



Angelo Capasso*

MONUMENTI DI PAESAGGIO

Landscape e *earthworks* sono due termini nati nel territorio dell'arte. Il primo risale la storia dell'arte fino all'origine di uno dei suoi generi principali, la pittura di paesaggio;¹ il secondo corrisponde a una modalità del fare arte che ha il suo primo coronamento con la mostra *Earth Art*, inaugurata l'11 febbraio 1969 presso l'Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York.² I due termini instaurano un doppio confronto all'interno della cultura occidentale tra l'arte e il paesaggio e tra l'Olanda rinascimentale e gli Stati Uniti del secondo Novecento. Il termine *earthworks* aggiorna questo dialogo ponendovi al centro una pluralità di intrecci intermediali al cui interno la fotografia riveste un ruolo primario. L'arte, da leonardesca "cosa mentale," diviene un fatto "concettuale" proprio grazie alla fotografia che, come nel caso storico di *Fountain* di Marcel Duchamp,³ sostanzia un concetto al di là del suo oggetto (Zevi 1994, 76-80). La fotografia s'impone come "copia originale,"⁴ ovvero un documento primario di un originale effimero e caduco. Questa peculiarità la rende particolarmente efficace per tutte le pratiche immateriali dell'arte quali la *Performance Art*, la *Body Art*, l'*Happening*, la *Live Art*. Il dibattito su originale/copia s'intensifica alla fine degli Anni Sessanta e trova il suo culmine nell'operazione ideata da Seth Siegelaub, *art dealer* e curatore di mostre, dal titolo *Xerox Book* (1968): un evento incentrato sulla presentazione di un libro che sostituiva la tradizionale esperienza della mostra in galleria. Un libro/catalogo/oggetto informativo che diviene "mostra nel formato libro." L'evento messo in atto da Siegelaub entra nel dibattito corrente che investe questioni centrali per l'arte quali la copia, il falso, il multiplo, il feticismo del collezionismo e l'oggetto-*commodity*: cosa si intende per "originale"?⁵

* *Titolare dell'insegnamento di Storia e Metodologia della Critica d'arte presso Accademia di Belle Arti di Urbino e docente di Storia dell'Arte Contemporanea, Architettura (Disegno Industriale), La Sapienza, Roma. Pubblicazioni (Selezione): Libri: "ABO. Le arti della critica", Skira, Milano 2001; "Opere d'arte a parole", Meltemi, Roma 2007; "Satoshi Hirose. Viaggio", Silvana Editoriale, Milano 2008; "L'orlo del vuoto. Vita arte e morte di Luigi Di Sarro", Skira, Milano 2008; (a cura di Paolo Balmas e Angelo Capasso) "Arte e le teorie di turno", Electa, Milano 2011; "Sadiesfaction. Seduzione, Economia, Arte", DuePunti, Palermo 2011.*

¹ La parola "paesaggio" (*landscape* o *landscaef*) è stata assorbita dall'inglese dopo il V secolo, in seguito all'arrivo degli anglosassoni. Verso la fine del XVI secolo, *landscape* divenne il termine che contraddistingueva un tipo di pittura il cui soggetto principale era lo scenario naturale. "Land" (termine di origine germanica) è la "terra." Il suffisso *-scape* è equivalente al più comune suffisso inglese. Le radici di *-ship* sono etimologicamente simili allo *sceppan* inglese antico o *scyppan*, che significa "dare forma." Il suffisso *-schaft* è correlato al verbo *schaffen*, così che *-ship* e forma sono anche collegate etimologicamente. La forma moderna della parola, con le sue connotazioni di "scenario," apparve alla fine del sedicesimo secolo, quando il termine *landschap* fu introdotto da pittori olandesi che lo usavano per riferirsi a dipinti di paesaggi naturali o rurali dell'entroterra. La parola "paesaggio," registrata per la prima volta nel 1598, fu presa in prestito dal vocabolario della pittura olandese. Sulle origini del termine paesaggio e della pittura di paesaggio si rimanda a Jacob 2009.

² La mia insistenza sul termine *earthworks* piuttosto che *Land Art* intende spostare l'attenzione dal movimento collettivo all'operato di ogni singolo artista, per poter considerare in modo pertinente anche il lavoro di coloro che, come Jan Dibbets e Dennis Oppenheim, rientrano nel movimento artistico soltanto in modo temporaneo. Sulla mostra *Earth Art*, si veda Sharp e Lipke 1970.

