

## “Un corpo che incontra la terra”: le performance *earth-body* di Dennis Oppenheim

FEDERICA STEVANIN

Tra gli artisti che tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta del Novecento hanno lavorato col corpo il caso dello statunitense Dennis Oppenheim (1938-2011) è interessante non solo per la relazione da lui istituita, nella sua pratica artistica, con il materiale naturale, “basso” e primordiale per eccellenza, cioè la terra, ma anche per il suo particolare atteggiamento nei confronti dell'immagine fotografica, sempre ambiguamente sospeso tra una mai piena accettazione del mezzo e la necessità di sottolineare la natura residuale, secondaria, della fotografia rispetto alla “vera” opera d'arte. Tuttavia, se da un lato le riserve di Oppenheim nei confronti della fotografia esemplificano alcuni dubbi e perplessità sperimentati, negli stessi anni, da numerosi artisti attivi sui diversi fronti dell'“arte dematerializzata” (Lippard, Chandler, 1968), dall'altro è possibile verificare l'esistenza di un'insospettabile sintonia che viene a instaurarsi proprio tra la fotografia e la poetica dell'artista. Tale relazione è apprezzabile, nello specifico, nelle performance *earth-body*<sup>1</sup> realizzate da Oppenheim nel 1970 nelle quali egli si fa «corpo che incontra la terra» (Oppenheim, in Sharp, 1971b, in Kaye, van Winkle Oppenheim, 2016, p. 170), ingaggiando con tale elemento uno scambio energetico di cui l'immagine fotografica diventa traccia.

### *Dalla Land Art alla Body Art*

Prima di arrivare alle performance *earth-body* di Oppenheim è necessario fare un passo indietro e volgere la nostra attenzione al periodo immediatamente precedente questi lavori, momento che vede l'artista impegnato

---

<sup>1</sup> Impieghiamo in questa sede una definizione coniata dall'artista Ana Mendieta per indicare le sue performance che riteniamo utile ad esprimere il coinvolgimento fisico di Oppenheim con il materiale naturale.

nella Earth Art, una tendenza artistica nata negli Stati Uniti alla fine degli anni sessanta del Novecento e divenuta ben presto un orizzonte poetico internazionale con il nome di Land Art. È utile iniziare la nostra analisi dal 1967, anno nel quale l'artista realizza una serie di lavori nei quali egli inizia a instaurare una dialettica tra esterno e interno, ovvero «una relazione outdoor/indoor» (Oppenheim, in Sharp, 1970b, poi in Flam, 1996, p. 242) che coinvolge il sito nel quale l'opera è creata e lo spazio espositivo. I lavori in questione sono i *Site Markers* (o *Sitemarkers*, 1967), opere che precedono gli interventi di Land Art e nate da un'attività di esplorazione fisica di una decina di luoghi disseminati tra le città di Long Island e di New York che l'artista riporta in galleria attraverso una fotografia del sito, una breve descrizione scritta di quest'ultimo e un "marcatore" in alluminio con inciso il numero del sito di riferimento. Come spiega l'artista, i *Site Markers* implicano la necessità di «viaggiare, di uscire dallo studio e di guardare piuttosto che creare oggetti» (Oppenheim, in Schwartzman, 1977, s.p.). I *Site Markers* hanno dunque una duplice funzione: da un lato essi permettono all'artista di "attivare esteticamente" un luogo ordinario e di farlo proprio tramite un atto di selezione, dall'altro ciò che di essi viene riportato in galleria, ovvero le tracce indiziali di questa esplorazione, ha il ruolo di "attivare mentalmente" il pubblico e di trasportarlo concettualmente al di fuori degli spazi espositivi (Oppenheim, in Schwartzman, 1977, s.p.). Come precisa l'artista:

In *Sitemarkers* focalizzai l'attenzione sugli oggetti esterni, frammenti architettonici preesistenti, molto simili a un readymade, e li considerai di mio possesso tramite la fotografia; il documento di questa attività era quindi suscettibile di essere scambiato o venduto. In tal modo quest'idea del *sitemarker* poneva le basi per un'alternativa alla creazione di oggetti. Mi appropriai di numerosi siti in quel periodo, dedicando molto tempo alle mie perlustrazioni. Ciò che mi interessava erano soprattutto le cose appoggiate sulla terra, allo stesso livello del terreno o che penetravano in esso. Già allora insomma ero sensibile alla superficie del suolo (Oppenheim, in Celant, 1997, p. 29).

