

L'USO DEI MEDIA NELLA LAND ART: METODOLOGIE DI UNA RICERCA

Federica Stevanin

Sebbene chiamata a confrontarsi con i nuovi mezzi di ricerca resi disponibili dalle recenti evoluzioni tecnologiche, la monografia rimane non solo una tappa fondamentale per il pubblico riconoscimento del lavoro di un artista, ma è anche un imprescindibile strumento di riferimento, oltre che d'indagine, attraverso il quale passa la comprensione dei più diversi fenomeni artistici della contemporaneità. Risultato finale di uno studio scientifico originale che inizia da un problema concreto al quale lo studioso desidera dare una risposta, la monografia si pone l'obiettivo di offrire un contributo che, sulla scorta di autorevoli precedenti, possa aiutare a delineare un quadro più articolato dello specifico tema affrontato.

Nello specifico di questo convegno dedicato a tracciare gli scopi e le possibilità della monografia, vorrei ripercorrere, con nuovo e più avvertito occhio critico, le tappe di una ricerca condotta in prima persona, ovvero quella da me portata avanti negli anni del dottorato conseguito presso l'Università di Bologna, nata dalla volontà di rispondere a una domanda che mi sono sempre posta relativamente a un problema 'congenito' che riguarda una tendenza tra le più dirompenti del panorama dell'arte contemporanea degli ultimi cinquant'anni: la Land Art¹.

Per Land Art si intende una corrente artistica affermata sia in ambito statunitense che europeo tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta del secolo scorso. Le opere di Land Art sono costituite da interventi *site-specific* realizzati nell'ambiente esterno, spesso su ampia scala, attraverso delle azioni di rimozione o di modellamento del materiale naturale, della terra in particolare. Decisa a rompere tanto con le pratiche artistiche tradizionali quanto con le sedi abituali di esposizione, la Land Art desidera inserire l'opera nel ciclo di sviluppo e di decadimento sperimentato da ciò che si trova abitualmente in natura. Rinunciando alla creazione di un'opera stabile nel tempo, gli artisti della Land Art creano dei lavori accomunati dal fatto di essere effimeri, ponendosi così intenzionalmente al di fuori dei circuiti collezionistici e del mercato dell'arte. Pur mantenendo fede a questo assunto generale, ogni artista della Land Art sviluppa un proprio personale approccio all'ambiente naturale, dando vita a degli interventi più o meno invasivi. Ad esempio, appartiene alla prima tipologia il

¹ Per approfondimenti sulla ricerca si rimanda a F. STEVANIN, *Fotografia, film e video nella Land Art*, Padova, CLEUP, 2017. Alcune delle tesi sviluppate nel volume sono delineate nel precedente F. STEVANIN, *Il film e il video nella Land art tra documentazione e sperimentazione*, in *Il Contemporaneo. I linguaggi del video nella sperimentazione artistica*, a cura di Silvia Grandi, Bologna, Fausto Lupetti editore, 2012, pp. 39-63.

Double Negative (1969-1970) di Michael Heizer, un taglio di dimensioni monumentali che attraversa la desertica Mormon Mesa in Nevada, così come il celebre molo a spirale intitolato *Spiral Jetty* (1970) costruito da Robert Smithson sulle rive del Grande Lago Salato nello Utah. Un approccio basato sul principio di non lasciare tracce permanenti nell'ambiente è espresso invece dalle linee tracciate camminando dapprima nella brughiera inglese e poi in varie parti del mondo dal britannico Richard Long, fino ad arrivare agli interventi a zero impatto ambientale di Christo e Jeanne-Claude, frutto di anni di intensa preparazione e studio ingegneristico, ma pur sempre di durata temporanea, come il recente *The Floating Piers* realizzato sul lago d'Iseo e aperto al pubblico dal 18 giugno al 3 luglio 2016.

