, annullando, di fatto, la distanza prospettica e sostituendo la normale percezione ottica a punto di vista unico con un’altra appositamente costruita dall’artista.

L’esperienza di Dibbets nella Land Art si chiude con il contributo “12 Hours Tide Object with Correction of Perspective” per il film di Schum, di cui abbiamo precedentemente trattato, cui si unisce il videotape “4 Diagonals” (1970) prodotto dalla Videogalerie Gerry Schum.⁵⁷³ In entrambi i casi si tratta di “correzioni di prospettiva” concepite per essere fruite esclusivamente attraverso lo schermo televisivo. Rispetto al filmato per “Land Art”, “4 Diagonals” sembra ancora più complesso nelle sue intenzioni con l’osservatore in quanto giocato sul principio di persistenza dell’immagine (in questo caso proiettata dallo schermo televisivo) sulla

⁵⁷² Cfr. J. Dibbets, in W. Sharp – W.C. Lipke (a cura di), *Earth art*, cit., s.p.

⁵⁷³ Cfr. U. Groos – B. Hess - U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., p. 254-55.

retina dell'occhio umano. Il soggetto di "4 Diagonals" è una "correzione di prospettiva" realizzata stavolta all'interno dello spazio dell'inquadratura dello schermo televisivo. Il film si divide in due parti ed è interamente girato a telecamera fissa. Dopo i titoli di testa, il video si apre sull'immagine di una corda stesa a terra e che taglia in diagonale, partendo da sinistra verso destra, lo schermo televisivo. Quest'inquadratura, della durata di pochi secondi, viene immediatamente sostituita da un'altra, più lunga, nella quale la corda è sparita e al suo posto vediamo inquadrati i piedi dell'artista intento a percorrere la medesima direzione diagonale. Lo stesso avviene per la sequenza con protagonista l'altra diagonale, che taglia lo schermo da destra a sinistra. Il medesimo procedimento viene infine ripetuto nella seconda parte del film, in un'inquadratura a campo più largo che permette di cogliere l'artista a figura intera. L'aspetto più interessante di questo filmato è quello che succede negli stacchi tra le inquadrature: per la rapidità del passaggio da un'immagine all'altra si crea nella nostra retina una sovrapposizione d'immagini in base alla quale non solo vediamo ancora la corda come se non fosse mai sparita ma ci sembra addirittura di vedere l'artista camminare sulla stessa corda. Frutto di una calcolata illusione ottica, la versione videotape della "correzione di prospettiva" si rivela un meccanismo versatile e sempre pronto a tenere in scacco le facoltà percettive dell'osservatore.

4. Passo dopo passo, pagina dopo pagina: la fotografia nell'arte di Richard Long e Hamish Fulton

L'inserimento degli inglesi Richard Long (1945) e Hamish Fulton (1946) all'interno della Land art è sempre stato un aspetto decisamente problematico e strenuamente dibattuto non solo dalla critica ma direttamente dagli stessi artisti.⁵⁷⁴ Rispetto al versante "americano", maggiormente dedito alla realizzazione di imponenti *earthworks*, è un fatto incontrovertibile che gli interventi di Long e le camminate di Fulton siano slegati dal punto di vista metodologico dal tipo di ricerca condotto da De Maria, Heizer e Smithson. Tuttavia, pur trovandosi ad agire all'interno di un contesto culturale e geografico decisamente "altro" rispetto alla vastità degli spazi offerti dai deserti del West, la poetica di Long e Fulton affonda le radici nella stessa contestazione e nel rifiuto delle forme tradizionali d'arte affrontate da Smithson e compagni e che hanno costituito il comune terreno di discussione per molti altri artisti, nell'ondata di marcato sperimentalismo che tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta ha investito tanto l'arte europea quanto quella statunitense.

Tra il 1966 e il 1968 Long e Fulton frequentano alla St. Martin's School of Art di Londra il Vocational (Advanced) Sculpture Course, un'esperienza fondamentale che li ha spinti a sviluppare, ciascuno in maniera autonoma, una poetica volta ad infrangere i limiti imposti dalla scultura tradizionale. Per entrambi, la necessità era quella d'instaurare una relazione con l'ambiente che non avesse come fine ultimo la creazione di un oggetto. Coerenti con questo assunto di partenza, la loro risposta è stata quella di fare della propria esperienza all'interno del paesaggio il cardine

⁵⁷⁴ "Per me la 'Land art' è un'espressione americana... Significa bulldozer e grandi progetti. Sembra essere un movimento americano; è un costruire nella terra che è stata comprata dagli artisti, allo scopo di creare un monumento imponente e permanente. Questa cosa non mi interessa affatto", R. Long, in C. Gintz, *Richard Long. La vision, le paysage, le temps*, in "Art Press", n. 104, giugno 1986, p. 8. Trad. mia. "[...] non sono attratto dalle sculture cui ci si riferisce con il termine 'Earth Art'. Credo che gli artisti da te menzionati [Smithson, Heizer e De Maria, N.d.T.] usino il paesaggio senza (dal mio punto di vista) rispetto. [...] vedo la loro arte come una continuazione del 'Destino Manifesto'... la cosiddetta 'conquista eroica' della natura", H. Fulton, in M. Auping, *An Interview with Hamish Fulton*, in M. Auping (a cura di), *Common Ground: Five Artists in the Florida Landscape*, catalogo della mostra (Sarasota, Florida, The John and Mable Ringling Museum of Art, 14 maggio – 18 luglio 1982), The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota 1982, p. 87. Trad. mia.

della propria ricerca, dando vita a due modi diversi di intendere non solo il tipo di attività artistica nell'ambiente esterno ma anche le forme attraverso le quali comunicare questa relazione. Diremo fin da subito che sia per Long che per Fulton il medium principale per instaurare tale rapporto è la camminata, non la *performance*,⁵⁷⁵ e che per entrambi la fotografia gioca un ruolo cruciale nella comunicazione di tale personalissima esperienza al pubblico. Faremo però loro un grave torto se non rendessimo conto delle specificità di poetica di ciascuno prima di passare a prendere in considerazione un aspetto a nostro avviso abbastanza problematico del loro lavoro, connesso allo statuto dell'immagine fotografica e ruolo del libro d'artista nella comunicazione della loro opera al pubblico.

Riallacciandosi a una tradizione che dagli antichi pellegrinaggi raggiunge i moderni viaggiatori, dalla fine degli anni sessanta ad oggi Richard Long ha fatto del camminare la sua arte.⁵⁷⁶ Più che far rivivere il romanticismo della “delicata comunione con la campagna che pervade l'arte inglese”,⁵⁷⁷ per l'artista la semplice azione di camminare nel paesaggio è “un mezzo ideale per esplorare la relazione tra tempo, distanza, geografia e misurazione”,⁵⁷⁸ quindi per instaurare una relazione diretta col mondo.⁵⁷⁹ L'opera, nella sua visione, non è più un oggetto materiale dai confini ben definiti ma è in tutto e per tutto coincidente con il luogo nel quale egli cammina.⁵⁸⁰ Per l'artista infatti, “il paesaggio è un'arena senza limiti”⁵⁸¹ e “camminare per le vie e le strade è come realizzare ‘un ritratto della nazione’ [...] è come camminare sulla forma della terra”.⁵⁸² La prima camminata concepita come opera è *Ben Nevis Hitch Hike* (1967), un viaggio di sei giorni, andata e ritorno, che ha portato l'artista da Londra alla sommità del Ben Nevis. Già nel corso di quest'esperienza, egli si serve della macchina fotografica per immortalare sei

⁵⁷⁵ Distinzione più volte marcata dagli stessi artisti. Cfr. R. Long, in *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, poi in B. Tufnell (a cura di), *Richard Long: Selected Statements & Interviews*, Haunch of Venison, London 2007, p. 67.

⁵⁷⁶ R. Long, *Art as a formal and holistic description of the real space and experience of landscape and its most elemental materials*, in B. Tufnell (a cura di), *Richard Long...*, cit., p. 39. Trad. mia.

⁵⁷⁷ N. Foote, *Long Walks*, in “Artforum”, vol. XVIII, n. 10, estate 1980, p. 47. Trad. mia.

⁵⁷⁸ R. Long, *Art as a formal and holistic description...*, cit., p. 39. Trad. mia.

⁵⁷⁹ A. Seymour (a cura di), *Richard Long. Walking the Line*, Thames & Hudson, London 2002, p. 42.

⁵⁸⁰ R. Long, *Art as a formal and holistic description...*, cit., p. 39. Trad. mia.

⁵⁸¹ R. Long, in M. Codognato, *From an interview with Mario Codognato (1997)*, in B. Tufnell (a cura di), *Richard Long...*, cit., p. 109. Trad. mia.

⁵⁸² R. Long, in M. Giezen, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, cit., p. 86. Trad. mia.

luoghi di sosta segnati su una mappa.⁵⁸³ Non solo la camminata, quindi, ma anche l'uso della fotografia sono fin da subito per Long i mezzi "più diretti, immediati e pratici per interagire con la natura".⁵⁸⁴ In una delle sue rare dichiarazioni pubbliche, l'artista ha definito la sua idea di "scultura realizzata camminando"⁵⁸⁵ con gli aggettivi "semplice, pratica, emozionante, quieta, vigorosa",⁵⁸⁶ caratteristiche che descrivono alla perfezione l'opera che segna l'inizio ufficiale delle sue camminate in linea retta nel paesaggio, *A Line Made by Walking, England 1967* (1967). Realizzata quasi d'impeto in un anonimo campo fiorito nella campagna inglese, "la linea fatta camminando" dall'artista è la traccia visiva della sua azione (e della sua direzione) nel paesaggio. La linea retta è uno dei tanti segni che l'uomo impone alla natura ma, rispetto ai monumentali e più complessi *earthworks*, è un intervento minimale che stupisce per la sua incisività. Destinata ad essere riassorbita nell'ambiente senza lasciar traccia nel giro di poche ore, l'unica testimonianza che rimane dell'opera è una fotografia, la quale però, oltre a documentarla, assume un ruolo ben più complesso all'interno del contesto delle strategie di presentazione del lavoro. Pur nella semplicità e nell'amatorialità dell'esecuzione, lo scatto fotografico impone all'osservatore un punto di vista ben preciso nell'approcciare l'opera. In primo luogo la linea tracciata nel prato è inquadrata in modo tale da dividere perfettamente a metà l'immagine, bilanciando simmetricamente la composizione. In secondo luogo, la linea è ripresa da terra secondo un'angolazione che permette di includere nel campo visivo dei brani dell'ambiente circostante, seguendo quindi un tipo di costruzione che osserva le leggi della prospettiva lineare.⁵⁸⁷ Infine, il segno tracciato da Long è visibile grazie alla diversa incidenza dei raggi del sole sull'erba,⁵⁸⁸ mostrando come l'opera sia creata a partire non solo dall'impronta lasciata dal passaggio dell'artista ma dalla stessa azione della luce: è,

⁵⁸³ C. Wallis, *Making Tracks*, in C. Wallis (a cura di), *Richard Long. Heaven and Earth*, catalogo della mostra (Londra, Tate Britain, 3 giugno – 6 settembre 2009), Tate Publishing, London 2009, p. 43.

⁵⁸⁴ P. Moorhouse, *The Intricacy of the Skein, the Complexity of the Web: Richard Long's Art*, in A. Seymour (a cura di), *Richard Long...*, cit., p. 36. Trad. mia.

⁵⁸⁵ R. Long, *Art as a formal and holistic description...*, cit., p. 39. Trad. mia.

⁵⁸⁶ R. Long, in R. Long, *'Five, six, pick up sticks. Seven, eight, lay them straight' (1980)*, in B. Tufnell (a cura di), *Richard Long...*, cit., p. 15. Trad. mia.

⁵⁸⁷ Cfr. M. Compton, *Some notes on the work of Richard Long: British Pavillion, XXXVII Venice Biennale*, La Biennale di Venezia, Venezia 1976 s.p.

⁵⁸⁸ Cfr. D. Roelstraete, *Richard Long. A Line Made by Walking*, Afterall Books, London 2010, p. 8.

in tutto e per tutto, un lavoro basato sul principio d'indicalità. Quindi, più che un semplice documento, dal punto di vista compositivo e concettuale la fotografia è il mezzo ideale per trasmettere "l'idea" alla base di questo specifico intervento nel paesaggio.⁵⁸⁹ Per Long *A Line Made by Walking*:

fu un lavoro importante perché mi rivelò l'idea di quanto l'arte sia visibile dipende solo da quante volte la fai. Era evidente che una linea camminata una volta era praticamente invisibile, se camminata dieci volte avrebbe lasciato una traccia, e camminata un centinaio di volte avrebbe lasciato un marchio abbastanza permanente. Così, dato che lo status di arte era lo stesso in ognuno di questi casi, mi consentì di controllare il grado di *visibilità* o d'*invisibilità*, e la permanenza o temporaneità di qualsiasi dei lavori che avrei successivamente realizzato.⁵⁹⁰

La possibilità di "controllare il grado *visibilità* o d'*invisibilità*" dell'opera l'artista la trova concretamente non solo nel motivo della linea o del cerchio ma anche nel mezzo fotografico. Come attesta *A Line Made by Walking*, a rimanere sarebbe stata la foto, non l'effimero intervento *outdoor*. Long inizia quindi a riflettere sulla relazione tra l'opera e la forma della sua presentazione ma è nel 1969, in concomitanza alla partecipazione dell'artista alla mostra "Earth art", che inizia a consolidarsi in lui l'idea della fotografia come elemento inseparabile del proprio lavoro. Dopo *A Line Made by Walking*, Long aveva infatti continuato a realizzare altre opere nelle campagne tra Dartmoor e Bristol. Nel corso del tempo, alle linee tracciate dal semplice passaggio dell'artista si sono affiancati nuovi marchi, nuovi segni più o meno permanenti nella natura come cerchi, spirali o croci. "Le linee e i cerchi", spiega l'artista, "non mi appartengono. Sono simboli comuni che appartengono a chiunque, sono astratti. Una linea o un cerchio sono una specie di sistema aperto, posso usarli per qualsiasi idea [...] la vera arte è lo stare fisicamente nel luogo".⁵⁹¹ Sia le linee che i nuovi segni iniziano ad essere realizzati attraverso lo spostamento di materiali naturali trovati sul posto, come le pietre, il legno portato a valle dai fiumi, il fango o la neve. In alcuni casi, una volta completata l'opera, il sito viene riportato alle condizioni originarie, senza far rimanere traccia alcuna dell'azione dell'artista; in altri, è l'azione del tempo a riassorbire gli interventi. All'epoca, le fotografie erano per l'artista delle prove, delle istantanee in

⁵⁸⁹ Cfr. R. Long, *Notes on Maps (1994)*, in B. Tufnell (a cura di), *Richard Long...*, cit., p. 31.

⁵⁹⁰ R. Long, in W. Furlong, *Interview with William Furlong (1984)*, in B. Tufnell (a cura di), *Richard Long...*, cit., p. 62. Trad. mia, corsivi miei.

⁵⁹¹ R. Long, in M. Giezen, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, cit., p. 66. Trad. mia.

bianco e nero realizzate senza alcuna preoccupazione di tipo formale che documentavano semplicemente lo stadio finale del lavoro.⁵⁹² A scatenare nell'artista una maggior consapevolezza in Long nell'uso del mezzo fotografico è l'incontro con il gallerista newyorkese John Gibson, al quale Long, in procinto di partecipare ad "Earth art", mostra appunto alcune fotografie dei suoi lavori *outdoor*, come la croce realizzata tramite la paziente rimozione delle margherite in un campo, dal titolo *England 1968* (1968), o il perimetro di un quadrato formato con dei ciottoli in *Somerset Beach* (1968). Colpito dall'arte di Long, dopo aver visionato quegli scatti amatoriali è lo stesso Gibson a convincere l'artista a portare le fotografie in un vicino laboratorio di stampa per realizzarne degli ingrandimenti, con l'intenzione di esporli nella sua galleria.⁵⁹³ Una volta ingrandite ed esposte incorniciate sulle pareti della galleria, la potenza visiva di quelle immagini ha convinto Long del ruolo strategico giocato dalla fotografia nella comunicazione al pubblico dei propri interventi nel paesaggio. Nelle sue parole, "le mie fotografie sono *fatti* che permettono di accedere ad opere altrimenti remote, solitarie o difficili da conoscere. Alcune sculture sono viste da poche persone, ma possono essere in questo modo conosciute da molti".⁵⁹⁴ Quindi, grazie alla mediazione fotografica l'opera realizzata dall'artista in luoghi spesso disabitati e solitari, diventa "pubblica".⁵⁹⁵ Tuttavia, riportando *indoor* un'opera effimera e *outdoor*, anche le fotografie di Long pongono gli stessi problemi, relativi alla presentazione del proprio lavoro, comuni a tutti gli artisti della Land art. In linea di principio, Long mette la fotografia sullo stesso livello d'importanza rispetto alle altre forme di comunicazione dell'opera. Egli infatti afferma: "nella mia opera, queste camminate sono registrate o descritte in tre modi: attraverso le mappe, le fotografie o i testi, usando la forma più appropriata per ogni specifica idea. Tutte queste forme alimentano l'immaginazione, sono la quintessenza dell'esperienza".⁵⁹⁶ Sottolinando quindi il carattere "smaterializzato" del lavoro e puntando alla

⁵⁹² Cfr. C. Wallis, *Making Tracks*, cit., p. 43.

⁵⁹³ Ivi, p. 46. La mostra dal titolo *Richard Long* si è tenuta dal 22 febbraio al 14 marzo 1969.

⁵⁹⁴ R. Long, in R. Long, *Five, six, pick up sticks...*, cit., p. 17. Trad. mia, corsivo mio.

⁵⁹⁵ Cfr. R. Long, in M. Giezen, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, cit., p. 81.

⁵⁹⁶ R. Long, *Art as a formal and holistic description...*, cit., p. 39. Trad. mia.

fotografia come uno dei mezzi per comunicarlo, in altre occasioni egli si affretta a correggere il tiro, parlando della fotografia come:

un *residuo*. Ho detto spesso che a volte una scultura che ho realizzato durante il cammino è una specie di celebrazione del luogo, del mio trovarmi lì in un certo tempo e in un certo stato mentale [...]. È un documento di un momento della mia vita nel quale mi sono fermato a realizzare quel particolare lavoro, e quindi [...] la fotografia è un documento di quel momento che in un secondo tempo è stato portato all'interno di un altro contesto come modo per comunicarlo. [...] La fotografia è di solito un documento di una scultura che *poi* diventa l'opera d'arte *in un modo diverso*, perché io la incornicio, scrivo una didascalia e la mostro in una galleria o in un libro o altro, insomma, diventa arte perché io sono un artista.⁵⁹⁷

Quindi, da un lato per Long la fotografia “è un documento effettivo del luogo”⁵⁹⁸ e dell'opera lì realizzata, dall'altro egli però precisa come sia la comunicazione stessa del lavoro, attraverso la fotografia, a diventare arte una volta che l'artista decide di immetterla nel dominio pubblico, inserendola nel contesto di “attribuzione di valore” per antonomasia, la galleria, o diffondendola attraverso pubblicazioni e cataloghi.⁵⁹⁹ È probabilmente proprio questa la ragione del suo utilizzare sempre la stessa macchina fotografica, una Nikkormat, e le stesse lenti: per creare, nella varietà dei luoghi visitati e delle opere lì create, un'uniformità stilistica che permetta di far immediatamente ricondurre le fotografie delle opere all'artista che le ha realizzate.⁶⁰⁰ La stessa scelta di un'inquadratura sempre “semplice e diretta”, consente a Long di “porre l'accento sull'arte e non sulla tecnica. [L'opera] deve presentarsi bene ma non sembrare programmata o ricercata. L'estetica non deve prevalere sull'arte”.⁶⁰¹ A partire da *A Line Made by Walking*, sono proprio questi elementi a caratterizzare la poetica di Long, nella quale la fotografia diventa lo strumento per comunicare al pubblico il modo di “vedere il mondo dal punto di vista di chi lo sta attraversando camminando”.⁶⁰² Come sottolinea l'artista:

in generale ho cercato di realizzare le mie fotografie in modo onesto, molto semplice e diretto, nello spirito dell'opera a di solito dal mio punto di vista, niente riprese aeree, niente lenti sofisticate. Credo che ciò avrebbe potuto distrarre l'attenzione e spostarla nel posto sbagliato. Spero che ci sia

⁵⁹⁷ R. Long, in W. Furlong, *Interview*, in M. Gooding (a cura di), *Songs of the Earth. European Artists and the Landscape*, Thames & Hudson, London 2002, p. 131. Trad. mia.

