

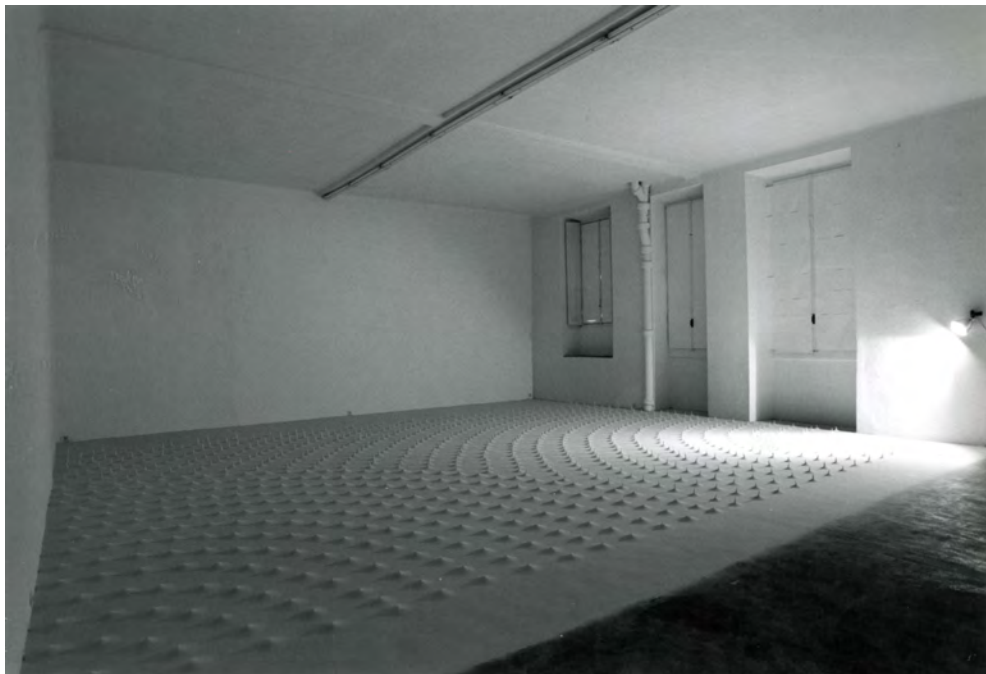


Fig. 1. Connie Zehr, *Solar Circumstance*, 1975, Salvatore Ala, Milano. Fotografia di Giorgio Colombo.
Courtesy The Estate of Connie Zehr

**Ecofemminismo, immaginazione
proiettiva e la scala dell'installazione.
Verso *Solar Circumstance*
di Connie Zehr**

Filippo Bosco

Dal 9 ottobre al 10 novembre 1975, la galleria Salvatore Ala di Milano ospitò *Solar Circumstance*, la prima mostra europea di Connie Zehr (figg. 1-3). Uno strato di sabbia bianca ricopriva oltre metà del pavimento della grande sala del fabbricato, cui si accedeva dal cortile attraverso un vestibolo; gli scuri alle finestre rendevano buio lo spazio, illuminato soltanto da una lampada collocata in un angolo. La fonte luminosa metteva in risalto le oscillazioni della superficie sabbiosa, ordinata secondo un doppio disegno concentrico e seriale di cumuli; nell'area destra, piccoli oggetti in argilla si protendevano sulle sommità delle dune e allungavano le loro ombre.

L'invito all'artista californiana e la presentazione di una grande opera ambientale non stupiscono all'interno del programma di Salvatore Ala¹, avviato un anno prima con una predilezione per le esperienze effimere, concerti, performance e installazioni, perlopiù di artisti statunitensi al loro debutto italiano e non solo². La messa a fuoco della giovane generazione postminimalista si era costruita attraverso i viaggi del gallerista a New York e a Los Angeles e fiancheggiava alcune precoci ricognizioni critiche di Germano Celant³. Spiccava inoltre il tentativo di un bilanciamento di genere negli inviti, specie rispetto al panorama italiano

degli anni settanta. L'introduzione a Milano di Connie Zehr, forse conosciuta in California e proposta a ridosso del suo debutto newyorkese alla Whitney Biennial, sarà dunque stata recepita tra gli sviluppi dell'arte ambientale californiana poi meglio nota come *Light and Space*⁴. Di fatto però ebbe scarsa eco nel dibattito italiano e pochi sviluppi per la carriera dell'artista e la sua circolazione in Europa.

