

FEDERICA STEVANIN

Danni collaterali:

l'ambivalente ruolo dell'immagine nelle esposizioni di Land Art

La ricerca svolta da Federica Stevanin ha un duplice merito: da un lato affronta con specificità un argomento - quello del rapporto tra Land Art e la sua rappresentazione/presentazione fotografica - sul quale i contributi scientifici sono scarsissimi o quasi nulli, dall'altra proietta tale problema su un orizzonte più vasto che coinvolge una fetta importante dell'arte contemporanea, quello della fruizione e dell'eventuale museificazione di opere fondate sull'uso di materiali deperibili o comunque strutturalmente "a termine". Per essere chiari, nel suo studio Stevanin si occupa direttamente di questioni che riguardano l'ambiente e gli spazi naturali, ma è evidente che, da un punto di vista metodologico, il suo lavoro apre stimolanti spunti di riflessione anche nei confronti delle ricerche che hanno coinvolto il corpo (performance e body art),

o magari altre operazioni ancora, che comunque si sono proposte con esplicite caratteristiche di evanescenza.

Nello specifico la riflessione svolta riguarda il ruolo giocato dalla fotografia nei confronti della Land Art, sintetizzabile nella biforcazione: documentazione o prolungamento? Più che offrire una risposta secca ed univoca Stevanin svolge un minuzioso lavoro di scavo e di confronto, ripercorrendo le discussioni sviluppatesi attorno a questa materia, a partire da un prezioso recupero delle testimonianze e dagli interventi di poetica degli stessi protagonisti di quella affascinante stagione.

Claudio Marra

Nella complessa rete di relazioni tra l'arte e il proprio *display*, uno dei casi più spinosi e, paradossalmente, meno dibattuti che l'arte contemporanea si è trovata ad affrontare è il ruolo ambivalente dell'immagine nella Land Art e, in particolare, quello giocato dall'immagine fotografica nel *display* degli *earthworks*.¹

Assieme ad altre ricerche estetiche nate in Europa e negli Stati Uniti tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 la Land Art ha contribuito a portare all'estremo la crisi relativa ai materiali, ai confini e alle modalità di diffusione artistica, rifiutando un'idea di arte limitata alla creazione di 'oggetti' mercificabili. Se pensiamo alle più famose opere di Land Art come lo *Spiral Jetty* (1970) di Robert Smithson, il *Double Negative* (1969-70) di Michael Heizer, le linee tracciate nel deserto da Walter De Maria o quelle camminate prima nella brughiera inglese e poi ovunque nel mondo da Richard Long, nella maggior parte dei casi si tratta di interventi *site-specific* realizzati attraverso l'accumulo o la rimozione di materiali naturali. Ciò che animava gli artisti era tanto il bisogno di liberarsi dai limiti dell'estetica modernista² quanto la volontà di cercare degli spazi alternativi alle sedi tradizionali di attribuzione di valore, per ritornare a un'esperienza il più possibile diretta del singolo non solo dell'opera,

ma dello stesso ambiente nel quale essa era stata realizzata. Riguardo ai lavori di Land Art il termine 'documentazione' è un'etichetta frequentemente impiegata dalla critica per indicare tutta una serie di materiali che accompagnano tali interventi come i progetti, le mappe, i disegni, ma soprattutto le fotografie che, per citare il famoso noema di Roland Barthes, mostrano che qualcosa «è stato»,³ testimoniando che l'opera si è trovata realmente di fronte a chi ha scattato la foto. Infatti, da un lato per il carattere volutamente effimero e transitorio degli interventi, dall'altro per le lunghe distanze da coprire per raggiungerli, la conoscenza da parte del pubblico di questi lavori è spesso avvenuta attraverso un processo di mediazione, tramite la fotografia, il film o il video,⁴ capace di instaurare una relazione a distanza, mentale e quindi 'in assenza', tra lo spettatore e la remota (se non già scomparsa) opera in questione.⁵ In realtà, una volta entrate all'interno del *display* di una mostra, tali immagini hanno generato una serie di problemi e di perplessità negli artisti al punto tale da suscitare alcune decise prese di posizione in occasione di "Ends of the Earth: Land Art to 1974", l'ultima retrospettiva sul tema realizzata tra il 2012 e il 2013 nelle due sedi del Museum of Contemporary Art di Los Angeles e di

Haus der Kunst a Monaco di Baviera.⁶

Queste difficoltà di relazione tra l'opera e la sua mediazione, quindi tra artisti e fotografia, sono sorte fin dagli esordi della Land Art e sono aumentate progressivamente a partire dai due eventi espositivi che hanno catalizzato i fermenti che agitavano le giovani generazioni: la mostra "Earthworks", inaugurata nell'ottobre 1968 alla galleria Virginia Dwan di New York, ed "Earth art", organizzata da Willoughby Sharp tra febbraio e marzo 1969 all'Andrew Dickson White Museum of Art presso la Cornell University di Ithaca. Come ricorda Virginia Dwan, "Earthworks" nacque dall'impossibilità per gli artisti da lei rappresentati di trovare degli spazi esterni alla galleria nei quali poter attuare i propri interventi.⁷ Pur se costretti a servirsi del *white cube*⁸ gli artisti della nascente Land Art resero questo modello funzionale a manifestare il contrasto tra l'«astrattezza della galleria»⁹ e i materiali naturali, effimeri e reali, portati *indoor* (fig. 1). L'obiettivo era quello di rompere con i limiti dello spazio interno e di mostrare attraverso il *display* dei lavori i legami con l'esterno, ovvero con l'ambiente dal quale essi originavano, rendendo di conseguenza problematico lo statuto di quanto veniva esposto in galleria. Sabotando la piena leggibilità del lavoro in mostra, l'elemento cardine del *display* di "Earthworks" era appunto il continuo rimando tra interno ed esterno, tra una dimensione *indoor* facilmente accessibile, ma parzia-