⁵⁹⁸ R. Long, in M. Giezen, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, cit., p. 65. Trad. mia.

⁵⁹⁹ Cfr. C. Wallis, *Making Tracks*, cit., p. 46.

⁶⁰⁰ R. Long, in M. Giezen, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, cit., p. 78.

⁶⁰¹ *Ibidem*. Trad. mia.

⁶⁰² *Ivi*, p. 65. Trad. mia.

veramente questa schiettezza nelle mie fotografie, in modo da permettere di concentrarsi sull'opera stessa. Anche dal punto di vista pratico [...] a volte il modo migliore per guardare una scultura fatta per mezzo di una linea è osservarla stando da un capo della linea stessa e da lì seguirne il percorso.⁶⁰³

Dal 1977 Long inizia a inserire dei brevi testi a corredo delle fotografie, che, dal suo punto di vista, una volta trasferiti su pagina “diventano quasi come le linee delle mie camminate”.⁶⁰⁴ Si tratta di solito di brevi frasi che riportano sinteticamente la durata e la lunghezza delle sue camminate, il giorno e l'anno di realizzazione, soffermandosi sui materiali naturali usati per creare i suoi interventi o sulle sensazioni provate sul luogo. In ogni caso, non si può parlare né di testi poetici, né di haiku, né di descrizioni del paesaggio. Anzi, senza le indicazioni spazio-temporali contenute nei testi quanto nelle didascalie difficilmente il pubblico potrebbe capire in che continente è stata realizzata l'opera. Per Long, tanto la fotografia quanto un testo sono degli elementi che “alimentano l'immaginazione”,⁶⁰⁵ tuttavia, egli ad un certo punto inizia a creare delle opere di solo testo, estromettendo l'immagine fotografica:

[...] una delle ragioni per le quali ho iniziato a fare opere di solo testo [*text works*, N.d.T] è perché mi davano un'altra possibilità, senza usare la macchina fotografica o senza fare necessariamente una scultura.[...] Così, scattare una foto permette di realizzare un certo tipo di lavoro, di documentare il momento, di realizzare un'immagine. E le parole permettono di realizzare un lavoro differente. Esse possono documentare l'intera idea della camminata. Esse hanno una funzione diversa, a volte una funzione più completa.⁶⁰⁶

Sembrerebbe che grazie ai *text works* Long abbia trovato la via per “smaterializzare” il suo lavoro, imprimendo una svolta concettuale alla propria arte. In realtà, dal punto di vista della loro disposizione nella pagina, anche i *text works* acquistano un valore iconico del tutto particolare, “più vicino alla scultura che non alla letteratura”.⁶⁰⁷ Come specifica l'artista, più che a una messa in discussione del mezzo fotografico, queste nuove opere piuttosto sono da ricondurre all'interno di una dimensione sperimentale di allargamento di poetica: “credo che le forme del mio lavoro siano diventate piuttosto ampie e inclusive [...] in modo tale da

⁶⁰³ Ivi, p. 61. Trad. mia.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 61. Trad. mia. Cfr. altresì P. Moorhouse, *The Intricacy of the Skein* ..., cit., p. 38.

⁶⁰⁵ R. Long, *Abbot Hall Gallery (1985)*, in B. Tufnell (a cura di), *Richard Long...*, cit., p. 29. Trad. mia.

⁶⁰⁶ R. Long, in M. Giezen, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, cit., p. 69. Trad. mia.

⁶⁰⁷ P. Moorhouse, *The Intricacy of the Skein...*, cit., p. 39. Trad. mia.

permettermi di occuparmi delle diverse realtà del mondo (tempo, spazio, materiali) in una maniera semplice e precisa”.⁶⁰⁸ Sempre all’interno di questo progressivo ampliamento d’orizzonti medialti e artistici, dal 1969 Long inizia a viaggiare e a realizzare i propri interventi in varie zone del mondo, dal Perù al Sahara, dall’Islanda al Sud Africa, e a creare dei volumi specifici relativi a queste sue camminate. All’inizio si tratta di cataloghi che raccolgono le opere realizzate da Long in vari continenti. Possiamo citare ad esempio “Richard Long Skulptures: England, Germany, Africa, America 1966-1970” (1970), il quale, come suggerisce la tiratura limitata a trecento esemplari, sembra ambire alla fruizione di nicchia caratteristica del un libro d’artista.⁶⁰⁹ In altri casi invece, come in “Two sheepdogs cross in and out of the passing shadows - The clouds drift over the hill with a storm” (1971) possiamo parlare di *concept book*, in quanto il libro sviluppa l’idea di una narrazione con protagonisti i vari elementi che costituiscono il paesaggio della brughiera inglese, all’interno del quale si “mimetizzano” anche alcune opere di Long.⁶¹⁰ In particolare, le fotografie sono sempre accompagnate da una didascalia che, nel rievocare una particolare atmosfera, hanno una funzione connotativa.⁶¹¹ Con “Circle in the Andes” (1972),⁶¹² edito in “Art & Project Bulletin”, e con “South America 1972” (1972),⁶¹³ sia lo spazio della rivista che quello del libro sono intesi come veri e proprie opere d’arte, mentre nel caso del più tardo “Countless Stones” (1983) le “opere [pubblicate sono] effettivamente concepite per essere presentate esattamente come le si guarda. È l’unica testimonianza e l’unico documento”⁶¹⁴ di una camminata il cui filo conduttore è l’osservazione delle pietre incontrate dall’artista percorrendo i sentieri accidentati

⁶⁰⁸ R. Long, in N. Melkonian, *Interview with Neery Melkonian (1993)*, in B. Tufnell (a cura di), *Richard Long...*, cit., p. 93. Trad. mia.

⁶⁰⁹ *Richard Long Skulptures: England, Germany, Africa, America, 1966-1970*, catalogo della mostra, (Mönchengladbach, Städtische Museum, 16 luglio – 30 agosto 1970), Städtische Museum, Mönchengladbach 1970.

⁶¹⁰ R. Long, *Two sheepdogs cross in and out of the passing shadows - The clouds drift over the hill with a storm*, Lisson Publications, London 1971.

⁶¹¹ Cfr. R. Barthes, *Il messaggio fotografico*, in R. Barthes, *L’ovvio e l’ottuso*, Einaudi, Torino 1985, pp. 5-21.

⁶¹² R. Long, *Circle in the Andes*, in “Art & Project Bulletin”, n. 71, 1972.

⁶¹³ R. Long, *South America 1972*, Konrad Fischer, Düsseldorf 1972.

⁶¹⁴ R. Long, in M. Giezen, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, cit., p. 66. Trad. mia, integrazione mia.

del Nepal. Come egli stesso ha precisato, il libro “è un altro modo per portare l’opera nel mondo. [...] Esso rende le idee disponibili alle persone in modo molto economico e facilmente”.⁶¹⁵ Con l’artista come unico responsabile di tutte le decisioni sia relative all’impaginazione, alla sequenza delle fotografie che al formato, Long utilizza lo spazio del libro per creare un preciso percorso di lettura della sua opera, una via per “entrare nel ritmo della sua camminata”.⁶¹⁶ Privi di qualsiasi forma di introduzione e di saggi critici, nella loro successione d’immagini fotografiche o di *text works*, i libri di Long sembrano sintonizzarsi, come ha osservato Andrew Wilson, sugli esempi di Ed Ruscha, pur derogando, riteniamo, dal ferreo principio della successione lineare e cronologica delle immagini.⁶¹⁷ A nostro avviso però, i libri d’artista di Long, come quelli di Fulton, portano alla luce anche una serie di elementi contraddittori. Quando Wilson afferma che “per molti artisti della generazione di Long che come lui hanno realizzato delle opere effimere e dematerializzate, il libro offriva una chiara forma di presentare tali opere come informazione e documentazione”,⁶¹⁸ non sembra tener conto del fatto che, più che smaterializzare l’opera, il libro, soprattutto se in edizione limitata, può anche diventare un pericoloso nuovo oggetto da collezione. Seppur lontano dai formati patinati tipici dei *coffee-table books*, in alcuni casi anche Long non ha saputo resistere alla tentazione di creare delle serie limitate di libri d’artista, sia fotografici che non.⁶¹⁹ Tra questi ultimi citiamo ad esempio “River Avon Book” (1979)⁶²⁰ o

⁶¹⁵ R. Long, in W. Furlong, *Interview with William Furlong (1984)*, cit., p. 61. Trad. mia, integrazione mia.

⁶¹⁶ G. Schraenen, *Schritt für Schritt, Seite für Seite*, in *Richard Long: Skulpturen, Fotos, Texte, Bücher*, catalogo della mostra (Brema, Neues Museum Weserburg, 18 novembre 1993 – 13 febbraio 1994), con testi di T. Deecke, P. Friese, G. Schraenen, Neues Museum Weserburg, Bremen 1993, s.p. Trad. mia. Cfr. altresì W. Malpas, *The Art of Richard Long: Complete Works*, Crescent Moon Publishing, Maidstone 2007, pp. 323-26.

⁶¹⁷ A. Wilson, *From Page to Page. An introduction to Richard Long’s books*, in C. Wallis (a cura di), *Richard Long...*, cit., p. 196.

⁶¹⁸ Ivi, p. 194. Trad. mia.

⁶¹⁹ “Non nego che parte del mio lavoro come artista sia fare libri, ma mi è molto chiaro che c’è un’incredibile differenza tra l’arte di camminare su una montagna e l’arte e l’estetica di un libro. Faccio libri esclusivamente perché ho camminato sul fianco della montagna. E per essere artista devo fare entrambe le cose”, R. Long, in M. Giezen, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, cit., p. 79. Trad. mia.

⁶²⁰ R. Long, *River Avon Book*, Anthony d’Offay Gallery, London 1979.

“Mud Hand Prints” (1984),⁶²¹ libri che nella loro essenza sono “una vera opera e non una stampa riprodotta”,⁶²² nei quali l’artista ha realizzato i suoi celebri “mud works” con il fango proveniente dal fiume Avon Gorge. Tra i libri fotografici più particolari non possiamo non menzionare “Dartmoor” (2006), nel quale il paesaggio fotografico diventa scomponibile come un gioco ad incastro.⁶²³ Ogni fotografia del libro è infatti tagliata orizzontalmente in tre parti (primo piano, piano medio e sfondo), permettendo in tal modo al fruitore di scompaginare a suo piacere l’immagine di partenza e di ricrearne una nuova, frutto della combinazione di tre fotografie diverse. Se, dal punto di vista concettuale, gli interventi di Long miravano al non “riempire il mondo con altri oggetti”,⁶²⁴ da un lato i libri di Long effettivamente dilatano la portata del suo lavoro, ma dall’altro costituiscono un elemento di forte contraddizione all’interno di una poetica tutta volta alla “smaterializzazione”.

Si è a lungo discusso delle somiglianze e delle differenze tra l’arte di Long e quella di Hamish Fulton. Regolarmente inserito nei cataloghi dedicati alla Land art, in realtà Fulton non ha però preso parte alle mostre fondative del gruppo e si è sempre nettamente opposto ad un’interpretazione univoca del proprio lavoro. Ciononostante, il suo approccio al paesaggio non può fare a meno della stessa esperienza diretta che abbiamo visto caratterizzare l’arte di Long, con il quale Fulton ha tra l’altro condiviso numerosi viaggi e camminate tra il 1972 e il 1990.⁶²⁵ In un certo senso, Hamish Fulton ha portato al limite estremo la poetica della Land art per quanto riguarda la dialettica tra dimensione *outdoor* e *indoor* del lavoro, esacerbando la relazione tra l’idea alla base della sua arte e il documento fotografico. Tenendo conto della difficoltà di inserimento di Fulton all’interno degli artisti della Land art, in questa sede ci limiteremo ad evidenziare le peculiarità della sua poetica fotografica, cercando di rintracciare le somiglianze o le differenze

⁶²¹ R. Long, *Mud Hand Prints*, Coracle Press, London 1984.

⁶²² A. Wilson, *From Page to Page...*, cit., p. 194. Trad. mia.

⁶²³ R. Long, *Dartmoor: An Eight Day Walk 2005*, König, Köln 2006. Cfr. altresì A. Wilson, *From Page to Page...*, cit., p. 198.

⁶²⁴ R. Long, in M. Giezen, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, cit., p. 90. Trad. mia.

⁶²⁵ Per un confronto tra l’arte di Long e Fulton cfr. W. Malpas, *Richard Long. Pocket Guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone 2008, pp. 67-72.

rispetto all'approccio di Long anche per quanto riguarda la comune scelta di pubblicare dei volumi che non possono non essere definiti "libri d'artista".

Fulton si definisce "walking artist", un artista che fa del camminare la sua arte.⁶²⁶

Tale consapevolezza nasce dall'incrociarsi di una serie di esperienze, tra le quali spiccano gli anni alla St. Martin's, il rapporto di duratura amicizia con Long e una serie di viaggi fatti tanto in Europa quanto negli Stati Uniti. Nel 1969 Fulton visita la zona delle Badlands e le riserve Sioux in South Dakota e, fermandosi a New York, incontra Smithson e Holt.⁶²⁷ È durante quel viaggio che egli inizia a intendere la camminata come possibilità per articolare una nuova forma d'arte in armonia con la natura. Ispirandosi tanto al rapporto di rispetto e comunione degli indiani d'America con l'ambiente naturale quanto all'etica del "non lasciare tracce" del naturalista John Muir, il celebre fondatore del Sierra Club, egli decide di escludere dalla sua arte qualsiasi forma di intervento, anche temporaneo, diretto ad alterare il paesaggio.⁶²⁸ Per questo, fin da subito la fotografia è per Fulton il medium ideale per instaurare una relazione non invasiva con l'ambiente e le prime immagini scattate con una Kodak Instamatic nel suo viaggio in America sono degli "appunti visivi" di una poetica ancora in fieri. Si tratta di foto in bianco e nero, montate a filo e in sequenza, che hanno tutto il sapore del frammento prelevato da un racconto che però non riusciamo a ricostruire. Non si può ancora parlare nemmeno di camminate. In questa fase, infatti, il paesaggio è percorso dall'artista a bordo di un'automobile e il paesaggio è più uno sfondo sul quale si stagliano delle figure umane (spesso l'artista) e gli animali delle praterie del West, come possiamo vedere in *Crow Horses* (1969) o in un *Senza titolo* (1969). Lo stesso modo di accostare tra di loro le immagini fotografiche, cercando di stabilire un ipotetico dialogo, compare nel primo libro d'artista di Fulton, "Hollow Lane" (1971), che raccoglie una serie di scatti realizzati tra l'Inghilterra, il Canada, gli Stati Uniti e

⁶²⁶ H. Fulton, in G. Morrison, *Interview with Hamish Fulton*, in H. Fulton, *Wild Life. Walks in the Cairngorms*, Morning Star Publications-Plygon, Edinburgh Printmakers, Aberdeen-Edinburgh 2000, p. 197.

⁶²⁷ Cfr. B. Tufnell – A. Wilson (a cura di), *Hamish Fulton. Walking Journey*, catalogo della mostra (Londra, Tate Britain, 14 marzo – 4 giugno 2002), Tate Publishing, London 2002, pp. 113-14.

⁶²⁸ Cfr. A. Wilson, *The Blue Mountains are Constantly Walking – On the Art of Hamish Fulton*, in B. Tufnell – A. Wilson (a cura di), *Hamish Fulton...*, cit., pp. 23-25.

l'Islanda e che è per Fulton la prima occasione per riflettere sia sulla propria arte sia sulle modalità di presentazione del proprio lavoro. Tra le immagini di "Hollow Lane" spicca la sezione intitolata "Canterbury", composta da *The Pilgrims' Way*, *100 Mile Walking Stick*, *The Potato Field*, *Nackington Farm*, *Canterbury* e *A Public Footpath on Nackington Farm, Canterbury 1971-1970* (1971). Seguendo le tracce dell'antica via di pellegrinaggio che dalla cattedrale di Winchester porta a Canterbury, Fulton realizza qui la prima camminata, concepita nella forma del "viaggio breve"⁶²⁹ che da qui in avanti sarà il tipo di camminata preferita dall'artista. Nelle quattro opere che formano la serie sono ancora presenti le tipiche modalità di presentazione delle fotografie scattate negli Stati Uniti ma al contempo inizia a farsi strada un nuovo modo di concepire l'immagine fotografica. Tra tutte, è *The Pilgrim's Way* l'opera nella quale si possono rinvenire alcuni degli elementi che saranno poi dei tratti caratteristici della riflessione artistica di Fulton. Unica tra le fotografie di "Hollow Lane" ad occupare quasi tutta la pagina, *The Pilgrim's Way* mostra lo scorcio di un paesaggio relativamente incontaminato, uno dei tanti che, con tutta probabilità, l'artista ha incontrato nel suo cammino. La fotografia non sembra scattata con particolare ricercatezza formale, tuttavia è scelta dall'artista come l'unica traccia della sua lunga camminata, un frammento visivo che sintetizza la sua esperienza. La scritta "A Hollow Lane on the North Downs – Ancient Paths Forming a Route Between Winchester and Canterbury – Ten Days in April – A 165 Mile Walk", pur se collocata all'esterno del perimetro della fotografia, è anch'essa parte dell'opera e contribuisce a fissare le coordinate spazio-temporali della camminata; la stessa funzione che abbiamo visto attribuita da Long ai testi scritti che accompagnano i suoi interventi. Tuttavia, la fotografia sembra essere per Fulton una traccia metonimica, il cui ruolo è quello di suggerire l'idea che sta alla base della camminata, non di essere in sé stessa l'opera. Questa consapevolezza viene matura nell'artista nel 1973, quando egli decide di legare indissolubilmente la sua arte alla camminata affermando "no walk, no work"

⁶²⁹ H. Fulton, in H. Fulton, *One Hundred Walks*, catalogo della mostra (Den Haag, Gemeentemuseum, 29 novembre 1991 – 26 gennaio 1992), Gemeentemuseum, Den Haag 1991, p. 9, citato in A. Wilson, *The Blue Mountains...*, cit., p. 21.