Questa volontaria 'impermanenza' dell'opera, così ricercata dagli artisti della Land Art, è certamente in linea con i rivolgimenti dell'arte contemporanea della fine degli anni sessanta, che portano, come già rilevato dai critici Lucy Lippard e John Chandler nel loro saggio del 1968, a «una profonda dematerializzazione dell'arte, specialmente dell'arte in quanto oggetto»². Su questa direttrice troviamo le operazioni del Concettuale, nelle quali gli artisti perseguono talvolta una politica di smaterializzazione così estrema da rendere superflua la realizzazione materiale dell'opera la quale finisce per identificarsi esclusivamente nell'idea che sta alla sua origine. Tali idee, come specifica Sol LeWitt nei *Paragraphs on Conceptual Art* (1967), «possono anche venire enunciate da numeri, fotografie o parole, in un qualunque altro mezzo scelto dall'artista: la forma non ha importanza»³.

Nel processo di comunicazione al pubblico degli interventi effimeri di Land Art le immagini fotografiche, ma anche i film e i video assumono un ruolo cruciale e al tempo stesso contraddittorio. Da un lato infatti questi mezzi servono come 'prova', essendo in grado di «mettere al corrente qualcuno del semplice fatto che l'artista ha fatto qualcosa»⁴; dall'altro però essi sono capaci, paradossalmente, di 'fissare l'effimero', riuscendo dunque a prolungare nel tempo l'esistenza dell'opera che viene così slegata dal 'qui ed ora' della fruizione. Infatti, come sottolinea Martha Buskirk:

Più l'opera è istantanea, effimera, più è del momento e di un luogo specifico, più è probabile che essa sia conosciuta attraverso immagini e resoconti, a volte entrambe le cose assieme, a volte le une isolate

² LUCY LIPPARD – JOHN CHANDLER, *The Dematerialization of Art*, «Art International», vol. XII, n. 2, febbraio 1968, p. 31. Trad. mia.

³ SOL LEWITT, *Paragraphs on Conceptual Art*, «Artforum», vol. 5, n. 10, giugno 1967, trad. it. con il titolo *Paragrafi sull'arte concettuale*, in *Sol LeWitt. Testi critici*, a cura di Adachiara Zevi, Roma, Editrice Inonia, 1994, p. 76.

⁴ SETH SIEGELAUB, in ALEXANDER ALBERRO, *Arte concettuale e strategie pubblicitarie*, Milano, Johan & Levi, 2011, p. 59.

dagli altri. Così, c'è un vuoto temporale insito nella ricezione di un'opera compresa a posteriori, solo attraverso documenti di azioni inaccessibili – a meno che, ovviamente, l'opera non sia identificabile nell'azione iniziale ma nei documenti stessi⁵.

In maniera analoga alle 'dematerializzate' operazioni del Concettuale, alle performance della Body Art e agli Happening, è possibile venire a conoscenza degli interventi della Land Art solo nel caso in cui questi ultimi fossero stati catturati dall'obiettivo di una macchina fotografica o registrati da una cinepresa; tuttavia, quando osserviamo le immagini fotografiche o filmiche che mostrano le opere della Land Art non possiamo fare a meno di interrogarci sullo statuto di ciò che stiamo osservando: siamo di fronte all'opera vera e propria o alla sua documentazione? Se di documentazione si tratta, abbiamo a nostra disposizione dei documenti obiettivi o, al contrario, è possibile che i media abbiano contribuito a formare, a "plasmare" in un certo senso, una determinata immagine non solo della singola opera, ma della stessa tendenza artistica? E ancora: in quale misura tale immagine si discosta dalle reali intenzioni degli artisti rispetto al proprio lavoro?

Partendo da questi interrogativi, la prima fase della mia ricerca è partita dalla messa in discussione di un'etichetta, quella di 'documentazione', applicata a mio avviso in maniera troppo uniforme alle fotografie, ai film e ai video cioè ai media attraverso i quali passa inevitabilmente la nostra conoscenza del fenomeno della Land Art. L'obiettivo finale dell'indagine è stato quello di gettare nuova luce su una questione alla quale non era ancora stato dedicato uno studio specifico, cercando allo stesso tempo di ricostruire un panorama più rispettoso delle diverse concezioni dei singoli artisti sull'utilizzo dei media in arte. Nel delineare un quadro che metta in relazione l'arte e i media, sono debitrice degli studi di Claudio Marra, che confermano a livello metodologico la validità di un concetto fondamentale per ogni ricerca in ambito fotografico, ovvero quello secondo il quale «si può parlare di fotografia in prospettiva estetica solo all'interno di una più generale cornice di arte»⁶.