La "sensibilità" dell'artista verso la superficie del suolo è il minimo comun denominatore dei successivi interventi di Land Art da lui realizzati tra il 1968 e il 1969, i quali, nella maggior parte dei casi, consistono in una «produzione di segni effimeri» (Krauss, 2007, p. 292) nel paesaggio: un'attività di «segnatura di luoghi» (Krauss, 2007, p. 294) praticata, in quegli anni, da diversi altri artisti della Land Art, come Walter De Maria, Michael Heizer e Richard Long, solo che, a differenza di questi ultimi, Oppenheim utilizza lo

«spazio come un catalizzatore di energia» (Fiz, in Hgyi, Fiz, 2001, p. 40) sprigionata dall'incontro tra il proprio corpo e l'ambiente naturale. Se pensiamo agli interventi di Land Art di Oppenheim, come *Annual Rings* (1968) o *Branded Mountain* (1969), notiamo infatti che, indipendentemente dal tipo di terreno e dal luogo nel quale sono creati, in tali lavori egli interpreta l'ambiente esterno come un'immensa «superficie "pittorica"» (Celant, 2001, p. 14) sulla quale è possibile tracciare dei segni effimeri, come i cerchi di accrescimento degli alberi che, in *Annual Rings*, vengono faticosamente scavati dall'artista sia sul manto nevoso che sul ghiaccio che ricopre il fiume St. John River (che separa, anche a livello di fuso orario, gli Stati Uniti e il Canada), o come l'enorme cerchio con una "X" al suo interno (un simbolo utilizzato per marchiare i capi di bestiame) creato bruciando parte di un terreno a San Pablo, in California. Tra il 1968 e il 1969 Oppenheim realizza nel paesaggio diversi interventi di questo tipo documentati attraverso degli «elementi residuali, post-evento» (Oppenheim, in Lebeer, 1997, p. 204), utili soprattutto in sede espositiva, quali mappe, diagrammi, testi e fotografie; tuttavia, dal punto di vista dell'artista, l'immagine fotografica è «un'astrazione» (Oppenheim, in Norwell, 2001, p. 23) che non è in grado di comunicare al pubblico né la natura processuale dell'opera, né la relazione fisica da lui instaurata con l'ambiente. Nelle sue parole:

Già quando eseguivo delle opere nell'ambiente esterno, io in qualche modo "attivavo" il terreno scelto e lo caricavo di una specie di sostanza – sia in maniera concettuale, sia attraverso un intervento fisico. Tutti i miei lavori di land art avevano come tema dei processi energizzati. Questo aspetto di cambiamento e di contatto fisico non risulta affatto dalle fotografie che sono state fatte a questi lavori. Questo metodo di appropriazione fisica di un luogo ha un'affinità certa con i lavori col corpo successivi (Oppenheim, in Lebeer, 1997, p. 204).

È proprio durante la realizzazione dei suoi interventi di Land Art condotti, lo ricordiamo, per mezzo di azioni di «rimozione o sradicamento» di materiale da lui intese come una «base elementare in scultura» (Oppenheim, in Norwell, 2001, p. 23), che si determina nell'artista uno spostamento d'interessi verso la Body Art. Come egli stesso spiega:

Io dico sempre che, mentre camminavo su un terreno, all'improvviso ho avuto consapevolezza del mio corpo, ma non sono sicuro che sia del tutto vero. È come se la Land Art si fosse silenziosamente impadronita del mio corpo di nascosto, un po' come accadeva nell'"Invasione degli ultracorpi". Il corpo appariva come un'area vitale feconda di possibilità, a cui mi sono abbandonato con facilità. La Land Art

trascendeva la scultura tradizionale servendosi di materiali effimeri, smaterializzandosi. In seguito, con l'emergere di sequenze cinematografiche e temporali, quando ho cominciato a utilizzare la performance, c'è stato un passaggio molto naturale al corpo. C'era un'esigenza di creare un accordo, un punto in cui l'immersione nei progetti su vasta scala lasciasse il posto a un'altra dimensione di concentrazione sulla propria fisicità [...] Come la Land Art, la Body Art proveniva dal mondo reale, operava nel mondo reale, non voleva essere associata al teatro, all'artificialità. Non aveva neanche necessariamente bisogno di un pubblico. [...] Sotto molti aspetti, la legittimità della documentazione e la credibilità dell'informazione fotografica prodotte dalla Land Art hanno consentito alla Body Art di materializzarsi (Oppenheim, in Celant 1997, pp. 34-35).