le, e quella *outdoor*, spesso inaccessibile o non più recuperabile eppure primaria. Tra i lavori in mostra alla galleria Dwan *A Nonsite, Franklin, New Jersey* (1968; fig. 2) di Robert Smithson era appunto concepito come un dispositivo in grado di risvegliare nel pubblico la consapevolezza di questi aspetti contrastanti, nel tentativo di instaurare una dialettica tra l'esterno cioè il *sito* (*site*) in cui è avvenuta la ricognizione dell'artista (in questo caso le miniere di Franklin, un luogo carico di memoria geologica)¹⁰ e l'interno, ovvero la sede di esposizione, da lui definito con il termine *non-sito* (*nonsite*). All'interno di cinque contenitori di gusto minimalista l'artista ha portato in galleria una traccia reale del sito minerario, assieme a una sua descrizione, a una mappa aerea fotostatica dell'area dalla quale i materiali sono stati prelevati e a una serie di venticinque fotografie scattate con una Kodak Instamatic durante il viaggio di avvicinamento e di successiva perlustrazione del luogo: tracce indicali¹¹ di un percorso reale, fisico, ma che, una volta ricomposte sulla parete della galleria, diventa *fiction*, un racconto fatto di tasselli che sembrano non trovare più una collocazione cronologica e temporale coerente. Infatti, sebbene Smithson fornisca degli indizi materiali, alla fine questi negano la nostra possibilità di risalire alla reale esperienza da lui vissuta nel sito e al suo significato. Anche la fotografia, *analogon* della realtà,¹² in virtù del suo valore indicale contribuisce allo spiazzamento



Fig. 1. Veduta della mostra "Earthworks" (1968), Dwan Gallery, New York

della nostra visione, creando una narrazione puramente ipotetica, fittizia, nella quale il riferimento al sito viene infine «neutralizzato dalla galleria».¹³

Questa frizione tra l'opera e la sua mediazione si manifesta precocemente anche in altri esponenti della Land Art dimostrando come «il contrasto tra il sito e la sua documentazione» fosse a tutti gli effetti «interno al medium».¹⁴ Questo è il caso di Michael Heizer per il quale inizialmente la fotografia è un modo per cogliere «un'arte invisibile», in grado di sopravvivere «soltanto come memoria»¹⁵ nel documento fotografico. Ad “Earthworks” egli presenta infatti solo una fotografia retroilluminata di *Dissipate 2* (1968; fig. 3), uno dei grandi segni scavati durante l'estate nel deserto del Nevada noti col titolo *Nine Nevada Depressions* e intesi dall'artista come «sculture dalle quali è stato rimosso il peso»;¹⁶ tuttavia, pur se *Dissipate 2* può essere mostrata per via fotografica, Heizer specifica che l'opera è esclusivamente «là fuori».¹⁷ L'artista si scontra infatti con il potere livellante del mezzo fotografico, incapace a suo avviso di trasmettere la reale dimensione dell'opera: una questione in seguito precisata nella dialettica istituita da Heizer tra i termini *scale* e *size* in base alla differenza che esiste tra la scala del lavoro in rapporto al nostro sistema di misurazione (e quindi di rappresentazione) e la sua dimensione reale, percepibile solo se ci si trova di fronte ad esso. In entrambi i casi si tratta di aspetti fondamentali dell'opera

che la mediazione fotografica rende elusivi.

La mostra alla galleria Dwan costituì per gli artisti della Land Art un primo momento di riflessione sugli aspetti più critici riguardanti la comunicazione del proprio lavoro. Qualche mese più tardi Willoughby Sharp diede loro l'opportunità di realizzare i propri interventi *outdoor* non solo all'interno del campus della Cornell University, ma ovunque entro i confini della città di Ithaca. La possibilità di mettere finalmente il pubblico nella condizione di poter esperire direttamente l'opera in situ rese ancor più critico il legame conflittuale instauratosi tra l'opera e la sua mediazione. Ecco quindi che, accanto a lavori nei quali l'interazione con il materiale naturale è primaria e diretta, se ne affiancarono altri dall'«approccio più concettuale»,¹⁸ come quelli di Richard Long, Jan Dibbets e Robert Smithson, che resero ancor più contraddittoria la presenza di ciò che veniva esposto all'interno delle sale del museo. Prendiamo ad esempio l'*Untitled* (1969; fig. 4) realizzato da Richard Long sul prato antistante l'Andrew Dickson White Museum of Art. Si tratta della creazione di un grande quadrato attraverso il posizionamento sul terreno di dodici blocchi di scisto grigio prelevati dall'artista da una vicina miniera. Come ricorda Thomas Leavitt, dell'opera di Long «non si poteva cogliere l'andamento complessivo dall'alto... si doveva camminare l'intero perimetro e ricomporlo nella propria mente come un unico oggetto»,¹⁹ un'operazione



Fig. 2. Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey* (1968), Museum of Contemporary Art, Chicago



