

Arte e ambiente: l'esperienza della *land art*

Irene Sartoretti

La land art rappresenta l'espressione della presa di coscienza della questione ambientale da parte del mondo dell'arte. È la prefigurazione artistica di nuovi modelli di vita. È una riflessione sul rapporto dell'uomo con l'ambiente che si iscrive pienamente nella costruzione epistemologica delle categorie natura-cultura, sviluppatasi in seno al pensiero moderno occidentale

Fare arte utilizzando il paesaggio non solo come soggetto ma come materia stessa dell'opera. È questa l'essenza della *land art*. Nata come reazione di molti artisti alle atmosfere museali percepite come asettiche, la *land art* porta l'arte al di là degli spazi espositivi tradizionali. Lo fa tuttavia in modo più radicale rispetto alla "sited sculpture". Le sculture non sono solo situate nel paesaggio con sensibilità al contesto in cui sono inserite. La *land art* consiste in "una forma integrata di scultura come paesaggio e di paesaggio come scultura in cui il contesto con le sue mutevoli condizioni assume valore di soggetto principe nella formazione e nella percezione dell'opera" (Beardsley 1984). Il land-artista fa del paesaggio naturale ed urbano non solo il contesto dell'opera ma l'opera stessa, realizzando su e attraverso di esso interventi a varia scala e invasività. Dalla scala infinitesimale dell'impronta, della debole traccia lasciata dal passaggio dell'artista (si vedano i cicli di opere "Walking a Line" e "Walking a Circle" di Richard Long), alla grande scala dell'intervento che trasforma, anche se in maniera solo effimera, interi paesaggi, distese desertiche, scogliere, isole (si veda per esempio l'opera di Christo & Jean Claude Javacheff "Wrapped Coast, one million square feet", Little Bay, Australia, 1968). Consacrata da una mostra collettiva alla Dwan Gallery di New York del 1968 e poi da un filmato di Gerry Schum dell'anno successivo dal titolo "Land Art", questo movimento si inserisce nelle tendenze artistiche che in quegli anni hanno rivoluzionato l'arte occidentale. Ne hanno rivoluzionato strumenti, materiali e il dogma di eternità. Le opere dei land-artisti non nascono con la volontà di essere imperiture. Hanno vocazione transitoria.

Sono destinate alla rimozione o a essere riassorbite da quello stesso paesaggio che le ha generate. Hanno il carattere effimero dell'evento unico e irripetibile, di cui rimane spesso traccia solo in filmati, fotografie o annotazioni. A volte gli eventi sono eventi atmosferici, come l'accadere di un lampo su un paesaggio desertico (si veda: Walter de Maria "Lighting Field", New Mexico, 1973-79). E allora l'opera d'arte non è data solo dalla testimonianza dell'evento accaduto, ma è costituita anche dal processo che ha portato alla sua realizzazione. I gesti, le sensazioni, l'agire maieutico dell'artista sul paesaggio, il suo sforzo fisico, divengono parte integrante dell'opera. Proprio in quest'attenzione dedicata all'atto performativo si legge una consonanza con la *performance art*, così come la *land art* si situa nello stesso orizzonte culturale dell'arte povera e dell'arte concettuale, o arte minimale. L'esito del gesto dell'artista sul paesaggio, della sua forza performativa, è di fatto per lo più incarnato da forme elementari: una linea d'acqua tracciata su uno spazio desertico (si veda Richard Long, "Water Line in Ladakh" 1984), una fila di foglie che segnano il guado di un torrente (si veda Andy Goldsworthy "Elm Leaves" 1994). "Earth Works" si intitolava la mostra alla Dwan Gallery di New York del 1968, a sottolineare quanto il rapporto con la Terra, con la T maiuscola, fosse fondante per questa corrente artistica. Per prossimità semantica, la *land art* costituisce la presa di coscienza della questione ambientale, ne può essere considerata l'espressione artistica. I land-artisti ricercano luoghi al limite della civiltà e questa loro ricerca vuole essere un ricongiungimento poetico col mondo naturale. La *land art*, in misura in parte inconsapevole, indica nuovi model-