³ L'unica foto del primo *Fountain* è di Alfred Steiglitz. Un sondaggio tra critici, artisti e direttori di museo, realizzato nel 2004 da Gordon's Gin (sponsor dell'edizione 2004 del Turner Prize), ha eletto quell'opera di Duchamp ad opera d'arte più influente del ventesimo secolo (Jury 2004).

⁴ Si veda Marcoci 2010.

⁵ Il ruolo della fotografia, proprio in corrispondenza dell'evento di Siegelaub, diviene centrale in un gran numero di mostre internazionali, tra le quali ricordiamo: *Prospect 68. Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde* alla Kunsthalle Düsseldorf, a cura di Konrad Fischer (1968); *Conception/Konzeption. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung* allo Städtisches Museum, Leverkusen, a cura di Konrad Fischer e Rolf Wedewer (1969); *When Attitudes Become Form*, presso la Kunsthalle di Berna, a cura di Harald Szeemann (1969); e *Information* al Museum of Modern Art di New York, a cura di Kynaston McShine (1970). I cataloghi, le fotografie, i progetti, le informazioni restano il modo per testimoniare un'esperienza che sceglie di essere vissuta in presa diretta.



Questo dibattito s'intensifica attorno agli *earthworks* e li comprende su fronti diversi: dalla scelta dei fotografi (selezionati dagli artisti sulla base della loro disponibilità a seguire le indicazioni dell'artista e a rinunciare al copyright sull'immagine)⁶ allo sviluppo di tecniche e modalità di ripresa (il ricorso alla fotografia aerea e all'invenzione di tecniche particolari)⁷ fino all'utilizzo delle immagini all'interno dei media, contestato dai *land artists* in quanto colpevole di fornire un'immagine definitiva alle opere: la fotografia riconduce infatti nel regime convenzionale del "quadro" un processo che intende spingersi "oltre la cornice." La tradizionale fotografia di paesaggio, quindi, per i *land artist* non ha un senso compiuto, non è il calco del reale, ne è invece la "traccia," è l'"indizio/indice" del sito, la testimonianza della sua esistenza (Alberro e Norvell 2001, 61). Si tratta di un rapporto tra i luoghi geografici e l'arte che risale fino alle origini della pittura di paesaggio, quando gli artisti erano spesso chiamati a realizzare opere di cartografia.⁸

La definizione *Land Art*, sotto cui si riuniscono gli artisti degli *earthworks*, nasce proprio da un medium tecnologico che ne ha registrato i primi esiti. *Land Art* è il titolo del film di Gerry Schum trasmesso per la prima volta in televisione alle 22:40 del 15 aprile 1969 sul canale 1 della *Sender Freies Berlin* (SFB).⁹ Le immagini del film si contraddistinguono per il linguaggio semplificato che predilige la telecamera fissa e l'inquadratura unica, seguendo quindi una modalità di ripresa in linea con la ricerca del cinema *underground*. Allo sguardo pubblico, quegli *earthworks* si presentano come dei nuovi monumenti temporanei nati sul territorio americano. La concentrazione maggiore di opere di *Land Art* è nella zona sudoccidentale degli Stati Uniti: Arizona, California, Colorado, Nevada, New Mexico, Oklahoma, Texas e Utah. È la zona segnata dai grandi spazi aridi e desertici: nel Nevada si trovano *Double Negative*, *Complex City* e *Dissipate* di Heizer, a poca distanza dal *Las Vegas Piece* di Walter De Maria. Nello Utah si trovano *Spiral Jetty* di Robert Smithson e i *Sun Tunnels* di Nancy Holt. In Arizona, a sud dello Utah, si trova il *Roden Crater* di James Turrell. In prossimità dello Utah, nel New Mexico, Walter De Maria ha realizzato il *Lightning Field*.¹⁰ Quella è la zona dove i nativi americani, circa 40,000 anni fa, giunsero dopo aver attraversato lo Stretto di Bering dal continente asiatico in direzione del Nord America, scendendo poi dal Canada fino al Sud. È la terra di uno dei primi gruppi di migranti nelle Americhe, i Clovis, e dei Navajo, Apache, Hopi e Ute.¹¹

Gli *earthworks* hanno delle caratteristiche comuni molto accentuate:

Despite the extremely disparate origins of Earth Art, several sculptural concerns are widely shared by Earth Artists, including a total absence of anthropomorphism and a pervasive conception of the natural order of reality. The conceptual bases of the works vary greatly, but

⁶ I nomi più noti sono Gianfranco Gorgoni, Ansel Adams, John Cliett.