Fig. 3. Michael Heizer, *Dissipate 2* (1968)

resa ancora più complicata non solo dalla nevicata che imbiancò il prato nei giorni di apertura della mostra, ma anche dalla serie di immagini fotografiche portate *indoor* dall'artista. Tali fotografie, disposte a nastro continuo nell'angolo di una sala del museo, più che documentare o fornire delle informazioni sull'opera ne complicano ulteriormente la lettura, fino a renderla incomprensibile per via fotografica. Allineate in modo da formare un orizzonte continuo, le fotografie riplasmano l'esperienza del sito e la trasfigurano in una dimensione concettuale del tutto spiazzante. Allo stesso modo i due interventi realizzati da Jan Dibbets nel bosco vicino al fiume Six Mile Creek nei dintorni del campus e intitolati *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° - Crossing the Path* e *Construction of a Wood* (1969) si collocano sul crinale che separa l'atto di creazione dell'opera da quello della sua fruizione; tuttavia, a differenza di Long, l'obiettivo di Dibbets era quello di dar vita a degli interventi nel paesaggio comprensibili nella loro essenza per via fotografica, riflessione che è stata poi alla base delle sue *Perspective corrections*. Ad esempio, la forma a 'v' di *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° - Crossing the Path* (fig. 5), creata dall'artista picconando una determinata sezione di terreno, non è visivamente percepibile al pubblico che si trova sul sito: lo è solo se 'corretta' ovvero se, rispetto al piano orizzontale, si inclina di 30° l'angolo di visione. Analogamente, è possibile

comprendere l'azione alla base di *Construction of a Wood* (fig. 6) solo da un preciso punto d'osservazione, come viene testimoniato dallo scatto fotografico. Dipingendo di bianco fino a metà della loro altezza alcuni tronchi d'albero del bosco questi, se visti da una certa distanza, «interrompono l'effetto prospettico delle ortogonali convergenti in un lontano punto di fuga»,²⁰ riplasmando la percezione dello spazio da parte dell'osservatore. Similmente, anche nel *Cayuga Salt Mine Project* (1969) di Robert Smithson notiamo l'accentuarsi di questo versante concettuale e smaterializzato (fig. 7). Il punto di partenza del lavoro è anche in questo caso la dialettica *site-nonsite*. Il sito è stavolta quello della miniera di sale di Cayuga nei pressi di Ithaca, dalla quale l'artista ha prelevato e portato negli ambienti del museo la materia prima disponendola in cumuli. In questo lavoro Smithson punta l'attenzione sulla «differenza tra le apparenze e la realtà»,²¹ ovvero tra l'opera e la sua mediazione, e ciò lo porta ad usare degli specchi e a metterli in equilibrio tra un cumulo salino e l'altro (fig. 8). Per l'artista lo specchio è un traslato del sito stesso, dato che ogni *nonsite* continua in qualche modo «a riflettere il sito»²² cioè a rispecchiarlo. In realtà, l'idea originale prevedeva l'utilizzo di fotografie al posto degli specchi,²³ intendendo quindi l'immagine fotografica come 'specchio' dell'esperienza dell'artista. Come appunto specifica Smithson: «durante il viaggio l'esperienza è fisica; dopo, la fotografia è tutto

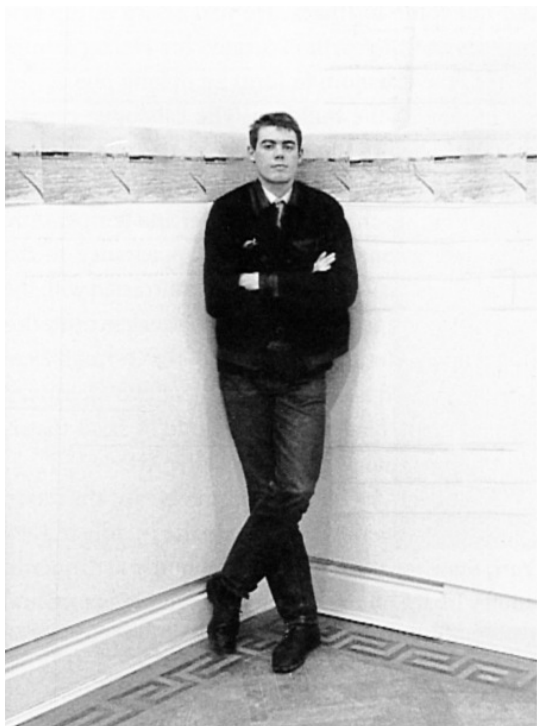


Fig. 4. Richard Long, *Untitled* (1969)



ciò che resta, la foto è la memoria e l'evidenza fisica in se stessa». ²⁴ Le fotografie scattate durante il viaggio di perlustrazione dell'area della miniera vengono alla fine inserite dall'artista all'interno di un cumulo di sale, rendendo così manifesto il legame istituito tra esperienza del sito e memoria fotografica (fig. 9). ²⁵

Durante "Earth art" l'ampio ricorso al mezzo fotografico è stato discusso anche in occasione del simposio del 6 febbraio 1969, evento che dimostra quanto gli artisti fossero coinvolti in prima persona nelle strategie di visualizzazione e di comunicazione del proprio lavoro come tra l'altro è testimoniato, nello stesso giro d'anni, da mostre fondamentali quali "Prospect 68" (1968), "Conception/Konception" (1969), "When Attitudes Become Form" (1969) e "Information" (1970) che comprendevano molte opere realizzate esclusivamente nella forma della loro documentazione. Tanto nelle opinioni degli artisti espresse nel simposio quanto nelle loro poetiche si delineano almeno tre modi diversi di intendere il ruolo del mezzo fotografico. Per alcuni artisti la fotografia è un «veicolo per il concetto», ²⁶ utile a comunicare il lavoro se non addirittura un mezzo per sperimentare nuove dimensioni operative; per altri invece

essa è un nemico da combattere in quanto, nell'impossibilità di recuperare il lavoro, un'immagine fotografica diventa pericolosamente equivalente all'opera perduta. ²⁷ Il problema che la Land Art si è trovata a fronteggiare è quindi comune alla Body art, all'arte del processo e al concettuale 'mondano': in tutte queste tendenze le fotografie acquistano non solo lo «status di testimoni oculari», ma diventano «in un certo senso l'arte stessa». ²⁸ Come osserva Nancy Foote:

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, a volte le une isolate dagli altri. C'è un vuoto temporale insito nella ricezione di un'opera compresa solo a posteriori, solo attraverso documenti di azioni inaccessibili. ²⁹

Questo aspetto si è radicalizzato in particolare nel passaggio alla realizzazione di *earthworks* monumentali da parte dei tre maggiori esponenti della Land Art americana: Robert Smithson, Michael Heizer e Walter De Maria. In base a dimensioni di lavoro sempre più dilatate, il momento del *display* è diventato, di conseguenza, sempre più problematico. Contemporaneamente alla creazione di questi lavori è emerso anche un nuovo spazio espositivo alternativo e 'smaterializzato': quello offerto dalle pagine delle riviste. Infatti, più che sulle rare immagini pubblicate nel catalogo della mostra "Earth art", la maggior parte di noi ha basato la propria conoscenza della Land Art sulla fotografie divulgate dalla carta stampata, immagini che hanno contribuito a plasmare la nostra percezione visiva del fenomeno. Se l'arte ha sempre trovato uno strumento di diffusione nei canali tradizionali della stampa di settore, la nascita e gli



Fig. 5. Jan Dibbets, *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° - Crossing the Path* (1969), collezione Dr. R. & H. Matthys



Fig. 6. Jan Dibbets, *Construction of a Wood* (1969)

sviluppi della Land Art sono stati oggetto d'immediato interesse da parte dei settimanali e dei mensili americani illustrati d'informazione quali "Life", "Newsweek", "Saturday Evening Post" e "Time".³⁰ Con un discreto anticipo rispetto alle riviste d'arte, tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70, accanto alla cronaca dei drammatici rivolgimenti sociali e politici, al crescente dissenso per la guerra in Vietnam, alla corsa agli armamenti nucleari e all'unificazione, sulle pagine dei *magazine* a larga diffusione apparvero anche i primi articoli corredati di immagini della Land Art; questo riflette certamente la popolarità raggiunta dalla carta stampata, ma anche il crescente bisogno degli artisti di raggiungere in maniera democratica il pubblico, idea che tra l'altro è stata alla base dell'esperimento di trasmissione televisiva del film "Land Art" (1969) di Gerry Schum.³¹ Il fatto che i maggiori *magazine* illustrati si interessassero alla nascente tendenza poteva contribuire senz'ombra di dubbio alla diffusione del lavoro degli artisti; tuttavia, il rapporto della Land Art con la carta stampata si è rivelato un'arma a doppio taglio. Da un lato le riviste erano uno straordinario strumento di comunicazione, dall'altro lato però le numerose fotografie di taglio reportagistico che accompagnavano gli articoli, scattate dai fotoreporter inviati dagli stessi giornali, potevano distorcere il significato del lavoro stesso. Stando alle considerazioni di 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.³²

Parlando di una presentazione della poetica "come giornalismo", possiamo ben immaginare le modalità at-



Fig. 7. Veduta della mostra "Earth art" (1969), Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca

traverso le quali i media hanno 'filtrato' il fenomeno. Determinante nella fascinazione collettiva nei confronti della Land Art è stato il grande risalto che la stampa ha fin da subito attribuito ad un'arte che recava in sé i caratteri della novità e della spettacolarità. I metodi di realizzazione dei più imponenti *earthworks*, creati usando bulldozer, esplosioni e un enorme dispendio di finanze, vengono interpretati come dei «gesti eroici monumentali» attraverso i quali l'uomo «conquista la natura selvaggia imponendo enormi [...] segni nel paesaggio».³³ Gli interventi di Land Art potevano essere quindi facilmente percepiti dal pubblico americano come una sorta di *revival* 'tecnologicamente aggiornato' del mito della frontiera. Proprio questi aspetti sono stati prepotentemente enfatizzati negli articoli pubblicati dai *magazine* illustrati, come quello edito da "Life" nell'inserito speciale del 26 dicembre 1969 (fig. 10).³⁴ In tale articolo *Rift* (1968), una delle *Nine Nevada Depressions* di Heizer, è oggetto di un'associazione arbitraria, ma di sicuro impatto. L'opera si trova infatti al centro di un tritico fotografico che vede a sinistra un'immagine delle devastazioni provocate dal disboscamento selvaggio e a destra una foto satellitare dei crateri lunari. Giocando