Se *Solar Circumstance* passa quasi inosservata nella storia della ricezione dell'arte americana o in quella del sistema dell'arte italiano, l'opera annoda con particolare eloquenza alcuni problemi critici dell'Environmental Art, nel frangente in cui il paradigma recente della Land Art (importato anche nella riflessione estetica europea) veniva assorbito e messo in discussione dal primo ecofemminismo⁵. I materiali stessi che ne consentono l'analisi la rendono problematica. Da un lato, la documentazione fotografica di Giorgio Colombo costituisce l'unico, indispensabile accesso al lavoro, ma testimonia pure della virtualità dell'indagine su un lavoro effimero mai più allestito dal 1975. Dall'altro, si può ricorrere alle 'carte' di Zehr, oggi consultabili agli Archives of American Art dello Smithsonian Institution di Washington⁶. La quotidiana pratica su carta consisteva in alcuni taccuini rilegati di formato in-sedicesimo, "visual diaries" – nelle parole dell'artista – che contenevano "working drawings not considered finished drawings"⁷, ma anche testi autografi e trascritti, o fotocopie inserite a collage. Raramente materiali di questo tipo sono stati al centro dello studio della 'environmentality' dell'arte contemporanea, forse anche perché appaiono intimi o 'introversi', lontani dai problemi propriamente spaziali o temporali con cui si identifica l'installazione. Pur adottando le cautele necessarie all'interpretazione di materiali privati e fluidi, che procedono per serie e tempi lunghi (l'isolamento di *excerpta* è di

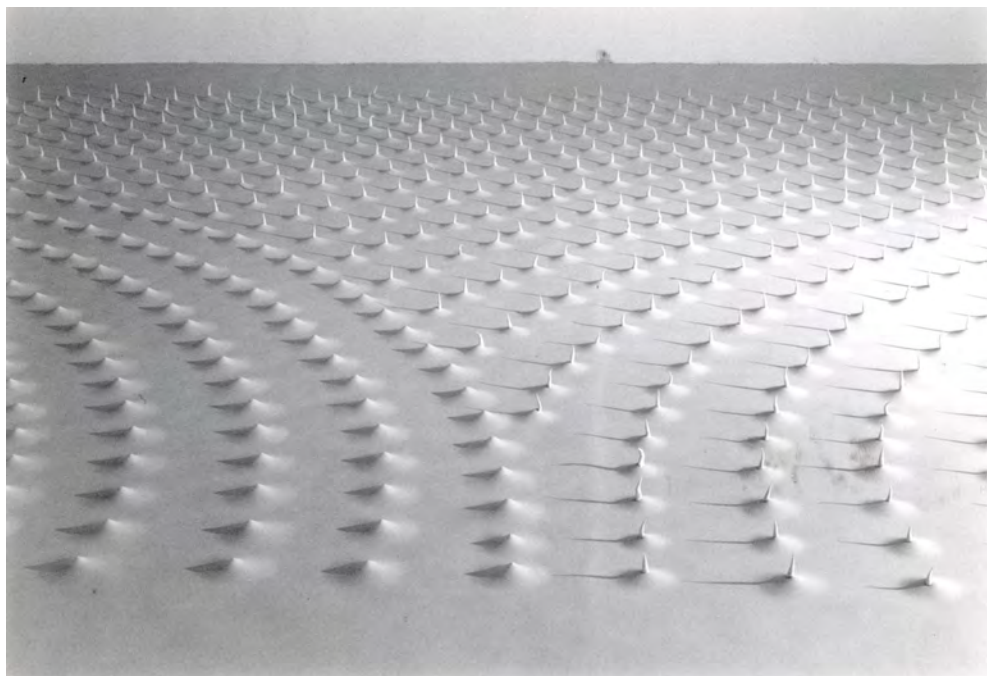


Fig. 2. Connie Zehr, *Solar Circumstance*, 1975, dettaglio, Salvatore Ala, Milano. Fotografia di Giorgio Colombo. Courtesy The Estate of Connie Zehr

per sé una forzatura), in essi è possibile intrecciare la lettura di un lavoro di grande rigore formale con la riflessione ecologica e quella femminista. Lo statuto del disegno di Zehr oscilla tra diario intimo, progettazione e proiezione, e permette inoltre di mettere a fuoco il preciso problema di scala sotteso a *Solar Circumstance*. A suggerirlo è del resto la stessa qualità 'transnazionale' di un'opera ambientale concepita in nord Italia da un'artista dell'Illinois che da dieci anni viveva in California.