Nel corso del 1969 Oppenheim dà vita ad alcune azioni incentrate sullo scambio energetico tra il proprio corpo e il terreno che vengono poi riportate all'interno degli spazi della galleria, e dunque presentate al pubblico, o nella forma dell'installazione o tramite la «documentazione filmica» (Oppenheim, in Sharp 1971a: 186) dell'opera. Due lavori simili a livello di concezione sono *Condensed Hop-Step-and-Jump* (1969) e *Condensed 220 Yard Dash* (1969). Si tratta di due performance realizzate nell'ambiente esterno alla cui origine c'è un'azione fisica elementare, come quella del saltare o del correre che, come precisa il titolo, viene "condensata", ovvero riassunta, attraverso dei segni-indice quali le fotografie e le tracce lasciate dall'artista sul terreno. Nella sua veste espositiva, *Condensed Hop-Step-and-Jump* mostra infatti le tre fasi di un salto triplo compiuto da Oppenheim in un parco a Brooklyn, New York. L'installazione presenta tre immagini fotografiche in bianco e nero dell'artista, catturate nell'atto di saltare (scattate dal celebre duo di fotografi Harry Shunk e János Kender), che vengono abbinata ad altrettanti calchi delle impronte lasciate dai suoi piedi nei momenti di contatto con il terreno. Anche la successiva *Condensed 220 Yard Dash* vede l'artista impegnato in un'azione *outdoor*, solo che, in questo caso, si tratta di una corsa di 220 iarde da lui compiuta su un terreno fangoso appositamente predisposto in occasione della mostra "Place and Process" (1969). La performance è sintetizzata sia da una serie di immagini fotografiche in bianco e nero delle gambe in movimento dell'artista, sia dai calchi delle singole orme lasciate a terra, ma anche da un film a colori girato in formato 8mm. Proprio come le fotografie e i calchi "condensano" visivamente e materialmente l'incontro avvenuto tra il corpo dell'artista e il suolo, così l'audio del film è composto esclusivamente da un montaggio sonoro dei singoli passi, così che, una volta esposto in

mostra, «Le pareti del museo fanno eco alle vibrazioni solidificate della distanza esteriore» (Oppenheim, in Kaye, van Winkle Oppenheim 2016, p. 76). Sempre nel 1969 Oppenheim inizia una collaborazione con il regista Bob (Robert) Fiore, incaricato di filmare, in formato 16 mm, alcune performance dell'artista nelle quali egli «diventa allo stesso tempo l'istigatore e la vittima della sua arte» (Oppenheim, in Lebeer, 1997, p. 205) e dove il corpo di Oppenheim è simultaneamente «strumento, sostanza, e luogo» (Kaye, in Kaye, van Winkle Oppenheim, 2016, p. 27). Nella performance *Arm and Wire* (1969), e nel film omonimo, Oppenheim mette una parte specifica del proprio corpo, e cioè un braccio, a stretto contatto non con il terreno, ma con un materiale "antagonista", in questo caso un cavo elettrico. Nella relazione di scambio energetico che viene a istituirsi tra l'umano e l'artificiale, «il corpo» dell'artista è inteso «sia come soggetto che come oggetto» (Oppenheim, in Sharp, 1971a, p. 188) dell'opera e la pelle marchiata dall'incontro con il cavo si trasforma in «un'arena di feedback sensoriale» (Wood, 1981, p. 133). Come spiega l'artista:

*Arm and wire* incorpora una ripresa molto ravvicinata del mio braccio che muovendosi preme contro un cavo elettrico, ricevendone l'impressione sulla pelle. In pratica io non faccio distinzioni tra il materiale e lo strumento. Le impressioni prodotte dal dispendio [energetico] della pressione verso il basso vengono fatte ritornare alla loro sorgente e registrate sul materiale che spende l'energia. Era questa economia che trovavo interessante. *Arm and wire* era un tentativo di fare *quello* che stai facendo e *come* lo stai facendo una cosa sola. Consolidava la produzione e la comprimereva in un singolo atto (Oppenheim, in Sharp, 1971a, p. 187).

Analogamente a quanto sperimentato da Oppenheim nei suoi interventi di Land Art, in queste performance è il corpo dell'artista a diventare una superficie ricettiva sulla quale egli materializza, ancora una volta, dei marchi effimeri. L'equivalenza stabilita tra epidermide e paesaggio emerge con chiarezza nei film *Arm and Asphalt* (1969) e *Wrist and Land* (1969) originati sempre da un'azione di Oppenheim: in *Arm and Asphalt* un braccio dell'artista, ripreso nell'atto di muoversi sopra dell'asfalto e del gesso che il calore rende simili al terriccio, «si dissolve lentamente nella terra» (Oppenheim, in Kaye, van Winkle Oppenheim, 2016, p. 86), mentre in *Wrist and Land* è un suo polso, filmato mentre si flette lentamente, a scomparire e riapparire, tramite delle dissolvenze incrociate, sull'immagine di un terreno scelto dall'artista proprio per la morfologia così simile a quella del suo polso, dando luogo ad un'identificazione visiva tra corpo e ambiente

naturale. In entrambi i casi, il corpo dell'artista viene presentato, a tutti gli effetti, come «un paesaggio di carne» (Celant, 2001, p. 15).

