

Indice

Prefazione <i>Claudio Marra</i>	5
La Land Art e il filmato come opera <i>Guido Bartorelli</i>	9
Introduzione	19
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	25
1.2 Le prime risposte degli artisti in occasione delle mostre "Earthworks" e "Earth art"	34
1.3 Quando la fotografia diventa un'arma a doppio taglio: l'immagine della Land Art nei <i>magazine</i> e nelle riviste d'arte	64
1.4 Oltrepassare le soglie della documentazione: il film <i>Land Art</i> (1969) di Gerry Schum	84
2. DOCUMENTI INACCETTABILI: LA POSIZIONE DI WALTER DE MARIA, MICHAEL HEIZER E DENNIS OPPENHEIM	
2.1 L'arte di Walter De Maria tra visibilità e invisibilità	107
2.2 La dialettica "size – scale" in Michael Heizer	129
2.3 Dennis Oppenheim: una figura di transizione dalla Land Art alla Body art	158

3. LA VIA SPERIMENTALE: ROBERT SMITHSON, NANCY HOLT E JAN DIBBETS	
3.1 Robert Smithson e Nancy Holt: un'«arte attraverso l'obiettivo fotografico»	177
3.2 Jan Dibbets e le correzioni di prospettiva	213
4. LA DOCUMENTAZIONE COME FORMA DI PRESENTAZIONE E DI COMUNICAZIONE DELL'OPERA AL PUBBLICO	
4.1 Passo dopo passo, pagina dopo pagina: la fotografia e il film documentario nell'arte di Richard Long e Hamish Fulton	223
4.2 I media come elemento integrale alla promozione dell'opera nell'arte di Christo e Jeanne-Claude	242
Bibliografia	257
Ringraziamenti	311

Prefazione

Potrà apparire curioso, ma la prima reazione che ho avuto leggendo questo coinvolgente e documentatissimo studio di Federica Stevanin, è stata quella di fare un balzo all'indietro di un centinaio d'anni, rispetto agli argomenti presi in considerazione, così da ritornare fino alla complessa e combattuta vicenda dei rapporti ottocenteschi tra fotografia e pittura. Lo spazio di un secolo che ha proposto rivolgimenti epocali su tutto l'orizzonte delle arti visive, passaggi e mutazioni che hanno investito nel profondo, come mai era accaduto prima, l'identità stesso dell'oggetto, ma anche quella dei protagonisti di questa straordinaria epopea. Un secolo di confronti e di scontri pieni di passione, con la fotografia però sempre protagonista. Ecco il primo pensiero che mi ha colto leggendo queste belle pagine di Federica: dal tormentato rapporto col quadro a quello non meno complesso con la Land Art, la fotografia appare come una sorta di lama affilata che taglia criticamente stagioni distanti e differenti. Una sorta di controparte antagonista, ma anche di complice solidale, che ha obbligato gli stessi artisti ad interrogarsi su quanto andavano facendo, magari a cambiare rotta, in ogni caso a riflettere sulla propria esperienza. E questo ovviamente non solo in riferimento ai due termini cronologici che ci siamo dati, metà Ottocento e gli anni settanta, ma anche rispetto a tutto quanto è accaduto in questo arco di tempo. Una centralità assoluta quella della fotografia, del resto non limitata al solo ambito dell'arte, ma, come ha sintetizzato benissimo Susan Sontag, estesa all'intero quadro della cultura: "Sono stata ossessionata dalle fotografie. È un mezzo che ha esplorato fino in fondo, nella sua storia relativamente breve, quasi tutti i

problemi estetici, morali e politici di una certa importanza, a partire dal concetto stesso di modernità e di gusto modernista”.

Il primo merito del lavoro di Federica è dunque proprio quello di avere indirettamente richiamato questa centralità, recuperandola ed evidenziandola anche su un versante per niente scontato, che poco o nulla ha a che fare col concetto di immagine. Una apertura decisiva la sua, perché quando si parla di fotografia in relazione all'arte i discorsi paiono non riuscire mai ad andare oltre il principio dell'iconismo. Magari si è pronti a dire che la fotografia ha posto in crisi il quadro o che addirittura si è sostituita ad esso, che ha inaugurato una nuova forma di visione, si parla di punti di vista, di inquadrature, di composizione, finendo così per considerare il suo contributo al processo artistico solo in termini di immagine. Insomma, se nessuno può ormai permettersi di ignorare la rilevanza esercitata dal mezzo fotografico nel dibattito estetico contemporaneo, è però vero che, nella maggior parte dei casi, si pensa che tale contributo vada verificato solo in relazione agli sviluppi della pittura e comunque non fuori da questa logica.

