

Behind the Image, Beyond the Image

edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Land art e paesaggio entropico Immagine come innovazione estetica

Raul Armando Amoros Hormazabal

Universidade de Santiago de Compostela, España; Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The research aims to deepen Robert Smithson's theoretical study in relation to the concept of entropic landscape during the first years of the Land Art and the consequential impact on today's concept of image. The late 1960s was the time of feminism, of worker and student uprisings in Europe and in the US, of Cold War, of the first satellite image of Earth. In this context, environmental art represented a radical shift in the use of the image in art: isolated artworks, such as *Spiral Jetty* and *Dissipate*, changed our point of view. The project explores and interrogates the reflections and successive considerations on landscape and image that the artist developed during his career. The main topic is critique and analysis of landscape through visual art. These experiences inaugurated a new and avant-garde approach: the aesthetics of the entropic, which leads to a form of socio-political debate that will be analysed through photography and video. The idea of an art that builds a new vision reflects the collective action toward reality, simultaneously expressing the landscape condition and the current entropic, instead of resolving it in the form of an object belonging to an armoured dimension. This change of cultural and visual coordinates found absolute consensus in the words of Simmel when he refers to painting and frame: true line between the contingency and the absolute.

Keywords Land Art. Site-specific. Entropy. Robert Smithson. Landscape.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Origini della Land art. – 3 Alla scoperta dell'Ovest. – 4 Verso un paesaggio entropico. – 5 Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 5

e-ISSN 2784-8868

ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access

Submitted 2021-10-28 | Published 2022-05-13

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/007

1 Introduzione

Il percorso delineato in questo elaborato analizza la nascita ed i primi anni della Land art, movimento d'arte contemporanea originatosi negli Stati Uniti a cavallo degli anni Sessanta e Settanta, con particolare attenzione ad alcuni lavori e riflessioni dell'artista che teorizzò le prime esperienze del movimento e mise le basi per future esperienze artistiche: Robert Smithson. Figlio di un periodo storico drammatico, si pensi alla Guerra Fredda, alle contestazioni studentesche, al Maggio francese o alla guerra del Vietnam, l'artista rilevò l'urgenza di un cambiamento culturale radicale che implicava un ripensamento di molteplici fattori costitutivi dell'arte di quegli anni. Oltre ad una convergenza rispetto ai vecchi materiali usati, i primi *land artist* furono mossi da una scelta radicale: prendere le distanze dai modelli del passato, cioè da un'estetica modernista o dalla sindrome della cornice e cavalletto, prediligendo in questo modo, un'arte che si sviluppasse al di fuori dei luoghi istituzionali come musei o gallerie.

In questo modo l'arte si confronta con la vita, analizzandola e approfondendola. Si dà così origine ad un tipo inedito di opera: il *site-specific*. Realizzati direttamente nel territorio, con materiali naturali o comunque effimeri, questi interventi evidenziano la rinuncia da parte dei *land artists* a una creazione di oggetti d'arte permanenti, cercando, invece, di svegliare la percezione del pubblico verso la realtà del tempo, richiamando la sua attenzione ai problemi dell'ambiente, dell'ecologia e sociali. I concetti che gravitavano attorno alla Land art sono trasversali ad epoche e culture, infatti alcuni artisti odierni si trovano tuttora a fare i conti con le stesse difficoltà e paradigmi che avevano avuto i pionieri del movimento.

In tal senso mi è parsa appropriata la scelta di questi temi per poter meglio analizzare alcune riflessioni di Smithson, che rappresentano ancora un modello di grande ricchezza e valore per lo studio dell'arte contemporanea. In particolare mi sono concentrato sulle prime opere del movimento e sugli ultimi anni di lavoro dell'artista (1969-1973), periodo nel cui realizzò nove *earthworks*, interventi creati direttamente nel paesaggio e destinati ad essere riassorbiti dalla natura: *Asphalt Rundown*, *Concrete Pour*, *Glue Pour* realizzati nel 1969, *Partially Buried Woodshed*, *Spiral Jetty*, *Floating Island to Travel Around Manhattan Island* nel 1970, *Broken Circle*, *Spiral Hill* nel 1971, e *Amarillo Ramp* nel 1973. Queste opere, che non potevano più essere intese come sculture, andavano ben oltre l'uso del medium del paesaggio, della roccia o della terra per essere create, sollecitavano invece un tipo di fruizione che trovava terreno fertile in concetti come tempo, entropia, reversibilità, degrado o abbandono.

Nella prima parte del lavoro si fornisce un panorama dell'arte americana di quegli anni attraverso opere di autori come Michael Heizer e Robert Smithson. Le loro prime esperienze artistiche do-

cumentarono, attraverso scritti, immagini fotografiche e progetti, il punto di vista culturale del tempo e il cambiamento radicale che l'arte viveva in quel periodo segnato da guerre, contestazioni e conflitti sociali. In questo fervore culturale nasceva un nuovo tipo di espressione artistica: la Land art, la quale, attraverso le sue prime opere come *Cross*, *Two Parallel Lines* o *Las Vegas Piece*, continuava in ambito postminimalista, quel processo volto a ripensare le interazioni tra l'osservatore e l'oggetto e tra l'oggetto e l'ambiente.

Filo conduttore dei lavori del primo periodo del movimento fu la relazione con il paesaggio naturale: gli artisti si servivano di posti remoti, sconfinati e per lo più lontani dalla modernità e dalle grandi metropoli. La fruizione del pubblico in questo tipo di luoghi diventa difficile, ragione per cui il ruolo della documentazione e dei media all'interno della Land art diventò imprescindibile: far pervenire al pubblico cittadino immagini dell'opera *in situ*.