L'opera allestita da Ala presentava le metodologie operative e le caratteristiche più tipiche del lavoro di Zehr nei primi anni settanta. Lavoro che innanzitutto si identificava nel materiale d'elezione, la sabbia, perlopiù semplice sabbia silicea dal colore molto chiaro, un comune materiale di uso

edilizio⁸. Constance 'Connie' Zehr (1938-2025) l'aveva adottato una volta trasferitasi dal Midwest (dopo gli studi all'Ohio State University)⁹ in California: non solo per la nuova familiarità con il paesaggio desertico, ma per una riflessione formale sugli oggetti-scultura, imbottiti e inerti, di Claes Oldenburg¹⁰. Le procedure di manipolazione della sabbia furono messe a punto già nel 1970, in una personale al Mount San Antonio College di Walnut, intitolata *Fallen Sand* e così descritta nel cartoncino d'invito:

"a controlled environment by Connie Zehr using fallen SAND and its boundaries its trails and its alignment with itself and you"¹¹.

Il 'controllo' sull'ambiente consisteva nella precisa predisposizione di uno schema che

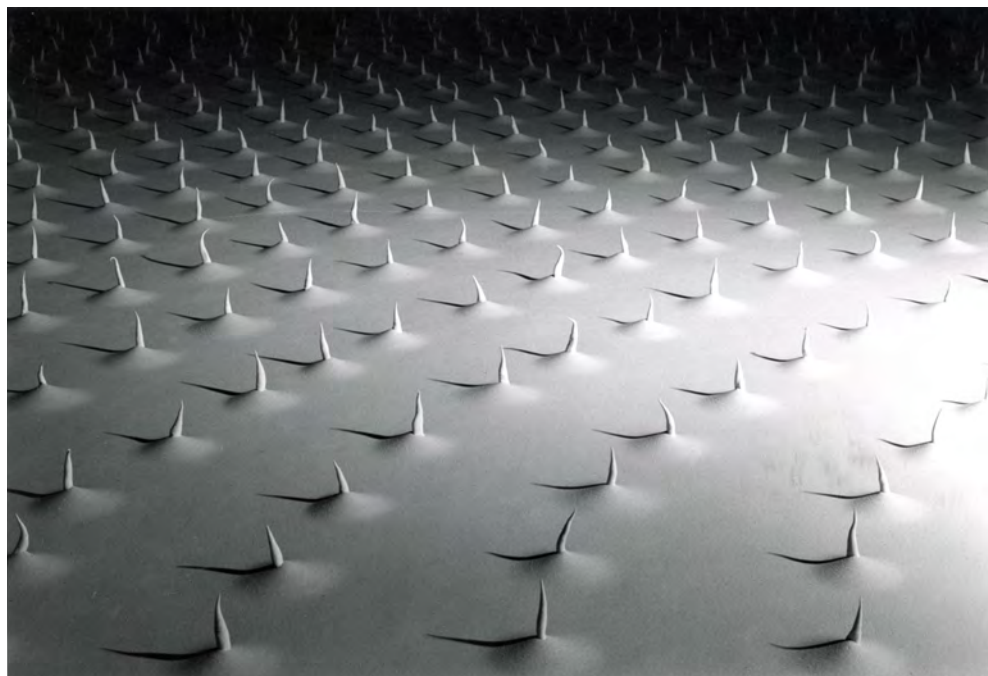


Fig. 3. Connie Zehr, *Solar Circumstance*, 1975, dettaglio, Salvatore Ala, Milano. Fotografia di Giorgio Colombo. Courtesy The Estate of Connie Zehr

dava ordine alla caduta naturale della sabbia e alla sua organizzazione in cumuli conici. In questa prima applicazione, Zehr si servì di una tela con fori disposti a griglia, da cui la sabbia filtrava in modo stabile e in quantità uguale:

“I soon realized that I didn’t need a frame; when I poured the sand by hand, it fell naturally into cone-shaped mounds”¹².