In questa sede mi limiterò ad accennare ad alcuni punti significativi dell'analisi da me condotta e ricorderò le metodologie impiegate nella ricerca e le fonti d'archivio consultate.

⁵ MARTHA BUSKIRK, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge (MA)-London, The MIT Press, 2003, p. 223. Trad. mia.

⁶ CLAUDIO MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. VIII.

Fin dal principio, la diffusione delle immagini delle opere della Land Art mette gli artisti di fronte al pericolo di poter perdere il controllo sulla corretta visione e sull'interpretazione del proprio lavoro. All'epoca infatti non solo le riviste di settore, ma anche i principali *magazine* illustrati ad ampia diffusione (quali «Time», «Life» o «Newsweek») avevano sviluppato un certo interesse per la Land Art, in particolar modo per le opere più monumentali e spettacolari. Le immagini pubblicate con più frequenza nei servizi giornalistici dei *magazine* sono infatti quelle relative alle *Nine Nevada Depressions* (1968) e al *Double Negative* di Heizer, seguite qualche anno dopo da quelle della *Spiral Jetty* di Smithson. Osservando le strategie di ripresa e gli scorci arditi dai quali gran parte di questi e altri lavori sono immortalati dai fotoreporter inviati sul luogo dalle riviste, non si può fare a meno di notare come spesso tali scatti accentuino la drammaticità, oltre alla spettacolarità, delle opere, contribuendo a rafforzare nel pubblico l'idea che la Land Art fosse un'arte fatta da artisti perlopiù americani, creata in luoghi remoti e inhospitali grazie all'ausilio tecniche e materiali del tutto non convenzionali quali gli esplosivi e le più potenti macchine escavatrici.

La dimensione certamente spettacolare di taluni interventi di Land Art, tanto ricercata dalle riviste, convive però anche con la possibilità che lo scatto fotografico possa in qualche modo alterare, se non addirittura distorcere, il significato dell'opera stessa. Sulla scorta di quanto già evidenziato da Tom Holert⁷, un esempio dei pericoli insiti nella mediazione fotografica è l'esperienza vissuta dall'artista americano Dennis Oppenheim durante uno *shooting* fotografico per un articolo che sarebbe poi stato pubblicato nel *magazine* «Newsweek» nel luglio 1968⁸. In tale occasione l'artista presentava al pubblico *Landslide* (1968), un'opera creata in una cava di ghiaia abbandonata situata nei pressi dell'uscita 52 dell'Expressway di Long Island e realizzata con delle semplici assi di legno da lui inserite su un versante della cava. Basandosi su un sistema di raddoppio delle distanze tra le assi, *Landslide* suggeriva all'osservatore l'idea di trovarsi di fronte a una scalinata, perciò il punto di vista corretto per guardare l'opera era stare ai piedi del pendio.

L'immagine che il fotografo di «Newsweek», Bernard Gotfryd, decide di scattare a *Landslide* fa suonare per Oppenheim un campanello d'allarme. Infatti:

⁷ Cfr. TOM HOLERT, *Land Art's Multiple Sites*, in *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, a cura di Philipp Kaiser e Miwon Kwon, catalogo della mostra (Los Angeles, 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), München-London-New York, Prestel, 2012, pp. 97-117.

⁸ Cfr. HOWARD JUNKER – ANN RAY MARTIN, *The New Art: It's Way, Way Out*, «Newsweek», vol. 72, n. 5, 29 luglio 1968, pp. 56-63.

[...] con un unico, semplice scatto Gotfryd riesce 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, è un elemento che rende la scena ancor più grottesca, un'impressione alla quale contribuisce il tono vagamente canzonatorio della didascalia ai piedi della foto.

La fotografia [...] è per Oppenheim l'occasione per una brusca presa di coscienza del potere delle immagini nella comunicazione dell'opera al mondo. Come egli ricorda:

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 allora 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 il pulsante dello scatto, milioni di persone avrebbero visto l'opera. Così compresi che la fotografia era importante⁹.