La fotografia aerea, che ebbe un ruolo fondamentale nella geopolitica mondiale degli anni Sessanta e Settanta, fece parte delle opere. Infatti, nelle mostre di fondazione del nascente movimento, *Earthworks* alla Dwan Gallery di New York e *Earth Art* alla Cornell University di Ithaca, alcuni artisti, come Michael Heizer con la sua opera *Dissipate*, portarono soltanto le fotografie dei loro *earthworks* che si trovavano a migliaia di chilometri delle gallerie. Queste prime esibizioni rappresentarono un vero e proprio *turning point* nel mondo dell'arte: giovani artisti che non si identificavano con la cultura dominante si lasciavano alle spalle la città e il progresso, per confrontarsi con il vasto deserto dell'Ovest, si sporcavano le mani con i nuovi materiali di quell'arte appena concepita: terra, acqua, legno e pietre.

Nella seconda parte del lavoro analizzerò il concetto di entropia in relazione a lavori come *Spiral Jetty* o *Sun Tunnels*, concentrandomi, ancora una volta, sulla figura dell'artista che rifiuta o comunque fugge da un'arte lontana dai clamori del mondo, evidenziando il ruolo di valorizzazione del territorio, il confronto con la realtà e con i problemi connessi all'esecuzione della propria idea. Infine, nella parte conclusiva del testo, evidenzierò il ruolo giocato dall'entropia in relazione al periodo in questione.

2 Origini della Land art

Tra il 1960 e il 1970, Inghilterra e Francia, dopo lunghe guerre, concessero l'indipendenza a una ventina di colonie africane; i sovietici iniziarono a costruire il muro di Berlino; Mao Tse-Tung lanciò la grande Rivoluzione Culturale e in Europa dilagarono le contestazioni studentesche; al tramonto del decennio migliaia di persone manifestavano contro la guerra del Vietnam. In questo periodo, scioperi, occupazioni delle università, marce non violente per sensibilizza-

re l'opinione pubblica e attivismo politico furono fenomeni derivanti da percorsi precedenti che sfociarono in azioni collettive trovando ampio spazio e adesione soprattutto tra i giovani. Di fronte a queste condizioni, l'arte contemporanea si fece carico di un compito centrale, fra gli altri, cioè di rinnovare la percezione visiva. Diversamente dall'arte del ventennio precedente, l'ambiente artistico degli anni Sessanta rifiutava il culto dell'espressione individuale che aveva caratterizzato l'Astrattismo americano del dopoguerra. Infatti alla potenza espressiva appartenente al mondo della raffigurazione, si sostituiva progressivamente un valore di tipo evocativo, nel tentativo di indirizzare l'attenzione del potenziale fruitore non soltanto sulla percezione del messaggio contenuto nell'opera artistica, ma anche al suo proporsi come esperienza coinvolgente per l'osservatore.

Si assistette, dunque, a un progressivo cambiamento dell'operatività artistica, che rifletteva sulla necessità di creare spazi, itinerari ed esorcizzare il vuoto, quest'ultimo ereditato dal *dripping* di Pollock. Durante il secondo dopoguerra, gli Stati Uniti furono lo scenario di un'invasione pittorica che abbracciava tutti gli stili artistici del ventesimo secolo e una miniera di stimoli che sfociavano in nuovi fenomeni, tra cui l'*Action Painting*. Il termine venne coniato nel 1952 da Harold Rosenberg. Il critico statunitense collegò il sorgere dell'*Action Painting* ad una drammatica crisi di identità dell'artista contemporaneo per l'oggettivo restringimento dell'orizzonte conoscitivo delle forme della cultura. Un esponente di spicco fu, appunto, Jackson Pollock, che rifiutò la pittura di cavalletto rendendo celebre la tecnica del *dripping*, ossia l'azione di riempire il supporto creando forme e texture diverse, facendo colare dall'alto vernici e colori. Si cercava, quindi, di lavorare senza bozzetti né filtri agendo direttamente sulla tela. Ancora Rosenberg descrive il fenomeno:

A un certo momento i pittori americani, uno dopo l'altro, cominciarono a considerare la tela come un'arena in cui agire, invece che come uno spazio in cui riprodurre, ridisegnare, analizzare o 'esprimere' un oggetto presente o immaginario. La tela non era più dunque il supporto di una pittura, bensì di un evento. (Rosenberg 1964, 14)

Sempre in quegli anni, e per la precisione, nel 1967 l'artista Sol LeWitt scriveva:

I will refer to the kind of art in which I am involved as conceptual art. In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art. (LeWitt 1967, 79-83)

Chiamerò il genere d'arte a cui sono interessato arte concettuale. Nell'arte concettuale l'idea e il concetto sono l'aspetto più importante del lavoro. Quando un artista usa una forma concettuale d'arte significa che tutti i progetti e le decisioni vengono sviluppate all'inizio e l'esecuzione è così secondaria. L'idea diviene una macchina che produce arte.¹

Da tale considerazione deriva che l'opera d'arte inizia a essere pensata, da parte di alcuni artisti, portatrice di una reazione percettiva diversa e non più come entità autonoma, ne scaturirono così esperienze come la Body art, l'Arte povera, l'Arte ambientale e la Land art, ma pochi tra questi generi ebbero il determinante sviluppo di quest'ultima. L'affermarsi di politiche ambientaliste, il risveglio della coscienza femminista e di nuovi paradigmi artistici, insieme alla continua idea di rifondare la società, soprattutto negli Stati Uniti, diedero luogo a un nuovo tipo di ricerca: sviluppare l'arte in rapporto al paesaggio, alla natura. L'attenzione di alcuni artisti americani, impegnati e interessati all'ambiente, pose le basi per la nascita della Land art. La creazione delle prime opere è riconducibile ad un gruppo di giovani artisti americani: Michael Heizer, Robert Morris, Walter De Maria, Dennis Oppenheim e Robert Smithson, che erano soliti intervenire direttamente nell'ambiente naturale tramite la realizzazione di alcune installazioni *site specific*. Tale concetto indica, infatti, un'opera d'arte creata esclusivamente in relazione alle caratteristiche del luogo in cui si colloca, designando, quindi, un cambiamento radicale rispetto alle opere precedenti alle Avanguardie, che venivano per lo più create nello studio degli artisti e poi, eventualmente, collocate nello spazio pubblico.² Questi lavori, realizzati in posti remoti e servendosi di macchinari quali bulldozer e scavatrici, prima d'allora mai usati per fare arte, si rivelarono un'espressione del tutto americana, naturalmente spettacolare, per la grandezza raggiunta dagli interventi degli artisti.