Il processo di versamento della sabbia sembra essere la chiave del lavoro, il momento in cui le proprietà del materiale si manifestavano ed entravano in relazione con il corpo dell’artista. Una certa tensione caricava la lunga durata dell’esecuzione, un gesto delicato da ripetere uguale molte volte (che echeggia lo scorrere del tempo in una clessidra).

Questa modalità tipicamente processuale, che può ricordare per esempio l’uso della farina in lavori coevi di Barry Le Va, fu impiegata anche per *Solar Circumstance*. Zehr disegnò a gesso sul pavimento lo schema a griglia e archi concentrici (su cui si tornerà) aiutandosi con uno spago per tracciare le circonferenze. Poi realizzò i cumuli a intervalli regolari lungo il tracciato, usando una latta di passata di pomodoro come cilindro di un setaccio. In questo fu aiutata da Franca Sacchi, artista di musica elettronica e attivista femminista che in quegli anni frequentava Ala e la sua galleria¹³. Parallelamente, Zehr si occupò di impastare l’argilla in piccole lingue che vennero posizionate sui cumuli e parzialmente ricoperte dalla caduta della sabbia.

Zehr disponeva oggetti sulle sue aree sabbiose già dal 1971: bastoni, corde o sassi



Fig. 4. Connie Zehr, *The Place Between Two Waters*, 1973, Museum of Contemporary Art, Chicago. Courtesy dell'artista

venivano composti con ordine, magari dopo aver lasciato tracce del proprio percorso sulla sabbia, e proiettavano ombre controllatissime grazie all'illuminazione artificiale. In *Eggs*, al Pasadena Art Museum nel 1972, Zehr collocò uova forate su una griglia ortogonale di cumuli di sabbia bianca¹⁴. Alla fine del 1973, in una mostra di quattro scultori californiani a Chicago, realizzò un ambiente articolato in dune 'abitate' ciascuna da una diversa tipologia di oggetti in argilla cruda, bianca o bruna, in forma di creste, lingue, panetti, cilindri (fig. 4)¹⁵. Il titolo della mostra, *The Place Between Two Waters*, e un testo pubblicato nel catalogo, chiarivano che l'installazione andava guardata come un paesaggio e gli oggetti alludevano a presenze naturali, le stalattiti di una "crystal cavern", la "succulent flora" californiana di cactus spinosi e sedum, o specie di pesci, ma anche elementi olfattivi

vi o elettrostatici. Per descrivere la propria attribuzione di significato al lavoro, Zehr si appropriava di una pratica indigena, la lettura della sabbia:

"The Navajo, every few years send their old and wise ones to the place between two waters to read the sand. They believe that the cycle of their own lives can be compared to the natural process of growth and decay"¹⁶.

Le lingue di argilla in *Solar Circumstance* dialogano indubitabilmente con certi esiti anti-form, come gli oggetti in fiberglass di Eva Hesse (per esempio, *Seven Poles* del 1970). Colpisce però la possibilità di articularne il confronto con un'immagine, una precoce fotografia dei fondali oceanici realizzata dal Lamont-Doherty Hearsh Observatory della Columbia University, dove



Fig. 5. Organismi del fondale oceanico, dal Lamont Geological Observatory, Columbia University, da Rachel Carson, *The Sea Around Us*, Oxford University Press, New York, 1961, n.n.

sparuti vermi tubolari emergono dal suolo colpiti da un drammatico flash che ne delinea nettamente le ombre portate (fig. 5). A suggerire un tale orientamento formale è il fatto che la fotografia era pubblicata in un libro letto e annotato voracemente da Zehr nell'estate del 1975, *The Sea Around Us* di Rachel Carson, di cui lunghe trascrizioni si leggono nei diari dell'artista.