⁷ Ad esempio, per la ripresa di *Lightning Field*, un particolare dispositivo fu progettato da scienziati esperti nell'osservazione di fulmini e lanci spaziali con la collaborazione della State University of New York (Kastner 2001). Bisogna rilevare che l'utilizzo della fotografia aerea ebbe inizio con Nadar e ha avuto, oltretutto un uso militare, uno specifico uso ambientale per il monitoraggio dell'idrografia, dell'inquinamento, dello stato vegetazionale e culturale nelle ricerche archeologiche.

⁸ Si tratta di una questione ampiamente documentata nel film sul paesaggio olandese *Ducht Light* (De Kroon e de Kroon 2003).

⁹ Gli otto interventi che costituiscono *Land Art* 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*. La Fernsehalerie era una "galleria televisiva" ideata nel maggio del 1968 da Gerry Schum, con lo scopo di produrre opere video pensate per la televisione (Valentini 1988).

¹⁰ Originariamente realizzato in Arizona, nei pressi del Chilson Ranch, tra il Meteor Crater e la zona vulcanica delle San Francisco Mountains.

¹¹ Come indicato nel sito www.native-american-indian-facts.com: Akimel O'odham (Pima), Apache, Cocopa, Cora, Guarijio, Havasupai, Hopi, Hualapai, Huichol, Karankawa, Maricopa, Mayo, Mojave, Navajo, Opata, Pima Bajo, Pueblo, Quechan, Seri, Tarahumara, Tepehuan, Tohono O'odham (Papago), Tubar, Yaqui, Yavapai, Zuni. Michael Heizer rivendica un'ascendenza dei suoi interventi sul territorio americano nelle prime forme abitative dei nativi americani, "dagli eschimesi ai peruviani, dalla Bolivia, al Messico. Brown, Julia a cura di. *Michael Heizer. Sculpture in Reverse*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1984, 8-43.



visually they all tend to be unpretentious and relatively unobtrusive. The works are without physical support, without base, grounded in their environment either indoors or out. The result is an unframed experience with no one correct perspective or focus. Outdoor works such as Oppenheim's ice cut in Beebe Lake present the dynamics of elements in the environment. The whole work cannot be taken in at a single glance. The spectator has to experience the different stages of the system if he wants to experience the whole work, which has its own life span. Neither can such works be fully understood through single photographs in the manner of traditional painting or sculpture. Apart from the time dimension, which forms an integral part of much of the work with earth material, the most common perceptible aspects of earthworks is their straightforward manner, allowing physical comportment of substance to take precedence over any plastic ambition. In many cases the medium is presented intact with minimum formal modification. (Sharp e Lipke 1970, 8)

Quelli enumerati sono alcuni principi propri della *Land Art* – condivisi anche dal Minimalismo – che si estendono anche ad una posizione simile assunta nei confronti dell'immagine fotografica. In entrambi i casi, gli artisti accettano la fotografia come testimonianza del loro lavoro, ma allo stesso tempo rivendicano con forza l'originalità, l'unicità, l'irriproducibilità dell'opera d'arte.¹²