In seguito a tale episodio, Oppenheim, che inizialmente si dichiarava contrario all'uso della fotografia, deciderà di provvedere direttamente alle fotografie delle sue opere, inserendo tali immagini 'ufficiali' all'interno dei fotocollage che a posteriori documentano il proprio lavoro. Ecco dunque che, scontrandosi con le possibili manipolazioni del significato dell'opera portate avanti dalle riviste, come Oppenheim anche tanti artisti della Land Art in quegli anni devono far fronte alla necessità di operare un controllo sull'immagine fotografica, pena la possibilità della perdita o, nel peggiore dei casi, del travisamento del significato del lavoro stesso.

Un problema di analoga natura lo si riscontra anche nel caso dell'utilizzo del medium film. Mi riferisco nello specifico all'operazione pionieristica del cineasta tedesco Gerry Schum, autore di una «nuova forma di trasmissione artistica»¹⁰ grazie alla quale poter far «confrontare in maniera diretta un pubblico il più ampio possibile con le tendenze recenti degli eventi

⁹ F. STEVANIN, *Fotografia* cit., p. 72. La citazione di Oppenheim è tratta da ALANNA HEISS, *Another Point of Entry: An Interview with Dennis Oppenheim*, in *Dennis Oppenheim. Selected Works 1967-90. And the Mind Grew Fingers*, a cura di A. Heiss, catalogo della mostra (New York, P.S.1 Museum New York, 8 dicembre 1991 – 2 febbraio 1992), New York, The Institute for Contemporary Art – Harry N. Abrams, 1992, p. 144. Trad. mia.

¹⁰ GERRY SCHUM, *Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood, 29.6.1969*, in *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*, a cura di Ulrike Groos, Barbara Hess e Ursula Wevers, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 14 dicembre 2003 – 14 marzo 2004 e altre sedi), Köln, Kunstahalle Düsseldorf-Snoeck, 2003, p. 119. Trad. mia.

artistici internazionali»¹¹. Schum individua nel film e nella trasmissione televisiva il mezzo più adatto a realizzare questo proposito.

Alle ore 22:40 del 15 aprile del 1969 sul canale 1 dell'emittente televisiva tedesca Sender Freies Berlin viene trasmesso il film girato in 16 mm *Land Art* (1969), un'opera nella quale Schum presenta al pubblico una serie di interventi realizzati nell'ambiente da Marinus Boezem, Walter De Maria, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Dennis Oppenheim e Robert Smithson. Il film di Schum (cui si deve, tra l'altro, l'origine stessa del termine 'Land Art') non è però inteso come semplice documentazione dei lavori creati per l'occasione da un gruppo di artisti sia americani che europei in varie parti del mondo. Per il regista infatti:

L'opera d'arte stessa è il film. Il film è il risultato di un'idea e della realizzazione dell'artista e del mio lavoro come regista e cameraman. Nella pratica l'artista ha un'idea che più o meno include il fatto che la riproduzione mediante il mezzo filmico o la televisione sia parte della realizzazione del lavoro stesso. Il lavoro come simbiosi tra l'idea artistica e il medium film¹².

L'impresa non si rivelò facile. Come spiega Ursula Wevers, collaboratrice e moglie di Schum:

Nessuno degli artisti partecipanti aveva realizzato un film in proprio prima di LAND ART. [...] Relativamente alla trasposizione delle proprie idee [nel nuovo medium] gli artisti o non avevano idee o, se le avevano, erano piuttosto vaghe. Anche le peculiarità tecniche o ottiche del medium non erano loro note. Fu così compito nostro cercare di sviluppare le loro idee in una forma compatibile [con il medium film]¹³.

Inoltre, continua Wevers, per *Land Art* «Si dovettero trovare soluzioni per un certo numero di problemi sorti durante la post-produzione [...]. Allora, non avendo a disposizione né abbastanza soldi né tempo per invitare qui gli artisti per una consultazione, dovemmo prendere le decisioni finali da soli»¹⁴.

¹¹ G. SCHUM, *Einführung in die Sendung LAND ART. Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum*, in *Ready to shoot* cit., p. 69. Trad. mia.

¹² G. SCHUM, *Brief von Gerry Schum* cit., p. 120. Trad. mia.