I risultati dello studio condotto da Federica Stevanin, metodologicamente parlando, sono dunque di grande portata e di massima originalità. Allestendo una poderosa rete di interventi critici e di poetica, Federica riesce innanzi tutto a dimostrare come, proprio all'interno di un'area di ricerca tra le più lontane dall'oggetto quadro, quale è stata la Land Art, la fotografia, o meglio ancora il fotografico, cioè il suo pensiero, la sua filosofia, abbia giocato un ruolo di primissimo piano, da complice diretto o comunque da stimolo indiretto, costringendo gli artisti a interrogarsi sul senso della propria opera. Mi permetto di insistere su questo aspetto generale, o se vogliamo, di cornice, del lavoro, perché sono personalmente convinto che le buone ricerche teoriche funzionino un po' come le migliori operazioni artistiche: se tali in effetti sono, riescono sempre a far emergere aspetti magari non preventivati dall'autore stesso o che comunque non costituivano il primo obiettivo del progetto. Una sorta di valore aggiunto che supera la specificità della ricerca condotta, proiettandola su un più allargato orizzonte di senso. Interrogata rispetto al suo rapporto col fotografico (termine che ci consente di tenere insieme fotografia e cinema, come del resto Federica fa) l'esaltante stagione della Land Art si svela dunque in modo inedito, ponendo a nudo alcuni decisivi snodi della propria identità: dalla fondamentale questione della durata e dell'esistenza materiale dell'opera, fino a quella, altrettanto delicata, della fruizione e del rapporto col pubblico. Tutte questioni, a ben pensarci, a loro volta

esportabili su tanta arte contemporanea, oltre l'occasione specifica della Land Art, così da allargare ulteriormente il valore della riflessione condotta.

Il lavoro di Federica sviluppa dunque un contributo di largo respiro metodologico, che però correttamente scaturisce, o viceversa si conferma, nella specificità di una ricerca sulla Land storica, costruita, a livello di poetiche, su tre grossi blocchi teorici. Il primo, quello che potremmo chiamare dei "duri e puri", trova il proprio indiscusso campione in Walter De Maria, un artista che per quanto abbia a lungo dialogato col mezzo fotografico non l'ha mai effettivamente considerato un complice alla pari, arrivando coerentemente a rivendicare, insieme all'amico e collega Michael Heizer, che in ogni caso "l'opera è là fuori" (bellissima, nella sua lapidarietà, questa citazione recuperata da Federica). Anche Heizer stesso può in sostanza essere considerato un rappresentante di ferro del partito dei "duri e puri" sebbene poi, la minuziosa operazione di scavo critico, condotta sul suo lavoro, faccia emergere, tra dichiarazioni di poetica e impieghi effettivi, non poche contraddizioni che paiono svelare una concezione più articolata e meno rigida nei confronti del mezzo fotografico.

In linea generale, alla coppia De Maria/Heizer si può poi aggregare la figura di Dennis Oppenheim che però, essendo autore operativamente più eclettico, coinvolto come è noto anche su versanti Body e Conceptual, finisce per esprimere una posizione meno radicale nei confronti della fotografia. In definitiva anche le operazioni Body pongono le stesse questioni teoriche che contraddistinguono gli interventi sull'ambiente e sul territorio: come farle durare? Come mantenerle? Sia Land che Body, opponendosi alla logica dell'oggetto e del manufatto facilmente gestibile, devono in qualche modo affrontare un analogo problema di fruizione che evidentemente può aprire spazi al contributo mediale. Da qui un interesse più coinvolto ed esteso di Oppenheim nei confronti del mezzo fotografico.

La ricognizione approda poi ad un secondo blocco di autori (Smithson, Holt, Dibbets) per i quali invece, pur se in maniera graduale, per convinzione e consapevolezza, il rapporto con la fotografia si fa ormai di aperta complicità senza particolari complessi di subordinazione e limiti di strumentalità. Su quest'area particolarmente significativo lo scavo critico che Federica conduce sulla figura di Smithson, protagonista di una posizione teoricamente assai avanzata che giunge ad interpretare il mezzo fotografico quale forma di "mediazione artificiale" con l'ambiente, non esterna o separata rispetto a quella prodotta dalla rete sensoriale naturale (magistrale, anche in questo caso, il recupero di dichiarazioni di Smithson

stesso, di grande suggestione: “le macchine fotografiche hanno una vita propria [...]. Sono occhi meccanici indifferenti, pronti a divorare qualsiasi cosa si trovi nel loro raggio visivo”).

La ricerca individua infine un terzo livello di autori (Long e Fulton, e poi la coppia Christo e Jeanne-Claude) che confermano e anzi intensificano questa politica dei buoni rapporti, aprendo il proprio lavoro a prospettive editoriali e di diffusione dell’opera non banalmente documentative, ove i materiali fotografici finiscono per giocare ruoli decisivi.

Proprio nel confronto e nell’incrocio fra questi tre blocchi di macro-poetiche, emerge dunque la complessità storica del rapporto tra Land Art e fotografia, impossibile da ridurre ad un unico modello. Un rapporto che alla fine verrebbe da descrivere in termini quasi sentimentali, tanto appare segnato, nel bel resoconto fattone da Federica, da amori, gelosie, sospetti, infatuazioni passionante, rifiuti violenti... Una parabola comunque esemplare che prendendo avvio da casi circoscritti e specifici, finisce, come abbiamo detto fin dall’inizio di questa breve nota, per allargarsi metodologicamente su prospettive di ampio respiro, riuscendo a scandagliare in profondità un affascinante groviglio di questioni che hanno segnato un passaggio fondamentale della ricerca extra-pittorica novecentesca.

Claudio Marra