Fig. 8. Robert Smithson, *Eight Part Piece - Cayuga Salt Mine Project* (1969)

quindi su una somiglianza ‘visiva’ superficiale tra questi elementi, l’impaginato suggerisce allo spettatore la facile equazione che anche gli interventi della Land Art abbiano la stessa pericolosità delle catastrofi ambientali e un’affinità elettrizzante con l’insonnabile superficie della luna, impressione confermata dalla didascalia che recita in maniera sibillina: «le nuove cicatrici sulla superficie terrestre riflettono l’antico paesaggio lunare».³⁵ Questo semplice esempio ci fa capire come l’immagine e l’immaginario della Land Art siano stati foggiate ad hoc dai media per costruire una mitologia assolutamente accattivante, ma parziale, della nuova tendenza artistica. Non è un caso che le immagini pubblicate dai *magazine* siano state soprattutto quelle relative agli interventi realizzati da Heizer nel deserto, presto seguiti dallo *Spiral Jetty* di Smithson. In maniera del tutto fuorviante la stampa ha puntato i riflettori sui lavori degli artisti che ben collimavano con questa visione ‘eroica’ dell’intervento dell’uomo nel paesaggio. Se facessimo un confronto con le fotografie pubblicate giusto l’anno seguente dalla rivista d’arte “Avalanche”, non potremmo fare a meno di notare come il tenore delle immagini sia analogo: in esse vengono enfatizzati gli sforzi fisici degli artisti che plasmano la terra a loro piacimento (ad esempio, il volto di Dibbets viene ritratto in un drammatico *close-up* durante la realizzazione di *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° - Crossing the Path*, mentre Heizer è fotografato mentre sta faticosamente scavando la sua *Munich Depression* nel 1969; *figg. 11-12*). Allo stesso modo, anche per quanto riguarda le fotografie scattate ai lavori possiamo osservare come siano stati privilegiati i punti di vista che drammatizzano l’operato degli artisti, ancor più accentuati dal grande spazio occupato dalle foto nell’impaginato e dal suggestivo contrasto tra luci e om-

bre della stampa in bianco e nero.³⁶ Non possiamo dunque che essere d’accordo con quanto affermato da Les Levine sul potere riduttivo e semplificante dei media:

nell’elaborazione delle informazioni c’è sempre una fase 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 che abbia delle 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.³⁷

L’opera *Landslide* (1968; *fig. 13*) di Dennis Oppenheim è protagonista di un episodio che rende ancor più esplicito il rapporto conflittuale tra gli artisti della Land Art e la mediazione fotografica del proprio lavoro. *Landslide* nasce da un’azione di marchiatura del terreno realizzata con delle assi di legno su un pendio nei pressi dell’uscita 52 dell’autostrada di Long Island. Disposte seguendo il principio della prospettiva lineare e adottando il sistema del raddoppio delle distanze, una volta installate le assi dovevano suggerire all’osservatore l’idea di una scalinata in grado di attivare ‘fisicamente’ il sito. L’angolazione migliore per fruire il lavoro era quindi quella che vedeva l’osservatore sostare ai piedi del lieve pendio, posizione che permetteva una corretta lettura dell’opera. Faticiamo a riconoscere *Landslide* nell’immagine scattata dal fotoreporter Bernard Gotfryd e pubblicata su “Newsweek” (*fig. 14*).³⁸ La ‘versione fotografica’ di Gotfryd è stata per Oppenheim l’occasione per una brusca presa di coscienza del potere delle immagini nella comunicazione dell’opera al pubblico:



Fig. 9. Robert Smithson, *Rock Salt Corner Piece with Photographs* (1969)



Fig. 10. Immagine pubblicata su “Life” del 26 dicembre 1969, pp. 94-95

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 fatto scattare l'otturatore, milioni di persone avrebbero visto l'opera. Così compresi che la fotografia era importante.³⁹

Lo statuto della fotografia nel *display* delle opere della Land Art è quindi un oggetto veramente problematico. Messi di fronte alle necessità di far conoscere al vasto pubblico i propri interventi *outdoor*, spesso realizzati in luoghi di difficile (se non improbabile) accesso, gli artisti sono stati costretti a venire a patti con la mediazione fotografica. In seguito ad esperienze analoghe a quella vissuta da Oppenheim, per evitare che il proprio lavoro venisse travisato o addirittura sabotato, molti artisti hanno deciso di occuparsi della comunicazione del proprio lavoro o provvedendo personalmente allo scatto delle immagini o decidendo quali gradi servirsi del mezzo fotografico. Ecco quindi che, per mettere un po' di distanza tra l'opera e la sua mediazione, seguendo l'esempio di Oppenheim molti artisti hanno utilizzato il medium in maniera «prosaica, 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».⁴⁰ Per molti esponenti di spicco della Land Art la fotografia è una sorta di 'danno collaterale': se il certificato di esistenza fornito dal mezzo fotografico è indispen-

sabile per dimostrare l'effettiva esistenza di un lavoro realizzato in una dimensione spazio-temporale 'altra', ecco che nel tempo la fotografia diventa un ostacolo per l'autosufficienza del lavoro ed è colpevole non solo di creare dei pericolosi surrogati, ma anche di trasformarsi essa stessa, una volta perduta l'opera, nel 'lavoro' dell'artista. Proprio le opere di Land Art, su tutte lo *Spiral Jetty* di Robert Smithson, sono ben presto diventate delle 'involontarie' opere d'arte concettuale. Lo *Spiral Jetty* ha fatto la sua prima comparsa in forma di immagine fotografica in occasione di "Information" (1970; fig. 15), mostra che faceva il punto sul crescente utilizzo in arte dei nuovi mezzi tecnologici e sullo stretto legame che veniva a stabilirsi tra l'opera e la sua mediazione. Creato con potenti bulldozer nella primavera del 1970 sulle rive del Grande Lago Salato nello Utah, appena un paio d'anni dalla sua creazione l'imponente *earthwork* venne completamente sommerso dalle acque riemergendo solo verso la metà degli anni '90, una condizione di prolungata invisibilità e di 'assenza' ben sottolineata da Jean Perreault:

chi può dire chi aver veramente visto lo *Spiral Jetty*? Io no. Lo conosco dalle fotografie e dal magistrale film di Smithson. L'idea è sufficiente? Certamente lo *Spiral Jetty* può essere un'involontaria opera d'arte mediale.⁴¹