1. Il monumento: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, 1970

Spiral Jetty è indubbiamente l'opera più nota della *Land Art*. È un grande lavoro di costruzione realizzato con l'utilizzo di circa seimila tonnellate di basalto nero e terra nel Grande Lago Salato, parte dell'originario lago Bonneville (posto ad un'altitudine media di 1.280 m, con una lunghezza di circa 120 km e una larghezza che varia tra i 48 e gli 80 km, e una superficie media di 4.400 km²). La denominazione del Lago sottolinea la sua elevata salinità cui si associa la presenza di pochissime specie viventi (in prevalenza piccoli crostacei della specie *Artemia salina*). La salinità si è accentuata a causa di un intervento viario che, dal 1959, impedisce l'immissione nel Lago dell'acqua dolce proveniente dai fiumi Bear, Weber/Ogden e Jordan. Sono queste condizioni geo-ambientali e l'aspetto visivo del contesto complessivo, in cui il colore rosato dell'acqua (dovuto a un pigmento rosso nei batteri e alle alghe che sopravvivono nell'estrema salinità) contrasta con il bianco dei cristalli di sale e il nero dei massi di basalto, ad aver contribuito alla scelta di Smithson. Ma *Spiral Jetty* non è soltanto l'opera *site specific*. Come nella tradizione dell'arte concettuale (insegna l'operamanifesto *One and Three Chairs* di Joseph Kosuth, 1965), il titolo dell'opera identifica una stratificazione di operazioni concettuali che coinvolgono altri media: nello specifico, il film e la scrittura. Il lavoro di Smithson, infatti, oltre ad essere un *earthwork*, è un film e un saggio.¹³ Come il film, il saggio è descrizione didascalica del sito e delle scelte che lo hanno eletto a opera d'arte. I tre media si sovrappongono come tre strati diversi di un'unica unità culturale/concettuale: un monumento temporaneo soggetto alle maree che richiede lunghe opere di manutenzione, il cui portato culturale ha condotto il governo dello Utah a eleggerlo, nel 2017, opera rappresentativa dello Stato.¹⁴

2. Visibile/invisibile: Walter De Maria, *The Lightning Field*, Catron County, New Mexico, 1977

L'installazione si presenta come un campo di circa tre chilometri quadrati dove Walter De Maria ha posto quattrocento *high energy bars* (pali metallici) conficcati ortogonalmente nel suolo che attendono di catturare l'energia elettrica sprigionata dai fulmini.¹⁵ Visitare il *Lightning Field* richiede una procedura/rituale ben

¹² Sulla questione è interessante leggere le considerazioni sulla fotografia di Clement Greenberg, notoriamente con posizioni avverse nei confronti del Minimalismo (Greenberg 1986, 60). Nelle fila dei *land artists* Dennis Oppenheim si propone tra le posizioni più radicali contro la fotografia anche nell'uso dei media. Si veda "Micheal Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson. Interview with Avalanche," in Holt 1979. Per le relazioni tra Minimalismo e fotografia si veda Potts 1998, 181-198.

¹³ Il film *Spiral Jetty* è stato girato da Robert Smithson con l'aiuto del regista Robert Fiore. Per il saggio, si veda Smithson, "The Spiral Jetty," in Holt 1970, 143-55.

¹⁴ Nel 1999 l'opera è stata donata alla DIA Art Foundation.

¹⁵ Il territorio del New Mexico è particolarmente ricco di fenomeni di elettromagnetismo. Nikola Tesla, l'ingegnere elettrico studioso di fisica di origini serbe naturalizzato statunitense, realizzò in Arizona, in Colorado e nel New Mexico i suoi esperimenti sull'elettromagnetismo e i campi magnetici.



preciso: dopo aver contattato la DIA Art Foundation, che ha il compito di condurre il visitatore presso il Cabin Lodge, si resta sul luogo per ventiquattro ore in attesa che l'opera si riveli. L'opera è quindi un fantasma che compare in condizioni atmosferiche ben precise. Una sfida per l'occhio umano, ma anche per l'occhio fotografico.¹⁶ È una minaccia naturale, o meglio, nelle teorie di Walter De Maria una *conditio sine qua non* per l'arte, come l'artista specifica nel suo saggio *On the Importance of Natural Disasters* (1960).¹⁷ In quel testo De Maria riabilita la categoria del Sublime di Burke (Burke 1967, 262), ma nell'opera-azione del *land artist* l'arte non si limita alla rappresentazione del Sublime; ne è piuttosto la causa. Le esperienze avvincenti e rischiose dei *Grand Tour* settecenteschi effettuati attraverso le Alpi si trasformano, con le opere di De Maria, in un'esperienza diretta del *mysterium tremendum* insito nel sacro, in una sua versione laica.¹⁸ Nel rituale di contemplazione dell'opera, la DIA Art Foundation, che ne amministra le attività di manutenzione, chiede ad ogni spettatore una dichiarazione di scarico delle responsabilità rispetto a quanto potrebbe accadere. Una formalità che ricorre anche in una mostra precedente dell'artista americano (in galleria stavolta), ovvero in *Bed of Spikes* (1968/69): un oggetto minimale a forma di letto, formato da lastre rettangolari d'acciaio inossidabile su cui s'innalza una serie regolare di spuntoni affilatissimi (Celant 1999).