All'epoca Carson (1907-1964) era già celebrata come la più influente iniziatrice del movimento ambientalista americano, dopo la pubblicazione di *Silent Spring*, pionieristica inchiesta sulla dannosità di pesticidi e fitofarmaci per l'ambiente e per l'uomo, che ebbe enorme eco e importanti

risvolti legali negli USA¹⁷. Già prima degli anni Sessanta la scienziata e giornalista aveva pubblicato tre best-sellers, *Under the Sea-Wind* (1941), *The Sea Around Us* (1952) e *The Edge of the Sea* (1955), tutti di argomento oceanografico e divenuti veri e propri fenomeni di costume¹⁸. Carson presentava con rigore scientifico e ricchezza di esempi l'ecologia marina come un intricato mondo di esseri ed eventi sfaccettati, la formazione geologica dei fondali oceanici come uno scontro grandioso in tempi remoti e lunghissimi, o la complessità della vita microscopica degli esseri che popolano il bagnasciuga; ogni volta puntando a generare empatia attraverso la conoscenza,



Fig. 6. Connie Zehr, *Inner Sea*, 1975, Halifax College of Art and Design, Nova Scotia. Courtesy The Estate of Connie Zehr

e motivare l'accurato appello etico, contro lo sfruttamento degli oceani e il rilascio di rifiuti e scorie nucleari.

Il successo dell'autrice muoveva, oltre che dalla felicità della scrittura, da precisi fondamenti concettuali e strategie retoriche. Nell'analisi di Susan Power Bratton, il confronto con un altro classico proto-ambientalista come *A Sand County Almanac* di Aldo Leopold (1949), permette di capire che se quest'ultimo aveva inserito l'uomo in una 'etica della terra',

"Carson, in contrast, transports her reader into a world where the idea of human 'belonging' or 'home' is quite foreign. We cannot be full-time residents in the light-depleted depths. [She] fosters identifications with other species, including the unseen, the lower, and the unfamiliar"¹⁹.

Esiste una stupefacente concordanza tra questa "trans-boundary imagination" e le testimonianze più tarde di lettori e lettrici, che ricordano "the combination of cosmic and intimate in *The Sea Around Us*"²⁰, o che "to know the sea was to know some parts of ourselves"²¹.

Zehr trascrisse su ben diciotto pagine di diario alcuni stralci da *The Sea Around Us*. Le interessavano i drammatici stati primordiali della terra, "freshly torn from its parent sun", e il suo stato liquido soggetto a colossali 'maree' per l'attrazione esercitata dal sole, che in queste oscillazioni avrebbe causato il distacco della luna (proprio nel 1975 questa ipotesi venne soppiantata dalla cosiddetta "teoria dell'impatto gigante"). Poi si annotò i dettagli della struttura del movimento ondoso, nell'area di mare aperto denominata *fetch*, con passi di grande fascino in cui la giovane onda si sviluppa

e incontra i venti, la pioggia, la neve, o si scontra con altre onde, o erode la costa. Altre citazioni sono infine tratte dal racconto della nascita delle isole vulcaniche.

Queste letture alimentarono direttamente il lavoro di Zehr per le mostre in arrivo in autunno. Parallelamente a *Solar Circumstance*, in quei mesi fu concepito anche l'intervento per la galleria del College of Art and Design di Halifax in Nova Scotia, realizzato a fine settembre e intitolato *Inner Sea* (fig. 6). Appesi a fili trasparenti erano piccoli oggetti di argilla intinti in pittura argento, sopra una duna di sabbia dolcemente vibrante di creste irregolari; un disco di sabbia scura era posizionato perpendicolarmente a ogni 'goccia', come una seconda ombra fittizia oltre a quelle reali proiettate dalla solita luce angolata. Le riprese fotografiche restituiscono questa specifica ricerca sui fenomeni di ombra e impronta e la speciale condizione luminosa dei fondali marini²².

C'è un'altra connotazione dell'interesse verso l'ecologia da parte di Zehr, che contribuisce a spiegare il tema del "mare interiore". Dalla fine degli anni Sessanta l'artista frequentava gruppi di riflessione femminista, per poi avvicinarsi all'ambiente di Judy Chicago, che tra 1970 e 1971 aveva istituito il primo corso d'arte femminile al Fresno State College e, con Miriam Shapiro, il Feminist Art Program al California Institute of the Arts²³. Con loro e altre donne di Los Angeles nel 1973 Zehr fu tra le fondatrici della galleria e spazio culturale Womanspace, dove oltre a vere e proprie mostre di arte femminile, si tenevano conferenze e "slide presentations", incontri di formazione e discussione, corsi artistici e altre iniziative per la cittadinanza²⁴. La pratica femminista di Zehr improntava direttamente quella artistica, non solo per alcuni puntuali riferimenti formali o simbolici (come il già citato uovo). Nei diari l'autocoscienza si mescola inestricabilmente con i problemi