3 Alla scoperta dell'Ovest

In quanto interessati alle testimonianze antropologiche e archeologiche del territorio, i pionieri del movimento non erano legati al paesaggio in senso pittorico ma percettivo; Smithson e Heizer lavorarono insieme al progetto *Isolated Mass* e *Circumflex*, che prese la forma di un anello inciso sulla superficie secca del Massacre Dry Lake, vicino Vyo nel Nevada. Per l'intervento, furono rimosse sei tonnellate

¹ Traduzione dell'Autore così come tutte le traduzioni presenti nel testo.

² Per la nascita del concetto di *site specific* si veda Perelli 2006, 15.

di terra, creando un fosso di circa 36 metri di lunghezza. Questo progetto faceva parte delle famose *Nine Nevada Depressions*, una serie di opere temporanee finanziate dal facoltoso collezionista di Pop art e Minimal art, Robert Scull. Queste opere su vasta scala tagliate direttamente sul terreno di laghi asciutti si estendevano per 830 chilometri attraverso il deserto del Nevada; con il trascorrere del tempo, tutti i lavori sono stati smantellati o deteriorati. La trasformazione dell'opera sarà una costante importante nelle teorie di alcuni esponenti della Land art, soprattutto in quelle di Smithson. Insieme a lui il resto del gruppo si dedicò a pratiche finalizzate a smantellare l'oggetto, tra cui la negazione (tagli, buchi e asportazioni), la durata (lo spazio come fattore temporale), il deterioramento (decomposizione di materiali da un contesto a un altro), la dispersione (disegni prodotti dalla forza di gravità sotto forma di macchie, colate, frane ecc.), la crescita (semina e raccolta), i segni (motivi temporanei e casuali realizzati su superfici pubbliche) e il trasferimento di energia (decomposizione, sterilizzazione).³

La zona desertica del Sudovest statunitense fu, quindi, una zona di grande fermento artistico durante gli anni Sessanta: gli artisti si recavano in queste lande desolate per realizzare i progetti della nuova e nascente Land art. È importante sottolineare l'importanza della scelta del luogo; nel celebre saggio *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, del 1968, Robert Smithson affronta il tema del deserto, indagando sulle scelte di altri artisti e raffigurando alcuni esempi e progetti.

The desert is less 'nature' than a concept, a place that swallows up boundaries. When the artist goes to the desert he enriches his absences and burn off the water (paint) on his brain. (Smithson 1996, 109-10)

Il deserto è meno 'natura' che concetto, uno spazio che nasconde i confini. Quando l'artista va nel deserto, arricchisce la sua essenza e brucia l'acqua (pittura) nella sua mente.

Un importante aspetto da considerare, direttamente riferibile a questo tipo di opere, è quello della visione, si sostiene che la visione dall'alto implichi uno sguardo totalizzante e onnicomprensivo e generi la sensazione di osservare qualcosa, mentre quella dal basso suggerisca un'idea di partecipazione, l'effetto fenomenologico di camminare attraverso lo spazio.⁴

Robert Morris, che prese parte alla Land art con qualche opera occasionale, fece un viaggio in Perù nel 1975 per visitare le affasci-

³ Sulla Land art in relazione all'oggetto artistico si veda Kastner, Wallis 2006, 28.

⁴ Sulla percezione dell'opera si veda Kastner, Wallis 2006, 30.

nanti e suggestive linee di Nazca, enormi disegni sul terreno, geoglifi, realizzati dalla civiltà precolombiana Nazca tra il 500 a.C. e il 500 d.C. Le linee sono state tracciate rimuovendo le pietre, contenenti ossido di ferro, o raschiando la superficie del deserto, lasciando così un contrasto con il pietrisco sottostante, più chiaro. Questi reperti archeologici sono per lo più figure geometriche, rappresentazioni di animali, piante, esseri umani e labirinti. I geoglifi peruviani, veri e propri *earthworks* del passato, raggiungono misure di vera rilevanza: alcuni uccelli sudamericani, come il condor, sono rappresentati con figure di oltre 200 metri di lunghezza.

Al ritorno dal suo viaggio, Morris scrisse l'articolo «Aligned with Nazca» per la rivista *Artforum* nell'ottobre 1975, in cui riflette sulle relazioni fisiche e psicologiche che legano lo spettatore ad un contesto naturale dall'estesa spazialità, come il deserto costiero di Nazca. Il suo testo si divide in due sezioni: la prima parte è da considerare narrativa, in quanto si concentra sui dettagli del viaggio, sulle prime impressioni del posto e sugli aspetti relativi all'esperienza personale; la seconda parte è più analitica, riguarda le connessioni che avrebbero i geoglifi con alcuni interventi artistici dell'epoca. Inoltre, si mette in discussione il concetto di spazio nel quale esistono tali interventi artistici che hanno una intrinseca connessione con il suolo; l'unico parametro in grado di valorizzare la rappresentazione orizzontale propria di questi tracciati è quello di vivere un'esperienza fenomenologica a contatto diretto con il deserto. La matrice comune che unisce questi antichi *earthworks* è dunque un'estensione verso l'orizzonte; ciò che invece li differenzia è il modo in cui si congiungono con il deserto. Nel caso dei geoglifi con forme umane e animali c'è un'apertura senza limiti verso il paesaggio circostante, mentre, per quanto riguarda le figure labirintiche e geometriche, c'è una vera e propria chiusura rispetto all'esterno.