Lo *Spiral Jetty* dà anche modo di prendere in considerazione un'altra modalità di certificazione del lavoro scelta dagli artisti per gli interventi *outdoor*, ovvero la possibilità di affidarsi all'obiettivo di professionisti vicini agli ambienti artistici più aggiornati come Gianfranco Gorgoni, Claudio Abate e Harry Shunk, in modo tale che lo scatto fotografico fosse pensato non come un reportage giornalistico, bensì come «una testimonianza partecipata».⁴² Le fotografie scattate da Gorgoni allo *Spiral Jetty*



Fig. 11. Fotografia di Jan Dibbets nell'articolo pubblicato su "Avalanche", n. 1, autunno 1970, p. 34



Fig. 12. Fotografie di Heizer nell'articolo pubblicato su "Avalanche", n. 1, autunno 1970, pp. 58-59

e al *Double Negative*, diffuse dalle riviste e protagoniste del *display* in galleria dei lavori, sono diventate nell'immaginario collettivo le immagini più auratiche della Land Art, generando a loro volta dei prodotti altrettanto auratici che potevano entrare con estrema facilità nei rodati circuiti commerciali del sistema dell'arte come i cataloghi patinati di grande formato e le stampe *fine art*. L'esito estremo di questo processo inarrestabile ha contribuito ad avallare l'idea che le immagini fotografiche potessero rappresentare in maniera incontrovertibile l'operato degli artisti. Lo stesso Smithson all'inizio aveva reso disponibile sul mercato d'arte delle stampe fotografiche da lui firmate (quindi autentiche) dello *Spiral Jetty*, ma quando queste iniziarono ad essere considerate 'arte' egli smise di venderle, ristabilendo la differenza tra lo status reale del lavoro e quello della sua mediazione.⁴³ Che fare dunque? Accettare la mediazione fotografica o combatterla? Pur sottolineando l'irrecuperabilità dell'esperienza, Richard Long e Hamish Fulton hanno fatto (e fanno) ampio uso dell'immagine fotografica, protagonista incontrastata del *display* dei propri lavori in musei e gallerie e dei cataloghi editi rigorosamente in tirature limitate.⁴⁴ Altri artisti della Land Art invece, come De Maria e Heizer, hanno strenuamente osteggiato ogni forma di comunicazione del proprio lavoro non solo per via fotografica, ma attraverso qualsiasi altro mezzo di comunicazione.⁴⁵ Sulle uniche immagini ufficiali del celebre *The Lightning Field* (1977), scattate per De Maria da John Cliett e pubblicate nel 1980 su "Artforum", l'artista ha sempre esercitato un controllo ferreo per limitarne la diffusione, perseguendo legalmente ogni abuso e arrivando a proibire a chiunque si rechi a vedere il lavoro di portare con sé macchine fotografiche o altri strumenti di ripresa.⁴⁶ La conseguenza di questo atteggiamento è stata non solo l'inasprimento di una critica ostile a questo veto di 'copyright' imposto dall'artista, ma anche la creazione di un'aura ancor più forte attorno all'opera.⁴⁷ Attraverso una presa di posizione così netta a favore di una separazione tra l'opera e la sua mediazio-

ne fotografica, De Maria intendeva ripristinare la vera essenza del lavoro, che coincide appunto con l'esperienza diretta del singolo nel sito. Come racconta l'artista:

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 [...] nemmeno l'un per cento delle persone ha mai visto una delle nostre opere e ciò è un aspetto interessante, concettuale e visibile, di qualcosa che è imponente.⁴⁸

Una scelta analoga è stata fatta da Heizer nel 1969 in occasione della presentazione di *Vague Depression* (nota poi come *Munich Depression*) presso la galleria Heiner Friedrich di Monaco di Baviera. Nel comunicato stampa della mostra il pubblico veniva avvertito della cancellazione della mostra nella galleria e invitato a recarsi fisicamente nel sito dell'*exterior showing* cioè nel luogo nel quale era stato realizzato l'intervento nel quartiere Perlach. Allo stesso modo, per la mostra del 1970 dedicata al *Double Negative* e intitolata "Michael Heizer: New York – Nevada", l'artista ha deciso di esporre alla galleria Dwan una fotografia ingrandita dell'opera, assieme ad altre immagini e disegni, per rendere ancora più esplicita l'irriducibilità dell'esperienza e delle dimensioni



Fig. 13. Dennis Oppenheim, *Landslide* (1968)



Fig. 14. Articolo di Howard Junker e Ann Ray Martin "The New Art: It's Way, Way Out", pubblicato su "Newsweek", 29 luglio 1968, p. 63

dell'*earthwork* alla semplice documentazione fotografica (fig. 16). Il vero lavoro era al di fuori di quelle anguste pareti e in galleria venivano date tutte le informazioni necessarie a raggiungerlo.