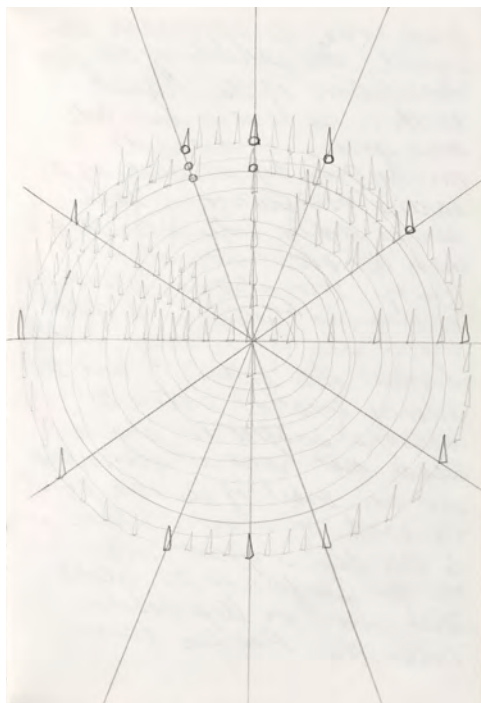
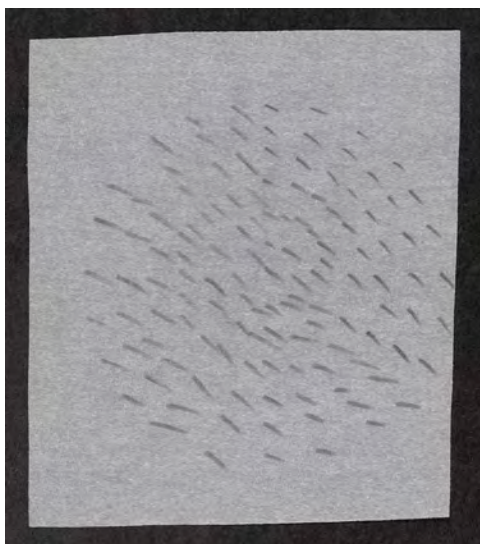
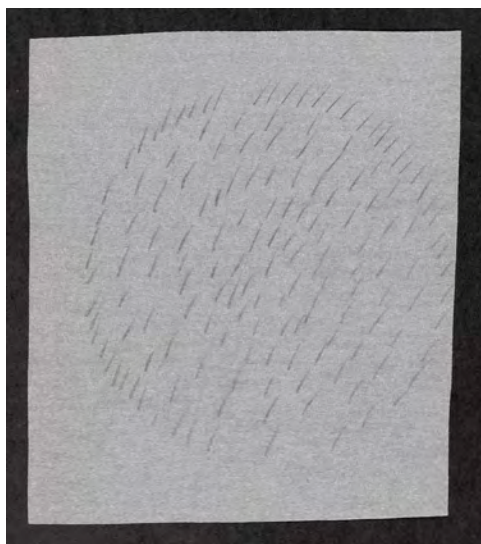
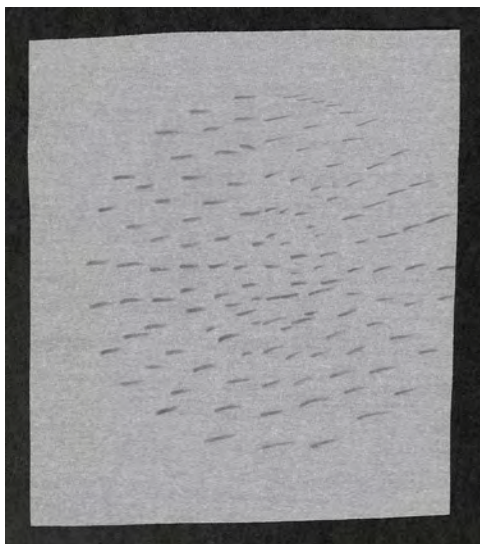
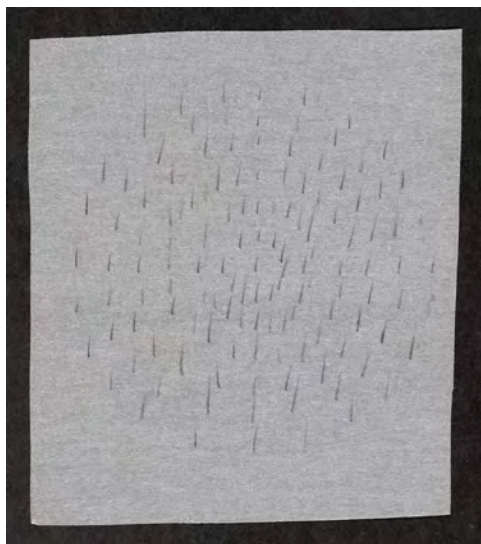