Si potrebbe evidenziare, dunque, in entrambi i casi, l'importanza della percezione visiva, sia a livello del terreno, *ground level*, che aereo; tutte e due risultano essenziali per la corretta fruizione dei lavori. Soltanto dall'alto si potranno apprezzare le loro intere forme; se si compie, invece, l'azione di camminare seguendo le linee non si potrà mai averne la concezione totale, per via delle enormi dimensioni. Nel tentativo di sperimentare nuove e alternative modalità artistiche, alcuni protagonisti della Land art si servirono della fotografia come parte vitale dell'opera conclusa, soprattutto per documentare i lunghi viaggi, o la procedura delle opere nel lontano deserto, la fotografia aerea molto spesso garantiva questi aspetti. Infatti, durante la Guerra Fredda, a cavallo degli anni Sessanta, essa ebbe un ruolo fondamentale nella geopolitica mondiale. Nel 1967, le Nazioni Unite presentarono e approvarono, per la prima volta, il celebre *Outer Space Treaty*. I principi espressi in questo trattato multilaterale, che coinvolgeva in particolar modo l'URSS, gli Stati Uniti e il Regno Unito,

vietavano l'uso dello spazio extra-atmosferico per fini bellici, e cercavano, invece, di dare una spinta alla ricerca scientifica, spaziale e atmosferica. Alla fine degli anni Sessanta, la popolazione statunitense aveva già una certa familiarità con la fotografia aerea: si pensi alle vedute della Terra riprese dalle navicelle spaziali *Mercury* e *Gemini* pubblicate a colori sulla rivista *Life*,⁵ oppure all'indimenticabile *Earthrise*, scattata il 24 dicembre 1968 durante la missione *Apollo 8*. L'effetto di queste prime immagini satellitari fu determinante, perché l'umanità iniziò a far esperienza con un nuovo concetto fotografico legato per lo più ai cambi climatici, ai fenomeni naturali, al mondo della ricerca e non più al background missilistico.

Se le prime esperienze scientifiche furono di grande rilevanza e lasciarono importanti tracce da essere sviluppate per l'evolversi di quell'ambito, anche alcuni artisti si servirono di questi strumenti per approfondire il mondo della percezione visiva. Ne è un esempio l'opera *Three Continent Project* di Walter De Maria, uno degli *earthworks* più imponenti e ambiziosi di tutta la storia. Il progetto consistette nel tracciare, in tre continenti, diversi canali di circa un chilometro e mezzo, non troppo profondi, sulla superficie della terra. Nel deserto del Sahara l'orientamento del tracciato era da nord a sud, in India da est a ovest, mentre negli Stati Uniti De Maria decise di fare un quadrato. L'idea era quella di fare fotografie satellitari dei tre lavori per poi sovrapporre i risultati, creando, in questo modo, un'immagine omogenea e altamente simbolica: una croce dentro un quadrato. Per quanto riguarda la parte del progetto nel Sahara, De Maria si recò a Hassi Messaoud, un remoto paesino petrolifero dell'Algeria. Ci rimase per nove giorni, organizzando, pianificando dettagli e cercando il posto adatto per gli scavi. La presenza dell'artista non passò inosservata alla popolazione locale, soprattutto quando mise in funzione i bulldozer, che avrebbero tracciato i fossati nella sabbia. Le linee passavano molto vicino a due importanti riserve petrolifere dello stato, Gassi Touil e Rhourd Nous. Probabilmente la polizia locale interpretò i disegni nel deserto, fatti da stranieri, come vere e proprie vie d'accesso alla zona dei pozzi, perciò il 13 gennaio 1969, De Maria, il suo gallerista Heiner Friedrich e parte della squadra dei lavori furono arrestati e interrogati dalla polizia algerina, la quale confiscò le registrazioni state fatte fino a quel momento del progetto. Successivamente, l'artista informò, in una lettera al suo amico Robert Scull, che furono trattati come vere spie internazionali di petrolio. (Bourdon 1969, 89).

Tutti gli artisti della Land art hanno utilizzato molto consapevolmente le possibilità del mezzo fotografico studiando le inquadrature

5 Sullo sviluppo dell'arte contemporanea alla fine degli anni Sessanta si veda Kastner, Wallis 2006, 30.

nel tentativo di restituire il senso dello spazio e la sua immensità.⁶ Michael Heizer sottolineò che le immagini didascaliche e di testimonianza erano una modalità attraverso la quale il pubblico avrebbe potuto esercitare una corretta fruizione dell'*earthwork*:

Many people complain that no one will see these works because they are too far away, but somehow people manage to get to Europe every year. They'll go all the way to Paris [...] to look at the Mona Lisa. There is no difference. It's an illusion people have that these things can't be seen. You don't complain that you'll never see the Gizeh pyramid because it's half way around the world in the middle of Egypt, you just go and look at it. (Heizer, Brown 1984, 42)

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

Il giovane artista presentò in occasione della prima mostra del movimento intitolata *Earthworks*, una gigantesca fotografia della sua opera *Dissipate*, che era stata realizzata nello stato del Nevada, utilizzando la superficie di un lago prosciugato e screpolato nel Black Rock Desert. Questo monumentale intervento consisteva in cinque enormi fosse rettangolari, ricoperte all'interno con lastre d'acciaio e legno, disposte in modo casuale. È da sottolineare che la lenta trasformazione delle fosse era imminente per le caratteristiche del lago scelto dall'artista, infatti l'opera, 'dissipandosi', lo avrebbe incorporato al punto da trasformarlo in una parte di sé.⁷ Il titolo della mostra derivava da un libro fantascientifico dello scrittore inglese Brian W. Aldiss, *Earthworks*, il quale è un ritratto psicologico di un'umanità allo stremo delle sue forze che ha intrapreso un viaggio senza ritorno a causa della sfrenata avidità nei confronti della natura ed il mondo circostante e all'eccessivo uso di prodotti chimici sulla terra ormai irrecuperabile. Il romanzo è ambientato in un mondo che vive una forte catastrofe ambientale e un'estrema disuguaglianza socio-economica. Le principali città sono affollatissime e controllate da uno stato di polizia. Al di fuori del panorama cittadino, si respira una lotta tra gruppi di agricoltori e viaggiatori sovversivi che hanno tagliato i ponti con ogni controllo sociale.

⁶ Sulla nascita della Land art si veda Riout 2002, 260.

⁷ Sul processo di decomposizione dell'opera si veda Poinot 1999, 97.