¹³ URSULA WEVERS, *Liebe Arbeit Fernsehgalerie*, in *Ready to shoot* cit., p. 29. Trad. mia, integrazioni mie.

¹⁴ *Ivi*, p. 30. Trad. mia.

Le reazioni degli artisti alla prima messa in onda del film sono le più diverse, ma su tutte spicca quella di Heizer. Il contributo dell'artista americano al film *Land Art*, intitolato *Coyote*, consiste nella ripresa di *Primitive Dye Painting No. 2* (1969), un intervento su grande scala realizzato da Heizer con dei pigmenti nel letto del Coyote Dry Lake situato nel deserto del Mojave in California. Proprio durante le fasi di realizzazione del film, il regista e l'artista si scontrano sul tipo di inquadratura da adottare per riprendere l'opera:

Schum voleva infatti servirsi della ripresa 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. [...] una delle questioni affrontate dai lavori di Heizer è il difficile rapporto che si stabilisce tra l'osservatore e la 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 quella di fornire all'osservatore un'unità di misura che permetta di risalire a una scala, per quanto approssimativa. Cambiando la prospettiva dalla quale riprendere *Primitive Dye Painting*, in *Coyote* Schum impone la sua personale visione dell'opera, basata sull'enfasi del particolare e sulla predilezione per l'immagine aerea, una preferenza che però mina, dal punto di vista filmico e concettuale, la comprensione stessa del lavoro che infatti nel film viene ridotto, a livello visivo, a una serie di macchie che si perdono 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 è di ritirare il contributo che lo riguarda dal film *Land Art*¹⁵.

Come ben dimostra l'attrito tra Heizer e Schum, il ruolo autoriale assunto dal regista tedesco all'interno del film *Land Art* porta gli artisti coinvolti nel progetto a interrogarsi sul ruolo dei media e sulla possibilità che questi hanno di cambiare la prospettiva dalla quale guardare l'opera. Come abbiamo già sottolineato altrove: «Non era infatti in discussione l'uso del medium di per sé, ma l'interpretazione filmica del proprio lavoro connessa alla questione della paternità dell'opera»¹⁶.

Le esperienze vissute da Oppenheim e Heizer sono infatti solo due tra i vari esempi che si possono citare relativamente al difficile rapporto che si instaura tra la Land Art e i media. All'interno del gruppo di artisti ritenuti tra i più significativi rappresentanti di questa tendenza (Christo e Jeanne-Claude, Walter De Maria, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Michael Heizer,

¹⁵ F. STEVANIN, *Fotografia* cit., pp. 102-103.

¹⁶ *Ivi*, p. 100.

Nancy Holt, Richard Long, Dennis Oppenheim e Robert Smithson), in primo luogo ho cercato di ricostruire le idee di ciascuno circa i problemi posti dalla mediazione del proprio lavoro, per poi provare a verificare se fosse possibile individuare delle posizioni comuni, o degli 'schieramenti', in grado di rendere conto della diversità dei rapporti tra gli artisti e i media.

Dalla mia indagine sono emerse almeno tre diverse interpretazioni, nello specifico due posizioni dominanti (e divergenti) e un livello intermedio.

Ai due poli opposti di questa tripartizione troviamo il gruppo degli artisti totalmente contrari alla comunicazione del proprio lavoro attraverso i media, costituito da De Maria, Heizer e (parzialmente) da Oppenheim. Tra questi, la figura che rappresenta con maggiore intransigenza il fronte contrario alla mediazione dell'opera è De Maria. Ancora oggi infatti, chi ha la possibilità di recarsi nel deserto del New Mexico a visitare uno dei suoi più importanti lavori ovvero *The Lightning Field* (1977), deve sottostare al rigido protocollo applicato dall'istituzione che ne è responsabile, la Dia Art Foundation. Oltre a dover firmare un documento che solleva l'artista e la fondazione dal pericolo di morte accidentale all'interno del 'campo di fulmini' creato da De Maria, il visitatore è obbligato a non portare con sé alcun tipo di apparecchio di registrazione sia fotografica sia video. Questa restrizione, imposta, stando ad alcuni, per aumentare l'aura dell'opera¹⁷, è voluta dall'artista per far sì che, eliminando qualsiasi forma di mediazione, l'esperienza da parte del singolo possa essere totalizzante e intensificata. De Maria ha inoltre proibito ogni riproduzione fotografica del proprio lavoro (l'unico servizio fotografico da lui autorizzato, realizzato da John Cliett, è stato pubblicato su «Artforum» nell'aprile 1980), allo scopo di ribadire la differenza tra l'opera reale e la sua riproduzione fotografica¹⁸.