L'identificazione tra corpo e terreno già presente nei film *Arm and Asphalt* e *Wrist and Land* viene ulteriormente esplorata da Oppenheim in un'altra performance (concepita anch'essa per essere comunicata via film) che segna un passaggio fondamentale nella poetica dell'artista che arriva a creare «una fusione tra l'azione di misurare un luogo e l'atto stesso di creare, di fare» (Oppenheim, in Lebeer, 1997, p. 205). Nel film intitolato *Back-track* (1969), realizzato con la collaborazione di Anita Thacher, prende forma l'«idea dell'artista letteralmente dentro la materia, dopo aver passato decenni a manipolarla» (Oppenheim, in Sharp, 1971a, p. 186). In *Back-track* vediamo inquadrata dall'alto la parte superiore del corpo dell'artista, che viene lentamente trascinato all'indietro, per i piedi, lungo la battigia della spiaggia di Jones Beach, a New York. La cinepresa segue per sette minuti gli affannosi sforzi di Oppenheim, che cerca di penetrare fisicamente nel materiale abbracciando quanta più sabbia possibile, soffermandosi anche sulla scia "energetica" lasciata dal corpo. Nelle parole dell'artista, in *Back-track*:

Il mio scopo qui era di fondere l'abbraccio con la terra con l'atto creativo. Il corpo era diventato strumento, le sue manovre, peso e gesti venivano registrati sulla sabbia della spiaggia. Volevo che questo film consolidasse la mia mutata posizione estetica. Stavo cercando di avvicinarmi il più possibile al materiale che mi stava sostenendo, di interagire direttamente con esso invece di attivare indirettamente un ego-sistema, di diventare il solo stimolo operante a un livello fisicamente primitivo (Oppenheim, in Sharp, 1971a, p. 186)

Nel suo passaggio dalla scultura agli interventi di Land Art, concepiti come «atto scultoreo in negativo» (Oppenheim, in Celant, 1997, p. 30), fino alla decisione di usare il proprio corpo come medium, Oppenheim comprende che ciò che egli sta coerentemente portando avanti è una ricerca legata alla trasformazione e al superamento della scultura tradizionale del tutto in linea con la nozione postmodernista di «campo allargato» (Krauss, 2007, p. 291), nella quale «la pratica non si definisce in funzione di un dato medium – qui la scultura – ma di operazioni logiche effettuate su un insieme di termini culturali e per i quali qualsiasi medium può essere utilizzato: fotografie, libri, linee sui muri, specchi, o la scultura stessa» (Krauss, 2007, p. 295). In questo "campo allargato" ecco che anche il corpo può essere inteso come un materiale scultoreo che, oltretutto, «permette all'artista di diventare il materiale, di considerare sé stesso il solo veicolo

dell'arte, [di essere] contemporaneamente il distributore, l'iniziatore e il ricevente» (Oppenheim, in Sharp, 1971a, p. 188) del processo da lui avviato e, non da ultimo, di svincolare l'arte dalla produzione materiale di un oggetto. Come lo stesso Oppenheim specifica:

Nel mezzo di tutti questi scambi e in questo rapido passaggio da un lavoro all'altro divenne chiaro che la Body Art aveva a che fare con una "transazione" che non era materializzata. Per gli artisti della Body Art l'energia era come il marmo per gli scultori classici. L'energia era il materiale e lo scambio di energia tra i soggetti era il medium [...]. Ricordo che per un anno l'energia è stata l'unico materiale che ho usato. Era, infatti, uno stadio molto avanzato nel quale la scultura poteva funzionare perché l'energia poteva essere intesa di per sé come sufficiente (Oppenheim, in Bassas, 1994, p. 97).

Ecco dunque che l'approdo alla Body Art è per Oppenheim il logico e coerente proseguimento del percorso di allargamento della nozione di scultura già al centro dei suoi interventi di Land Art, opere nelle quali la pratica artistica è intesa non come produzione materiale di un oggetto mercificabile, ma come processo di scambio energetico tra l'artista e un dato materiale per mezzo del proprio corpo. Ed è proprio il corpo, inteso come «un "sistema in tempo reale" con complesse e porose relazioni con il mondo esterno» (Kaye, in Kaye, van Winkle Oppenheim, 2016, p. 33), a permettere all'artista non solo di rendere visibili, ma di sperimentare direttamente, le forze presenti in natura al centro di alcune sue performance *earth-body* del 1970 nelle quali il corpo dell'artista diventa un vero e proprio "catalizzatore" dell'energia di scambio con l'ambiente e per le quali la fotografia si tramuta in una sorta di cartina tornasole in grado di registrare tali cambiamenti.