Nella mostra, Robert Smithson espose uno dei primi *Nonsites*: *Franklin, New Jersey*, per il quale dispose per terra in ordine geometrico cinque contenitori trapezoidali di legno dipinto e di diverse grandezze, evocando chiaramente un'opera minimalista. I materiali che si trovavano dentro erano per lo più rocce e terra provenienti dal luogo rappresentato, le Franklin Furnace Mines. Sulla parete attaccò fotografie e carte topografiche del progetto. L'idea del *Site* e del *Nonsite*, due termini che giocano sull'antinomia *Sight* e *Nonsight*, era espressione di una dialettica fra lo spazio esterno e quello interno, una decontestualizzazione, nel miglior stile duchampiano. Il pubblico poteva assistere alla presenza del *Nonsite*, cioè l'opera, senza recarsi al *Site*, le miniere del New Jersey, che a loro volta erano state private per sempre dal *Nonsite*.

Smithson vide nella fotografia non solo una semplice testimonianza visiva del processo di costruzione e realizzazione di un *earthwork*, bensì una componente integrale dell'opera; quando, insieme a Nancy Holt, sua moglie, usciva per fare passeggiate o sopralluoghi al fine di cercare possibili scenari di lavoro e analizzare una determinata zona, scattare foto era una priorità. Le immagini fatte partivano quasi sempre da un microcosmo che andava via via ingrandendosi. Smithson sceglieva primi piani di formazioni geologiche, macerie, frammenti di ferro ossidato per poi scattare una panoramica di un paesaggio dove c'era entropia. In uno dei suoi primi saggi, l'artista dimostra la crescente attenzione non solo al ruolo della fotografia nell'arte ma anche alla presenza delle periferie in città.

4 Verso un paesaggio entropico

In *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, Smithson descrive un viaggio compiuto il 30 settembre del 1967 da New York a Passaic, sua città natale, attraverso alcune immagini, scattate con la sua *Instamatic*, ai 'monumenti urbani' trovati per strada. Si tratta di un percorso fatto su un autobus locale e a piedi verso luoghi simbolici che lo aiutarono a riflettere sul punto di vista territoriale e geologico di Passaic. Durante il racconto, Smithson fa alcune citazioni del libro *Earthworks* di Brian W. Aldiss, che abbiamo già ricordato, e che aveva comprato prima di salire sull'autobus, paragonando in un certo modo il decadente e abbandonato sobborgo cittadino al futuro apocalittico ipotizzato nel libro.

I cinque monumenti presi in considerazione nel saggio di Smithson sono: un ponte di acciaio e legno che attraversa il fiume Passaic, *The Bridge Monument Showing Wooding Sidewalks*, un ponte di barche con una torre di trivellazione, *Monument with Pontoons: The Pumping Derrick*, alcuni tubi di scarico, *The Great Pipe Monument* e *The Fountain Monument*, infine un contenitore di sabbia in un

parco giochi, The Sand-Box Monument, detto anche The Desert. Ciò che Smithson intende mettere in risalto con questa testimonianza fotografica è l'importanza del paesaggio entropico che si trova nei sobborghi, ovvero un'area devastata dal progresso e dal consumismo, consumata dal tempo e a lungo dimenticata. Acquedotti enormi che rovesciavano tossine nel fiume, ponti che dividevano le acque, tubature che serpeggiavano come rettili su terreni aridi e sabbionie che sembravano tombe aperte nei parchi della città, erano alcune delle opere scelte per evidenziare la memoria e i vuoti culturali della sua città natale, la quale ebbe un importante passato industriale che avrebbe aumentato il livello di entropia, diventando così un vero e proprio paesaggio entropico.

L'entropia, ovvero l'indice di disordine di un sistema che porta a un'irreversibile decadimento dell'energia della materia, è un concetto che l'artista riprende dalla termodinamica e dalla meccanica quantistica. Quando il disordine di un sistema rivela un aumento, ne scaturisce automaticamente un altro aumento di entropia, mentre una diminuzione del disordine di un sistema è associata a una diminuzione di entropia. Il concetto venne largamente utilizzato durante tutto il Novecento grazie alla grande quantità di fenomeni che aiutò a comprendere, tant'è che uscì dall'ambito prettamente fisico e divenne familiare nella teoria dell'informazione, nell'economia e nell'arte. L'antropologo francese Claude Lévi-Strauss formulò alcune regole di questo concetto, affermando che: tanto più è complessa l'organizzazione culturale di una società, tanta più entropia essa produce e tanto più sviluppata è la struttura, maggiore sarà il suo deterioro.⁸

La famosa spirale realizzata nel 1972 *Spiral Jetty*, uno dei lavori più significativi e celebri di tutta la Land art, è situata nella zona del Great Basin nello stato dello Utah, in una delle sponde del Great Salt Lake, non molto distante dal luogo in cui si trova l'opera della Holt, *Sun Tunnels*. Questo imponente *earthwork* dalle forme chiaramente minimaliste fu finanziato completamente dalla mercante d'arte nonché amica di Smithson, Virginia Dwan, di cui abbiamo già parlato, e dal direttore della Ace Gallery di Los Angeles, Douglas Christmas. Il punto esatto dove nasce è Rozel Point, una piccola penisola di rocce del periodo Terziario composta di nere colate di basalto alternate a strati irregolari di calcare grigiastro. L'intervento si presenta come un terrapieno a forma di spirale che nasce dalla riva e si sviluppa verso il lago per una lunghezza di 460 metri e una larghezza di 4,6 metri. Per creare l'opera furono rimossi con l'aiuto di bulldozer più di 6.500 tonnellate di relitti, pietra, sabbia e terra.