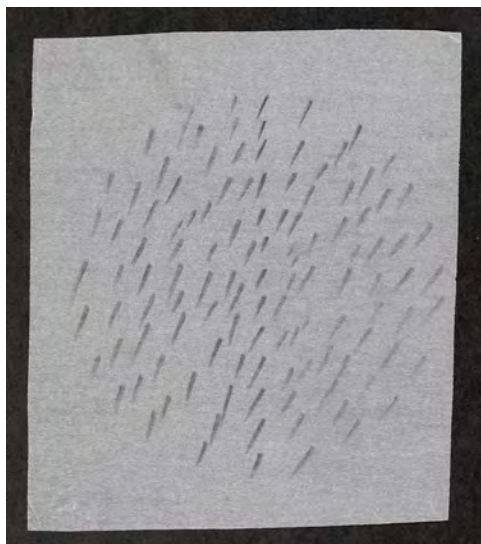
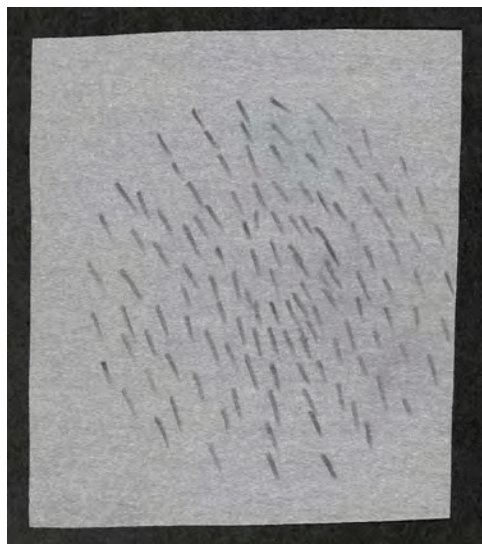
Fig. 7. Connie Zehr, disegno da taccuino, 1975, Connie Zehr papers, Box 7, Folder 10, AAA, Smithsonian Institute, Washington DC

tecnici o espressivi: pagine intime e lucide danno voce ai sentimenti quotidiani e rafforzano la consapevolezza nei vari contesti lavorativi e relazionali dell'artista in quanto donna, e sono numerosi i resoconti di sogni di matrice jungiana. Anche le trascrizioni da *The Sea Around Us* si incorporano in questa scrittura soggettiva, e non per caso. Sin dagli anni Cinquanta la figura di Carson e i suoi libri avevano sollevato questioni di genere implicite nel primo dibattito ambientalista, tanto da essere oggi letti come l'avvio dell'ecofemminismo²⁵.

Il diario che contiene le tracce del processo ideativo di *Solar Circumstance* è datato nella prima pagina all'8 luglio 1975. La proposta per la mostra da Ala doveva già essere arrivata, perché tra i primi appunti è una curiosa nota con il nome del designer



Figg. 8-13. Connie Zehr, disegni da taccuino, 1975, Connie Zehr papers, Box 7, Folder 10, AAA, Smithsonian Institute, Washington DC



Luciano Vistosi (che poteva forse interessare Zehr per la manipolazione del vetro), e circa quaranta pagine dopo è descritto un sogno ‘italiano’:

“I dreamed I was alone in a hotel room in Milan. In the morning I felt I’m not alone there is the earth and my body. I am on the earth and in my woman’s body”²⁶.