Al versante opposto rispetto a questa posizione troviamo gli artisti Robert Smithson, Nancy Holt e Jan Dibbets, i quali non solo hanno concepito i media come parte integrante del proprio lavoro, ma hanno addirittura sperimentato con essi, cercando di sondare le possibilità espressive tanto della fotografia quanto del film. Ad esempio, la fotografia è per Dibbets il mezzo ideale per dar vita alle sue *Correzioni di prospettiva* (dal 1967), un ciclo di lavori che sfrutta la parte ottica dell'apparecchio fotografico per creare delle immagini che nella realtà non esistono, ma che appaiono magicamente se inquadrare da una specifica angolazione.

¹⁷ Cfr. ANNA C. CHAVE, *Revaluing Minimalism: Patronage, Aura, and Place*, «The Art Bulletin», vol. XC, n. 3, settembre 2008, p. 471.

¹⁸ Cfr. WALTER DE MARIA, *Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics and Statements*, «Artforum», vol. XVIII, n. 8, aprile 1980, pp. 52-59. Nel medesimo numero della rivista fa bella mostra di sé in copertina uno scatto notturno dell'opera colpita da un fulmine.

La posizione intermedia tra questi due opposti schieramenti è occupata da Richard Long, Hamish Fulton e da Christo e Jeanne-Claude, artisti che, pur continuando ad affermare la distinzione tra opera d'arte e la sua documentazione, hanno fatto un uso consapevole dei media considerandoli dei mezzi strategici nel processo di comunicazione al pubblico del proprio lavoro. Nel caso di Christo e Jeanne-Claude ad esempio, le fotografie scattate da Wolfgang Volz (fotografo che dalla fine degli anni settanta segue e collabora alla realizzazione dei lavori della coppia di artisti) confluiscono nel grande volume finale che contiene la 'memoria' dell'opera. Come spiega lo stesso Christo, «ogni progetto costruisce credibilità»¹⁹ e tanto le immagini fotografiche quanto i film girati durante la realizzazione dei propri interventi hanno il compito non solo di comunicare l'opera a chi non ha potuto vederla con i propri occhi, ma anche di contribuire alla conoscenza della poetica e delle modalità operative adottate due artisti nei loro interventi.

Oltre a concentrare la mia attenzione sulle idee degli artisti, confrontandole con l'«immagine pubblica» della Land Art diffusa dalle riviste, è stato fondamentale avviare una ricerca d'archivio. La mia gratitudine va al Dott. Michael Lailach, studioso di Land Art e conservatore presso la Kunstbibliothek - Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, grazie al quale ho potuto lavorare sui materiali della collezione di Egidio Marzona (Sammlung Marzona), una delle raccolte più complete in Europa relativamente all'arte degli anni sessanta e settanta. Ricordo che Marzona, collezionista tedesco di origini italiane, nel 1998 ha inaugurato nella frazione Villa di Verzegnis (Udine), sui terreni di famiglia, il progetto «Art Park», un parco d'arte contemporanea a ingresso libero nel quale artisti internazionali hanno creato opere di Land Art²⁰. Per quanto riguarda i materiali relativi alla Land Art, la Sammlung Marzona comprende: un ricco fondo di volumi sul tema (tra cataloghi e monografie), una straordinaria raccolta di *printed matter* (materiale a stampa di varia natura: dagli inviti alle mostre ai manifesti) e di libri d'artista in edizione numerata. Essa conserva anche parte del John Weber Archive della galleria John Weber di New York (nello specifico articoli a stampa e parte della corrispondenza con la moglie di Smithson, l'artista Nancy Holt) e del John Gibson Archive (in particolare i materiali relativi alla mostra *Ecologic art* del 1969 e al John Gibson Projects for Commissions), assieme a una documentazione sul

¹⁹ CHRISTO, in CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE – JONATHAN FINEBERG, *Lecture and Interview*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1977, in *On the Way to The Gates, Central Park*, a cura di J. Fineberg, New Haven, The Museum of Modern Art, New York-Yale University Press, 2004, p. 139. Trad. mia.