L'interesse per i laghi asciutti, il deserto e i luoghi abbandonati di Smithson nasce dalle prime esperienze della Land art, quando insie-

⁸ Per il pensiero di Lévi-Strauss mi sono servito dell'ottima sintesi di Moravia 1973.

me a Heizer, De Maria e Holt si era recato, come abbiamo già ricordato, verso le zone marginali e sconfiniate del Sudovest americano: luoghi come Mono Lake, Massacre Dry Lake o Mojave Desert erano scenari delle loro ricerche che miravano al ritrovamento di nuove aree dove intervenire. Durante quegli anni, Smithson aveva scoperto attraverso alcuni racconti, saggi e libri l'atmosfera naturale del deserto, sentendosi profondamente attratto da nuove culture e paesaggi ancora incontaminati. Così come è successo con Robert Morris, che addirittura aveva viaggiato verso il Sud del Perù soltanto per vedere le linee di Nazca, per poi scrivere il già citato «Aligned with Nazca», si ispirò chiaramente ad alcuni fenomeni che si succedevano nella principale zona desertica del Sudamerica, ovvero una regione tra il Cile, la Bolivia e il Perù, che comprende zone secche e laghi a un'altezza considerevole.

Una grande influenza per Smithson fu sicuramente esercitata dal libro *Vanishing Trails of Atacama* di William Rudolph, del 1963, dove si analizzavano dal punto di vista geologico i più importanti laghi salati della Bolivia e le loro fasi di essiccazione, nonché la fauna e la flora di tutto l'ecosistema del Deserto di Atacama, il luogo più arido del mondo, nel Nord del Cile (Rudolph 1963). Non è il caso di Smithson, che si dedicò a studiare e analizzare questo ed altro luoghi situati nel cuore della Cordigliera delle Ande, come il famoso Salar de Uyuni, il maggiore e più alto deserto di sale del mondo o le lagune Verde e Colorada. Smithson scoprì in questo modo, un strano fenomeno naturale che si produce durante alcune stagioni dell'anno, ovvero la colorazione rossastra delle acque dovuta ai sedimenti di colore rosso intenso e ai pigmenti di un tipo particolare di alga che cresce in quell'ecosistema. Così, in un determinato periodo, tutto il lago andino diventa uno specchio d'acqua rossa, creando uno spettacolo visivo unico nel mondo. Poiché Laguna Colorada è una zona molto ricca di diversi minerali, i colori variegati e intensi di quelle terre suscitavano uno speciale interesse nell'artista. Infatti questo lago al suo interno conta intere isole del minerale borace che, se viste da lontano, si mischiano con l'ambiente circostante, creando una vera e propria tavolozza da pittore. Nel libro *The Useless Land* di John Aarons e Claudio Vita-Finzi, dove si accenna questo suggestivo luogo, e al quale Smithson fece riferimento quando parlò delle origini di *Spiral Jetty*, si trova l'ispirazione cromatica dell'*earthwork* nel Great Salt Lake:

The basalt (and the shores) is black, the volcanos purple, and their exposed interiors yellow and red. The beach is grey and the lake pink, topped with the icing of iceberg-like masses of salts. (Aarons, Finzi 1960, 129)

Il basalto (e le rive) sono neri, i vulcani viola, e le loro parti interne sono gialle e rosse. La spiaggia è grigia ed il lago rosa da dove escono, per finire, masse di sale che sembrano punte di iceberg.

L'industria petrolifera, lo sfruttamento minerario e i cercatori d'oro avevano modificato il panorama di quel lago al punto da farlo diventare un paesaggio apocalittico, Smithson racconta:

Old piers were left high and dry. The mere sight of the trapped fragments of junk and waste transported one into a world of modern prehistory. The products of a Devonian industry, the remains of a Silurian technology, all the machines of the Upper Carboniferous Period were lost in those expansive deposits of sand and mud. (Aarons, Vita-Finzi 1960, 129)

I vecchi moli sono stati lasciati a prosciugarsi. La vista dei frammenti intrappolati di spazzatura e rifiuti mi trasportavano ad un mondo di modernità preistorica. I risultati di una industria del periodo Devoniano, i resti di una tecnologia Siluriana, tutte le macchine del periodo Carbonifero superiore erano rimaste disperse in un deposito di sabbia e fango.

È evidente quindi, anche in *Spiral Jetty*, il desiderio dell'artista di continuare ad analizzare il concetto di entropia rendendo noto il deterioramento di un determinato luogo, attraverso l'interessamento allegorico della rovina o del luogo abbandonato. Con questo *earthwork* Smithson analizzava nuovamente la tendenza di tutte le cose verso un'irreversibile disintegrazione. Questo anello preistorico affonda le sue radici nelle ricerche che l'artista aveva fatto negli anni precedenti. Viaggi attraverso siti sconfinati, visite alle riserve indiane, analisi di culture precolombiane e studi geologici e minerari possono intendersi come costanti movimenti nella vita personale di Smithson. La spirale diventa quindi uno dei *leitmotif* dei suoi sviluppi artistici e personali. Nel saggio *Towards the Development of an Air Terminal Site* del 1967, egli aveva descritto una proposta per un nuovo terminal aereo tra Forth Worth e Dallas, oggi uno degli aeroporti commerciali più trafficati al mondo. Il progetto artistico allora presentato prevedeva che tutto il nuovo aeroporto prendesse la forma architettonica di una spirale gigantesca per essere visto dall'alto; l'intervento, che non vide mai la luce, avrebbe coperto una superficie maggiore di quella del Central Park di New York. *Towards the Development of an Air Terminal Site* si incentrò soprattutto nell'analisi della percezione aerea dell'ipotetica struttura, la quale ormai era vitale per Smithson.