### *Le performance earth-body e la fotografia*

Riguardo alle performance *earth-body* realizzate da Oppenheim nel 1970 in questa sede ci soffermeremo su *Preliminary Test for 65' Vertical Penetration, Push-Pull on Mud, Ground Level (Push-Ups on Mud), Parallel Stress e Reading Position for Second Degree Burn*. Tali lavori sono accomunati non solo da quella che potremmo definire una relazione primaria, "bassa", intima e fisica, che si viene a creare tra il corpo dell'artista e alcuni specifici luoghi fisici, il cui scopo principale è la visualizzazione dello scambio energetico che viene a instaurarsi tra questi due "sistemi", ovvero l'umano e il naturale, ma anche dall'adozione, per quanto riguarda la documentazione

delle performance, della sequenza fotografica prima di allora impiegata solo saltuariamente dall'artista.

In ben quattro delle cinque performance *earth-body* sopracitate l'artista si serve del proprio corpo come materiale capace di rendere visibile una forza alla quale tutti siamo costantemente sottoposti, e cioè la gravità. In *Preliminary Test for 65' Vertical Penetration* il corpo di Oppenheim diventa il catalizzatore dell'incontro tra la forza di gravità e la forza d'inerzia. Nella performance (che, come spiega il titolo, è intesa dall'artista come un test di verifica), partendo dalla sommità di una montagnola di ghiaia alta circa 20 metri che replica la pendenza e l'altezza della diga del Lucky Peak Dam in Idaho, Oppenheim decide semplicemente di farsi "trascinare verso il basso" dalla forza di gravità. Nelle sue parole: «Ero interessato a condizionare il corpo per resistere questa caduta, l'eventuale immersione, trattando il corpo come un materiale che poteva essere esteso fino ai propri limiti. Invece di manipolare una forma esterna, stavo sviluppando una forma interna a questo scopo» (Oppenheim, in Sharp, 1971a, p. 189). Nella performance, l'incontro tra il corpo dell'artista e il materiale genera una traccia nel terreno, la quale, seguendo il degradare entropico del movimento, è più marcata sul picco della montagnola per farsi impercettibile una volta che il corpo ne raggiunge la base. La performance, che viene tra l'altro replicata (e filmata) nello stesso anno dall'artista a Whitewater, in Wisconsin, mostra un «corpo che attraversa lo spazio» (Oppenheim, in Sharp, 1971a, p. 189), incorporando, in questo suo transito, tutti gli elementi della natura attraverso un'azione di «immersione, invasione, entrata» (Oppenheim, in Sharp, 1971a, p. 189) nel materiale stesso. L'azione viene documentata dall'inizio alla sua naturale conclusione da una sequenza di sei fotografie in bianco e nero.

La relazione tra corpo umano e forza di gravità viene testata da Oppenheim anche nelle performance *Push-Pull on Mud* e *Ground Level (Push-Ups on Mud)* entrambe realizzate in un terreno a Brooklyn, New York, e probabilmente in successione, dato che l'artista, nelle fotografie che le documentano, è vestito nello stesso modo. Nella prima opera vediamo Oppenheim ingaggiare un "corpo a corpo" con il terreno fangoso, che viene da lui spinto lontano con le braccia per poi venire tirato nuovamente verso di sé, in un'azione di scambio energetico condotta fino allo stremo delle sue forze. In tale performance non possiamo fare a meno di notare come le braccia dell'artista diventino, anche a livello visivo, un tutt'uno con il terreno, dato che, nell'azione, il fango attaccatosi alla sua pelle crea una fusione tra corpo e terreno. Anche alla base di *Ground Level (Push-Ups on*



*Mud*) c'è l'idea di ingaggiare un processo di scambio energetico tra il corpo dell'artista e il suolo. Nella performance Oppenheim è infatti impegnato in una serie di flessioni sul terreno fangoso continuate fino all'esaurimento delle proprie energie. Nelle parole dell'artista:

Il progetto stesso consisteva nell'isolare dei frammenti di un processo e nell'esaminarli come fini a se stessi. Stavo spendendo energia fine a se stessa. Nessun risultato oggettivo avrebbe potuto essere percepito tramite questa procedura. La somma totale di libbre per pollice quadrato esercitata al suolo avrebbe potuto portare alla creazione di un oggetto reale, ma ho scelto piuttosto di esaurire me stesso, semplicemente permettendo all'energia di fluire attraverso il mio corpo al terreno. Successivamente ho proiettato delle diapositive di questa attività proprio sulla stessa area, sulla neve, e così sono letteralmente rientrato in quello spazio attraverso la mia immagine. Il residuo fotografico del processo era stato riportato al sito, all'area nella quale la pressione originale era stata rilasciata (Oppenheim, in Sharp, 1971a, p. 189).