li di vita. Lo fa in modo lirico-poetico, spesso rivendicando un legame con espressioni culturali antiche. Beardsley parla in proposito di un'analogia della *land art* con le espressioni archeologiche, preistoriche, che si inseriscono in una più generale tendenza dell'arte moderna al primitivismo. Parla inoltre di un rapporto con l'ambiente venato di intellettualismo romantico. Per il critico d'arte statunitense la *land art* è una forma contemporanea di sublime che si è avvicinata all'estetica del sublime che, a partire dal '700, aveva trovato espressione col pittoresco. L'immagine della natura veicolata dalle opere di *land art* è quella di una natura primordiale, immensa e potente. La primigenia forza della natura non è qui rappresentata in modo letterale come nel pittoresco. È piuttosto evocata attraverso l'astrazione. Il carattere concettuale della *land art* fa tendenzialmente ricadere la scelta dei paesaggi che andranno a fare da materia e da supporto

La *land art* segna l'irruzione, negli anni Sessanta, della questione ambientale nel mondo dell'arte

dell'opera su territori desolati, tendenti al vuoto e all'infinito. Gli spazi privilegiati sono quelli desertici, al contempo luoghi e non-luoghi per la capacità che hanno di evocare l'astrazione, grazie alla loro smisurata omogeneità. Sono spazi di immensità e di solitudine in cui le tracce dell'uomo sono pressoché invisibili. La loro qualità di astrazione li rende quasi dei non-paesaggi, come ha notato Rosalind Krauss. La Krauss scrive che con la *land art* la scultura si dilata nel territorio, coinvolgendo il paesaggio in quanto tale e l'architettura, che diventano rispettivamente un non-paesaggio e una non-architettura (1998).

È il vuoto degli smisurati spazi desertici che riesce ad esaltare una ricerca figurale basata su forme elementari ed essenziali, caricandole di una forza ancestrale. La stessa, ancestrale forza che comunicano i siti preistorici come quello dei geoglifi di Nazca. L'opera di Richard Long è al riguardo significativa. L'artista ricerca luoghi desolati, privi di tracce umane visibili, paesaggi che rievocano l'infinito in cui la natura appare al suo grado zero, al suo stato primo. Long ricerca paesaggi che evocano una dimensione a-spaziale ed a-temporale, dei luoghi mentali più che fisici. Quello di Long è un poetico

ritorno alle origini dell'umanità attraverso sculture fatte coi materiali naturali direttamente trovati *in situ* e disposti a disegnare forme primigenie: linee, cerchi, spirali. A volte si tratta di una semplice linea tracciata attraverso uno spazio desertico di cui resta documentazione nei filmati e nelle foto scattate in bianco e nero dall'artista. In questa natura allo stato primordiale Long riporta l'atto culturale dell'uomo alla sua forma primitiva, assoluta, universale. Le sue linee, i suoi cerchi e le sue spirali esprimono gli universali della rappresentazione e della comunicazione umane. Nel loro essere presenti in ogni cultura possono essere assimilati a delle idee innate. La dialettica natura/cultura è così riportata anch'essa al suo grado zero. L'arte di Long ripercorre concettualmente il primo confronto dell'uomo con la natura, i primi atti fondativi e di misurazione dello spazio, attraverso i quali lo spazio viene dotato di senso. A proposito di atti fondativi universali, l'architetto austriaco Adolf Loos su cosa fosse l'architettura dava questa celebre definizione: "Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura". O meglio è il grado zero dell'architettura e dell'abitare. È l'insieme delle forme prime di astrazione umana della realtà che l'opera di Richard Long vuole riportare in vita. È nel primordiale gesto di tracciare forme geometriche elementari nello spazio, che lo circoscrivono e gli donano una misura, che lo spazio si istituisce e si compie come luogo. L'arte, il rito e la religione rappresentano fin dalle origini un modo di porsi e di interpretare la natura e Long li riprende nella sua forma primaria,



Con la ricerca di luoghi al limite della civiltà la *land art* evoca il ricongiungimento con il mondo naturale

proponendo una sintesi ideale della dialettica natura-cultura. I fiumi sono per l'artista inglese l'elemento privilegiato di una tale sintesi. Sono al contempo opera d'arte naturale e culla delle diverse civiltà, il

cui valore storico è richiamato nei loro stessi nomi. L'artista inglese ne ripercorre gli argini sia fisicamente, coi suoi passi, che idealmente, tracciando per via grafica il loro percorso. Ripercorrendone il tragitto, ha luogo la comunione fra configurazione geografica, storia umana ed epopea. In modo analogo agiscono le poesie visive scritte da Long. Le traiettorie percorse, le sensazioni provate nel percorrerle e gli attimi intensi vissuti nei viaggi fatti dall'artista attraverso lande sconfinite sono condensati in geometrie di parole e di segni. Le poesie visive riportano distanze percorse, evocativi nomi di luoghi, temperature esperite, forza e direzione dei venti. Anche qui è un ritorno poetico all'origine del linguaggio, ai primi stupori dell'uomo di fronte alle forze della natura, ai primi soggetti di rappresentazione artistica.