3. Profondità/superficie: Jan Dibbets, *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° Crossing the Path*, 1969

After exploring the woodland near Six Mile Creek several miles from the Museum, Dibbets found a large clearing in the forest where a path crossed a naturally beautiful site next to the creek. With a clothesline attached to large rocks, Dibbets and a small crew of students marked out a large V on the ground, each arm of which was approximately five feet wide and one-hundred feet long. The turf within each arm of the V was turned over with pickaxes and shovels, except where the V was intersected by the path. Several times during the course of the exhibition, snow fell in the area, giving the work a continually varying appearance. Dibbets considers the long walk through the woods to the site of his work to be part of the piece. (Sharp e Lipke 1970, 21)

La scelta di Jan Dibbets, uno dei "non americani" tra gli artisti partecipanti alla storica *Earth Art*, rientra nell'ambito della sua ricerca incentrata soprattutto sul processo fotografico. Jan Dibbets è l'artista più vicino alla linea storica della pittura di paesaggio. Attraverso il suo lavoro su/con la fotografia Dibbets ne analizza gli elementi strutturali come già nei dipinti di Piet Mondrian e nei loro antesignani olandesi del Seicento. Gli studi che Dibbets realizza tra il 1967 e il 1969 sono alla base della "correzione della prospettiva" di *A Trace in the Wood*.

The *Perspective Corrections* of 1967-68 are based on a simple anamorphic principle: using strings, Dibbets "draws" a trapezoid on a lawn, then photographs it from a point of view that allows him to effect its transformation into a square. [...] In the first two *Corrections* the artist is still feigning ignorance of the consequences of the anamorphic character of the photographs. The photograph relegated to a secondary role seems [...] like the illustration of a process embodying a dual questioning of our way of seeing and our way of transcribing what we see. (Verhagen 2007, 38)

In *A Trace in the Wood* la correzione avviene direttamente sul paesaggio: Dibbets crea un passaggio trasversale che interseca e interrompe la prospettiva forzata creata dal doppio percorso che in profondità si incrocia in una V. Nel film di Schum, l'intervento dell'artista olandese di *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective* si formalizza in un trapezio tracciato da un trattore sulla sabbia che otticamente si trasforma in un quadrato. Nel rispetto del rifiuto di ogni finzione, Schum chiude magistralmente quell'intervento con una dissolvenza non cinematografica, ma secondo un processo naturale che identifica una peculiarità propria

¹⁶ Walter De Maria affronta la questione "fotografia" nel saggio pubblicato su *ArtForum* (De Maria 1980, 58).

¹⁷ Ristampato in Young 1963, 18.

¹⁸ Si veda Otto 1994.



delle opere di *Land Art*, ovvero il loro essere soggette alle leggi naturali: la lenta cancellazione del lavoro dell'artista avviene per il sopraggiungere dell'alta marea.

4. Negativo/positivo: Michael Heizer, *Double Negative, Moapa Valley on Mormon Mesa, Nevada, 1969*

Situato due ore a nord-est di Las Vegas, *Double Negative* si presenta con la sua forte simmetria lineare che evoca l'ordine dell'architettura, l'orientamento direzionale delle cattedrali e la ricerca di un dialogo con le costruzioni autoctone delle civiltà precolombiane.¹⁹ È l'opera che, più di altre, ha affinità evidenti con il Minimalismo. È il risultato del massiccio dislocamento di 244.000 tonnellate di roccia, per lo più riolite e arenaria, in due scavi a sezione rettangolare di circa 30 piedi di larghezza, 50 piedi di profondità e 1.500 piedi di lunghezza. Il titolo dell'opera richiama inevitabilmente una condizione propria della fotografia: il negativo. Qui, il negativo è doppio non soltanto perché matrice o calco di una forma potenzialmente vuota (spesso i suoi interventi di sottrazione nel tempo vengono occupati da laghi), ma soprattutto per la sua capacità di rifiutare ogni assoggettamento all'obiettivo fotografico: davanti alla sua maestosità ogni immagine fotografica si riduce ad un frammento; nel caso dell'utilizzo della fotografia aerea, si perde la percezione tridimensionale dello scavo e non sarà più possibile avere la percezione in profondità, riconoscerne le insenature incise nel territorio.