Non sorprende dunque che tanto De Maria quanto Heizer abbiano declinato l'invito a partecipare all'ultima rassegna sul tema, rifiutando addirittura di concedere l'autorizzazione alla riproduzione fotografica dei loro lavori in catalogo.⁴⁹ Pur aspirando ad essere la mostra definitiva sull'argomento, la prima a tornare sul tema dopo un vuoto di trent'anni,⁵⁰ la recente "Ends of the Earth" solleva numerosi interrogativi⁵¹ generati soprattutto dall'assenza polemica dei lavori di De Maria e Heizer, o meglio, delle immagini fotografiche dei loro interventi. Lo scarto rispetto ad altre operazioni nel paesaggio (coeve e non), inserite dai curatori in mostra con l'intento di allargare i confini geografici e temporali della Land Art, si misura anche sulla perdita del rapporto problematico con la mediazione dell'opera che è invece insito nella Land Art nella sua essenza più profonda. Oltre a non essere stata un fenomeno unitario a livello di poetica, la Land Art non lo è stata nemmeno per quanto riguarda le opinioni degli artisti riguardo alle forme di comunicazione e di *display* del proprio lavoro. Ecco quindi che il veto imposto da De Maria e di Heizer parla più di qualsiasi *statement* curatoriale e ci invita

a porci il problema non solo della natura e dello statuto di quanto è in mostra, ma anche della legittimità stessa di una presa di posizione così restrittiva da parte degli artisti riguardo al proprio lavoro.

Note

1. Intervento tenuto in occasione della giornata di studi dedicata alla fotografia e alla pratica espositiva dal titolo *Displaying photography. Tra curatela e allestimento* (Bologna, Dipartimento della arti - aula magna del complesso di Santa Cristina, 25 maggio 2015), con interventi di A. Mauro, F. Stevanin e F. Cavallini, modera e coordina F. Muzzarelli, organizzata all'interno dell'insegnamento di Storia della fotografia (Prof.ssa F. Muzzarelli) e Gestione dei beni storico-artistici (Prof. P. Granata) della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università di Bologna. L'intervento rielabora e amplia alcune considerazioni espresse in F. Stevanin, *La fotografia, il film e il video nella Land art tra documentazione e sperimentazione*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte (ciclo XXV), discussa presso l'Università di Bologna nell'anno 2013, recentemente edita nel volume F. Stevanin, *Fotografia, film e video nella Land Art*, CLEUP, Padova 2017.
2. Si veda C. Greenberg, *Arte e cultura: saggi critici*, con un'introduzione di G. Dorfles, Allemandi, Torino 1991.
3. Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino (1980) 2003.
4. Sui rapporti tra la Land Art e i media cfr. 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, Bologna 2012, pp. 39-63.



Fig. 15. Veduta delle mostra "Information" (1970), The Museum of Modern Art, New York

5. Cfr. 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.
6. Si veda 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 2012; Monaco di Baviera, Haus der Kunst, 12 ottobre 2012 - 20 gennaio 2013), Prestel Verlag, München 2012.
7. Cfr. V. Dwan, *Changing Boundaries*, in P. Kaiser, M. Kwon (a cura di), *Ends of the Earth...*, cit., pp. 93-95. Cfr. altresì S. Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkley - Los Angeles - London 2002, p. 130.
8. Sul *white cube* cfr. B. O'Doherty, *Inside the White Cube: l'ideologia dello spazio espositivo*, a cura di I. Inserra, M. Mancini, Johan & Levi, Milano 2012.
9. R. Smithson, in P. Cummings, *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution (1972)*, poi in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkley - Los Angeles - London 1996, p. 296. Trad. mia.
10. Come racconta Robert Hobbs il sito scelto da Smithson è «uno dei pochi posti al mondo nei quali si trova la smithsonite, dal nome di Charles Smithson, avo putativo di Robert che scoprì il minerale e che ebbe un ruolo nella fondazione della Smithsonian Institution a Washington D.C.», R. Hobbs, in R. Hobbs (a cura di), *Robert Smithson: Sculpture*, con interventi di L. Alloway, J. Coplans, L. R. Lippard, Cornell University Press, Ithaca 1981, p. 106. Trad. mia.
11. Sulla nozione di 'indice' si veda C. S. Peirce, *Semiotica*, Einaudi, Torino 1980. Sui rapporti tra fotografia e semiotica rinviamo alle fondamentali riflessioni di R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi Editore, Roma 2007, in particolare pp. 209-33 e pp. 283-97 e C. Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006, in particolare pp. 67-94.
12. R. Barthes, *Il messaggio fotografico*, in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985, p. 7.
13. R. Smithson, in P. Cummings, *Interview with Robert Smithson...*, cit., p. 296. Trad. mia.
14. L. Alloway, *Site inspection*, in «Artforum», vol. XV, n. 2, ottobre 1976, pp. 49-50. Trad. mia.
15. 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*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 15 dicembre 1996 - 31 gennaio 1997), Fondazione Prada, Milano 1996, p. 108. Trad. mia.
16. M. Heizer, in G. Celant (a cura di), *Michael Heizer*, cit., p. 533. Trad. mia.
17. P. Kaiser, M. Kwon, *Ends of the Earth and Back*, in P. Kaiser, M. Kwon (a cura di), *Ends of the Earth...*, cit., p. 30. Trad. mia.
18. S. Boettger, *Earthworks...*, cit., p. 165. Trad. mia.
19. T. W. Leavitt, in S. Boettger, *Earthworks...*, cit., p. 167. Trad. mia.
20. *Ibidem*. Trad. mia.
21. R. Hobbs, *Robert Smithson...*, cit., p. 132. Trad. mia.
22. R. Smithson, in W. C. Lipke, *Fragments of a Conversation (1969)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson...*, cit., p. 190. Trad. mia.
23. Cfr. S. Boettger, *Earthworks...*, cit., p. 160.
24. R. Smithson, in A. Bonito Oliva, *Tempo Concreto (Intervista a Robert Smithson)*, in «Domus», n. 481, dicembre 1969, p. 42. Trad. mia.
25. Cfr. R. Hobbs (a cura di), *Robert Smithson...*, cit., pp. 133, 136.
26. H. Haacke, in W. C. Lipke, "Earth". February 1969. *Symposium*, in *Earth art*, catalogo della mostra (Ithaca, New York, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11 febbraio - 16 marzo 1969), con una premessa di T. W. Leavitt e testi di W. Sharp, W. C. Lipke, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca - New York 1970, riedito con il titolo *Earth. Symposium at White Museum, Cornell University*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson...*, cit., p. 185. Trad. mia.
27. A. Alberro, *Arte concettuale e strategie pubblicitarie*, Johan & Levi, Milano 2011, p. 60.