²⁰ Per approfondimenti si rinvia al sito internet del portale *Carniamusei* all'indirizzo: [<https://www.carniamusei.org/museo.html?entityID=435>] (ultimo accesso: 21.6.2017).

film *Land Art*. Inoltre l'archivio fotografico della Sammlung Marzona comprende un nucleo di fotografie di Gianfranco Gorgoni, l'unico fotografo 'autorizzato' da alcuni degli artisti della Land Art a ritrarre le loro opere quali ad esempio il *Double Negative* di Heizer, la *Spiral Jetty* di Smithson e alcuni progetti di Christo e Jeanne-Claude tra i quali *The Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*.

Oltre a queste fonti d'archivio, tra il 2011 e il 2012 si sono tenute una serie di mostre sulla Land Art che sono state per me un'occasione di riflessione in quanto grazie ad esse ho avuto la possibilità di visionare ulteriori materiali d'archivio, film e video. Com'è noto, parte della sfida relativa allo studio dei film e dei video risiede nella loro non sempre facile accessibilità. In particolare, il film *Land Art* (1969) di Schum e il film *Spiral Jetty* (1970) di Robert Smithson hanno una circolazione ridottissima, tanto che è possibile vederli solo all'interno di specifici eventi espositivi o nelle salette video di alcuni musei. Una copia del film *Land Art* è attualmente conservata nella videoteca dell'Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart di Berlino, museo che ha realizzato negli scorsi anni anche vari *focus* sui materiali d'archivio e sulle opere della Sammlung Marzona²¹. Il film *Spiral Jetty* era tra le opere presenti nella tanto discussa mostra realizzata sulla Land Art prima al Museum of Contemporary Art di Los Angeles e poi trasferita alla Haus der Kunst di Monaco di Baviera dal titolo *Ends of the Earth: Land art to 1974*, a cura di Philipp Kaiser e Miwon Kwon. Il film è stato in programmazione anche in una delle diverse esposizioni dedicate all'Arte povera nel biennio 2011-2012, nello specifico nella mostra *Arte povera International* allestita al Castello di Rivoli - Museo d'arte contemporanea²². Per quanto riguarda invece gli altri film e i video di cui mi sono occupata, molti di essi sono conservati in due istituzioni museali italiane ovvero presso la biblioteca del Castello di Rivoli - Museo d'arte contemporanea e la videoteca della Galleria d'Arte Moderna di Torino.

Sondando i rapporti della Land Art con la fotografia, il film e il video, la presente ricerca ha voluto approfondire una questione di primo piano all'interno dell'arte contemporanea ovvero quella dell'intermedialità, in periodo nel quale, tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli

²¹ Mi riferisco in particolare alla mostra *Land Art* a cura di An Paenhuysen organizzata presso l'Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart di Berlino, aperta al pubblico dal 26 marzo 2011 al 15 gennaio 2012 (della quale però non è stato realizzato alcun catalogo). A essa segue il progetto espositivo dal titolo "A-Z. The Marzona Collection", una serie di mostre dedicate ai materiali conservati nella collezione Marzona realizzate nel biennio 2014-2015. In occasione dei quarant'anni della *Spiral Jetty* è stata organizzata una mostra delle fotografie di Gorgoni allo spazio espositivo Grafiche dell'Artiere a Bentivoglio (BO), aperta dal 25 al 29 gennaio 2011 in occasione di Arte Fiera. Cfr. il volume *Spiral Jetty*, Milano, Photology, 2010.

²² Cfr. *Arte povera 2011*, a cura di Germano Celant, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli - Museo d'arte contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012 e altre sedi), Milano, Electa, 2011.

anni settanta, i media stavano contribuendo ad aprire nuove strade alla sperimentazione artistica e diventando, al contempo, un elemento strategico nel processo di comunicazione dell'arte stessa.