In alcuni scatti fotografici dei lavori di Heizer compare la presenza di una figura umana (si tratta spesso dello stesso Heizer) per esprimere le dimensioni sovrastanti dell'opera. Se analizzato nel contesto architettonico, *Double Negative* segna un passaggio importante oltre il modernismo: rispetto all'antropocentrismo rinascimentale culminato con il *modulor* di Le Corbusier, in cui l'uomo era la misura del mondo, queste nuove cattedrali naturali ridimensionano la figura umana e la mantengono "in scala" come spettatrice sperduta nel patrimonio naturale. Gli *earthworks* sono super-sculture antesignane dell'architettura post-moderna.

Heizer mette in atto un confronto diretto ed esplicito con la fotografia con la serie *Actual Size* (1970): quindici stampe fotografiche di rocce monolitiche di dimensioni reali, riprese in scala 1:1. Non si tratta di riproduzioni di opere/interventi di Heizer, ma semplici massi, monoliti, formazioni rocciose, che l'artista ha incontrato durante i sopralluoghi per la selezione dei siti per i suoi interventi. Le immagini proiettate sulle pareti della galleria dichiarano apertamente la sfida che gli *earthworks* aprono nei confronti del mezzo fotografico: le immagini ricalcano forme e dimensioni, ma non riescono a contenere il reale. Esposti in galleria, gli *Actual Size* lasciano intendere che l'arte è altrove. Il mezzo (la fotografia, la documentazione, la galleria stessa) può fornircene una versione approssimativa, e registrare un fatto che è proprio del contesto antropologico e culturale americano: l'allenamento a guardare oltre, che l'occhio assorbe dai grandi paesaggi.

In a big country you do not see in the ordinary way. There is no "middle distance," only "near" and "far," the dust at your feet and the haze on the horizon. Between, just a rushing away. There is literally nothing to see, so that is what you look at: the nothingness – the nothing-ness. Vacant space is the physical fact you perceive most insistently, pressing down on the earth as the prehistoric oceans used to. Objects intrude upon the vacancy to little effect; they only clutter your sight. Since you do not see things, but simply see, it is always easier to experience what has been taken away than what has been added. So you can "add" by taking away. By making his tow cuts across the cavity of the mesa, Heizer has "created" a "double negative" space between them. Once negative by the mesa's *cul de sac*, and twice by the horizontal column implied by the cuts. I wonder if this particular negative space would be as palpable in a more cluttered, "positive" environment? (Hickey 1971, 40)

5. Corpo/oggetto/concetto: Dennis Oppenheim, *Negative Board, St. Francis, Maine, 1968*

Molto più vicino al *ready made*, il paesaggio di *Negative Board* è il risultato di un'azione puramente concettuale declinata nell'ambiente naturale. In effetti, Dennis Oppenheim rientra tra i *land artists* soltanto per il periodo centrale della *Land Art*, tra il 1968 e il 1969. I suoi *earthworks* però sbilanciano gli equilibri tra forma-azione e concetto sul "fatto mentale." La scelta di St. Francis, nel Maine, riprodotta nell'opera (quindi

¹⁹ Si veda "Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson. Interview with Avalanche," in Holt 1979.