Fig. 16. Manifesto della mostra "Michael Heizer: New York - Nevada" (1970), Dwan Gallery, New York

28. N. Foote, *The Anti-Photographers*, in «Artforum», vol. XV, n. 1, settembre 1976, p. 50. Trad. mia.
29. M. Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge (MA) - London 2003, p. 223. Trad. mia.
30. Si veda l'interessante analisi di T. Holert, *Land Art's multiple sites*, in P. Kaiser, M. Kwon (a cura di), *Ends of the Earth...*, cit., pp. 97-117.
31. Sull'impresa di Gerry Schum si veda U. Groos, B. Hess, U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum / Videogalerie Gerry Schum*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunsthalle, 14 dicembre 2003 - 14 marzo 2004 e altre sedi), Kunsthalle Düsseldorf - Snoeck, Köln 2003.
32. D. Hickey, *Earthscapes, Landworks, and Oz*, in «Art in America», vol. 59, n. 5, settembre - ottobre 1971, p. 48. Trad. mia, corsivo mio.
33. R. Hobbs (a cura di), *Robert Smithson...*, cit., p. 192. Trad. mia.
34. Cfr. T. Holert, *Land Art's multiple sites*, cit., pp. 98-99.
35. Ivi, p. 98. Trad. Mia.
36. Cfr. «Avalanche», n. 1, autunno 1970, p. 34, pp. 58-59.
37. L. Levine, *The information fall-out*, in «Studio International», vol. 181, n. 934, giugno 1971, p. 265. Trad. mia.
38. Immagine pubblicata e analizzata in T. Holert, *Land Art's multiple sites*, cit., p. 108 e pp. 107-110.
39. 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: 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 of Contemporary Arts, P.S.1 Museum - Harry N. Abrams, New York 1992, p. 144. Trad. mia.
40. D. Oppenheim, in G. Celant, G. Romanelli (a cura di), *Dennis Oppenheim*, catalogo della mostra (Marghera, zona industriale Cappanone Pilkington - SIV, 15 giugno - 12 ottobre 1997), Charta, Milano 1997, p. 31.
41. J. Perreault, *Earth Moves*, in «Soho News», 19 novembre 1980, p. 49. Trad. mia.
42. F. Stevanin, *La fotografia...* cit., p. 28. Cfr. G. Celant, *Conversazione con Gorgoni*, in *Storie dell'occhio/2. Gianfranco Gorgoni*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini Pubblici, 13 luglio - 17 settembre 1989), Edizioni Cooptip, Modena 1989, pp. 35-37.
43. Cfr. R. Hobbs (a cura di), *Robert Smithson...*, cit., p. 197.
44. In realtà i più recenti *text works* di Richard Long e i *wall paintings* di Hamish Fulton sembrano nascere dal rifiuto del mezzo fotografico come veicolo di comunicazione del proprio lavoro.
45. Significativa è stata al riguardo la scelta di Heizer di ritirare dal film «Land Art», dopo il primo passaggio televisivo, la parte che riguardava il suo intervento realizzato nel deserto («Coyote»), proprio per il fraintendimento della prospettiva dalla quale si doveva riprendere il lavoro. Cfr. C. Fricke, *Die 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, pp. 147-51.
46. Cfr. W. De Maria, *The Lightning Field*, in «Artforum», vol. XVIII, n. 8, aprile 1980, pp. 52-59.
47. Cfr. J. Beardsley, *Art and Authoritarianism: Walter De Maria's Lightning Field*, in «October», n. 16, primavera 1981, pp. 35-38.
48. W. De Maria, in P. Cummings, *Oral History Interview with Walter De Maria (1972)*, in «Archives of American Art, Smithsonian Institution», risorsa online reperibile al sito: [<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362> (ultimo accesso: 25.5.2017)]. Trad. mia.
49. Cfr. P. Kaiser, M. Kwon, *Ends of the Earth and Back*, cit., p. 30. Anche Hamish Fulton non ha concesso che il suo lavoro venisse riprodotto in catalogo.
50. Cfr. J. Beardsley (a cura di), *Probing the Earth: Contemporary Land Projects*, catalogo della mostra (Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 27 ottobre 1977-2 gennaio 1978 e altre sedi), Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1977.
51. La tesi di fondo della mostra è appunto quella di voler controbattere i miti più comuni associati alla Land Art, cfr. P. Kaiser, M. Kwon, *Ends of the Earth and Back*, cit., p. 19. Sugli aspetti di maggior criticità della mostra cfr. S. Boettger, *This Land Is Their Land*, in «Art Journal», vol. 71, n. 4, inverno 2012, pp. 125-29.