

Tra opera e traccia: Land Art e Body Art (pagg. 54-56)

La forte spinta ideologica che attraversò in particolare la fine degli anni sessanta portò a percepire come soffocante l'intero sistema dell'arte, i suoi organismi e luoghi, inducendo gli artisti a intraprendere esperienze e pratiche alternative. Soprattutto negli Stati Uniti, grazie ai grandi spazi tipici di stati come lo Utah o il Nevada, l'ambiente diventò l'epicentro di una serie significativa di interventi artistici. I land artisti cercarono in deserti, laghi e distese nevose quello stesso supporto che gli impressionisti avevano trovato nel quadro. All'Università Cornell di Ithaca (New York) venne inaugurata nel 1969 la mostra "Earth Art" alla quale parteciparono molti dei protagonisti di tale scena. Tra questi Hans Haacke, Richard Long, Denis Oppenheim, Jan Dibbets e Robert Smithson, artista e maggiore teorico della Land Art. Quest'ultimo introdusse le categorie di *site* e *non site*, distinguendo tra l'ambiente in cui interveniva e la galleria, una sorta di non luogo simbolico entro cui il sistema dell'arte ha bisogno di ricondurre tutto per autosostenersi. Lo stesso Smithson faceva i suoi interventi *in situ*, li documentava e ne esponeva in galleria le tracce, ovvero progetti, foto e brani di materia tratti dal luogo d'azione, inseriti in contenitori di forma e matrice ancora minimali. Il suo progetto più noto, la *Spiral Jetty* (Fig. 32), è un molo lungo quattrocentocinquanta metri a forma di spirale realizzato nel 1970 nel Great Salt Lake nello Utah. Con terra e basalto provenienti dalla riva dello stesso lago (spostati con l'ausilio di due camion, di un trattore e di una scavatrice). Smithson realizzò l'enorme molo scegliendo una forma, la spirale, che al pari dei materiali utilizzati rievoca l'arte primitiva.

L'opera è in perenne relazione con gli elementi naturali: infatti, l'altezza delle acque del Great Salt Lake varia e la *Spiral Jetty* viene ciclicamente sommersa per poi riaffiorare nel tempo. Anche per la generazione della Land Art fu forte l'eredità di Pollock, e con questo riferimento Smithson, in *Asphalt Rundown* (1969), fece rovesciare un camion di asfalto nero sul declivio di una cava abbandonata di ghiaia rossa a Roma, mentre Michael Heizer, in *Black Dye and Powder Dispersal* (1968), versò direttamente sul suolo del deserto Mojave in California, come fosse una tela, i pigmenti in polvere.

Su un altro versante, l'inglese Richard Long effettuava lunghi percorsi solitari in luoghi naturali durante i quali operava minime modificazioni dell'ambiente con materiali trovati sul posto, come la linea di pietre chiare per *A line in the Himalayas* del 1975. La natura dell'opera è sostanzialmente performativa e la rottura dell'intervallo che separa l'arte e la vita è, insieme alla necessità di documentare gli interventi, il territorio comune tra Land e Body Art. Nel 1988, in *The great wall walk*, Marina Abramovic e il suo compagno Ulay – tra i maggiori protagonisti della Body Art – misero fine simbolicamente

alla loro relazione professionale e personale percorrendo a piedi la Muraglia cinese dai due lati opposti per incontrarsi a metà strada. Con la Body Art avviene dunque un ulteriore salto: il corpo diventa l'oggetto dell'intervento artistico mentre le tecniche, spostandosi su un piano antropologico, diventano i modi espressivi di nuovi riti di passaggio.

Il corpo dell'artista e quindi, al pari di pennello e scalpello, un medium. Le performance degli azionisti viennesi, caratterizzate da un'eclatante violenza, mettevano in scena il corpo utilizzandone secrezioni, sangue e sofferenza quali strumenti per scuotere la passività del pubblico. Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolph Schwarzkogler e Arnulf Rainer furono i protagonisti di questa avventura che costò loro varie denunce e un certo ostracismo. Ciò che collega questo tipo di esperienze alla tradizione storico artistica è un'attenzione sostanziale alla componente estetica unita al riferimento complessivo agli aspetti più cruenti dell'iconografia dell'arte sacra: i martiri dei santi, la flagellazione e la crocifissione.

Anche l'artista italo-francese Gina Pane associava l'uso del corpo alla sacralità del rito, contrapponendo al candore delle vesti indossate le gocce di sangue della sua pelle tagliata e bucata. Il suo lavoro sottolineava inoltre la sua condizione di donna "senza patria" (né italiana né francese) e omosessuale. Parafrasando il titolo del noto testo di Lea Vergine, nell'arte degli anni settanta il corpo divenne dunque un linguaggio. Come tale naturalmente non era ricondotto solo ai codici della violenza e della carnalità, ma diventava campo operativo con molteplici possibilità.

Gli stessi anni registrarono un uso pionieristico del dispositivo video, che da una parte divenne il mezzo con cui Body e Land Art lasciavano traccia venendo ritratte e documentate, dall'altra sviluppò un proprio linguaggio autonomo. Fondamentale fu il lavoro di Bruce Nauman, che utilizzava la videocamera per esplorarsi ed esplorare lo spazio intorno a sé. In questo senso il corpo diventava il mezzo per provare i limiti di un medium senza tradizione in arte, giocando ed entrando in risonanza con la tradizione del "narcisismo" o dell'autoreferenzialità degli artisti. Le possibilità di intervento sulle immagini con le prime videocamere – spesso apparecchi recuperati dai circuiti di controllo – erano limitate per quanto concerne il montaggio e l'effettistica, e la durata del video era quindi generalmente determinata dalla lunghezza del nastro. L'inizio della storia di questo mezzo è legata in parte al circuito chiuso, ovvero alla ripresa del dato rimandato in tempo reale, che introdusse la pratica concreta della metarappresentazione. Un esempio fondamentale a tale riguardo sono i *Video Corridors* di Bruce Nauman, in cui lo sguardo dello spettatore è sostituito dallo sguardo meccanico.

È interessante infine notare come, proprio nel momento in cui veniva di fatto abbattuta ogni separazione tra arte e vita, la scultura iperrealista mise il corpo al centro della propria ricerca, basandosi però sul concetto classico di *mimesis*, per cercare un realismo che andasse oltre al reale stesso, tanto da avere un effetto straniante. Gli artisti riproducevano corpi umani in dimensione naturale, con una fedeltà resa possibile dai materiali plastici che avevano fatto evolvere la tradizionale al punto da creare quelli che Filiberto Menna definiva «paradossi iconici». Mentre Duane Hanson preferiva soggetti critici a livello politico, ritraendo i costumi della società ameri-

cana degli anni settanta, John DeAndrea si riferiva al nudo, soggetto classico della scultura, giocando però sullo shock di una nudità riprodotta in modo il più possibile fedele e non semplicemente allusivo..

Dal punto di vista tecnico le sculture iperrealiste inizialmente erano realizzate effettuando un calco in gesso del modello, da cui trarre uno stampo tramite colatura di resina polietere con fibra di vetro (Fig. 33). Lo stampo veniva poi rifinito con una mola e con carte abrasive e quindi colorato ad acrilico tramite aerografo e ritoccato a pennello con colori a olio. I capelli, in fibre sintetiche, venivano innestati nella “cute” con un ago.



Fig. 32 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, basalto nero, rocce calcaree, alghe e terra, larghezza m 45 circa. Great Salt Lake, Utah.



Fig. 33 – Duane Hanson mentre realizza *Jogger*, 1984.