Le proiezioni mentali che l'artista aveva della Terra e della sua rotazione vengono fuori sotto forma di pensieri nelle affermazioni che formulò quando spiegò al suo primo arrivo di ricognizione del luogo, dopo aver guidato per ore attraverso paesaggi totalmente suggestivi di entropia, colori e forme la decisione di creare un imponente anello minerale sulle rive del Salt Lake. Una leggenda locale racconta che

esiste nella parte più profonda del lago un sistema di caverne sottomarine collegate direttamente con l'Oceano Pacifico. Questo fenomeno geologico produrrebbe i famosi gorgi che si vedono nell'acqua e che suggeriscono un immediato collegamento con la forma centrifuga dell'*earthwork*. La stratificazione di materiale che tanto interessò l'artista (roccia, pietre, sale, detriti) fu creata volontariamente mediante un processo di costruzione con l'aiuto di camion e bulldozer. Alcuni mesi dopo la realizzazione dello spirale, l'intervento soffrì i cambiamenti naturali del paesaggio: questo evento portò a una lunga immersione dell'opera dovuta ad un inatteso innalzamento delle acque lacustri. Soltanto nel 1993 la superficie del lago iniziò a scendere, lasciando intravedere sulle rocce i cristalli di sale che si erano formati durante gli anni. La trasformazione dell'*earthwork* non sconvolse l'artista, anzi trovò la circostanza molto positiva per lo sviluppo e la vita del *Jetty*. Nell'intervista rilasciata ad Alison Sky, forse uno degli ultimi colloqui, riprese il discorso sollecitandoci ad «accettare la situazione entropica» e «imparare ad assimilare le cose che sembrano di cattivo gusto».⁹ L'idea di un'estetica dell'entropia e dell'importante valore artistico di alcuni minerali, era stata difesa e portata avanti sin dagli esordi teorici dell'artista. Nel già citato *A Sedimentation of the Mind: Earth Project*, aveva manifestato il suo interesse per l'ossidazione del ferro e per tutto ciò che ne scaturiva dopo (Smithson, 1996, 106).

Si può affermare a questo punto che l'opera può essere percepita come un tutto diviso in tre parti che agiscono contemporaneamente tra di loro: l'*earthwork* sulle rive del lago, il saggio *Spiral Jetty* e infine il film omonimo, che testimoniò tutto il processo di lavoro e le sue diverse fasi. Durante gli anni che il molo a spirale rimase sommerso, l'unico modo per ammirare l'opera fu attraverso le immagini del fotografo romano Gianfranco Gorgoni, che all'epoca si trovava negli Stati Uniti per compiere un viaggio fotografico *coast to coast*, o dal film *Spiral Jetty*,¹⁰ girato dallo stesso Smithson e dal cineasta Robert Fiore, con l'assistenza di Nancy Holt e Virginia Dwan. Le fotografie di Gorgoni divennero celebri, non solo perché furono le uniche che la coppia Smithson-Holt decise affidare all'obiettivo di un professionista, ma anche perché l'opera venne esaltata da difficili riprese fatte da un elicottero quindi con una visione dall'alto. Si pensi agli scatti dei geoglifi di Nazca o alle prime fotografie satellitari attraverso le quali ci si rende conto della progressiva importanza della percezione dall'alto.

Spiral Jetty è stato l'unico film girato e completato in vita dall'artista, fu presentato ufficialmente nell'autunno del 1970 alla Dwan

⁹ Sul concetto di entropia nell'arte si veda Smithson 1996, 301-9.

¹⁰ *Spiral Jetty* (1970), 16 mm film, colore, suono, 35', prodotto con Robert Fiore, Nancy Holt e Barbara Jarvis.

Gallery e si può prenderne visione facilmente in alcuni siti internet. La struttura del filmato e le decisioni visive dell'artista evidenziano un linguaggio sperimentale, ovvero una ricerca. Dalle prime immagini nel *movie treatment* si rileva che il film è diviso sostanzialmente in due parti. La prima è costituita da alcuni *frames* che rimandano al mondo della letteratura, della fantascienza e dell'antropologia, un chiaro riflesso degli interessi di Smithson che serve da premessa per capire meglio ciò che verrà. La seconda e ultima parte del film è stata girata con una cinepresa aviotrasportata, la scelta ricadde sulla radice linguistica della parola 'elicottero' che evoca non solo la spirale, ma anche la forma elicoidale di una bobina di pellicola:

For my film (a film is a spiral made up on frames) I would have myself filmed from a helicopter (from the Greek *helix*, *helikos* meaning spiral) directly overhead in order to get the scale in terms of erratic steps. (Smithson 1996, 148)

Per il mio film (un film è una spirale fatta da tanti frame) vorrei girare alcune scene da un elicottero (dal greco *helix*, *helikos*: spirale) direttamente dall'alto, in modo da avere la scala in termini di passaggi erratici.

L'altro intervento da considerare è il celebre *Sun Tunnels* di Nancy Holt. Quest'opera, iniziata nel 1973, si trova nel Great Basin Desert nello Utah. La stessa artista comprò il terreno per poter concretizzare il progetto. In un articolo edito su *Artforum* spiegò:

Sun Tunnels is in north-western Utah on land I bought specifically as a site for the work. The forty acres are in a large, flat valley with saline soil and very little vegetation. It's land worn down by Lake Bonneville, an ancient lake that gradually receded over thousands of years, the Great Salt Lake is what remains of the original lake today. (Holt 1977, 32-7)

Sun Tunnels si trova nel nordest dello Utah in un luogo che ho comprato appositamente per realizzare il lavoro. I 40 acri di terreno sono in una larga e piatta valle di superficie salina e poca vegetazione. Questa terra è stata logorata dal lago Bonneville, un vecchio lago che per un centinaio di anni si è gradualmente ritirato, infatti il Great Salt Lake e ciò che rimane oggi del lago originale.

Analogamente ai lavori di Heizer e Smithson l'artista trovò nel deserto un luogo che offre le condizioni necessarie per sviluppare un *earthwork*, ma anche la possibilità di mettere in evidenza una sorta di trascendenza e rivelazione, concetti che propongono una visione insignificante dell'uomo di fronte all'immensità della natura. Il lavo-