con un suo status di oggetto da galleria), è frutto di un lungo processo di “individuazione” del sito ideale che Oppenheim considera la fase primaria del proprio lavoro, come documentano i *Site Markers* (1967). *Site Markers* è un’opera che impegna Oppenheim per otto mesi, spesi tra la ricerca e l’identificazione di siti a lui congeniali nel paesaggio urbano di Long Island, a New York, che l’artista assorbe nel proprio lavoro attraverso una procedura che si sintetizza in un intervento sul luogo (la scelta, la collocazione fisica di un paletto di alluminio/*site marker* nel luogo prescelto e la sua ripresa fotografica) e uno in studio (l’apposizione di referenti cartografici che ne identificano la collocazione topografica). Qui, però, l’elemento cartografico diviene protagonista. Rispetto alla tradizione dei *land artists*, Oppenheim sceglie di non rifiutare completamente “l’oggetto da galleria.” Piuttosto, lo trasforma radicalmente: non un feticcio ma un sistema di relazioni che entrano nel lavoro dell’artista attraverso dei referenti simbolici. La percezione del luogo che ne proviene è diversa da quella che si avrebbe in diretta. L’oggetto/luogo è un concetto: un *ready made* (Celant 1997, 29). Con quest’operazione, pur rimanendo nell’ambito della *Land Art*, Oppenheim ne propone una lettura più ampia. Come per la *Land Art*, la scelta dei luoghi ricade spesso su siti con un forte portato simbolico: luoghi sfruttati o devastati dalla mano dell’uomo, come cave, terreni inquinati o zone di confine (come nel caso di *Negative Board*).²⁰ Rispetto alle opere dei *land artists*, qui la scelta si carica di un portato intellettuale fortemente caratterizzato all’interno della ricerca soggettiva e quindi nel perimetro personale, che si estende fin dentro le vicende biografiche dell’artista. E in effetti, l’approdo successivo alle opere di *Land Art* avvicina Oppenheim alla *Body Art*. È il caso di *Wound* (1954-70), in cui l’immagine fotografica mette a confronto due ferite, una presente sulla mano dell’artista e una sulla superficie terrestre. Come indicato nella doppia datazione, l’opera ha una genesi a distanza che intreccia la storia individuale dell’artista e il suo lavoro: una ferita procuratosi da bambino durante una caccia alle farfalle si confronta con un’immagine di un *earthwork* (Boetzkes 2010, 49): la pelle ora è un microcosmo del grande paesaggio.

Libero dal pensiero integralista della *Land Art*, Oppenheim è tra i pochi artisti di quella prima mostra che ipotizza un passaggio oltre la *Land Art*: la *Public Art*. A partire dagli anni Novanta, Oppenheim realizza un numero di progetti di installazioni sul territorio paragonabili ad enormi sculture con configurazioni paradossali, quali ad esempio case rovesciate o altri interventi architettonici vicini al parco giochi. Si potrebbero intendere come operazioni Pop nello stile di Claes Oldenburg, senza però la celebrazione feticista dell’oggetto propria della *Pop Art*. Un esempio è *Device to Root Out Evil* (1997), una piccola chiesa rovesciata e fissata nel terreno in modo visibilmente precario poggiando sul campanile. Come in questo caso, le opere di *Public Art* hanno la conformazione di Super-oggetti inutili che rileggono il territorio americano decostruendo alcuni valori cardine della società americana, con forme surreali che hanno però un obiettivo ben diverso da quello dei *land artists*: permanere nel tempo (Capasso 2007, 101-113). Si tratta però di un tradimento soltanto parziale della *Land Art*, in quanto molti dei progetti di *Public Art* di Oppenheim sono stati contestati e spesso rimasti sulla carta, come operazioni concettuali. Anche in questi casi, l’“attraversamento” (mediale, geografico) del territorio americano resta la regola principale. Attraversamento come esperienza fisica che Robert Smithson e Nancy Holt hanno esemplificato in modo calzante in *Swamp* (1969),²¹ un breve film in cui Holt ci conduce attraverso una palude con la sua telecamera Bolex, muovendosi con difficoltà attraverso lo sterpame, seguendo le indicazioni verbali di Smithson, del quale sentiamo solo la voce.

L’attraversamento dei *land artists* ha segnato il territorio americano con monumenti temporanei in quantità tale che Dave Hickey giunse a sostenere: “Should these art forms flourish and develop we shall soon need a kind of National Geographic for Aesthetes” (Hickey 1971, 45).

Un altro elemento assurge da quei lavori di/della terra. Nel 1972, trascorsi ormai circa vent’anni dalle prime sperimentazioni, la foto satellitare del pianeta Terra “Blue Marble,” scattata dall’equipaggio dell’Apollo 17 ad una distanza di circa 45 mila chilometri, è divenuta un’immagine pubblica. È la foto che ci ha rivelato la fisionomia del pianeta che abitiamo. Pochi anni prima di quell’uso ambizioso della ripresa fotografica, gli *earthworks* ponevano in atto un progetto che intendeva estendere lo sguardo nella totalità dello spazio. Uno sguardo totale rivolto verso un “paesaggio desolato,” quello dalla Luna alla Terra, secondo una definizione di

²⁰ *Annual Rings* e *Time Line* del 1968, *Cancelled Crop* e *Directed Seeding* del 1969.