(niente camminata, niente opera),⁶³⁰ una decisione che imprime una svolta anche nell'uso della fotografia. Infatti, come ha sottolineato Andrew Wilson, “prima del 1973 l'opera è di solito la fotografia; dopo il 1973 è sempre la camminata”.⁶³¹

È nello scritto telegrafico dal titolo “Into a Walk Into Nature” che Fulton stabilisce alcuni dei punti fondamentali della sua poetica. Sostenendo che “prima viene la camminata, solo dopo l'opera”,⁶³² l'artista sposta definitivamente l'accento sulla sua esperienza e non sul risultato finale della sua interazione con l'ambiente cioè lo scatto fotografico. Tuttavia, quando egli afferma che “un'opera d'arte non può rappresentare l'esperienza di una camminata”,⁶³³ sembra quasi voler mettere in discussione l'effettiva possibilità di comunicare, attraverso la mediazione fotografica, tale esperienza al pubblico. Rispetto a Long, quindi, Fulton sembra aver maturato nel tempo una certa sfiducia nel mezzo fotografico, usandolo suo malgrado per il suo valore di testimonianza, di certificazione di realtà, come egli sembra suggerire, dicendo: “ho scelto di documentare le mie camminate perché rispetto la loro esistenza”.⁶³⁴ Utilizzando, come Long, la stessa macchina fotografica amatoriale, una Nikkormat e talvolta un filtro per aumentare il contrasto dell'immagine,⁶³⁵ dal punto di vista della resa formale anche Fulton ha sempre osservato uno stile di ripresa chiaro, sfuggendo alla classica versione “da cartolina” e cercando piuttosto di scegliere dal paesaggio quegli elementi, a volte banali altre volte più suggestivi, che per lui sintetizzano la sua privata esperienza del luogo.⁶³⁶ Diversamente da Fulton, ha osservato Richard Long, “io non sono un grande fotografo [...] mentre Hamish Fulton è un fotografo naturale. Ha una grande

⁶³⁰ Cfr. D. Brown, *Some aspects of British Art Today*, in J.C. Ammann (a cura di), *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art*, catalogo della mostra (Chicago, Art Institute of Chicago, 8 ottobre – 27 novembre 1977; Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 16 marzo – 7 maggio 1978; San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 23 giugno – 6 agosto 1978; Fort Worth, Fort Worth Art Museum, 24 settembre – 29 ottobre 1978; Cincinnati, Contemporary Arts center, 1° dicembre 1978 – 31 gennaio 1979), Art Institute, Chicago 1977, p. 18.

⁶³¹ A. Wilson, *The Blue Mountains...*, cit., p. 26. Trad. mia.

⁶³² H. Fulton, *Into Walk Into Nature*, in H. Fulton, *Walking Artist*, Richter Verlag, Düsseldorf 2001, p. 10. Trad. mia.

⁶³³ Ivi, p. 8. Trad. mia.

⁶³⁴ Ivi, p. 9. Trad. mia.

⁶³⁵ M. Auping, *Common Ground...*, cit., p. 19.

⁶³⁶ Cfr. R. Fuchs, *Photography as Sculpture. On Hamish Fulton*, in “Studio International”, vol. 186, n. 959, ottobre 1973, pp. 128-29.

sensibilità per le immagini che riguardano il paesaggio. Durante la camminata, la macchina fotografica è una parte naturale del suo corpo. Ed è anche un bravo creatore di libri. Ha un conoscenza fantastica dei mezzi, della tecnica e del layout. Anche questo fa parte della sua arte”.⁶³⁷ Le fotografie delle strade e degli anonimi sentieri incontrati nel suo cammino ed editi nel libro “Roads and Paths” (1978)⁶³⁸ incarnano al meglio lo sguardo fotografico di Hamish Fulton. In realtà, più che riassumere l’esperienza vissuta in uno scatto, l’immagine fotografica è un elemento che paradossalmente permette all’artista di marcare la distanza tra l’esperienza *outdoor* e la sua presentazione fotografica sia nel contesto delle mostre che in quello del libro. Se da un lato Fulton spera che la fotografia possa creare nel pubblico “una sensazione, un’impressione [...] basata su quello che la mia arte può offrire”,⁶³⁹ questo tentativo è continuamente sabotato dall’artista dalla presenza, che negli anni si fa sempre più invasiva, del testo. Sintonizzandosi sullo stesso uso del testo fatto da Long, le parole per Fulton “forniscono informazioni che la fotografia da sola non può offrire”.⁶⁴⁰ All’inizio, come possiamo vedere in numerosi libri come “Nepal 1975” (1975),⁶⁴¹ le parole accompagnano la fotografia ma si trovano fisicamente in una pagina a parte, oppure in altri casi sono poste semplicemente ai piedi dell’immagine.⁶⁴² Dagli anni ottanta esse acquistano una specifica autonomia che consente all’artista di fare a meno dell’immagine fotografica, come possiamo osservare nei *text works* pubblicati nel libro “Song of the skylark” (1982),⁶⁴³ lavori che si affiancano a libri come “Green Road” (1989),

⁶³⁷ R. Long, in M. Giezen, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, cit., p. 90. Trad. mia.

⁶³⁸ H. Fulton, *Roads and Paths: Twenty Walks 1971-1977 and Eight Photographs of Roads*, Schirmer-Mosel, München 1978. Cfr. *Reviews. Received and Noted. “Roads and Paths” by Hamish Fulton*, in “Afterimage”, vol. 7, n. 10, maggio 1980, s.p.

⁶³⁹ H. Fulton, citato in W. Malpas, *Richard Long. Pocket Guide...*, cit., p. 217. Trad. mia.

⁶⁴⁰ H. Fulton, in G. Morrison, *Interview with Hamish Fulton*, cit., p. 199. Trad. mia.

⁶⁴¹ H. Fulton, *Nepal 1975: A Walking Journey from Dolalghat Following the Trail to the Everest Icefall, Post Monsoon Season, Nepal 1975*, Municipal van Abbemuseum, Eindhoven 1977.

⁶⁴² Nello specifico, Michael Auping ha individuato tre tipi di relazione tra l’immagine e il testo: “il primo consiste in una fotografia di paesaggio con un’iscrizione che semplicemente descrive la lunghezza, la direzione, la durata e la data della camminata. Il secondo tipo differisce dal primo per il fatto che l’iscrizione si riferisce a qualcosa che non è presente o non è chiaro nella fotografia. [...] Nel terzo tipo di lavoro, Fulton continua a documentare specifiche camminate, ma sceglie di mettere a fuoco alcune specifiche immagini da lui incontrate sulla strada”, M. Auping, in M. Auping, *Common Ground...*, cit., pp. 24-31. Trad. mia.

⁶⁴³ H. Fulton, *Song of the skylark*, Coracle Press for Waddington Galleries, London 1982.

nei quali l'artista interviene sulle sue immagini storiche rielaborandole dal punto di vista dell'impaginazione e della grafica come *Green Road – A Seven Day Walking Journey From Penrith to Huddersfield – Autumn 1979*.⁶⁴⁴ Se Fulton riuscirà con queste opere e con i più recenti *wall paintings* a imprimere una direzione “smaterializzante” e più densamente concettuale al suo lavoro, accanto ad essa continua però ad affiancarsi l'immagine fotografica pubblicata nei propri libri dal design sempre più accattivante e influenzato dalla cartellonistica pubblicitaria.⁶⁴⁵ Quando Fulton afferma che per lui “un oggetto non può competere con un'esperienza”⁶⁴⁶ come inquadrare dal punto di vista critico i libri d'artista che anche lui, come Long, continua a realizzare? A metà strada tra l'essere un efficace mezzo di comunicazione del proprio lavoro e un vero e proprio oggetto d'arte che può essere comprato e posseduto, il libro d'artista rimane un punto altamente problematico all'interno della poetica di Long e Fulton, eternamente sospeso tra le istanze della “dematerializzazione” e quelle più concrete di documentazione e di diffusione dell'opera.

⁶⁴⁴ H. Fulton, *Green Road. A Selection of Walks Made on the British Isles 1969-1989*, Victoria Miro Gallery, London 1989.

⁶⁴⁵ Cfr. G. Morrison, *Interview with Hamish Fulton*, cit., pp. 196-200.

⁶⁴⁶ H. Fulton, *Into a Walk Into Nature*, cit., p. 12. Trad. mia.

5. I media come elemento integrale alla promozione dell'opera nell'arte di Christo e Jeanne-Claude

Dalla fine degli anni sessanta Christo e Jeanne-Claude (1935; 1935-2009) hanno incantato il mondo con una serie di straordinari e altrettanto complessi progetti *site-specific*. Più propensi a definirsi “*environmental artists*”⁶⁴⁷ ma insofferenti alle rigide classificazioni, da più di trent'anni la loro ricerca si svolge prevalentemente in una dimensione *outdoor*, tanto nell'ambiente urbano quanto in quello naturale, nella convinzione che le persone debbano avere delle forti esperienze estetiche al di fuori dai rigidi confini delle sedi istituzionali dell'arte.⁶⁴⁸ Da *Wrapped Coast* (1969) a *Valley Curtain* (1970-72) da *The Running Fence* (1972-76) al più recente *The Gates* (1979-2005), pur nella diversità delle forme e dei luoghi coinvolti, Christo e Jeanne-Claude hanno saputo trasformare ogni progetto in una vera e propria impresa collettiva, allo stesso tempo politica, sociale ed economica.⁶⁴⁹ Infatti, senza il contributo di innumerevoli figure, dai progettisti agli ingegneri, dai lavoratori alla gente comune, nessuna delle loro opere avrebbe potuto essere portata a compimento. Ogni progetto è per gli artisti l'occasione non solo per instaurare una relazione con l'altro ma anche per rimettere in discussione la concezione che ciascuno ha dell'arte. Per tale ragione, tutte le opere mirano a provocare dei “gentili turbamenti”⁶⁵⁰ per renderci più consapevoli della bellezza dell'ambiente in cui viviamo. Dal punto di vista dei materiali usati, il comun denominatore è il tessuto, adoperato in senso plastico per la sua capacità di catturare la luce. Come ha spiegato Christo, “usando questo materiale vulnerabile si avverte una maggiore urgenza di vedere quello che domani non ci sarà più.”⁶⁵¹ Infatti, tutte le opere da loro create sono temporanee e una volta concluso il periodo

⁶⁴⁷ Il sito internet di Christo e Jeanne-Claude, nella sezione denominata “errori comuni”, offre questa e altre precise indicazioni di poetica. Cfr. <http://www.christojeanneclaude.net/common-errors> (consultato il 10.6.2013).

⁶⁴⁸ Cfr. J. Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, Taschen, Köln 2003, p. 41.

⁶⁴⁹ Una sintesi dell'attività degli artisti è in B. Chernow, *XTO+J-C. Christo e Jeanne-Claude. Una biografia di Burt Chernow. Epilogo di Wolfgang Volz*, Skira, Ginevra-Milano 2001.

⁶⁵⁰ Trad. mia. La definizione “gentle disturbances” è variamente tradotta, ad esempio come “gentili agenti di disturbo”, in J. Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, cit., p. 44.

⁶⁵¹ *Ibidem*.

“di durata” dell’opera, il sito viene rigorosamente riportato alle condizioni di partenza e tutti i materiali vengono riciclati. L’arte di Christo e Jeanne-Claude anela infatti alla “libertà”,⁶⁵² le loro opere non sono fatte né per essere possedute né per essere vendute. Per conservare la propria indipendenza gli artisti hanno preso la ferma decisione di autofinanziarsi, tramite la vendita dei disegni preparatori, e di essere quindi gli unici responsabili delle decisioni relative ai progetti.

Come per altri artisti della Land art, anche Christo e Jeanne-Claude hanno impiegato la fotografia e il film per documentare sia le fasi realizzative che lo stadio finale dell’opera ma il rapporto da loro instaurato con i media è tutt’altro che conflittuale, anzi potremmo dire quasi previsto nella genesi stessa del progetto. In realtà, quello che il pubblico ha la possibilità di ammirare per una manciata di giorni è frutto di anni di pianificazione, di dibattimenti pubblici, di battaglie legali condotte strenuamente dagli artisti per ottenere i permessi necessari a trasformare la propria idea in realtà. Si tratta di un lungo e non sempre facile percorso di mediazione tra gli artisti e le istituzioni, i mass media e le persone comuni, che, se non se ne serbasse in qualche modo una memoria, rischierebbe di andare irrimediabilmente perduto. Quindi, pur nella consapevolezza che “non esistono sostituti per il lavoro”,⁶⁵³ la documentazione è assolutamente accettata dagli artisti come parte del loro progetto. Ecco che organizzare personalmente ciò che costituirà la memoria futura del lavoro è per gli artisti un compito fondamentale, per trasmetterlo a tutte quelle persone che non hanno potuto vedere l’opera originale.⁶⁵⁴ Una particolare attenzione è dedicata alla preparazione del libro che immancabilmente sancisce la chiusura di ogni progetto. Infatti, come racconta Christo:

⁶⁵² Ivi, p. 82.

⁶⁵³ Christo in Christo - J. Fineberg, *Lecture and Interview, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1977*, in J. Fineberg (a cura di), *On the Way to the Gates, Central Park*, The Metropolitan Museum of Art, New York-Yale University Press, New Haven 2004, p. 138.

⁶⁵⁴ Cfr. B. O’Doherty (a cura di), *Christo and Jeanne-Claude. Remembering the Running Fence*, catalogo della mostra dal titolo “*Christo and Jeanne-Claude, Remembering the Running fence, Sonoma and Marin Counties, California 1972-1976. A Documentation Exhibition*” (Washington DC, Smithsonian American Art Museum, 2 aprile – 26 settembre 2010), a cura di G. Gurney, con contributi di G.W. Clough, E.C. Anderson Jr., Smithsonian American Art Museum, University of California Press, Berkley-Los Angeles 2010, p. 62.

quando un progetto è concluso, desidero conservare almeno tutto quello che mi è possibile, tutti i documenti in copia esatta. Se avete presente il libro sulla *Valley Curtain* o quello sulla *Wrapped Coast*, li abbiamo ristampato in formato originale non tutti i documenti, perché [...] avrebbero occupato centinaia di pagine, ma almeno un buon numero di documenti nei quali i riferimenti sono precisi dal punto di vista storico [...] in modo da poterli scorrere e capire come il progetto si è sviluppato in quei mesi e in quegli anni.⁶⁵⁵

Gli artisti si preoccupano inoltre di specificare come tutto quello che viene dopo il lavoro è il risultato di un processo di selezione e d'interpretazione, che, per quanto esteso, non potrà mai essere sullo stesso piano dell'opera.⁶⁵⁶ Infatti:

dopo che l'opera è stata realizzata, quando è rimossa e non c'è più, tutto quello che viene dopo di lei è una questione d'interpretazione. Sebbene noi pubblichiamo quei grossi libri e selezioniamo migliaia di documenti, ripeto, essi sono solo una selezione [...]. La selezione è la nostra interpretazione. [...] Tutti i materiali sono solo punti di riferimento, se li decido io e se riusciamo [a sistemare la documentazione] subito dopo il progetto, quando mi ricordo ancora di tutti i documenti originali, dimentichiamo meno cose. È questa la ragione per la quale facciamo sempre velocemente la mostra e il libro, quando siamo ancora freschi di lavoro. Non potrei ritornare un anno dopo sul progetto per Miami [*Surrounded Islands*, N.d.T.] e mettermi a lavorare al libro.⁶⁵⁷

Anche le fotografie e i film fanno ovviamente parte di questo processo non solo di creazione della memoria del progetto ma in generale della comunicazione al vasto pubblico della loro arte. Non essendo né registi né fotografi,⁶⁵⁸ per tutto quello che concerne la documentazione dei loro lavori gli artisti si sono affidati a dei professionisti diventati dei testimoni d'eccezione del loro operato. Per quanto riguarda le fotografie, vari fotografi hanno contribuito alla creazione di immagini memorabili, tra cui il duo Harry Shunk – Janos Kender⁶⁵⁹ e Gianfranco Gorgoni. Tuttavia, il vero “occhio di Christo e Jeanne-Claude”⁶⁶⁰ è Wolfgang Volz. Dal 1971 Volz è il loro fotografo ufficiale, tanto che, come afferma Werner Spies “non è più possibile separare tra loro Christo, Jeanne-Claude e Wolfgang Volz. Ci

⁶⁵⁵ Christo in Christo - J. Fineberg, *Lecture and Interview...*, cit., pp. 138-39. Trad. mia.

⁶⁵⁶ Cfr. C. Green, *Disappearance and Photography in Post-Object Art: Christo and Jeanne-Claude*, in “Afterimage”, vol. 27, n. 3, novembre-dicembre 1999, pp. 13-15.

⁶⁵⁷ Christo, in Christo and Jeanne-Claude - J. Fineberg, *Interview in the artists' loft, New York City, April 16, 1983*, in J. Fineberg (a cura di), *On the Way to the Gates*, cit., p. 127. Trad. mia.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ L'ultimo progetto su cui lavorarono Shunk-Kender è Valley Curtain, da lì in poi vennero sostituiti con Volz. Sul rapporto con Shunk-Kender e sull'entrata in scena di Volz, cfr. B. Chernow, *XTO+J-C...*, cit., pp. 220-22, 229-30.

⁶⁶⁰ La definizione è di Werner Spies. Cfr. W. Spies, *Wolfgang Volz*, in W. Volz, *The Eye of Christo and Jeanne-Claude*, catalogo della mostra (Knokke-Heist, Guy Pieters Gallery, 2 giugno – 2 luglio 2007), Linda and Guy Pieters Publishers, Knokke-Heist 2007, pp. 10-13. Trad. mia. Lo stesso testo è presente in W. Spies, *Christo und Jeanne-Claude. Grenzverlegung der Utopie*, Berlin University Press, Beltz, Hemsbach 2010, pp. 163-73.

troviamo ad affrontare una trinità indistruttibile”.⁶⁶¹ Anche le fotografie di Volz sono delle “interpretazioni”,⁶⁶² tuttavia per il fatto di essere diventato nel tempo un compagno d’avventura più che un semplice collaboratore, gli scatti di Volz oltrepassano la dimensione del documento per diventare piuttosto una forma partecipata di testimonianza. L’aver condiviso gran parte del vissuto personale degli artisti ha prodotto delle immagini di due tipi. Il primo gruppo riguarda le fotografie scattate da Volz alle opere dei due artisti durante tutte le fasi del loro sviluppo fino al completamento, mentre il secondo è incentrato sulla cronaca visiva di quello che riguarda tanto la vita quanto l’arte di Christo e Jeanne-Claude. Le foto del primo tipo spiccano per la chiarezza e la ricercatezza formale: non potrebbe essere altrimenti, dato che il loro scopo è quello di rendere leggibile l’opera nei minimi dettagli e di darne al contempo un’immagine ufficiale e approvata dagli artisti. Dato che per Christo e Jeanne-Claude “non c’è una prospettiva privilegiata o un unico punto di percezione” da cui osservare l’opera, questo si traduce dal punto di vista dell’immagine fotografica in una moltitudine di scatti. I singoli progetti sono catturati da Volz da ogni angolazione, nel tentativo di raccogliere più materiale possibile per l’archivio documentario degli artisti e che in parte verrà pubblicato nei loro libri. Un esempio della articolate campagne fotografiche di Volz è riassunto nelle immagini per progetti come *The Running Fence* e *The Umbrellas* (1984-1991), nei quali le immagini seguono “un ordine sequenziale e narrativo che inizia con le fotografie della costruzione e finisce con le vedute dell’opera completata”.⁶⁶³ C’è però spazio anche per fotografie più spettacolari, come quelle che compaiono nelle pagine pieghevoli del volume dedicato a *The Running Fence*, che sembrano suggerire, come afferma Alec Dann, “un’organizzazione percettiva alternativa dell’esperienza”.⁶⁶⁴

Volz è veramente “l’occhio di Christo e Jeanne-Claude”: un’immagine particolarmente significativa (scattata da Kosshu Endo durante la realizzazione di

⁶⁶¹ W. Spies, *Wolfgang Volz*, cit., p. 10. Trad. mia.