Anche per quanto riguarda la documentazione fotografica, l'opera *Ground Level (Push-Ups on Mud)* viene presentata al pubblico per mezzo di tre "lancette" fotografie che mostrano l'artista sollevarsi da terra facendo forza sulle sue braccia.

All'interno della nostra selezione, l'ultima performance *earth-body* nella quale l'artista instaura una dialettica tra il proprio corpo e la forza di gravità è *Parallel Stress*, una "doppia" performance creata in due luoghi diversi che viene sintetizzata da due fotografie di Joshua Kalin. Nella prima location, ovvero un molo di cemento tra i ponti di Brooklyn e Manhattan, vediamo il corpo dell'artista un momento prima che la forza di gravità lo vinca: egli è infatti ancora aggrappato per le mani e per i piedi a due muretti paralleli in muratura, ma sia la flessione marcata del corpo che lo spazio che viene a crearsi tra i mattoni dei muretti indicano chiaramente che, di lì a poco, non solo l'energia fisica dell'artista si esaurirà, ma anche che le stesse strutture che lo sostengono crolleranno con lui. L'azione, come recita la didascalia, è durata dieci minuti. Nella fotografia che mostra l'artista nella seconda location, e cioè una discarica abbandonata a Long Island, vediamo Oppenheim riassumere, stavolta per un'ora, la medesima posizione inarcata; tuttavia, ora il suo corpo, sebbene riesca a sostenere la forza di gravità senza esserne sopraffatto, è sottoposto in realtà a una spinta di direzione opposta proveniente dal terreno sottostante. Le fotografie non mostrano perciò solo un prima e un dopo a livello temporale e spaziale, ma anche un'inversione di energia che plasma il corpo dell'artista

in base alle due direttrici di movimento possibili: o dall'alto verso il basso o dal basso verso l'alto.

L'ultima performance che analizziamo è forse una delle opere più note tra quelle realizzate da Oppenheim. In *Reading Position for Second Degree Burn* assistiamo a un processo di «inversione o rovesciamento del dispendio energetico» (Oppenheim, in Sharp, 1971 a, p. 188) nel quale il corpo dell'artista è ancora una volta «il destinatario delle energie naturali» (Boetzkes, 2010, p. 50), in questo caso delle radiazioni solari. La performance vede l'artista stendersi al sole, sulla spiaggia di Jones Beach a New York, per un periodo di cinque ore, tenendo volontariamente aperto sul petto un libro dedicato alle tattiche militari all'epoca al centro dei suoi interessi. Il risultato di questa prolungata esposizione del corpo alle radiazioni solari causa all'artista un'ustione di secondo grado che provoca un cambiamento (certamente non indolore) del colore della sua pelle. Tale processo di passaggio da uno stadio all'altro è registrato tramite due fotografie che mostrano il suo corpo prima e il dopo l'assorbimento dell'energia solare. Rispetto alle altre performance, *Reading Position for Second Degree Burn* è probabilmente quella che meglio incarna il comportamento ambiguo di Oppenheim nei confronti della fotografia in quanto tale performance può essere interpretata come un'opera "meta-fotografica", cioè un'opera che "dà corpo" a un processo la cui matrice è squisitamente fotografica. Nonostante l'artista descriva questa performance nei termini di un'operazione parapittorica, a tutti gli effetti egli usa il proprio corpo come se fosse una superficie fotosensibile che, toccata dalla radiazione solare, viene cambiata dall'incontro con la luce:

Quell'opera era una sorta di inversione o rovesciamento del dispendio energetico. Il corpo era stato messo nella posizione del piano ricevente, esposto, una superficie imprigionata. L'opera ha le sue radici nella nozione di cambiamento cromatico. I pittori hanno sempre indagato artificialmente l'attività del colore. Io ho permesso al mio corpo di venire dipinto, la mia pelle divenne pigmento. Potevo regolarne l'intensità attraverso il controllo del tempo di esposizione. Non solo la mia pelle sarebbe cambiata, ma anche i suoi cambiamenti sarebbero stati registrati su un piano sensoriale – avrei potuto sentire l'atto di diventare rosso. Ero tatuato dal sole. Semplicemente ti stendi a terra e qualcosa prende il sopravvento. È come collegarsi al sistema solare, comunicare con un elemento (Oppenheim, in Sharp, 1971 a, p. 188).