²¹ Nancy Holt e Robert Smithson, *Swamp* (6 minuti, colore, 1969).



Jay Friedlander.²² "Isolation is the essence of Land Art" (De Maria 1980, 58): ed è forse questa l'essenza della *Land Art* e del suo rapporto conflittuale con la fotografia e con ogni forma di rappresentazione filtrata del mondo.

Opere citate

- Alberro, Alexander e Patricia Norvell. *Recording Conceptual Art*. Oakland: University of California Press, 2001.
- Boetzkes, Armanda. *The Ethics of Earth Art*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.
- Brown, Julia, a cura di. *Michael Heizer: Sculpture in Reverse*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1984.
- Burke, Edmund. "A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful." *The Philosophy of Edmund Burke: A Selection of his Speeches and Writings*. A cura di Louis I. Dredvold e Ralph G. Ross. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1967. 256-57.
- Capasso, Angelo. *Opere d'arte a parole*. Roma: Meltemi, 2007.
- Celant, Germano, a cura di. *Walter De Maria*. Milano: Fondazione Prada, 1999.
- . *Dennis Oppenheim*. Milano: Charta, 1997.
- Cummings, Paul, a cura di. "Oral History: Interview with Walter De Maria." 4 ottobre, 1972. *Archives of American Art / Smithsonian Institution*. www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362. Visitato il 29 maggio 2018.
- De Maria, Walter. "Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics and Statements." *Artforum* 18:8 (April 1980).
- De Kroon, Pieter-Rim e Marteen de Kroon. *Dutch Light* (Film). 2003.
- Greenberg, Clement. "The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston." *Clement Greenberg, Collected Essays and Criticism. Vol. 2*. A cura di John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Hickey, Dave. "Earthscapes, Landworks and Oz." *Art in America* September-October 1971. 45.
- Holt, Nancy, a cura di. *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979.
- Jacob, Michael. *Il paesaggio*. Bologna: Il Mulino, 2009.
- Jury, Louise. "Fountain Most Influential Piece of Modern Art." *The Independent* 2 December 2004. <https://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/fountain-most-influential-piece-of-modern-art-673625.html>. Visitato il 29 maggio 2018.
- Kastner, Jeffrey. *The God Effect: An Interview with John Clieff*. *Cabinet Magazine Online*. Summer 2001. <http://www.cabinetmagazine.org/issues/3/god.php>. Visitato il 29 maggio 2018.
- Marcoci, Roxana. *The Original Copy: Photography of Sculpture. 1839 to Today*. New York: Museum of Modern Art, 2010.
- "Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson. Interview with Avalanche." *The Writings of Robert Smithson*. A cura di Nancy Holt. New York: New York University Press, 1979. 242-252.
- Otto, Rudolf. *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*. Milano: Feltrinelli, 1994.
- Potts, Alex. "The Minimalist Object and the Photographic Image." *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*. A cura di Geraldine A. Johnson. London: Cambridge University Press, 1998. 181-198.
- Sharp, Willoughby e William C. Lipke, a cura di. *Earth Art*. Ithaca: The Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 1970.
- Smithson, Robert. "The Spiral Jetty." *The Writings of Robert Smithson*. A cura di Nancy Holt. New York: New York University Press, 1970. 143-55.
- Stein, Ben P. "45 Years Ago: How the 1st Photo of Earth From the Moon Happened." *Space* 23 August 2011. www.space.com/12707-earth-photo-moon-nasa-lunar-orbiter-1-anniversary.html. Visitato il 29 maggio 2018.
- Stevanin, Federica. *Fotografia, film e video nella Land Art*. Padova: Cleup, 2017.

²² Jay Friedlander è uno dei tecnici fotografici della NASA cui si devono anche le prime testimonianze dei paesaggi lunari (Stein 2011).



Young, La Monte. *An Anthology of Chance Operations*. New York: La Monte Young & Jackson Mac Low, 1963.

Valentini, Valentina, a cura di. *Cominciamenti. Fernsehgalerie Gerry Schum*. Taormina: Taormina Arte, 1988.

Verhagen, Erik. *Jan Dibbets: The Photographic Work*. Paris: Editions du Panama, 2007.

Zevi, Adachiara, a cura di. *Sol Le Witt, Testi critici*. Roma: Editrice Inonia, 1994.