⁶⁶² Ivi, p. 12. Trad. mia.

⁶⁶³ A. Dann, *Don’t fence me in*, in “Afterimage”, vol. 6, n. 5, dicembre 1978, p. 15. Trad. mia.

⁶⁶⁴ *Ibidem*. Trad. mia. Cfr. W. Spies – W. Volz, *Christo. The Running Fence*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1977.

The Umbrellas)⁶⁶⁵ mostra infatti Christo alle spalle del fotografo, intento ad indicargli un punto al di fuori del nostro campo visivo. Volz è lì per fissare in uno scatto l'opera dall'angolazione richiesta da Christo, stabilendo quindi una vera e propria "simbiosi visiva" tra i due.⁶⁶⁶ All'interno di questo primo gruppo di fotografie possiamo inserire anche quelle scattate da Volz in vista dei progetti futuri. Infatti, molti dei disegni preparatori e dei collage di Christo sono realizzati a partire dagli scatti di Volz o, addirittura, sono schizzati direttamente sulle sue fotografie, a testimonianza del ruolo importante del mezzo all'interno anche della progettazione complessiva delle opere. Per tornare alla divisione delle immagini scattate da Volz, le fotografie del secondo tipo sono invece realizzate dal fotografo senza alcuna preoccupazione formale. Mirando a cogliere tanto l'azione degli artisti quanto tutto ciò che ruota attorno a loro, queste immagini *snapshot* si concentrano sulle occasioni di dibattito pubblico come sulle fasi concitate di realizzazione dell'opera, catturando anche dei momenti più privati.

Come le fotografie di Volz anche i film realizzati da Albert e David Maysles sono una parte importante della comunicazione e della diffusione dell'arte di Christo e Jeanne-Claude.⁶⁶⁷ I fratelli Maysles sono stati i fautori di una nuova forma di stile documentario e definita con il termine "direct cinema".⁶⁶⁸ Questa nuova declinazione del cinema documentario si fonda sul principio dell'autenticità della ripresa e sul ruolo dell'operatore come "testimone sincero" dei fatti.⁶⁶⁹ Abolendo le convenzioni tipiche del documentario quali la presenza di una voce off narrante, le interviste e la musica, lo scopo finale è quello di riuscire a favorire un comportamento il più possibile spontaneo dei protagonisti davanti alla cinepresa.⁶⁷⁰

Inoltre, grazie all'utilizzo di apparecchiature più leggere e maneggevoli, l'operatore

⁶⁶⁵ Pubblicata in B. Chernow, *XTO+J-C...*, cit., p. 318.

⁶⁶⁶ W. Spies, *Wolfgang Volz*, cit., p. 12. Trad. mia.

⁶⁶⁷ Su questa parte relativa ai film dei fratelli Maysles cfr. F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., pp. 55-59.

⁶⁶⁸ J.B. Vogels, *The Direct Cinema of Albert and David Maysles*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 2005, pp. 1-19. Cfr. S. Mamber, *Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, MIT Press, Cambridge (MA) 1974, trad. it. con il titolo *Il cinema verità americano*, in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano 1986, pp. 155-73.

⁶⁶⁹ J.B. Vogels, *The Direct Cinema...*, cit., p. 5. Trad. mia.

⁶⁷⁰ Ivi, pp. 1-19.

riusciva ad arginare anche la presenza condizionante del mezzo.⁶⁷¹ Dall'inizio degli anni settanta e fino ad oggi, i fratelli Maysles hanno documentato in sei film i progetti di Christo e Jeanne-Claude: *Christo's Valley Curtain* (1973), *Running Fence* (1978), *Islands* (1986), *Christo in Paris* (1990), *The Umbrellas* (1994) e *The Gates* (2007).⁶⁷² È Albert Maysles a suggerire il perché del duraturo sodalizio con gli artisti: “quando vedi uno dei nostri film e conosci Christo, capisci che come artista, da più punti di vista, il suo stile è simile al nostro... Egli ha una concezione che è solo un punto di partenza”,⁶⁷³ affermando poi, in un'altra intervista, come “entrambi creiamo all'interno delle ‘limitazioni della realtà’”.⁶⁷⁴ Se pensiamo a tutta la serie di difficoltà contingenti che sono alla base di ogni progetto di Christo e Jeanne-Claude, lo stile registico dei fratelli Maysles era per loro l'unico in grado di documentare in maniera il più possibile veritiera le concitate fasi di realizzazione dell'opera.⁶⁷⁵ Come ha precisato Christo:

il film è anche il risultato del rapporto di fiducia tra me e i fratelli Maysles. [...] Ammiro il loro lavoro, e loro erano interessati a documentare questi progetti dal loro punto di vista. Non sono stato io a dir loro come avrebbe dovuto essere il film. Loro lavorano come degli scrittori, solo che invece di scrivere girano un film. E i loro film, i film sulla *Valley Curtain* o su *The Running Fence*, ci restituiscono una parte di quello che stava accadendo; [...] ma non possono “essere” il progetto. Quei ventotto minuti [di film] sono una parte dell'idea [complessiva] del lavoro.⁶⁷⁶

Tra i film girati da Albert e David Maysles vorremmo soffermare la nostra attenzione su *Running Fence*, che, dal nostro punto di vista, è il film meglio

⁶⁷¹ J. Castle, *'Doco Direct' et al.*, in K. Beattie (a cura di), *Albert & David Maysles. Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2010, pp. 87-89. Cfr. altresì F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., pp. 55-56.

⁶⁷² La collaborazione con gli artisti è continuata anche dopo la morte di David Maysles nel 1987. La filmografia completa dei fratelli Maysles è in K. Beattie (a cura di), *Albert & David Maysles...*, cit., pp. xvii-xxxix. Anche Gerry Schum aveva intenzione di coinvolgere Christo nell'esposizione televisiva mai realizzata *Artscapes*, cfr. G. Schum, *TV Projekt Fernsehgalerie, Fernsehausstellung II: Artscapes*, in U. Groos – B. Hess – U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot...*, cit., pp. 161-65. Sui film dei Maysles sull'opera di Christo e Jeanne-Claude, cfr. Robe., *Running Fence*, in “*Variety*”, 1 febbraio 1978, poi in “*Variety. Film Reviews 1978-1980*”, vol. 15, Garland Publishing, New York-London 1983, s.p.; I. Christie, *Running Fence*, in “*Monthly Film Bulletin*”, vol. 45, n. 529, febbraio 1978, pp. 27-28; M. Florescu, *The Maysles' Film of Christo's Running Fence*, in “*Arts Magazine*”, vol. 52, n. 10, giugno 1978, p. 17; Hitch., *Islands*, in “*Variety*”, 5 novembre 1986, poi in “*Variety's Film Reviews 1985-1986*”, vol. 19, R.R. Bowker, New York 1988, s.p.; H. Feinstein, *Umbrellas*, in “*Variety*”, 7 marzo 1994, poi in “*Variety's Film Reviews 1993-1994*”, vol. 23, R.R. Bowker, New Providence 1995, s.p.

⁶⁷³ J. B. Vogels, *The Direct Cinema...*, cit., p. 100. Trad. mia.

⁶⁷⁴ *Ibidem*. Trad. mia.

⁶⁷⁵ Cfr. F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., pp. 56-57.

⁶⁷⁶ Christo, in Christo - J. Fineberg, *Lecture and Interview...*, cit., p. 139. Trad. mia, integrazioni mie.

strutturato oltre a costituire il “modello di riferimento per i successivi film”.⁶⁷⁷ La struttura interna dei film dei fratelli Maysles sull’opera di Christo e Jeanne-Claude è generalmente divisa in quattro parti.⁶⁷⁸ Il film di solito inizia con una sequenza girata nello studio newyorkese dell’artista, ripreso mentre sta completando un disegno preparatorio dell’opera protagonista del film. In questa parte introduttiva i registi decidono di mostrare una fase della progettazione che è stata definita dagli artisti con il termine “periodo software”, il momento ideativo e preliminare nel quale l’artista cerca di dare forma alla sua idea.⁶⁷⁹ Ad esso segue il “periodo hardware”, che prevede “il confronto dei due artisti con la realtà e con i problemi connessi alla realizzazione della propria idea: è in questa fase che vengono interpellate tutte quelle figure che possono contribuire al suo compimento, dalle istituzioni ai capomastri”.⁶⁸⁰ La terza fase va dalla “messa in opera del cantiere, fino al completamento del progetto; infine la quarta e ultima fase mostra le reazioni contrastanti del pubblico all’opera”.⁶⁸¹

Dal punto di vista realizzativo, l’opera *The Running Fence* consisteva in una lunga cortina di tessuto, “un nastro di luce nel paesaggio”⁶⁸² teso tra le due contee confinanti di Sonoma e Marin in California.⁶⁸³ La forma del “recinto passante” era stata dettata dalla particolare conformazione del territorio, una zona di dolci colline a metà strada tra campagna e città, nella quale l’attività principale era l’allevamento di bestiame. Per realizzare l’opera i due artisti dovevano prima ottenere i permessi dei proprietari di ogni singolo appezzamento di terreno coinvolto dal loro intervento. Nel film assistiamo quindi al loro mobilitarsi per convincere i proprietari terrieri che non intendono devastare il paesaggio ma solo creare una bellissima opera d’arte, operazione già questa complicatissima data l’estraneità degli abitanti delle due contee al mondo dell’arte. Christo e Jeanne-Claude riescono comunque a farsi ascoltare e a instaurare un dialogo con la gente del posto e a

⁶⁷⁷ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 57. “Running Fence” (1978), Maysles Film e Charlotte Zwerin, colore, suono, 58’.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

⁶⁷⁹ W. Volz, *Epilogo*, in B. Chernow, *XTO+J-C...*, cit., p. 332. Trad. mia.

⁶⁸⁰ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., pp. 57-58.

⁶⁸¹ *Ivi*, p. 58.

⁶⁸² Christo, in Christo - J. Fineberg, *Lecture and Interview...*, cit., p. 146. Trad. mia.

⁶⁸³ Sul progetto *The Running Fence* rinviamo a B. Chernow, *XTO+J-C...*, cit., pp. 225-46.

rimettere in discussione la nozione che ciascuno ha di arte e, in generale, di “bello” artistico. Di lì a poco il processo si allargherà, complicandosi al punto tale da porre il progetto al vaglio delle commissioni ambientali e a un tira e molla dal risultato incerto con le istituzioni di entrambe le contee. Il film, pur mettendo in luce un aspetto che da sempre accompagna la “fase hardware” dei progetti di Christo e Jeanne-Claude, ovvero il difficile dibattito pubblico delle proprie idee, “trova un riscontro anche nell’ambito del cinema documentario: si tratta della ‘struttura della crisi’⁶⁸⁴, nella quale il protagonista (o ‘man of action’) deve fronteggiare un problema o una situazione particolarmente drammatica”⁶⁸⁵ che ne prova il carattere svelandone la vera anima. Il film infatti non cela la vulnerabilità degli artisti, gli scatti di rabbia o i momenti di sconforto e “il frequente ricorso al close-up è la risorsa capace di creare un maggiore senso di vicinanza e di coinvolgimento emotivo nell’osservatore, rendendolo più partecipe della vicenda umana che si svolge sotto il suo sguardo”.⁶⁸⁶ Filmando senza interferire in nessun modo con la vicenda, la cinepresa dei fratelli Maysles documenta lo svolgersi dei fatti in maniera neutrale, tuttavia “scardinando alla base la figura, tipica del cinema hollywoodiano, dell’eroe risolutore”.⁶⁸⁷ Christo e Jeanne-Claude infatti non riescono a superare l’impasse solamente con le loro forze ma devono fare costante affidamento sugli altri”.⁶⁸⁸ Infatti, la vera opera d’arte si realizza solo in quel momento, nella collaborazione tra gli artisti e le persone toccate dal progetto e che è la linfa vitale della loro arte. Il climax viene raggiunto nelle sequenze del film che vedono Christo difendere il proprio lavoro davanti agli organi legislativi delle contee, sciogliendosi in un accorato appello ai presenti per ottenere i permessi per realizzare l’opera:

il lavoro non è solo il tessuto, i paletti d’acciaio, e il recinto. Il progetto artistico è proprio qui, ora. Ognuno qui è parte del mio lavoro – chi lo vuole, chi non lo vuole [...]. Io credo veramente che l’arte del ventesimo secolo non sia un’esperienza del singolo, o individualistica. Io vivo proprio ora con tutti voi un’esperienza profondamente politica, sociale, economica.⁶⁸⁹

⁶⁸⁴ J.B. Vogels, *The Direct Cinema...*, cit., p. 108. Trad. mia.

⁶⁸⁵ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 58.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ Cfr. J.B. Vogels, *The Direct Cinema...*, cit., pp. 17, 102-103, 111.

⁶⁸⁸ F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 58.

⁶⁸⁹ J.B. Vogles, *The Direct Cinema...*, cit., p. 118. Trad. mia.

I film girati dai fratelli Maysles documentano quindi un aspetto fondamentale della poetica di Christo e Jeanne-Claude: “tutti questi [nostri] lavori sono pubblici. Sono pubblici nel senso più ampio del termine, non solo perché sono visibili in un luogo pubblico, ma perché essi coinvolgono un enorme numero di persone”.⁶⁹⁰ Infatti, nell’economia del film, le ultime scene finali, quelle che mostrano l’opera completata, sono poche rispetto a quelle relative alla concertazione pubblica che si crea attorno al progetto degli artisti.

Nell’arte di Christo e Jeanne-Claude tanto le fotografie quanto i film sembrano avere una funzione ben più complessa della semplice documentazione. Il rapporto con questi media gioca un ruolo di rilievo non solo all’interno delle classiche strategie di presentazione dell’opera ma anche acquistando un’importanza decisiva nella promozione del proprio lavoro. Come afferma Christo “ogni progetto costruisce credibilità”,⁶⁹¹ elemento a cui indubbiamente contribuiscono anche le fotografie di Volz e i film dei fratelli Maysles. Soprattutto i film, proiettati durante le assemblee e i dibattiti pubblici, sono diventati “un elemento strategico della fase ‘hardware’, degli strumenti capaci di contribuire alla sensibilizzazione del pubblico sul lavoro di Christo e Jeanne-Claude”.⁶⁹² Tuttavia, con il tempo non si può escludere come tanto le fotografie quanto i film “si siano trasformati anche in una forma di pubblicità per i progetti della coppia d’artisti”,⁶⁹³ nella consapevolezza della necessità di dover venire a patti con il contesto mediatico.

⁶⁹⁰ Christo, in Christo – J. Fineberg, *Lecture and Interview...*, cit., p. 140. Trad. mia, integrazione mia.

⁶⁹¹ Ivi, p. 139.

⁶⁹² F. Stevanin, *Il film e il video nella Land art...*, cit., p. 59.

⁶⁹³ *Ibidem*. Cfr. altresì J.B. Vogels, *The Direct Cinema...*, cit., 122-23 e M. Cone, *A Sublime Folly: Christo’s Running Fence*, in “Atlantic”, n. 238, settembre 1976, pp. 90-96.

Bibliografia

Alberro A. – Norwell P., *Recording Conceptual Art*, University of California Press, Berkley-Los Angeles 2001.

Alberro A., *Conceptual art and the politics of publicity*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 2003.

Aldiss B.W., *This is planet earth*, in “Frieze”, n. 108, giugno-agosto 2007, pp. 186-93.

Alexander D. (a cura di), *Slide Show. Projected Images in Contemporary Art*, catalogo della mostra (Baltimora, The Baltimore Museum of Art, 27 febbraio – 15 maggio 2005; Cincinnati, Contemporary Arts center, 2 luglio – 11 settembre 2005; New York, The Brooklyn Museum of Art, 7 ottobre 2005 – 8 gennaio 2006), con testi di C. Harrison, R. Storr, Tate Publishing, London 2005

Allen G., *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 2011.

Alloway L., *Christo and the new scale*, in “Art International”, vol. XII/7, settembre 1968, p. 57.

Alloway L., *Artists and photographs*, in “Studio International”, vol. 179, n. 921, aprile 1970, pp. 162-64.

Alloway L., *Robert Smithson's Development*, in “Artforum”, vol. XI, n. 3, novembre 1972, pp. 52-61.

Alloway L., *Site inspection*, in “Artforum”, vol. XV, n. 2, ottobre 1976, pp. 49-55.

Ammann J.C. (a cura di), *Dennis Oppenheim*, catalogo della mostra (Basel, Kunsthalle Basel 13 maggio – 24 giugno 1979), Kunsthalle Basel, Basel 1979.

Ammann J.C. – Speyer A.J. – Rorimer A. (a cura di), *Europe in the Seventies. Aspects of Recent Art*, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute of Chicago, 8 ottobre – 27 novembre 1977; Washington DC, The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 16 marzo – 7 maggio 1978; San Francisco, The San Francisco Museum of Modern Art, 23 giugno – 6 agosto 1978; Fort Worth, The Fort Worth Art Museum, 24 settembre – 29 ottobre 1978; Cincinnati, The Contemporary Arts Center, 1° dicembre 1978 – 31 gennaio 1979), The Art Institute of Chicago, Chicago 1977.

Andre C., *Robert Smithson: He Always Reminded Us of the Questions We Ought to Have Asked Ourselves*, in "Arts magazine", vol. 52, n. 9, maggio 1978, p. 102.

Andrews M., *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, New York 1999.

Antin D., *Television: video's frightful parent*, in "Artforum", vol. XIV, n. 4, dicembre 1975, pp. 36-45.

Aprà A. (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano 1986.

Archivio John Weber Gallery, Archivio John Gibson e Archivio Sammlung Marzona – Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Berlino.

Arnold G. (a cura di), *Robert Smithson in Vancouver. A Fragment of a Greater Fragmentation*, catalogo della mostra (Vancouver, Vancouver Art Gallery, 20 settembre 2003 – 4 gennaio 2004), Vancouver Art Gallery, Vancouver 2003.

Artists & Photographs, con un testo di L. Alloway, Multiples Inc., New York 1970.

Auping M. (a cura di), *Common Ground: Five Artists in the Florida Landscape*, catalogo della mostra (Sarasota, Florida, The John and Mable Ringling Museum of Art, 14 maggio – 18 luglio 1982), The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota 1982.

Baal-Teshuva J., *Christo and Jeanne-Claude*, Taschen, Köln 2003.