Il rapporto natura/cultura è uno dei temi centrali della *land art*. A questo rapporto la cultura occidentale ha da sempre accordato una grande importanza come tema di riflessione filosofica. Il pensiero occidentale moderno si fonda sulla concezione antinomica di ciò che è natura, inteso come ciò che esisterebbe in assenza dell'uomo, e ciò che è cultura, inteso come corpus materiale e spirituale creato dall'uomo. L'opposizione natura-cultura non è universale come a lungo si è pensato. L'antropologo Philippe Descola ha recentemente mostrato come questa antinomia sia una costruzione epistemologica di categorie nata col pensiero moderno occidentale, sviluppatosi con Cartesio. Tale binomio di opposti è estraneo ad altri popoli e ad altre culture, come quella aborigena (2005). È estraneo anche alla cultura giapponese, come dimostra Berque (1982). Similmente alle culture aborigena e giapponese, anche altre culture non fanno distinzione fra natura e cultura e, laddove la fanno, la fanno in maniera molto meno netta e più fluida. Perciò, argomenta Descola, queste due categorie contrapposte non hanno senso se esportate al di fuori del pensiero occidentale.

Al contrario dell'opera di Richard Long che rappresenta una sintesi artistica del binomio di opposti natura-cultura, l'opera visionaria di Robert Smithson esprime lo scompiglio creato dall'invasione, da parte

dell'elemento artificiale, del paesaggio naturale. Gli interventi umani sulla natura la sconvolgono. Ma è allo stesso tempo la presenza e lo sguardo dell'uomo a conferire un'aura di poesia alla natura. L'uomo è, nella visione dell'artista americano, l'apice della creazione e della distruzione, è al contempo parte del mondo naturale e al di fuori di esso. Le opere di Smithson illuminano questa doppia condizione dell'uomo che è insieme anche una doppia condizione della natura. Gli elementi naturali sono al contempo parte del mondo naturale e del mondo culturale creato dall'uomo. Nell'opera "Upside Down Tree" un albero, dunque un elemento naturale, viene utilizzato come scultura. Per far ciò Smithson lo colloca nel paesaggio naturale in diversi modi, a testa in giù, poi adagiato di lato. Così collocato e fotografato l'albero non appartiene più completamente al mondo naturale, la sua realtà diventa la realtà ambigua dell'oggetto ad un tempo naturale e culturale. Il tema dell'interazione dell'uomo con l'ambiente è ripreso da Smithson anche nella serie di opere dal titolo "Mirror Displacements". Specchi disseminati a terra nelle distese spoglie del paesaggio americano producono qualcosa di simile a delle apparizioni. Spezzoni di cielo entrano a far parte del terreno, attraverso la riflessione prodotta dallo specchio. Quando poi l'artista inserisce intere sequenze di specchi nel paesaggio si producono effetti di ripetizione, come se questo paesaggio naturale quasi balbettasse. L'artificiale invade il naturale creando disordine e scompiglio, ma allo stesso tempo elevando la natura a poema lirico. Lo specchio crea logiche impossibili e immagini di sogno. Per mezzo degli specchi Smithson affronta anche il tema che più



Le opere di Smithson trasmettono lo sconvolgimento del paesaggio naturale ad opera dell'elemento artificiale

lo ha affascinato nel suo percorso artistico: il tema del tempo. Gli specchi sono un presente senza memoria, così come i "Glass Strata", disposizioni di sequenze di lastre di vetro nel paesaggio naturale che animano

giochi di trasparenze, baluginii e deboli riflessi, sono l'intuizione artistica della quarta dimensione temporale. La dimensione spazio-tempo che non può essere esperita, viene così richiamata dalle fugaci intuizioni suscitate dai vetri.