Come abbiamo potuto osservare negli esempi proposti, la fotografia è concepita da Oppenheim come un "residuo" dell'opera primaria, ossia la

performance, rispetto alla quale la fotografia serve, nelle parole dell'artista, «semplicemente a indicare un'arte radicale che era già svanita. La fotografia era necessariamente solo un residuo per la comunicazione» (Oppenheim, in de Lima Greene, 1993, p. 5). Egli, inoltre, si sente «limitato» nell'usare la fotografia «perché "la fotografia fa riferimento costante al rettangolo. Questo fatto costringe qualsiasi idea nei confini dell'illusionismo pittorico"» (Oppenheim, in Alloway, 1970, p. 3). Proprio la presenza delle fotografie all'interno delle sue mostre aveva dato luogo a dei fraintendimenti, sia da parte della critica che da parte del pubblico, sul ruolo e sul valore di tali immagini.

Nonostante le resistenze dell'artista nei confronti del mezzo, la presenza costante dell'immagine fotografica all'interno della sua opera, soprattutto nel momento di passaggio alla Body Art, fa sì che, anche nel suo caso, «il ruolo della fotografia non si può certo definire servile e accessorio, risultando di fatto fondante nello svolgimento di un'azione chiaramente orientata al comportamentismo analitico» (Marra, 2012, p. 195). Oltre alla «*natura fondamentale pragmatica*» della fotografia, che «trova il proprio senso principale nella sua *referenza*» (Dubois, 1996, p. 80) e nella sua capacità di certificare la realtà, è possibile rilevare un'ulteriore possibilità dell'immagine fotografica all'interno della poetica di Oppenheim. Come già rilevato riguardo alla sua opera: «Il processo di alterazione che si manifesta in azioni artistiche tramite specifiche attività corporee-e-materiali dell'artista non è passivamente documentato "dall'esterno", ma attivamente organizzato in una maniera perfettamente completa, perché è proprio questa sua partecipazione che offre la possibilità di comprendere e interiorizzare qualcosa di vero e di autentico» (Hgyi, in Hgyi, Fiz, 2011, p. 20). A tal proposito, l'adozione da parte dell'artista della sequenza fotografica è una scelta decisamente interessante a livello concettuale: da un lato, infatti, essa permette di collocare la performance in un luogo e in un tempo specifici, ribadendo la natura "residuale" della documentazione; dall'altro, essa è organizzata in modo tale da ricostruire lo sviluppo stesso dell'azione, mostrando l'apice, lo scemare e l'esaurirsi dello scambio energetico che l'artista instaura con il materiale che sta sperimentando. La fotografia si comporta quindi sì come un "residuo" dell'azione, ma, a voler essere più precisi, si tratta di un "residuo entropico" e cioè di una traccia "condensata" in immagine di tale processo. In tale frangente, Oppenheim dimostra una sensibile vicinanza alla poetica dell'artista e coetaneo Robert Smithson, il quale, in diversi suoi interventi di Land Art, aveva "reso visibile l'entropia" (Smithson, in Sky, 1973, poi in Flam, 1996, p. 301), ossia quel

destino di esaurimento energetico a cui tutti i materiali, sia naturali che artificiali, sono assoggettati. Tornando ad Oppenheim, sembra dunque che la fotografia sia per lui non tanto uno strumento utile semplicemente a prolungare nel tempo delle pratiche artistiche, come la performance, caratterizzate dal «marchio dell'effimero» (Gunthert-Poivert, 2008, p. 560), quanto piuttosto un mezzo tramite il quale è possibile allargare (e testare) la portata concettuale di tali operazioni.

## Bibliografia

Alloway, L. (1970), *Artists & Photographs*, Multiples Inc., New York.

Bassas, A. (1997), *Entrevista a Dennis Oppenheim*, in Bassas, A., Denson, G.R., Mercander, A., *Dennis Oppenheim: Obra 1967-1994*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 16-19, 97-103.

Bedarida, R., Montrasio, R. (a cura di) (2007), *Dennis Oppenheim. Short circuit/cortocircuito*, Silvana Editoriale-Montrasio Arte, Monza e Milano.

Boetzkes, A. (2010), *The ethics of Land Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

Bourgeois, J.-L. (1969), *Dennis Oppenheim. A Presence in the Countryside*, «Artforum», vol. VIII, no. 2, ottobre, pp. 34-38.

Burnham, J. (1970), *Dennis Oppenheim: Catalyst 1967-1970*, «ArtsCanada», agosto 1970, pp. 29-36.

Celant, G. (a cura di) (1997), *Dennis Oppenheim*, Charta, Milano.

Celant, G. (a cura di) (2001), *Dennis Oppenheim. Explorations*, Charta, Milano.