Badarida R. – Montrasio R. (a cura di), *Dennis Oppenheim short circuit/cortocircuito*, catalogo della mostra (Milano, Montrasio Arte, 4 aprile – 19 maggio 2007), Silvana Editoriale-Montrasio Arte, Cinisello Balsamo 2007.

Badoux V. – Smolderen T., *Dennis Oppenheim*, in "Art Press", n. 22, gennaio-febbraio 1976, pp. 24-25.

Baker A., *Smithson's Site/Non Site: New York City Walk*, in "Artforum", vol. XIX, n. 6, febbraio 1981, pp. 65-70.

Baker K., *Films ETC., Finch College Museum*, in "Artforum", vol. IX, n. 9, maggio 1971, p. 75.

Baker K., *Dennis Oppenheim: an art with nothing to lose*, in "Arts Magazine", vol. 49, n. 8, aprile 1975, pp. 72-74.

Baker K., *The Lightning Field*, Yale University Press, New Haven-London 2008.

- Baker L. (a cura di), *Castelli-Sonnabend videotapes and films*, vol. I, n. 1, Castelli-Sonnabend Tapes and Films Inc.- Satellite Litho, New York 1974.
- Baker L. (a cura di), *Castelli-Sonnabend videotapes and film. 1975 supplement*, vol. I, n. 2, Castelli-Sonnabend Tapes and Films Inc.- Satellite Litho, New York 1975.
- Barbero L.M. – Pola F. (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, Macro-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010 – 12 giugno 2011), Electa, Milano 2010.
- Barilli R., *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, in “L'arte moderna”, a cura di F. Russoli, Fabbri Editori, Milano (1967) 1975.
- Barilli R., *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano (1974) 1981.
- R. Barilli, *Informale, Oggetto, Comportamento*, vol. I, II, Feltrinelli, Milano (1979) 2006.
- R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano (1984) 2005.
- R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bononia University Press 2007.
- Bargellesi-Severi G., *Robert Smithson. Slideworks*, Carlo Frua/Grafiche AZ, San Martino Buonalbergo (VR) 1997.
- Barthes R., *The Third Meaning: Notes on some of Eisensteins's Stills*, in “Artforum”, vol. XI, n. 5, gennaio 1973, pp. 46-50.
- Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino (1980) 2003.
- Barthes R., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985.
- Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, trad. it. di E. Grazioli, Giancarlo Politi Editore, Milano 1998.
- Baudson M. (a cura di), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, catalogo della mostra (Mannheim, Kunsthalle Mannheim, 11 luglio – 1° settembre 1985; Vienna, Museum moderner Kunst Wien, Museum des 20. Jahrhunderts, 19 settembre – 17 novembre 1985), Acta humaniora, Weinheim 1985, pp. 219-239.
- Baumüller B. - Kuder U. - Zoglauer T., *Inszenierte Natur. Landschaftskunst im 19. Und 20. Jahrhunderts*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1997.

- Beardsley J., *Robert Smithson and the Dialectical Landscape*, in “Arts magazine”, vol.52, n. 9, maggio 1978, pp. 132-135.
- Beardsley J., *Art and Authoritarianism: Walter De Maria's Lightning Field*, in “October”, n. 16, primavera 1981, pp. 35-38.
- Beardsley J., *Traditional Aspects of New Land Art*, in “Art Journal”, vol. 42, n. 3, autunno 1982, pp. 226-232.
- Beattie K., *Albert & David Maysles. Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2010.
- Beeren W.A.L. (a cura di), *Op losse schroeven. Situaties en cryptostructuren*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, 15 marzo-27 aprile 1969), Stedelijk Museum, Amsterdam 1969.
- Beeren W.A.L. (a cura di), *Sonsbeek 71. Sonsbeek Buiten de Perken Deel 1/Part 1*, catalogo della mostra (Arnhem, Park Sonsbeek, 19 giugno-15 agosto 1971), Arnhem 1971.
- Beeren W.A.L., *Walter De Maria, Lightning Field*, in “Museumjournaal”, n. 2, 1981, pp. 90-91, poi in *Walter De Maria. The 5-7-9 series*, catalogo della mostra (New York, Gagosian Gallery, 28 marzo – 9 maggio 1992), Gagosian Gallery, New York 1992.
- Bell K., *Debora Ligorio*, in “Frieze”, n. 121, marzo 2009, p. 133.
- Bellman D., *Robert Smithson and Frederick Law Olmsted: Earthworks in the Future Anterior*, in “Arts magazine”, vol. 52, n. 9, pp. 126-129.
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino (1966) 2009.
- Bertagna A., *Il controllo dell'indeterminato. Potëmkin villages e altri non luoghi*, Quodlibet, Macerata 2010.
- Biocchi M.G. – Salvadori F., *L'età del videotape*, in *La Biennale di Venezia. Annuario 1978, eventi del 1976-77*, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, Venezia 1979, pp. 1163-1170.
- Biesenbach K. – London B. – Eamon C. (a cura di), *Video Acts. Single Channel Works from the Collection of Pamela and Richard Kramlich and New Art Trust*, catalogo della mostra (New York, P.S. 1 Contemporary Art Center, 10 novembre 2002 – aprile 2003), P.S. 1, New York 2002.

- Bocchi G. (a cura di), *Foto & Idea*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Sala del Ridotto del Teatro Regio, aprile-maggio 1976), STEP, Parma 1976.
- Boettger S., *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkley-Los Angeles 2002.
- Boetzkes A., *The ethics of Earth art*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010.
- Boice B., *Jan Dibbets: the Photograph and the Photographed*, in "Artforum", vol. XI, n. 8, aprile 1973, pp. 45-49.
- Bonito Oliva A., *Tempo concreto*, in "Domus", n. 481, dicembre 1969, pp. 42-43.
- Bonito Oliva A., *Claudio Abate, fotografo. Installation & performance art*, catalogo della mostra (Rovereto, MaRT-Museo d'Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, 23 giugno-7 ottobre 2007), Photology, Milano 2007.
- Bonito Oliva A., *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista 1968-2008*, Skira, Ginevra-Milano 2008.
- Borden L., *Nancy Holt, Lo Giudice Gallery*, in "Artforum", vol. XI, n. 10, giugno 1973, p. 8.
- Bordini S., *Videoarte & arte. Tracce per una storia*, Lithos, Roma 1995.
- Bourdon D., *Walter De Maria: The Singular Experience*, in "Art International", vol. XII/10, dicembre 1968, pp. 39-43, 72.
- Bourgeois J.-L., *Dennis Oppenheim. A Presence in the Countryside*, in "Artforum", vol. VIII, n. 2, ottobre 1969, pp. 34-38.
- Boym P. Bj. (a cura di), *Robert Smithson – Retrospective Works 1955-1973*, catalogo della mostra (Oslo, The National Museum of Contemporary Art, 27 febbraio – 2 maggio 1999; Stoccolma, Moden Museum, 19 giugno – 12 settembre 1999; Ishøj, Arken Museum of Contemporary Art, 2 ottobre 1999 – 16 gennaio 2000), PDC Tangen, Norway 1999.
- Brougher K. – Ferguson R. (a cura di), *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, catalogo della mostra (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 17 marzo – 28 luglio 1996; Columbus, Ohio, The Wexner Center for the Arts, 21 settembre 1996 – 5 gennaio 1997; Roma, Palazzo delle Esposizioni, giugno-settembre 1997; Chicago, The

Museum of Contemporary Art, 11 ottobre 1997 – 21 gennaio 1998), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles/The Monacelli Press, New York 1996.

Brown J. (a cura di), *Michael Heizer. Sculpture in Reverse*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1984.

Bryson S., Kruger B., Tillman L., Weinstock J. (a cura di), *Craig Owens. Beyond recognition. Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London 1992.

Burnham J., *Real time systems*, in “Artforum”, vol. VIII, n. 1, settembre 1969, pp. 49-55.

Burnham J. (a cura di), *Dennis Oppenheim: Catalyst 1967-1970*, in “ArtsCanada”, agosto 1970.

Buskirk M., *The contingent object of contemporary art*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 2003.

Butterfield J. – Stitelman P., *Robert Smithson 1938-1973*, in “Arts Magazine”, vol. 48, n. 1, settembre-ottobre 1973, p. 57.

Cameron E., *Drawing lines in the desert – (a study of North American art)*, in “Studio International”, vol. 180, n. 926, ottobre 1970, pp. 150-155.

Campagnolo K.M, *Spiral Jetty Through the Camera’s Eye*, in “Archives of American Art Journal”, vol. 47, nn. 1-2, primavera 2008, pp. 16-23.

Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.

Casey E.S., *Earth-Mapping. Artists Reshaping Landscape*, Univeristy of Minnesota Press, Minneapolis-London 2005.

Castle T., *Robert Smithson from New Jersey*, in “Arts magazine”, vol. 52, n. 9, maggio 1978, p. 103.

Castle T., *Nancy Holt, Sitieseer*, in “Art in America”, vol. 70, n. 3, marzo 1982, pp. 84-91.

Causey A., *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, Oxford-New York 1998.

Celant G., *Arte povera*, Gabriele Mazzotta, Milano 1969.

Celant G., *Walter De Maria*, in “Casabella”, n. 334, marzo 1969, pp. 42-43.

Celant G., *La natura è insorta*, in “Casabella”, n. 339-340, agosto-settembre 1969, pp. 104-107.

Celant G. (a cura di), *Conceptual art, arte povera, land art*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970.

Celant G., *Archivio. Dennis Oppenheim*, in "Casabella", n. 346, marzo 1970, pp. 42-44.

Celant G., *Arte come forza-lavoro*, in "Casabella", n. 349, giugno 1970, pp. 35-36.

Celant G., *Christo*, in "Casabella", n. 362, febbraio 1972, pp. 15-21.

Celant G., *Heizer*, in "Casabella", n. 364, aprile 1972, pp. 26-30.

Celant G., *Richard Long*, in "Domus", n. 511, giugno 1972, pp. 49-51.

Celant G., *British Avantgarde*, in "Domus", n. 518, gennaio 1973, pp. 47-48.

Celant G., *Precronistoria 1966-69*, CentroDi, Firenze 1976.

Celant G., *Senza titolo/1974*, Bulzoni Editore, Roma 1976.

Celant G., *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo Libri, Bari 1977.

Celant G., *Artmakers. Arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 1984.

Celant G. (a cura di), *Storie dell'occhio/2, Gianfranco Gorgoni*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini, 13 luglio-17 settembre 1989), con un testo di R. Gonzáles, Cooptip, Modena 1989.

Celant G. – Romanelli G. (a cura di), *Dennis Oppenheim*, catalogo della mostra (Marghera, Zona industriale, capannone Pilkington – SIV, 15 giugno – 12 ottobre 1997), Charta, Milano 1997.

Celant G. (a cura di), *Walter De Maria*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 11 novembre 1999 – 4 gennaio 2000), Fondazione Prada, Milano 1999.

Celant G., *Dennis Oppenheim. Explorations*, Charta, Milano 2001.

Celant G., *Tornado Americano. Arte al potere 1949-2008*, Skira, Ginevra-Milano 2008.

Celant G., *Michael Heizer*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 15 dicembre 1996 – 31 gennaio 1997), Fondazione Prada, Milano 1996.

Celant G. - Dennison L. (a cura di), *New York New York. Fifty Years of Art, Architecture, Cinema, Performance, Photography and Video*, catalogo della mostra (Principato di Monaco, Grimaldi Forum, 14 luglio – 10 settembre 2006), Skira, Ginevra-Milano 2006.

- Chave A.C., *Revaluating Minimalism: Patronage, Aura, and Place*, in “The Art Bulletin”, vol. XC, n. 3, settembre 2008, pp. 466-86.
- Chernow B., *XTO+J-C. Christo e Jeanne-Claude. Una biografia di Burt Chernow. Epilogo di Wolfgang Volz*, Skira, Ginevra-Milano 2001.
- Chevrier J.-F., *Entre les beaux-arts et les medias: photographie et art moderne*, L’Arachnéen, Paris 2010.
- Chiappini R. (a cura di), *Christo e Jeanne-Claude*, catalogo della mostra (Lugano, Museo d’Arte Moderna della Città-Villa Malpensa, 12 marzo – 18 giugno 2006), Skira, Ginevra-Milano 2006.
- Childs E.C., *Robert Smithson and Film: the Spiral Jetty Reconsidered*, in “Arts Magazine”, vol. 56, n. 2, ottobre 1981, pp. 68-81.
- Chiodi S. – Dardi D. (a cura di), *Spazio. Dalle collezioni d’arte e d’architettura del MAXXI*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI-Museo delle Arti del XXI secolo, 30 maggio 2010 – 23 gennaio 2011), Electa/Fondazione MAXXI, Milano 2010.
- Christie I., *Running Fence*, in “Monthly Film Bulletin”, vol. 45, n. 529, febbraio 1978, pp. 27-28.
- Christo and Jeanne-Claude. Black and White*, catalogo della mostra (Londra, Annely Juda Fine Art, 2 marzo-8 aprile 2000), Annely Juda Fine Art, London 2000.
- Christo and Jeanne-Claude. 40 Years 12 Exhibitions*, catalogo della mostra (Londra, Annely Juda Fine Art, 15 settembre-22 ottobre 2011), con interviste e testi di M. Koddenberg, Annely Juda Fine Art, London 2011.
- Codognato M. – Coen E. (a cura di), *E così via/And so on. 99 artisti della collezione Marzona. Arte povera_ minimal art_ concept art_ land art*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Comunale d’Arte Moderna e Contemporanea, 20 giugno – 17 settembre 2000), West Zone, Venezia 2000.
- Comer S., *Film and Video Art*, Tate Publishing, London 2009.
- Commandeur I. – van Riemsdijk-Zandee T. (a cura di), *Robert Smithson. Art in Continual Movement*, Alauda Publications, Amsterdam 2012.
- Cooke L. – Kelly K., *Robert Smithson. Spiral Jetty. True fictions, false realities*, DIA Art Foundation, University of California Press, Berkley and Los Angeles, California 2005.

- Cook S., *Space Shots*, in "Art in America", vol. 70, n. 2, febbraio 1982, pp. 129-137.
- Compton M., *Some notes on the work of Richard Long by Michael Compton: British Pavillion, XXXVII Venice Biennale*, La Biennale di Venezia, Venezia 1976.
- Corris M., *Hamish Fulton. The Serpentine Gallery*, in "Artforum International", vol. XXX, n. 2, ottobre 1991, pp. 143-44.
- Costa M., *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Castelvecchi, Roma 1999.
- Costello D. – Iversen M., *Photography After Conceptual Art*, Wiley-Blackwell, Chichester 2010.
- Crimp D., *The Photographic Activity of Postmodernism*, in "October", n. 15, inverno 1980, pp. 91-101.
- Crow T., *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*, The Everyman Art Library-Calmann and King, London 1996.
- Daniel-McElroy S. – Dalton A. - Evans P. (a cura di), *Richard Long. A Moving World*, catalogo della mostra (Cornwall, Tate St. Ives, 13 luglio – 13 ottobre 2002), Tate, London 2002.
- Dann A., *Space Shots*, in "Afterimage", vol. 6, n. 4, novembre 1978, p. 18.
- Dann A., *Don't fence me in*, in "Afterimage", vol. 6, n. 5, dicembre 1978, p. 15.
- Davis D., *The size of non-size*, in "Artforum", vol. XV, n. 4, dicembre 1976, pp. 46-51.
- De Duve T., *Ex situ*, in "Cahiers du Musée national d'art modern", n. 27, primavera 1989, pp. 39-55.
- De Europa*, catalogo della mostra (New York, John Weber Gallery, 29 aprile-24 maggio 1972), Impronta, Torino 1972.
- De Maria W., *The Lightning Field*, in "Artforum", vol. XVIII, n. 8, aprile 1980, pp. 52-59.
- De Michelis M. (a cura di), *Il sublime è ora*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica e Palazzo Santa Margherita, 19 settembre 2008 – 6 gennaio 2009), Skira, Ginevra-Milano 2008.
- De Salvo D. (a cura di), *Open Systems. Rethinking art c. 1970*, catalogo della mostra (Londra, Tate Modern, 1° giugno – 29 agosto 2005), Tate Publishing, London 2005.

Dell S. (a cura di), *On Location. Siting Robert Smithson and His Contemporaries*, con testi di A. Rider, W. Wood, Black Dog Publishing, London 2008.

Dematteis L. – Martini G.B. – Ronchetti A. (a cura di), *Tra concetto e comportamento. La fotografia negli anni Settanta*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Martaro e Genova, Galleria Martini e Ronchetti, ottobre – dicembre 2002), con un testo di Angelo Candiano, Galleria Martaro/Galleria Martini e Rocchetti, Torino 2002.

Dempsey K. (a cura di), *Jan Dibbets. Paintings and Photographs*, catalogo della mostra (Londra, Alan Cristea Gallery, 6 aprile-15 maggio 2004), Alan Cristea Gallery, Londra 2004.

Dennis Oppenheim, Interactions. Form-Energy-Subject, in “Arts Magazine”, vol. 46, n. 5, marzo 1972, pp. 36-39.

Dennis Oppenheim, 1968: Earthworks and Ground Systems, catalogo della mostra (San Francisco, Haines Gallery, 31 maggio – 14 luglio 2012), con un testo di C. Haines, Haines Gallery, San Francisco 2012.

Debord G., *La società dello spettacolo*, De Donato, Bari (1967) 1968.

Diack H., *Nobody Can Commit Photography Alone: Early Conceptualism and the Limits of Information*, in “Afterimage”, vol. 38, n. 4, gennaio-febbraio 2011, pp. 14-19.

Dreher T., *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1992.

Dubois P., *L'atto fotografico*, [ed. orig. 1983], ediz. ita. a cura di B. Valli, Quattroventi, Urbino 2009.

Earth air fire water: elements of art, catalogo della mostra, Museum of Fine Arts, Boston 1971.

Ehninger E., *Die Land Art als Film. Parallelen der Raumkonstruktion in Land Art und Film bei Walter De Maria und Robert Smithson*, in “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, vol. 55, n. 1, 2010, pp. 109-127.

36. *Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Opera o comportamento*, catalogo della mostra (Venezia, 11 giugno – 1° ottobre 1972), La Biennale di Venezia, Venezia 1972.