Ciò che più ha affascinato Smithson è anche il tema del tempo come tempo remoto sia nel futuro che nel passato. L'artista statunitense reinterpreta la storia geologica della terra: dal dissotterramento in termini artistici del passato della paleontologia alla prefigurazione del declino dell'universo. Nella serie "Hypotetical Continents" i suoi studi cartografici sulle ere geologiche prendono, attraverso la disposizione di sassi e detriti nel paesaggio naturale, la forma dei continenti esistiti agli albori della terra. Il tema del declino dell'universo è trattato in molte altre sue opere. Per farlo Smithson sceglie di celebrare aree industriali dismesse. In queste frange dimenticate di terra, fra gli anni '60 e '70, realizza delle macrosculture modellando il terreno secondo configurazioni archetipe: cerchi e spirali. Smithson da vita alle prime forme di riciclo a fini artistici di terreni industriali abbandonati, alle prime riqualificazioni poetiche di questi luoghi altrimenti caduti in rovina. Nel 1961 nei pressi di Emmen, Olanda, realizza laddove c'era una miniera abbandonata le due macrosculture "Spiral Hill" e "Broken Circle". Nel 1973 crea un'altra macroscultura a forma di rampa circolare in una cruda landa di terreno ad Amarillo, Texas. È invece del 1970 la sua opera simbolo: "Spiral Jetty", realizzata nel Great Salt Lake in Utah. 450 metri di materiale detritico formano una spirale nel lago, un ciclone immobile destinato ad essere in un tempo lunghissi-



Il tema del declino dell'universo è rappresentato nella celebrazione delle aree dismesse

mo scomposto dagli eventi atmosferici ed ingoiato dall'acqua del lago. I luoghi scelti richiamano alla mente il vuoto spaziale e dunque lo spazio mentale, ma anche l'idea di un'arte lontana dal bello e vicina

alle periferie del mondo, a quei terreni di frangia da sempre esclusi dalla storia dell'arte. Sono questi i terreni che richiamano a Smithson l'immagine dell'universo in declino dove i processi entropici si sono ormai compiuti. In questi spazi desolanti il visionario artista modella cerchi e spirali. In quanto corpi generati dalla rotazione e dalla progressione geometrica, cerchio e spirale sono sempre in equilibrio. E tuttavia anche loro sono destinati ad essere lentamente riassorbiti dalla natura. Smithson immagina queste opere come delle archeologie del futuro, un futuro remoto in cui le sue forme archetipe verranno scoperte come resti di stratificazioni di ere geologiche antiche e di un'umanità ormai scomparsa. Declino ed Entropia sono temi centrali nell'opera di Smithson. I cicli di opere "Asphalt Rundown" and "Glue Pour" sono la rappresentazione degli effetti irreversibili provocati dall'azione dell'uomo. Smithson versa lungo gli scoscesi pendii di cave dismesse materiali come colle e asfalto. Le colate si cristallizzano secondo un proprio equilibrio a scapito dell'entropia generale del sistema, generando processi irreversibili. Asfalto e colla si mischiano col terreno e non si potrà più tornare indietro perché asfalto, colla e terra non potranno più essere separati. Solo le foto e i filmati della realizzazione delle colate fatti dall'artista americano permettono allora una reversibilità del tempo. Ancora una volta è l'arte lo strumento magico col quale sovvertire le leggi della natura.

Il rapporto natura-cultura viene invece declinato da Christo & Jeanne Claude attraverso la spettacolare esperienza del paesaggio sintetico. L'artista bulgaro e sua moglie impacchettano nel 1969 la scogliera di Sidney, nel 1974 una porzione di costa a Rhode Island e nel 1983 i bordi delle isole al largo di Biscayne Bay in Florida, utilizzando ettari ed ettari di popylene. Impacchettando chilometri di coste, Christo & Jeanne Claude trasformano le aree costiere da terreno di confine fra terra e mare ad entità quasi-architettoniche. Fotografate e filmate dall'alto, le coste così impacchettate vedono convertita la loro marginalità in centralità, cui il mare e la terra fanno da sfondo. L'esperienza del cielo e del mare dalla costa