Dubois, P. (1983), *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles-Nathan, Paris; trad. it., (1996) *L'atto fotografico*, QuattroVenti, Urbino.

*Early works by Five Contemporary Artists: Ron Gorchov, Elizabeth Murray, Dennis Oppenheim, Dorothea Rockburne, Joel Shapiro* (1977), con un'intervista a Oppenheim di A. Schwartzman, The New Museum, New York.

De Lima Greene, A. (1993), *Dennis Oppenheim: No Photography*, «Spot. Houston Center for Photography», vol. XII, no. 1, primavera, pp. 5-6.

*Dennis Oppenheim. Interactions. Form-Energy-Subject*, «Arts Magazine», vol. 46, no. 5, marzo 1972, pp. 36-39.

Engelbach, B. (a cura di) (2007), *Künstler & Fotografien 1959-2007*, Museum Ludwig Köln-Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.

Frechuret, M. (a cura di) (2002), *Les années 70, l'art en cause*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux-Réunion des musées nationaux, Bordeaux.

Grande, J.K. (2018), *Dennis Oppenheim – Ecstasy... Body, Land, Art...*, «CSPA Quarterly», no. 2, primavera, pp. 59-69.

Gunthert, A., Poivert, M. (2007), *L'art de la photographie: des origines à nos jours*, Cittadelle & Mazenod, Paris ; trad. it., (2008), *Storia della fotografia. Dalle origini ai nostri giorni*, Electa, Milano.

Heartney, E. (1993), *Dennis Oppenheim, une pratique de la discontinuité*, «Art press», no. 176, gennaio, pp. 12-19.

Heiss, A. (a cura di) (1992), *Dennis Oppenheim – Selected works 1967-90*, The Institute for Contemporary Art-H. N. Abrams, New York.

Hgyi, L., Fiz, A. (a cura di) (2001), *Dennis Oppenheim*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI).

Kaye, N. (2000), *Site-specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge, London-New York.

Kaye, N., van Winkle Oppenheim, A. (a cura di) (2016), *Dennis Oppenheim: Body to Performance 1969-73*, Skira, Milano.

Krauss, R.E. (2007), *L'originalità dell'Avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi Editore, Roma.

Lebeer, I. (1973), *Dennis Oppenheim. Le corps de l'œuvre et l'œuvre du corps*, «Chroniques de l'Art Vivant», no. 40, giugno, pp. 13-15.

Lebeer, I. (1997), *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, Éditions Jacqueline Chambon, Marseille.

Lippard, L., Chandler, J. (1968), *The Dematerialization of Art*, «Art International», vol. XII, no. 2, febbraio, pp. 31-36.

Marra, C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano-Torino.

Menna, F. (1978), *Arte di Comportamento*, in «Enciclopedia universale dell'arte», Istituto per la collaborazione culturale, Roma.

Norwell, P., Oppenheim, D. (2001), *Dennis Oppenheim, March 29, 1969*, in Alberro, A., Norwell, P. (a cura di), *Recording Conceptual Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, pp. 21-30.

Rorimer, A., Goldstein, A. (a cura di) (1995), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles-The MIT Press, Cambridge (MA)-London.

Schwartzmann, A. (1977), *Dennis Oppenheim. An interview by Allan Schwartzman*, in *Early Work by Five Contemporary Artists*, The New Museum, New York.

Sharp, W. (1970a), *Body Works: A pre-critical, non-definitive survey of very recent works using the human body or parts thereof*, «Avalanche», 1, autunno 1970, pp. 1-4.

Sharp, W. (1970b), *Discussion with Heizer, Oppenheim and Smithson*, «Avalanche», no. 1, autunno, pp. 48-71, poi in Flam, J. (a cura di) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, pp. 242-52.

Sharp, W. (1971a), *Dennis Oppenheim interviewed by Willoughby Sharp*, «Studio International», vol. 182, no. 938, pp. 186-193.

Sharp, W. (1971b), *Dennis Oppenheim Interview*, in Kaye, N., van Winkle Oppenheim, A. (a cura di) (2016), *Dennis Oppenheim: Body to Performance 1969-73*, Skira, Milano, pp. 164-81.

Sky, A. (1973), *Entropy Made Visible*, in Flam, J. (a cura di) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.

Tiberghien, G.A. (2012), *Land Art*, Carré, Paris.

Witovsky, M.S. (a cura di) (2011), *Light Years. Conceptual Art and the Photograph 1964-1977*, The Art Institute of Chicago-Yale University Press, New Haven-London.

Wood, S. (1981), *An Interview with Dennis Oppenheim*, «Arts», giugno, pp. 133-37.