- Fagiolo Dell'Arco M., *Lettere da Roma. Art video recording*, in "Art International", anno XV, vol. 8, 20 ottobre 1971.
- Fagone V., *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano 1990.
- Feinstein H., *Umbrellas*, in "Variety", 7 marzo 1994 poi in "Variety's Film Reviews 1993-1994", vol. 23, R.R. Bower, New Providence, New Jersey 1995.
- Fineberg J. (a cura di), *On the Way to the Gates, Central Park*, The Metropolitan Museum of Art, New York-Yale University Press, New Haven 2004.
- Fischer J., *Hamish Fulton. John Weber Gallery*, in "Artforum International", vol. XXVI, n. 6, febbraio 1988, pp. 141-42.
- Flam J., *Robert Smithson. The Collected Writings*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, California 1996.
- Florescu M., *The Maysles' Film of Christo's Running Fence*, in "Arts magazine", vol. 52, n. 10, giugno 1978, p. 17.
- Fogle D. (a cura di), *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, catalogo della mostra (Minneapolis, Walker Art Center, 11 ottobre 2003 – 4 gennaio 2004; Los Angeles, UCLA Hammer Museum, 8 febbraio-11 maggio 2004), Butler & Tanner, United Kingdom – Walker Art Center, Minneapolis 2003.
- Formulation*, catalogo della mostra (Andover, Addison Gallery of American art, 8 gennaio-14 febbraio 1971), Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Town Printing, Andover MA 1971.
- Foote N., *Drawing the Line*, in "Artforum", vol. XIV, n. 9, maggio 1976, pp. 54-57.
- Foote N., *The anti-photographers*, in "Artforum", vol. XV, n. 1, settembre 1976, pp. 46-54.
- Foote N., *Long Walks*, in "Artforum", vol. XVIII, n. 10, estate 1980, pp. 42-47.
- Foster H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano (1996) 2006.
- Franceschini E., *La spia buona*, in "La Repubblica", 5 novembre 1986, poi in Penna C. – Antolini D. (a cura di), *Gianfranco Gorgoni: Art and Politics*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 4-26 luglio 1987), Banca Nazionale delle Comunicazioni, Ancona 1987, s.p.

- Francblin C., *Une image en transit*, in “Cahiers du Musée national d’art moderne”, n. 27, primavera 1989, pp. 57-65.
- Fricke C. - K. Schrenk (a cura di), *Video im Kunstmuseum*, Kunstmuseum Bonn, Bonn 1992.
- Fricke C., ‘*Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören*’. *Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1996.
- Frieling R. - Daniels D. (a cura di), *Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland / Media Art Action. The 1960s and 1970s in Germany*, Goethe Institut München, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Springer, Wien-New York 1997.
- Frieling R. – Daniels D., *Medien Kunst Netz / 1 Medienkunst im Überblick – Media Art Net / 1 Survey of Media Art*, Springer Verlag, Wien-New York 2004.
- Fricke C., *Harry Shunk*, in “Kunstforum International”, n. 126, marzo-giugno 1994, pp. 374-75.
- Frillici P.F., *La fotografia ‘entropica’ di Robert Smithson*, in “Around Photography”, n. 7, ottobre-dicembre 2005.
- Frillici P.F., *La fotografia entropica di Robert Smithson*, in “Around Photography”, n. 9, maggio-settembre 2006, pp. 21-23.
- Frizot M. - Païni D. (a cura di), *Sculpteur-Photographier/Photographie-Sculpture*, atti del convegno organizzato al Museo del Louvre, 22-23 novembre 1991, Marval, Paris 1993.
- Fuchs R., *Photography as sculpture. On Hamish Fulton*, in “Studio International”, ottobre 1973, pp. 128-29.
- Fuchs R., *Memories of passing. A note on Richard Long*, in “Studio International”, aprile 1974, pp. 172-73.
- Fuchs R., *Address in honor of Mr. Jan Dibbets*, in *Rembrandt Preis 1979*, Wolfgang Goethe Stiftung, Basel 1979.
- Fuchs R. (a cura di), *Richard Long*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1986), Thames & Hudson, London 1986.

Fuchs R. – Vos M.M.M. (a cura di), *Jan Dibbets*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 11 settembre – 1° novembre 1987; Minneapolis, Walker Art Center, 17 gennaio – 27 marzo 1988; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 24 aprile – 19 giugno 1988; West Palm Beach, Norton Gallery and School of Art, 30 luglio – 2 ottobre 1988; Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 6 novembre 1988 – 1° gennaio 1989), Walker Art Center, Minneapolis 1987.

Fuchs R. - Moure G., *Jan Dibbets. Interior Light. Works on Architecture 1969-1990*, Rizzoli International Publications, New York 1991.

Fuller P., *Hamish Fulton, Ica New Gallery, 18 March-2 April. Reviewed by Peter Fuller*, in “Studio International”, maggio-giugno 1976, pp. 306-307.

Fulton H., *Nepal 1975: A Walking Journey from Dolalghat Following the Trail to the Everest Icefall, Post Monsoon Season, Nepal 1975*, Municipal van Abbemuseum, Eindhoven 1977.

Fulton H., *Roads and Paths: Twenty Walks 1971-1977 and Eight Photographs of Roads*, Schirmer-Mosel, München 1978.

Fulton H., *Song of the skylark*, Coracle Press for Waddington Galleries, London 1982.

Fulton H., *Green Road. A Selection of Walks Made on the British Isles 1969-1989*, Victoria Miro Gallery, London 1989.

Fulton H., *One Hundred Walks*, catalogo della mostra (Den Haag, Gemeentemuseum, 29 novembre 1991 – 26 gennaio 1992), Gemeentemuseum, Den Haag 1991.

Fulton H., *Wild Life. Walks in the Cairngorms*, Pocketbooks, Morning Star Publications, Polygon, Peacock, Edinburgh-Aberdeen 2000.

Fulton H., *Walking Artist*, Richter Verlag, Düsseldorf 2001.

Fulton H., *Life in Film*, in “Frieze”, n. 108, giugno-agosto 2007, pp. 46-47.

Furlong C., *Circumstantial evidence*, in “Afterimage”, vol. 8, n. 10, maggio 1981, pp. 19-20.

Galofaro L., *Artscape. L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*, Postmediabooks, Milano 2007.

Galloway D., *Packing the Past*, in “Art in America”, vol. 83, n. 11, novembre 1995, pp. 86-89, 133.

- Gassisi J., *Frederic Church, Jackson Pollock and Christo: three visions of the American landscape*, PhD dissertation in Philosophy in the School of Education, Health, Nursing and Arts Professions 1983, New York University, University Microfilm International, Ann Arbor, Michigan-New York 1983.
- Gianelli I. – Beccaria M. (a cura di), *Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea. La collezione video*, Skira, Ginevra-Milano 2005.
- Gildzen A., “*Partially Buried woodshed*”: a Robert Smithson Log, in “Arts magazine”, vol. 52, n. 9, maggio 1978, pp. 118-120.
- Ginz C., *Richard Long. La vision, le paysage, le temps. Interview par Claude Ginz*, in “Art Press”, n. 104, giugno 1986, pp. 4-8.
- Glueck G., *Trends up sales down*, in “Art in America”, vol. 57, n. 2, febbraio 1969, pp. 114-119.
- Gohr S. (a cura di), *Europa/America. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, catalogo della mostra (Colonia, Museum Ludwig, 6 settembre – 30 novembre 1986), Museum Ludwig, Köln 1986.
- Goldstein A. – Rorimer A. (a cura di), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, catalogo della mostra (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 15 ottobre 1994 – 4 febbraio 1995), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 1995.
- Gooding M., *Songs of the Earth. European Artists and the Landscape*, con interviste di W. Furlong, Thames & Hudson, London 2002.
- Gorgoni G., *Beyond the canvas. Artists of the Seventies and Eighties. Photographs by Gianfranco Gorgoni*, con un'introduzione di L. Castelli, Rizzoli International, New York 1985.
- Grandi S. (a cura di), *Il Contemporaneo. I linguaggi del video nella sperimentazione artistica*, Fausto Lupetti Editore, Bologna 2012.
- Graziani R., *Robert Smithson's Picturable Situation: Blasted Landscapes from the 1960s*, in “Critical Inquiry”, vol. 20, n. 3, primavera 1994, pp. 419-51.
- Graziani R., *Robert Smithson and the American Landscape*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

- Green C., *Disappearance and Photography in Post-Object Art: Christo and Jeanne-Claude*, in "Afterimage", vol. 27, n. 3, novembre-dicembre 1999, pp. 13-15.
- Greenberg C., *Modernist painting*, in F. Frascina – C. Harrison (a cura di), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, Harper & Row, New York 1982.
- Greenberg C., *Arte e cultura: saggi critici*, con un'introduzione di G. Dorfles, Allemandi, Torino 1991.
- Grosenick U. (a cura di), *Women artists. Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, [ed. orig. 2001], trad. ita. a cura di R. Botti, F. Del Moro, Taschen, Köln 2002.
- Gross U. – Hess B. – Wevers U. (a cura di), *Ready to shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum/Videogalerie Gerry Schum*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunsthalle, 14 dicembre 2003 – 14 marzo 2004; Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, 27 marzo – 6 giugno 2004; Porto, Museum de Arte Contemporânea de Serralves, 23 luglio – 10 ottobre 2004), Kunsthalle Düsseldorf - Snoeck, Köln 2003.
- Groys B. – Herzogenrath W. – Daniels D. (a cura di), *40yearsvideoart.de. Digital heritage: Video art in Germany 1963 to the present*, Hatje Cantz, Ostfildern 2006.
- Guadagnini W. (a cura di), *Storie dell'occhio/I. Fotografi ed eventi artistic in Italia dal '60 all' '80. Abate, Capone, Colombo, Jodice, Lucas, Mulas, Mussat Sartor, Pellion di Persano*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini Pubblici, 27 marzo – 15 maggio 1988), con interviste di A. Prandi, Cooptip, Modena 1988.
- Guadagnini W. (a cura di), *Gli anni '70: lo sguardo, la foto*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini, 15 luglio – 19 settembre 1993), con testi di A. Altamura, Cooptip, Modena 1993.
- Gualdoni F., *Le forme del presente*, in "Storia universale dell'arte", sezione terza "Le civiltà dell'Occidente", diretta da Enrico Castelnuovo, UTET, Torino 1997.
- Gualdoni F., *Land art, Concettuale, Arte povera*, Skira, Ginevra-Milano 2007.
- Guggenheim International Exhibition 1971*, catalogo della mostra, con un testo di D. Waldman, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1971.
- Gunthert A. – Poivert M., *L'art de la photographie. Des origines à nos jours*, Citadelles & Mazendo, Paris 2007.

Gunthert A. – Poivert M. (a cura di), *Storia della fotografia. Dalle origini ai nostri giorni*, Electa, Milano 2008.

Hamish Fulton. Sixteen selected walks, catalogo della mostra (Basilea, Kunstmuseum Basel, 27 settembre – 16 novembre 1975), con un testo di Z. Felix, Kunstmuseum Basel, Basel 1975.

Hamish Fulton, Song of the Skylark, Coracle Press for Waddington Galleries, London 1982.

Hamish Fulton, Green Road. A selection of walks made on the British Isles 1969-1989, catalogo della mostra (Londra, Victoria Miro Gallery, ottobre 1989), Victoria Miro Gallery, London 1989.

Hamish Fulton, catalogo della mostra (Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1992), Cantz Verlag Ostfinden-Ruit 1992.

Hamish Fulton. Geronimo Homeland, catalogo della mostra (Houston, Texas Gallery, 12 gennaio – 10 febbraio 2007; New York, Christine Burgin Gallery, 18 maggio – 16 giugno 2007), Texas Gallery-Christine Burgin Gallery-The Studley Press, Houston-New York 2007.

Hapkemeyer A. (a cura di), *Hamish Fulton. Keep Moving*, catalogo della mostra (Bolzano, Museion, 18 febbraio - 8 maggio 2005), Charta, Milano 2005.

Harrison C., *On Exhibitions and the World at Large: Seth Siegelaub in Conversation with Charles Harrison*, in “Studio International”, vol. 178, n. 917, dicembre 1969, p. 202.

Harrison C., *Art on TV*, in “Studio International”, giugno 1971, pp. 30-31.

Heartney E., *Dennis Oppenheim une pratique de la discontinuité. Interview par Eleanor Heartney*, in “Art Press”, n. 176, gennaio 1993, pp. 12-19.

Hegy L. – Fiz A. (a cura di), *Dennis Oppenheim*, catalogo della mostra (Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, 14 maggio – 21 agosto 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

Hein B., *Underground-Film. Bildende Künstler machen Filme /Avant-Garde-Film machen Kunst*, in “Magazin KUNST”, a. 11, n. 41, 1 Quartal 1971, pp. 2135-2156.

Helfenstein J. (a cura di), *Walter De Maria: Trilogies*, catalogo della mostra (Houston, The Menil Collection, 16 settembre 2011 – 9 gennaio 2012), Yale University Press, New Haven 2011.

Herchenröder C., *Video artists*, in “Studio International”, febbraio 1972, pp. 85-86.

Hermann R.-D., *In search of a cosmological dimension: Robert Smithson's Dallas-Forth Worth Airport Project*, in “Arts magazine”, vol. 52, n. 9, maggio 1978, pp. 110-113.

Herzogenrath W., *Video Art in West Germany. From reproduction to medium of conscious creativity*, in “Studio International”, maggio-giugno 1976, pp. 217-22.

Herzogenrath W. (a cura di), *Videokunst in Deutschland 1963-1982. Videobänder Installationen Objekte Performances. Ars Viva 82/83*, catalogo della mostra (Köln, Kölnischer Kunstverein, 6 giugno-18 luglio 1982; Hamburg, Kunsthalle Hamburg, 5 agosto-5 settembre 1982; Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 8 settembre-17 ottobre 1982; Münster, Vestfälischer Kunstverein, 8-24 ottobre 1982; München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 27 ottobre-28 novembre 1982; Nürnberg/Norishalle, Kunsthalle Nürnberg, 10 dicembre 1982-16 gennaio 1983; Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preussischer Kulturbesitz, fine gennaio-inizio marzo 1983), Kölnischer Kunstverein-Verlag Gerd Hatje Stuttgart, Stuttgart 1982.

Hess A. (a cura di), *Dennis Oppenheim. Selected Works 1967-90. And the Mind Grew Fingers*, catalogo della mostra (New York, P.S. 1 Museum of New York, 8 dicembre 1991 – 2 febbraio 1992), The Institute for Contemporary Art, Harry N. Abrams, New York 1992.

Hickey D., *Earthscapes, Landworks and Oz*, in “Art in America”, vol. 59, n. 5, settembre-ottobre 1971, pp. 40-49.

Hindry A., *La légèreté de l'être selon Richard Long*, in “Artsudio”, n. 10, autunno 1988, pp. 120-31.

Hitch, *Islands*, in “Variety”, 5 novembre 1986 poi in “Variety's Film Review 1985-1986”, vol. 19, R.R. Bowker, New York 1988.

Hobbs R. (a cura di), *Robert Smithson: Sculpture*, con contributi di L. Alloway, J. Coplans, L. Lippard, Cornell University Press, Ithaca-London 1981.

Hobbs R. (a cura di), *Robert Smithson: a retrospective view. 40th Venice Biennale 1982-United States Pavillion*, catalogo della mostra (Venezia, XXXX Biennale Internazionale d'Arte-Padiglione degli Stati Uniti, 1982), Cornell University Press, Ithaca 1982.

Holt N., *Ransacked. Aunt Ethel: an Ending*, Printed Matter Inc., New York 1980.

Holt N., *Dark Star Park. Rosslyn, Arlington County, Virginia*, brochure della mostra, Arlington County, Virginia 1984.

Holt N., *Time Outs*, Castelli-Sonnabend Tapes, John Weber Gallery, New York 1985.

Honnef K., *Concept art*, Phaidon, Köln 1971.

Honnef K. - Weiss E. (a cura di), *documenta 6. Band 2: Fotografie, Film, Video*, Paul Dietrichs, Kassel 1977.

Hoet J. – Verhofstadt D. (a cura di), *Christo. Surrounded Islands. Biscayne Bay, Greater Miami, Florida 1980-83*, catalogo della mostra (Gent, Museum von Hedendaagse Kunst, 1987), Gent 1987.

Holt N., *Sun Tunnels*, in "Artforum", vol. XV, n. 8, aprile 1977, pp. 32-37.

Holt N., *The Time Being (for Robert Smithson)*, in "Arts magazine", vol. 52, n. 9, p. 144.

Honnef K. – Weiss E. (a cura di), *Documenta 6. Band II: Fotografie Film Video*, Paul Dietrichs, Kassel 1977.

Hoormann A., *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Reimer, Berlin 1996.

Hoormann A., *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*, Wilhelm Fink, München 2007.

Huber C., *Spazierengang ans Ende der Welt. Zu Werken von Heizer und de Maria in Nevada*, in *Kunstjahrbuch* 1, n. 1, 1970, pp. 129-135.

Hutchinson P., *Science-Fiction: An Aesthetic For Science*, in "Artforum International", vol. XII, n. 8, ottobre 1968, pp. 32-34, 41.

Insley W., *Seriocomic Sp(i)eleology: Robert Smithson's Architecture of Exhistence*, in "Art magazine", vol. 52, n. 9, maggio 1978, pp. 98-101.

Israel N., *Non-site unseen. How I spent my summer vacation*, in “Artforum International”, n. XXXXI, n. 1, settembre 2002, pp. 172-77.

Jacobs J., *The iceman cometh – Symptoms of the Seventies*, in “Art in America”, vol. 58, n. 1, gennaio-febbraio 1970, pp. 62-67.

Jan Dibbets. *Perspektive Korrekturen/Perspective Corrections*, catalogo della mostra (Ludwigsburg, Kunstverein Ludwigsburg, 19 settembre – 29 ottobre 1995; Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, 8 novembre 1997 – 4 gennaio 1998), con testi di I. Mössinger, R. Petzinger, Chorus – Verlag für Kunst und Wissenschaft, Mainz-München 1997.

Jan Dibbets, catalogo della mostra (Tilburg, De Pont, 24 febbraio – 17 giugno 2001), con un testo di E. Verhagen, De Pont, Amsterdam 2001.

Jappe G., *Gerry Schum*, in “Studio International”, maggio 1973, pp. 236-37.

Jones C., *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1996.

Johnson G.A. (a cura di), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge University Press, United Kingdom 1998.

Junker H., *Jackson Pollock/Robert Rauschenberg: the Myth/the Mythologist*, in “Arts magazine”, vol. 52, n. 9, maggio 1978, pp. 130-131.

Kaiser P. – Kwon M. (a cura di), *Ends of the Earth. Land art to 1974*, catalogo della mostra (Los Angeles, Museum of Contemporary Art – The Geffen Contemporary at MOCA, 27 maggio – 20 agosto 2012; Monaco, Haus der Kunst, 12 ottobre 2012 – 20 gennaio 2013), Prestel, München-London-New York 2012.

Kaye N., *Site-specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge, London-New York 2000.

Kastner J., *The God effect: an interview with John Clieff*, in “Cabinett”, n.3, estate 2001, pp. 90-92.

Kastner J. – Wallis B., *Land and Environmental Art*, Phaidon, London-New York (1998) 2001.

Kastner J., *Los Angeles. “Ends of the Earth: Land Art to 1974”*, in “Artforum”, vol. 50, n. 5, gennaio 2012, p. 114.