impacchettata è un'esperienza straniante. È la versione epica, realizzata su vastissima scala, dell'effetto di straniamento già caro alle avanguardie storiche surrealista e dadaista. L'artista si fa arbitro delle risorse naturali e dell'ambiente, fa il gesto eroico di creazione di paesaggi interamente nuovi, drammaticamente irreali, morbidi ed elastici. Territori familiari impacchettati offrono visioni oniriche ed enigmatiche, in cui il paesaggio è al contempo oggetto scultoreo, sfondo e luogo di vita. Gli impacchettamenti ambientali di Christo & Jeanne Claude interessano anche i contesti urbani: ponti, torri, mura storiche ed altri edifici situati in punti nodali della città. Impacchettate, le architetture si trasformano in prodotti estetici autonomi rispetto a ciò che sta sotto. Christo li ha definiti gentili disturbi temporanei fra terra e cielo fatti per riequilibrare le nostre impressioni (1995). Li ha impacchettati con l'intenzione di fare qualcosa di inimmaginabile prima e di indimenticabile poi. Li ha fatti in giro per il mondo e anche in Italia: a Spoleto nel 1968, con l'opera "Wrapped Tower" e "Wrapped Fountain", a Roma nel 1969 impacchettando il Ponte Sant'Angelo e poi ancora nel 1973 impacchettando le mura romane.

Come Smithson, anche Christo & Jeanne Claude si divertono ad immaginare logiche impossibili. Con la serie di opere "Air Packages" arrivano ad impacchettare l'immateriale. Grandi palloni aerostatici, dell'ordine di 5.000 metri cubi, sospesi ed immobili nell'aria, sono quasi un monumento al contro-natura, di cui foto, filmati e collages restituiscono immagini fellinianamente suggestive. L'idea di logica impossibile emerge in tutte le opere ambientali di Christo & Jeanne Claude. Il ciclo di opere "Curtain Walls" consiste di tendaggi in nylon che si snodano tagliando per chilometri e chilometri le aree naturali. "Valley Curtain" Colorado, 1971, è un tendaggio in poliammide arancione che per 394 metri sbarra il fondo di una vallata fra due fianchi rocciosi. "The Running Fence" è una tenda-frontiera di nylon bianco che nel 1976 scinde il territorio riarso a nord di San Francisco fino a tuffarsi e proseguire nell'oceano americano per un totale di 40 chilometri. I "Curtain

Walls" sono confini morbidi, permeabili, spazi di filtro che arbitrariamente definisco un dentro ed un fuori, richiamando l'attenzione sull'artificialità dei confini politici, su come il dispositivo di potere costituito dai confini politici si sovrappone allo spazio naturale in maniera del tutto indipendente, tranciando l'unicum originario di un territorio. Utilizzando più di tremila ombrelli, talvolta raggruppati, talvolta distanti gli uni dagli altri, Christo & Jeanne Claude creano una linea che idealmente unisce Giappone e Stati Uniti (*The Umbrellas Japan – Western United States*, 1991). Allo spazio tagliato dai confini politici, sovrappongono altrettanto arbitrariamente, uno spazio artistico inedito definito dall'unione del territorio americano e di quello giapponese.

Questa rassegna di opere di tre dei più grandi land-artisti mostra come la questione ambientale irrompe nel mondo dell'arte a partire dagli anni Sessanta, quando gli artisti iniziano ad interessarsi agli esiti dell'azione dell'uomo sull'ambiente naturale. Con la loro visionarietà offrono un'interpretazione inedita di quest'azione, prefigurano poeticamente modi alternativi di esercitarla e possibili scenari futuri.

Bibliografia

- BEARDSLEY, J. (1984). *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*. New York, Abbeville Press.
- CHRISTO, J., CHRISTO, J.-C., BAAL-TESHUVA, J., & VOLZ, W. (1995). *Christo & Jeanne-Claude*. Köln, Taschen.
- DESCOLA, P. (2005). *Par de-là nature et culture*. Trad.it.(2011). *Diversità di natura, diversità di cultura*. Milano, Book Time.
- KRAUSS, R., GRAZIOLI, E. (1998). *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*. Milano, Mondadori.
- LONG, R. (1994). *Richard Long*. Milano, Electa Mondadori.
- LOOS, A. (1972). *Parole nel vuoto*. Milano, Adelphi.
- SMITHSON, R., TSAI, E., BUTLER, C. H., CROW, T. E., ALBERRO, A., & ROTH, M. (2004). *Robert Smithson*. Berkeley, University of California Press.

Siti internet di riferimento
www.richardlong.org