ro è costituito da quattro grandi tubi di cemento di 5 metri e mezzo di lunghezza e quasi 3 metri di altezza disposti a forma di croce, orientati esattamente verso le prime luci dell'alba, del tramonto e dei solstizi d'estate e d'inverno, quindi ogni pezzo reagisce in maniera diversa al sole. La percezione dell'opera cambia man mano che il fruitore si avvicina al posto dove riposano i giganti di cemento. Infatti, per poter sopportare il calore del deserto, e scoprire contemporaneamente un'altra particolarità artistica del lavoro, bisogna entrarci. La Holt decise di forare la parte superiore di ogni struttura, con dei buchi che formano quattro costellazioni: Capricorno, Drago, Perseo e Colomba, e differiscono in relazione alla grandezza delle stelle rappresentate. All'interno, quindi, si possono riconoscere le forme stellari di luce solare che si riflettono sulle pareti scure e danno vita a un'inversione del rapporto cielo-terra. I tunnel solari risultano elementi importanti anche per avere una migliore percezione del luogo dato che la visione che si ha nel deserto è troppo grande per essere colta senza punti di riferimento. Si corre il rischio di trovarsi in una sorta di confusione ottica, o di smarrimento cognitivo, così, attraverso i colossi di calcestruzzo, alcune parti del paesaggio possono essere inquadrare. Questo interesse della Holt per la creazione di un *earthwork* che mirasse a un'indagine diretta della percezione dello spazio e soprattutto del tempo, si evidenzia chiaramente nelle sue affermazioni:

Time is not just a mental concept or a mathematical abstraction in Utah's Great Basin Desert. Time takes on a physical presence. The rocks in the distance are ageless; they have been deposited in layers over hundreds of thousands of years. (Holt 1977, 32-7)

Nel Great Basin Desert nello Utah il tempo non è solo un concetto mentale o un'astrazione matematica. Il tempo assume una presenza fisica. Le rocce che sono in lontananza non invecchiano; sono state deposte in più livelli nel corso di centinaia di migliaia di anni.

5 Conclusioni

Il presente elaborato è nato dal desiderio di approfondire alcune tematiche di genere che ho avuto modo di apprendere nel mio percorso accademico, in particolare il ruolo dell'artista contemporaneo e la sua funzione all'interno della società. Ho deciso di analizzare questi argomenti poiché, a cinquant'anni dai primi *earthworks*, la Land art è ancora un modello legittimo ed efficace, nonché di una ricchezza insostituibile. Ritengo quindi che sia di grande interesse e attualità prendere in considerazione i rapporti tra arte, società e natura, come cercavano di fare i primi *land artist*, in particolare Robert

Smithson. Come ha sostenuto l'artista inglese Peter Dunn, bisogna muoversi come *context provider* anziché come *content provider*, favorendo incontri e conversazioni.¹¹ Instaurare il dialogo collocandosi al di fuori dei luoghi deputati dell'arte come gallerie e musei, trovando una forte consonanza con le prime esperienze della Land art, si pensi a *Spiral Jetty* o *Sun Tunnels*, che avevano in comune l'interesse per gli spazi aperti, per il deserto e per un paesaggio totalmente naturale, lontano dalla città. Certo in questo modo ancora una volta l'arte si avvicina e si confronta con la vita, diventa vita o, meglio, punta a farsi vita svalutando o tenendo in non cale la forma. Questa tendenza o aspirazione che, stando ad un pensatore come Simmel, emerse già con Van Gogh ed è proseguita fino a esplodere nell'arte degli anni Sessanta e Settanta.¹²

Si potrebbe dire che così si contesta l'arte del passato o meglio i modelli del passato per sostenere un'arte che si confronta e si sporca con la vita. All'interno della Land art quest'azione comparve con alcune dinamiche analizzate nel primo capitolo: i viaggi di Michael Heizer verso i vasti deserti dell'Ovest americano, l'interesse di Robert Morris per le civiltà precolombiane che poco avevano a che fare con le grandi metropoli americane, oppure le passeggiate di Smithson attraverso la città industriale di Passaic, che li servirono anche per misurarsi con la vita di periferia, dove il deterioro sociale è evidente.

Certo Smithson di fatto inverte l'insofferenza per un'arte in cui l'elaborazione formale è tutto: un'arte che si caratterizza per una sorta di fuga dal mondo motivata con la ricerca della bellezza o delle verità eterne. Quelle verità alle quali ha sempre aspirato l'artista del passato chiuso nel suo atelier lontano dai clamori del mondo. Un'arte insomma che trascende il mondo. Smithson invece è l'artista che, direbbe Baudelaire, rinuncia all'aureola, si sporca con il mondo e richiama l'attenzione su di esso, sulle sue bellezze come sulle sue brutture.

11 Su Peter Dunn e il concetto di *context provider* in contrapposizione a quello di *content provider*, vedi Kester 2004, 1-3.

12 Sullo sviluppo dell'arte contemporanea si veda Simmel 1976, 105-65.

Bibliografia

- Aarons, J.; Vita-Finzi, C. (1960). *The Useless Land: A Winter in the Atacama Desert*. London: R. Hale.
- Bourdon, D. (1969). «What on Earth!». *Life*, 16, 80-6.
- Heizer, M.; Brown, J. (1984). *Sculpture in Reverse*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art Press.
- Holt, N. (1977). «Sun Tunnels». *Artforum*, 15, 32-77.
- Kastner, J.; Wallis, B. (2006). *Land Art e Arte Ambientale*. Londra: Phaidon Press.
- Kester, G.H. (2004). *Conversation Pieces*. California: University of California Press.
- LeWitt, S. (1967). «Paragraphs on Conceptual Art». *Artforum*, 10, 79-83.
- Moravia, S. (1973) *Lévi-Strauss e l'antropologia strutturale*. Firenze: Sansoni.
- Perelli, L. (2006). *Public Art. Arte, interazione e progetto urbano*. Milano: Franco Angeli.
- Poinsot, M. (1999). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève; Villeurbanne: Musée d'Art Moderne et Contemporain; Institut d'Art Contemporain.
- Riout, D. (2002). *L'Arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*. Torino: Einaudi.
- Rosenberg, H. (1964). *La tradizione del nuovo*. Milano: Feltrinelli.
- Rudolph, W. (1963). *Vanishing Trails of Atacama*. New York: American Geographical Society. <https://doi.org/10.2307/1792297>.
- Simmel, G. (1976). *Il conflitto della cultura moderna*. Roma: Bulzoni.
- Smithson, R. (1996). *The Collected Writings*. California: University of California Press. <https://doi.org/10.5860/choice.33-5523>.