- Kelley J., *Michael Heizer, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, "Temporary Contemporary"*, in "Artforum International", vol. XXIII, n. 2, ottobre 1984, p. 97.
- Kelley J., *Light-Years*, in "Artforum", vol. XXIV, n. 3, novembre 1985, pp. 73-75.
- Kepes G. (a cura di), *Arts of the Environment*, George Braziller, New York 1972.
- Kern H., *Labyrinths: tradition and contemporary works*, in "Artforum", vol. XIX, n. 9, maggio 1981, pp. 60-68.
- Kertess K., *Earth Angels*, in "Artforum International", vol. XXIV, n. 6, febbraio 1986, pp. 76-79.
- Kingsley A., *Six Women at Work in the Landscape*, in "Arts magazine", vol. 52, n. 8, aprile 1978, pp. 108-112.
- Kitnick A., *I Feel the Earth Move. On "Ends of the Earth: Land Art to 1974" at Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, in "Texte zur Kunst", a. 22, n. 87, settembre 2012, pp. 241-46.
- Klein M., *Hamish Fulton. Danese*, in "Artforum International", vol. XXXVIII, n. 9, maggio 2000, p. 176.
- Klüser B. – Hegenish K., *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Éditions du Regard, Paris 1998.
- Kozloff M., *The Trouble with Art-As-Idea*, in "Artforum", vol. XI, n. 1, settembre 1972, pp. 33-37.
- Krause-Wahl A., *Post Non-Site. Über Robert Smithson im Museum für Gegenwartskunst, Siegen*, in "Texte zur Kunst", a. 22, n. 86, giugno 2012, pp. 244-248.
- Krauss R., *Problems of criticism, X. Pictorial space and the question of documentary*, in "Artforum", vol. X, n. 3, novembre 1971, pp. 68-71.
- Krauss R., *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, [ed. orig. 1981], Bruno Mondadori, Milano 2000.
- Krauss R., *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori (1999) 2000.
- Krauss R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, [ed. orig. 1985], trad. ita. a cura di E. Grazioli, Fazi Editore, Roma 2007.
- Krivý M., *Industrial architecture and negativity: the aesthetics of architecture in the works of Gordon Matta-Clark, Robert Smithson and Bernd and Hilla Becher*, in "The Journal of Architecture", vol. 15, n. 6, dicembre 2010, pp. 827-852.

- Kwon M., *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 2004.
- Lailach M., *Die Sammlung Marzona – Patrimonia 241*, Kulturstiftung der Länder, Kulturstiftung des Bundes, Verein der Freunde des Nationalgalerie, Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Kupferstichkabinett und Nationalgalerie, Berlin 2003.
- Lailach M., *Printed Matter. Die Sammlung Marzona in der Kunstbibliothek/The Marzona Collection at the Kunstbibliothek*, Staatliche Museen zu Berlin/Buchhandlung Walther König, Berlin 2005.
- Lailach M., *Land Art*, Taschen, Köln 2007.
- Lailach M. – Schalhorn A. (a cura di), *Based on Paper. Die Sammlung Marzona / The Marzona Collection*, catalogo della mostra (Berlino, Sonderausstellungshallen e Kupfersichtkabinett, Kulturforum Postdamer Platz, 22 marzo – 15 luglio 2007), Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin/Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007.
- Lanes J., *Robert Smithson, Dwan*, in “Artforum”, vol. VI, n. 9, maggio 1968, pp. 61-64.
- Laporte D.G., *Christo ou le problème des frontières*, in “Art Press”, n. 67, febbraio 1983, pp. 4-8.
- Laporte D.G., *Christo l'apparition*, in “Art Press”, n. 95, settembre 1985, pp. 32-33.
- Lebeer I., *Interview*, in “Chroniques de l'art vivant”, n. 31, giugno-luglio 1972, p. 10.
- Leider P., *How I spent my summer vacation or, Art and Politics in Nevada, Berkley, San Francisco and Utah*, in “Artforum”, vol. IX, n. 1, settembre 1970, pp. 40-49.
- Leider P., *Robert Smithson: the Essays*, in “Arts magazine”, vol. 52, n. 9, maggio 1978, pp. 96-97.
- Lenman R. (a cura di), *Dizionario della Fotografia*, vol. I-II, [ed. orig. 2005], trad. ita. a cura di G. D'Autilia, Einaudi, Torino 2008.
- Levin K., *Reflections on Robert Smithson's “Spiral Jetty”*, in “Arts magazine”, vol. 52, n. 9, maggio 1978, pp. 136-137.
- Levine L., *The information fall-out*, in “Studio International”, vol. 181, n. 934, giugno 1971, pp. 264-67.

- Levy A. (a cura di), *Dennis Oppenheim*, catalogo della mostra (Herford, Marta Herford, 9 maggio – 28 giugno 2009), Charta, Milano 2009.
- Lewis G. (a cura di), *This is not a Photograph. Twenty Years of Large-Scale Photography 1966-1986*, catalogo della mostra (Sarasota, Florida, The John and Mable Ringling Museum of Art, 7 – 31 maggio 1987; Akron, Ohio, Akron Art Museum, 31 ottobre 1987 – 10 gennaio 1988; Norfolk, Virginia, The Chrysler Museum, 26 febbraio – 1° maggio 1988), The John and Mable Ringling Museum of Art Foundation, Sarasota 1987.
- Licht J. (a cura di), *Eight Contemporary Artists*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 9 ottobre 1974 – 5 gennaio 1975), The Museum of Modern Art, New York 1974.
- Lingwood J. – Christie M. (a cura di), *Robert Smithson. El Paisaje Entópico. Una retrospectiva 1960-1973*, catalogo della mostra (Valencia, IVAM Centro Julio González, 22 aprile – 13 giugno 1993; Marsiglia, Musée d'Art Contemporain, gennaio – aprile 1994), IVAM Centro Julio González-Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Valencia 1993.
- Linville K., *Sonsbeek: speculations, impressions*, in "Artforum", vol. X, n. 2, ottobre 1971, pp. 54-61.
- Lippard L.R., Chandler J., *The Dematerialisation of Art*, in "Art International", vol. XII/2, febbraio 1968, pp. 31-36.
- Lippard L.R., *Nuovi spazi nell'arte nord americana*, in "D'Ars Agency", a. X, n. 45, marzo-luglio 1969, pp. 32-41.
- Lippard L.R., *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London (1973) 1997.
- Lippard L.R., *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, The New Press, New York 1983.
- Lischi S., *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma 2005.
- Long R., *Richard Long*, in "Studio International", vol. 179, n. 920, marzo 1970, pp. 106-111.
- Long R., *River Avon Book*, Anthony d'Offay Gallery, London 1979.

Long R., *Planes of Vision Richard Long England 1983*, Ottenhausen Verlag Aachen 1983.

Long R., *Mud Hand Prints*, Coracle Press, London 1984.

Long R., *Dartmoor: An Eight Day Walk 2005*, König, Köln 2006.

Longmire S., *Back West: Reviewing American Landscape Photography*, in "Afterimage", vol. 25, n. 2, settembre-ottobre 1997, pp. 21-24.

Lucie-Smith E., *Arte Oggi. Dall'Espressionismo Astratto all'Iperrealismo*, [ed. orig. 1971-72], Arnoldo Mondadori, Milano 1976.

Luginbühl S. – Cardazzo P., *Videotape, arte, tecnica, storia*, Mastrogiacomo, Padova 1980.

Madesani A., *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della video arte in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Maenz P. (a cura di), "19:45-21:55. September 9th 1967, Frankfurt, Germany" – *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören*, catalogo della mostra, Frankfurt 1967.

Malpas W., *The Art of Richard Long: Complete Works*, Crescent Moon Publishing, Maidstone 2007.

Malpas W., *Richard Long. Pocket Guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone 2008.

Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano (1999) 2000.

Marra C., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano 2012.

Marriot Jones K., *Robert Smithson, International Center for Photography*, in "Artforum International", vol. XXXII, n. 9, maggio 1994, p. 99.

Martin Schmidt H. (a cura di), *Walter De Maria. Der große Erdraum. 8 Skulpturen, 44 Zeichnungen*, catalogo della mostra (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 31 maggio-28 luglio 1974), Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1974.

Masheck J., *Richard Long, Dwan Gallery*, in "Artforum", vol. IX, n. 40, dicembre 1970, p. 78.

- Masheck J., *Robert Smithson, Dwan Gallery*, in “Artforum”, vol. IX, n. 5, gennaio 1971, pp. 73-74.
- Maysles A., *A Maysles Scrapbook. Photography/cinemagraphs/documents*, Steidl/Kasher, Göttingen-New York 2007.
- McEvelley T., *Houston. Michael Heizer*, in “Artforum International”, vol. XXIV, n. 1, settembre 1985, pp. 129-30.
- McFadden J., *Earthquakes, Photoworks and Oz: Walter de Maria's Conceptual Art*, in “Art journal”, vol. 68, n. 3, autunno 2009, pp. 69-87.
- McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano (1964) 2008.
- McLuhan M. – McLuhan E., *Media and Formal Cause*, NeoPoiesis Press, Houston 2011.
- McShine K.L. (a cura di), *Information*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 2 luglio – 20 settembre 1970), The Museum of Modern Art, New York 1970.
- Mehring C., *Continental Schrift: The Story of Interfunktionen*, in “Artforum”, vol. XXXXII, n. 9, maggio 2004, pp. 178-83.
- Meigh-Andrews C., *The History of Video Art. The Development of Form and Fiction*, Berg, Oxford-New York 2006.
- Meneguzzo M., *Michael Heizer. Fondazione Prada*, in “Artforum International”, vol. XXXVI, n. 9 maggio 1997, pp. 115-16.
- Messer T.M., *Impossible art – why it is*, in “Art in America”, vol. 57, n. 3, maggio-giugno 1969, pp. 30-31.
- Meyer F., *Walter De Maria*, Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1991.
- Michael Heizer. Actual Size*, catalogo della mostra (Detroit, Detroit Institute of Arts, 25 marzo-25 aprile 1971), Detroit Institute of Arts, Detroit 1971.
- Michael Heizer. Galerie im Taxipalais*, brochure della mostra (Innsbruck, Galerie im Taxipalais, 26 marzo – 16 aprile 1977), Galerie im Taxipalais, Innsbruck 1977.
- Michael Heizer. Zeichnungen & Photodokumentation*, brochure della mostra (Graz, Galerie H, 21 aprile - 1° maggio 1977), Galerie H, Graz 1977.

Michaud P.A., *Prendre-place. Gerry Schum et l'histoire de la Fernsehgalerie*, in "Cahiers du Musée national d'art moderne", n. 108, estate 2009, pp. 68-85.

Mignot D. – Wevers U. (a cura di), *Gerry Schum*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, 21 dicembre 1979 – 10 febbraio 1980; Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, 29 febbraio – 13 aprile 1980; Colonia, Kölnische Kunstverein, 30 aprile – 1° giugno 1980; Gent, Museum voor Hedendaagse Kunst, 15 giugno – 30 agosto 1980; Vancouver, Vancouver Art Gallery; A Space Toronto), Stadsdrukkerij van Amsterdam, Amsterdam 1979.

Miles C., *Richard Long. Griffin Contemporary*, in "Artforum International", vol. XXXVIII, n. 8, aprile 2000, p. 146.

Morgan S., "An Art Against Itself": *Functions of Drawing in Robert Smithson's Work*, in "Arts magazine", vol. 52, n. 9, maggio 1978, pp. 121- 125.

Morris R., *Notes on sculpture. Part 4. Beyond objects*, in "Artforum", vol. VII, n. 8, aprile 1969, pp. 50-54.

Morris R., *The Art of Existence. Three Extra-Visual Artists: Works in Process*, in "Artforum", vol. IX, n. 5, gennaio 1971, pp. 28-33.

Morris R., *Aligned with Nazca*, in "Artforum", vol. XIV, n. 2, ottobre 1975, pp. 26-39.

Moseley C. (a cura di), *Conception. Conceptual Documents 1968 to 1972*, catalogo della mostra (Norwich, Norwich Gallery e Norwich School of Art Design, 24 gennaio – 3 marzo 2001; Leeds, City Museum Art Gallery and Henry Moore Institute, 10 marzo – 22 aprile 2001; Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery e University of British Columbia, 12 ottobre – 2 dicembre 2001), Norwich Art Gallery, Norwich School of Art Design-Article Press, Norwich 2001.

Moure G. (a cura di), *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975*, catalogo della mostra (Barcellona, Fundació Joan Miró, 20 febbraio – 2 maggio 2004; Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 23 luglio – 3 ottobre 2004; Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 11 dicembre 2004 – 27 febbraio 2005), Fundació Joan Miró, Barcellona 2004.

Müller G., *La nuova avanguardia. Introduzione all'arte degli anni Settanta, con 194 fotografie di Gianfranco Gorgoni*, Alfieri, Venezia 1972.

Nakahara Y. (a cura di), *Tokyo Biennale '70. Between Man and Matter*, catalogo della mostra (Tokyo, Tokyo Metropolitan Art Gallery, 10-30 maggio 1970; Kyoto, Kyoto Municipal Art Museum, 6 giugno-28 luglio 1970; Nagoya, Aichi Prefectural Art Gallery, 15-26 luglio 1970; Fukuoka, Fukuoka Prefectural Culture Haus, 11-16 agosto 1970), The Mainichi Newspapers-Japan International Art Promotion Association, Tokyo 1970.

Nepoti, R. *Storia del documentario*, Pàtron editore, Bologna 1988.

Netta I. (a cura di), *Das Gedächtnis öffnet seine Tore. Die Kunst der Gegenwart im Lenbachhaus München*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1999.

Neusüss F.M., *Fotografie als Kunst. Kunst als Fotografie / Photography as Art- Art as Photography. Das Medium Fotografie in der Bildenden Kunst Europas ab 1968*, DuMont, Köln 1979.

New Topographics, catalogo della mostra (Arizona, Center for Creative Photography-University of Arizona, Rochester, New York-George Eastman House, International Museum of Photography and Film, 13 giugno – 27 settembre 2009 e altre sedi), Steidl, Göttingen 2009.

Newman A., *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, SoHo press, New York 2000.

Nittve L. (a cura di), *Walter De Maria. Two Very Large Presentations*, catalogo della mostra (Stoccolma, Moderna Museet, 11 marzo-7 maggio 1989), con testi di J.C. Cooper, O. Granath, P. Hultén, C. Lindqvist, L. Nittve, M. Perniola, I. Rein, Moderna Museet, Stockholm 1989.

O'Doherty B., *Forum. Inside the White Cube*, in "Artforum International", vol. XXIV, n. 9, maggio 1986, pp. 18-19.

O'Doherty B. (a cura di), *Christo and Jeanne-Claude. Remembering the Running Fence*, catalogo della mostra (Washington DC, Smithsonian American Art Museum, 2 aprile-26 settembre 2010), con testi di G.W. Clough, E.C. Anderson Jr., E. Brown, Smithsonian American Art Museum, University of California Press, Berkley-Los Angeles 2010.

O'Leary D. – Tsujimoto K. (a cura di), *Art of the Seventies: Photographs by Gianfranco Gorgoni*, catalogo della mostra (San Francisco, Museum of Modern Art, 5 gennaio – 19 febbraio 1978), San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1978.

Palazzoli D. - Carluccio L. (a cura di), *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, marzo-aprile 1973), Impronta, Torino 1973.

Panovsky E., *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1961.

Parent A. (a cura di), *Dennis Oppenheim retrospective de l'oeuvre 1967-1977 / retrospective – works 1967-1977*, catalogo della mostra (Montréal, Musée d'arte contemporain, 9 marzo – 9 aprile 1978; Toronto, Art Gallery of Ontario, 16 settembre – 12 novembre 1978; Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 15 giugno – 5 agosto 1979), Musée d'art contemporain, Montréal 1978.

Parente J. – Stigliano P. (a cura di), *Artists image. Photographs by Gianfranco Gorgoni*, catalogo della mostra (Roslyn, New York, Nassau County Museum of Fine Art, 27 settembre – 3 gennaio 1988), con un'intervista di G. Celant, Roslyn, New York 1988.

Parfait F., *Video: un art contemporain*, Éditions du Regard, Paris 2001.

Penna C. – Antonili D. (a cura di), *Gianfranco Gorgoni: Art and Politics*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 4-26 luglio 1987), Banca Nazionale delle Comunicazioni, Ancona 1987.

Perrone J., *The ins and outs of video*, in "Artforum", vol. XIV, n. 10, giugno 1976, pp. 53-57.

Pettena G. – Smithson R., *Conversazione a Salt Lake City*, in "Domus", n. 516, novembre 1972, pp. 53-56.

Phillips P.C., *Robert Smithson. International With Monument*, in "Artforum International", vol. XXIV, n. 8, aprile 1986, p. 109.

Pincus-Witten R., *Robert Smithson, Dwan Gallery*, in "Artforum", vol. VII, n. 8, aprile 1969, pp. 69-70.

Pincus-Witten R., *Anglo-American standard reference works: acute conceptualism*, in "Artforum", vol. X, n. 9, ottobre 1971, pp. 82-85.

Please draw that famous photograph of The Lightning Field from memory, con disegni di E. Clark, D. Gordon, Aziz+Cucher, R. Urkowitz, J. Perlin, L. Gillick, M. Ritchie, in "Cabinett", n. 3, estate 2001, pp. 93-99.

Poinsot J.-M., *Jan Dibbets et ses comètes*, in "Art Press", n. 16, febbraio 1975, pp. 20-21.

- Poinsot J.-M., *Walter De Maria. Les dangers de l'art*, in "Art Press", n. 48, maggio 1981, pp. 16-18.
- Poinsot J.-M., *Richard Long. Construire le paysage*, in "Art Press", n. 53, novembre 1981, pp. 9-11.
- Poinsot J.-M., *Robert Smithson le sculpteur dans le territoire du peintre*, in "Art Press", n. 65, dicembre 1982, pp. 12-14.
- Poli F., *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, [ed. orig. 1995], Laterza, Bari 2002.
- Pugliese M., *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- Groos U. – Hess B. – Wevers U. (a cura di), *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum Videogalerie Schum*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 14 dicembre 2003 – 14 marzo 2004; Casino Luxembourg, Forum für Zeitgenössische Kunst, 27 marzo – 6 giugno 2004; Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 23 luglio – 10 ottobre 2004), Snoeck, Gent 2003.
- Received and noted - Roads and Paths*, in "Afterimage", vol. 7, n. 10, maggio 1980, p. 16.
- Reichardt J. (a cura di), *Time, Words, and the Camera: Photoworks by British Artists*, catalogo della mostra (Graz, Künstlerhaus, 10 ottobre – 7 novembre 1976; Innsbruck, Galerie im Taxispalais, 10 novembre – 4 dicembre 1976; Vienna, Gesellschaft bildender Künstler Wiens, Künstlerhaus, 8 dicembre 1976 – 7 gennaio 1977, Bochum, Museum Bochum, 30 aprile – 5 giugno 1977), Neues Galerie am Joanneum, Graz 1976.
- Reifenscheid B. (a cura di), *The Last Freedom: from the Pioneers of Land Art in 1960s to Nature in Cyberspace*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010.
- Reise B., *Notes on Jan Dibbets's contemporary nature of realistic classicism in the Dutch tradition*, in "Studio International", giugno 1972, pp. 248-55.
- Reise B., *Note (1) sulla natura (2) contemporanea (3) del classicismo (5) realistico (4) e olandese (6) nella tradizione (7) da Jan Dibbets (8)*, in "Data", a. III, nn. 7/8, estate 1973, pp. 68-76.
- Renard D., *Jan Dibbets saenredam-sénanque*, in "Art Press", n. 61, agosto 1982, p. 10.

- Repetto P. - Repetto S. - Repetto C. (a cura di), *Il canto della terra*, catalogo della mostra (Aqui Terme, Galleria Repetto 26 settembre - 25 novembre 2009), Li.Ze.A Arte Edizioni, Aqui Terme 2009.
- Restany P., *Christo: Running Fence*, in *Domus*, n. 565, dicembre 1976, p. 50.
- Richard Long. Land Art im Museum Haus Lange Krefeld*, brochure della mostra, Museum Hans Lange, Krefeld 1969.
- Richard Long. 4 Skulpturen*, catalogo della mostra (Mönchengladbach, Städtisches Museum Mönchengladbach, 16 luglio – 30 agosto 1970), Mönchengladbach 1970.
- Richard Long. From along a riverbank*, Art & project, Amsterdam 1971.
- Richard Long*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, 7 dicembre 1973 – 27 gennaio 1974), Amsterdam 1973.
- Richard Long. Countless Stones*, Van Abbemuseum and Oppenaar Kunstbesitz Lecturis, Eindhoven 1983.
- Richard Long. Postcards 1968-1982*, Capc-Musée d'Art Moderne de Bordeaux, Entrepôt Lainé 1984.
- Richard Long. Solomon R. Guggenheim Museum*, in "Artforum International", vol. XXV, n. 5, febbraio 1987, pp. 110-111.
- Richard Long. Walking the Line*, a cura di H. Lelie, con testi di A. Seymour, P. Moorhouse, D. Hooker, R. Long, Thames & Hudson, London 2002.
- Richard Long "Mirage"*, [ed. orig. 1998], Phaidon, London 2003.
- Reynolds A., *Reproducing Nature: The Museum of Natural History As Nonsite*, in "October", n. 45, estate 1988, pp. 109-127.
- Reynolds A., *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 2003.
- Robe, *Running Fence*, in "Variety", 1° febbraio 1978, poi in "Variety. Film Reviews 1978-1980", vol. 15, Garland Publishing, New York-London 1983.
- Robert Smithson: Mapping Dislocations*, catalogo della mostra (New York, James Cohan Gallery, 13 ottobre – 24 novembre 2001), con testi di A. Reynolds, James Cohan Gallery, New York 2001.
- Roelstraete D., *Richard Long. A Line Made by Walking*, Afterall Books, London 2010.

- Rondolino G. - Tomasi D., *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET, Torino (1995) 2007.
- Rorimer A., *New Art of the 60s and 70s. Redefining Reality*, Thames and Hudson, London 2001.
- Rose B., *Problems of Criticism, V. The Politics of Art Part II*, in “Artforum”, vol. VII, n. 5, gennaio 1969, pp. 44-49.
- Rose B., *Problems of Criticism, VI. The Politics of Art Part III*, in “Artforum”, vol. VII, n. 9, maggio 1969, pp. 46-51.
- Rosenberg H., *The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, New York 1972.
- Rush M., *Video Art*, Thames & Hudson, London 2003.
- Roth M., *Robert Smithson on Duchamp, an interview*, in “Artforum”, vol. XII, n. 2, ottobre 1973, p. 47.
- Ruthledge V., *Monuments to Making*, in “Art in America”, vol. 83, n. 7, luglio 1995, pp. 68-71.
- Shapiro G., *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London 1995.
- Schauer L. (a cura di), *Kunstübermittlungsformen. Von Tafelbild bis zum Happening die Medien der bildenden Kunst*, catalogo della mostra (Berlino, Neuer Berliner Kunstverein e.V. in der Neuen Nationalgalerie Berlin, 20 maggio – 26 giugno 1977), Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1977.
- Shirey D.L., *Impossible art – what it is*, in “Art in America”, vol. 57, n. 3, maggio-giugno 1969, pp. 32-47.
- Schmidt E., *Zwischen Kino, Landschaft und Museum. Erfahrung und Fiktion im Werk von Robert Smithson (1938-1973)*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1995.
- Schmidt E. - Arkesteijn R. (a cura di), *Robert Smithson. Die Erfindung der Landschaft/The Invention of Landscape. Broken Circle and Spiral Hill & Film*, catalogo della mostra (Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 4 marzo-28 maggio 2012; Reykjavik, Reykjavik Art Museum, 17 gennaio-13 aprile 2013), Snoeck, Köln 2012.
- Schneede U., *Un américain en Allemagne: Walter De Maria*, in “Les Cahiers du Musée national d’art moderne”, n. 32, estate 1990, pp. 53-63.

Schnellmann J. – Benecke J., *Christo prints and objects, 1963-1987. A catalogue raisonné*, con un'introduzione di W. Spies, Schnellmann-Abbeville Press, München-New York 1995.

Schum G., *Video nastri*, in *36. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 11 giugno – 1° ottobre 1972), La Biennale di Venezia, Venezia 1972.

Sega Serra Zanetti P. – Tolomeo M.G. (a cura di), *La coscienza luccicante. Dalla Videoarte all'arte interattiva*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 settembre – 10 ottobre 1998), Gangemi, Roma 1998.

Senaldi M., *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, Postmedia, Milano 2009.

Seymour A. (a cura di), *The New Art*, catalogo della mostra (Londra, Hayward Gallery, 17 agosto – 24 settembre 1972), Art Council of Great Britain, Hayward Gallery, London 1972.

Spiral Jetty, con un testo di P. Repetto, Jim Kempner Fine Arts, Repetto Projects, Photology, Grafiche dell'Artiere, Bentivoglio, Bologna 2010.

Sharp W. (a cura di), *Earth art*, catalogo della mostra (Ithaca, Andrew Dickinson White Museum of Art, Cornell University, 11 febbraio-16 marzo 1969), Andrew Dickinson Museum of Art, Cornell University, Ithaca 1969.

Sharp W., *Dennis Oppenheim interviewed by Willoughby Sharp*, in "Studio International", novembre 1971, pp. 186-93.

Sheffield M., *New York. Ben Vautrier, Peter Hutchinson, Jan Dibbets. Reviewed by Margaret Sheffield*, in "Studio International", gennaio-febbraio 1976, pp. 70-73.

Silverthorne J., *Richard Long, Sperone Westwater Gallery*, in "Artforum International", vol. XXIII, n. 2, ottobre 1984, p. 89.

Sleeman J., "Like two guys Discovering Neptune". *Transatlantic Dialogues in the Emergence on Land Art*, in Peabody R. (a cura di) *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1965*, convegno tenutosi al The J. Paul Getty Museum, Getty Publications, Los Angeles 2010, pp. 148-63.

Smithson R., *The monument of Passaic*, in "Artforum", vol. VI, n. 4, dicembre 1967, pp. 48-51.

- Smithson R., *A sedimentation of the mind: earth projects*, in “Artforum”, vol. VIII, n. 1, settembre 1968, pp. 44-50.
- Smithson R., *Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, in “Artforum”, vol. VIII, n. 1, settembre 1969, pp. 28-33.
- Smithson R. – Müller G., “... *The Earth, subject to cataclysms, is a cruel master.*”, in “Arts Magazine”, vol. 46, n. 2, novembre 1971, pp. 36-41.
- Smithson R., *Cultural Confinement*, in “Artforum”, vol. XI, n. 2, ottobre 1972, p. 39.
- Smithson R., *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, in “Artforum”, vol. XI, n. 6, febbraio 1973, pp. 62-68.
- Sobieszek R.A. (a cura di), *Robert Smithson: Photo Works*, catalogo della mostra (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 9 settembre – 28 novembre 1993), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1993.
- Sonfist A. (a cura di), *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*, E.P. Dutton, New York 1983.
- Soutter L., *The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography*, in “Afterimage”, vol. 26, n. 5, pp. 8-10.
- Spector B., *Richard Long. Donald Young Gallery*, in “Artforum International”, vol. XXVI, n. 6, febbraio 1988, pp. 151-52.
- Sperlinger M. (a cura di), *Afterthought: New Writing on Conceptual Art*, Rachmaninoff's, London 2005.
- Spielmann Y., *Video. The Reflexive Medium*, [ed. orig. 2005], The MIT Press, Cambridge (MA)-London (2005) 2008.
- Spies W. - Volz W. (a cura di), *Christo. The Running Fence*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1977.
- Spies W., *Christo und Jeanne-Claude. Grenzverlegung der Utopie*, Berlin Univeristy Press-Beltz, Hemsbach 2010.
- Stiles K. – Selz P.H., *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, University of California Press, Berkley-Los Angeles 1996.
- Stein E., *It's a Wrap!*, in “American Film”, vol. IX, n. 9, luglio-agosto 1984, p. 10.
- Taiuti L., *Arte e media. Avanguardie e comunicazione di massa*, Costa & Nolan, Milano 1997.

- Stückelberger J., *Mirror Reflections: Robert Smithson's Dialectical Concept of Space*, in "Revue d'Art Canadienne – Canadian Art review", XXXI, nn. 1-2, 2006, pp. 90-99.
- Szeemann H. (a cura di), *When Attitudes Become Form*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, 22 marzo-27 aprile 1969), Kunsthalle, Bern 1969.
- Szeemann H. (a cura di), *Walter De Maria, The 2000 Sculpture*, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthaus Zürich, 26 novembre 1999 – 16 gennaio 2000; Berlino, Hamburger Bahnhof, 3 marzo – 27 agosto 2000), *Zweite erweiterte Aufgabe*, Switzerland 1999.
- Tarantino M., *Hamish Fulton. Abbaye de Saint-Savin*, in "Artforum International", vol. XXXI, n. 5, gennaio 1993, p. 94.
- Tatransky V., *Themes with Meaning: the Writings of Robert Smithson*, in "Arts magazine", vol. 52, n. 9, maggio 1978, pp. 138-143.
- Taylor C., Gilbert B., *Land Art of the American West*, University of Texas Press, Austin 2009.
- Tele Land Art*, in "Domus", n. 492, novembre 1970, p. 59.
- The art of Michael Heizer*, in "Artforum", vol. VIII, n. 4, aprile 1969, pp. 32-39.
- Thiel W.-G., *Hamish Fulton. Tanit, Kunstbau Lenbachhaus*, in "Flash Art International", vol. XXVIII, n. 185, novembre-dicembre 1995, p. 132.
- The New Earthwork. Art Action Agency*, a cura di T. Moyer, G. Harper, isc Press, Hamilton NJ 2011.
- Thomas K., *Kunst Praxis heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik*, DuMont Schauberg, köln 1972.
- Tiberghien G.A., *Land Art*, Art Data/Carre, Paris 1993.
- Tiberghien G.A., *Nature, Art, Paysage*, Actes Sud-École Nationale Supérieure du Paysage-Centre du Paysage, Arles 2001.
- Tillim S., *Earthworks and the new picturesque*, in "Artforum", vol. VII, n. 4, dicembre 1968, pp. 42-45.
- Tomkins C., *Vite d'avanguardia. John Cage, Leo Castelli, Christo, Merce Cunningham, Philip Johnson, Andy Warhol*, Costa & Nolan, Genova 1983.
- Tosatto G., *Richard Long a line made by walking, England 1967*, in "Art Press", n. 138, luglio-agosto 1989, pp. 104-105.
- Trend D., *Birds of Prey*, in "Afterimage", vol. 14, n. 4, novembre 1986, pp. 6-8.

- Trini T., *L'immaginazione conquista il terrestre*, in "Domus", n. 471, febbraio 1969, pp. 43-50.
- Trini T., *Di videotape in videotappa*, in "Domus", n. 495, febbraio 1971, pp. 49-50.
- Trummer T. (a cura di), *The waste Land. Desert and Ice. Barren Landscapes in Photography/Wüste und Eis. Ödlandschaften in der Fotografie*, catalogo della mostra (Vienna, Österreichische Galerie Belvedere, 24 ottobre 2001 – 24 febbraio 2002), Zentrum für Zeitgenössische Kunst der Österreichischen Galerie Belvedere/Edition Selene, Wien 2001.
- Tsai E., *Robert Smithson Unearthed. Drawings, Collage, Writings*, Columbia University Press, New York 1991.
- Tsai E. – Butler C. (a cura di), *Robert Smithson*, catalogo della mostra (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 12 settembre – 13 dicembre 2004; Dallas, The Dallas Museum of Contemporary Art, 14 gennaio – 3 aprile 2005; New York, The Whitney Museum of American Art, 23 giugno – 16 ottobre 2005), University of California Press/The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2004.
- Tucker M. – Monte J. (a cura di), *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, catalogo della mostra (New York, Whitney Museum of American Art, 19 maggio-6 luglio 1969), Whitney Museum of Modern Art, New York 1969.
- Tufnell B. - Wilson A., *Hamish Fulton. Walking Journey*, catalogo della mostra (Londra, Tate Britain, 14 marzo – 4 giugno 2002), Tate Publishing, London 2002.
- Tufnell B., *Land Art*, Tate Publishing, London 2006.
- Tufnell B., *Richard Long. Selected Statements & Interviews*, Haunch of Venison, London 2007.
- Tufnell B. (a cura di), *Nancy Holt: Photoworks*, catalogo della mostra (Londra, Haunch of Venison, 7 giugno – 25 agosto 2012), Haunch of Venison, London 2012.
- Two exhibitions in retrospective. Hamish Fulton in the Stedelijk Museum, Amsterdam*, in "Studio International", dicembre 1973, pp. 226-27.
- Uroskie A.V., *La Jetée en Spirale: Robert Smithson's Stratigraphic Cinema*, in "Grey Room", n. 19, primavera 2005, pp. 55-79.
- Ursprung P., *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, Verlag Silke Schreiber, München 2003.

- Valentini V. (a cura di), *Cominciamenti. Fernsehalerie Gerry Schum – Art/Tapes/22, Lafontaine-Pirri-Eitetsu Hayashi*, catalogo della mostra (Taormina, Taormina Arte 1988, III Rassegna Internazionale del Video d'Autore, 30 agosto – 1° settembre 1988), De Luca, Roma 1988.
- Valentini V., *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003.
- Van der Marck J., *Off and running again with Christo's latest project*, in "Arts Magazine", vol. 48, n. 6, marzo 1974, pp. 44-45.
- Van der Marck J., *La Valley Curtain di Christo*, in "Data", a. III, nn. 7/8, estate 1973, pp. 42-49.
- Van Gelder H. - Westgeest H. (a cura di), *Photography Between Poetry and Politics. The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art*, Leuven University Press, Leuven 2008.
- Vergine L., *Arte povera e land-art*, in "NAC", n. 10, ottobre 1973, pp. 23-26.
- Vergine L., *L'arte in gioco*, Garzanti, Milano 1988.
- Verhagen E., *Jan Dibbets. L'œuvre photographique/The photographic work 1967-2007*, Éditions du Panama, Paris 2007.
- Video Tappa Gerry Schum. Intervista con Gerry Schum*, in "Data", a. II, n. 4, maggio 1972, pp. 70-73.
- Vogels J.B., *The Direct Cinema of Albert and David Maysles*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville (2005) 2010.
- Volz W., *The Eye of Christo and Jeanne-Claude*, catalogo della mostra (Knokke-Heist, Guy Pieters Gallery, 2 giugno – 2 luglio 2007), con un testo di W. Spies, Linda and Guy Pieters Publishers/ Geers-Offset, Knokke-Heist 2007.
- Von Rosen P., *Michael Heizer. Outside and Inside the White Cube*, Verlag Silke Schreiber, München 2005.
- Wakefield N., *Walter De Maria. Measure and Substance*, in "Flash Art International", vol. XXVIII, n. 182, maggio-giugno 1995, pp. 91-94.
- Waldman D., *Holes without History*, in "Artnews", vol. 70, n. 3, maggio 1971, pp. 44-48.
- Walking Artist. Hamish Fulton*, Richter Verlag, Düsseldorf 2001.

Wall J., “*Marks of Indifference*”: *Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, in Goldstein A. – Rorimer A. (a cura di), *Reconsidering the Object of Art, 1965-1975*, catalogo della mostra (Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 15 ottobre 1995 – 4 febbraio 1996), The MIT Press, Cambridge (MA)-London 1995, pp. 247-267.

Wallis C. (a cura di), *Richard Long. Heaven and Earth*, catalogo della mostra (Londra, Tate Britain, 3 giugno – 6 settembre 2009), Tate Publishing, London 2009.

Walter De Maria. *5 Die Fünf Kontinente Skulptur*, con testi di T. Kellein, F. Meyer, U.M. Schneede, Hatje, Stuttgart 1991.

Walter De Maria. *The 5-7-9 series*, catalogo della mostra (New York, Gagosian Gallery, 28 marzo – 9 maggio 1992), Gagosian Gallery, New York 1992.

Wedewer R. – Fischer K. (a cura di), *Konzeption/Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung/Documentation of a To-Day's Art Tendency*, catalogo della mostra (Leverkusen, Städtischen Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 10 ottobre-30 novembre 1969), Westdeutschen Verlag, Köln - Opladen 1969.

Weilacher U., *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*, Birkhäuser Verlag, Basel-Berlin-Boston 1996.

Weilacher U., *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhäuser, Basel 1999.

Westfall S., *Earth actions*, in “Art in America”, vol. 82, n. 10, ottobre 1994, pp. 114-115.

Wilmes U. (a cura di), *Hamish Fulton. Thirty One Horizons*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, Kunstbau Lenbachhaus, 9 settembre – 5 novembre 1995), Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1995.

Wilson W.S., *Robert Smithson: Non-Reconciliations*, in “Arts magazine”, vol. 52, n. 9, pp. 104-109.

Williams A.J. (a cura di), *Nancy Holt. Sightlines*, catalogo della mostra (New York, Miriam and Ira D. Wallach Gallery, Columbia University, 22 settembre – 11 dicembre 2010; Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 28 gennaio – 27 marzo 2011; Chicago, Graham Foundation, 6 ottobre – 17 dicembre 2011; Medford, Tufts University Art Gallery at the Aidekman Arts Center, 19 gennaio – 1° aprile 2012; Santa Fe, Santa Fe Arts Institute, 5 maggio – 29 giugno 2012; Salt Lake City, Utah Museum of Fine Arts,

18 ottobre 2012 – 20 gennaio 2013), University of California Press, Berkley-Los Angeles 2010.

Witkovsky M. S., *Light Years. Conceptual Art and Photograph 1964-1977*, The Art Institute of Chicago/Yale University Press, New Haven 2011.

Wolfe A.M. (a cura di), *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*, catalogo della mostra (Reno, Nevada Museum of Art, 24 settembre 2011 – 8 gennaio 2012), con una premessa di D.B. Walker e contributi di L. Lippard, G. Maaugh, W.J.T. Mitchell, Skira-Rizzoli, New York 2011.

Wrede S. (a cura di), *Denatured Visions. Landscape and Culture in the Twentieth century*, atti del simposio “Landscape and architecture in the Twentieth century” (New York, The Museum of Modern Art, 21-22 ottobre 1988), W.H. Adams, The Museum of Modern Art, New York/Harry N. Abrams 1991.

Zaniello T.A., “*Our Future Tends to be Prehistoric*”: *Science Fiction and Robert Smithson*, in “Arts magazine”, vol. 52, n. 9, maggio 1978, pp. 114-117.

Zdenek F. (a cura di), *Walter De Maria. Skulpturen*, catalogo della mostra (Basel, Kunstmuseum Basel, 28 ottobre 1972 – 7 gennaio 1973), con un testo di F. Meyer, Kunstmuseum Basel – Steiner Co., Basel 1972.

Zdenek F. (a cura di), *Michael Heizer*, catalogo della mostra (Essen, Museum Folkwang, 15 giugno – 23 luglio 1979; Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 18 agosto – 7 ottobre 1979), Museum Folkwang – Rijksmuseum Kröller-Müller, Essen-Otterlo 1979.