Subito dopo seguono le lunghe trascrizioni da *The Sea Around Us*. Per le prime pagine, il testo è limitato a sinistra e affronta a destra tre disegni: il primo è tracciato con un rigo per trovare mediane e centro del foglio; poi Zehr segna a mano libera cerchi concentrici a partire da questi assi; infine piccoli con (che sembrano alludere già ai cumuli o agli oggetti in argilla) sono posizionati sui punti di intersezione tra le rette e le circonferenze (fig. 7). L’immagine ricorda così il guscio del riccio di mare, un motivo studiato poche pagine prima. In quel punto del diario sono inoltre inseriti nove frammenti di carta velina, ritagliati grossolanamente in quadrati, che presentano variazioni dello stesso disegno concentrico (figg. 8-13).

Subito dopo i testi da Carson, tre pagine riportano la data del 20 agosto e presentano annotazioni da *Myths and Legends of India*, un libro di Veronica Ions pubblicato nel 1970. Zehr ne raccoglie i riferimenti alle diverse divinità solari vediche, connesse ai diversi caratteri del sole, positivi e negativi, e alla notte e alle stelle²⁷. Questi spunti mitologici vanno dunque considerati tra le fonti di un titolo di impronta rigorosamente astronomica come *Solar Circumstance* (insieme peraltro ai suggerimenti astrologici e chiromantici che poterono venire da Franca Sacchi), ma non sono la prima traccia del problema ‘eliografico’ di Zehr. All’inizio del diario, due laconiche frasi campeggiano isolate e suonano come intuizioni o indirizzi di ricerca: “tools as objects” e “sun as a tool to act”. Un terzo aforisma, questa volta una domanda, ne dà una parziale chiave di lettura, visto che compare nel mezzo dei ‘working drawings’ riconducibili a *Inner Sea* (che vengono subito dopo gli appunti di mitologia indiana): “sun rather than water?”. Come messo in pratica nell’installazione di Halifax, la fonte luminosa era a tutti gli effetti una componente del lavoro



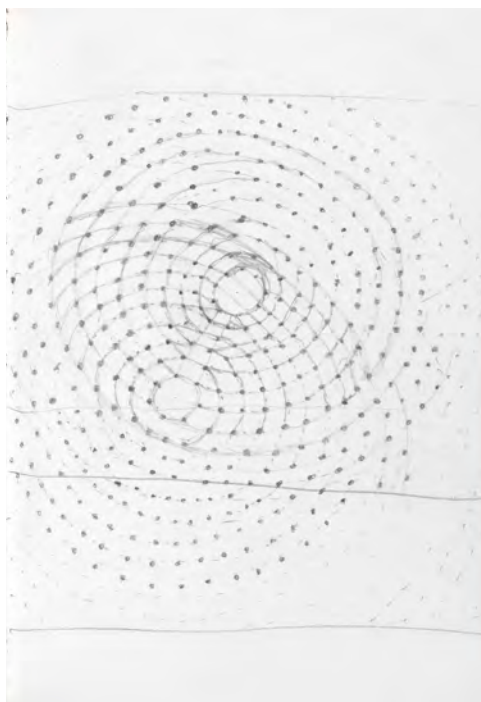
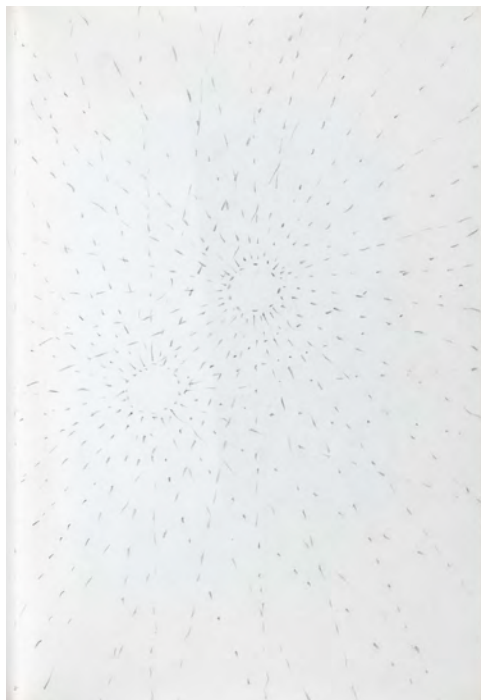
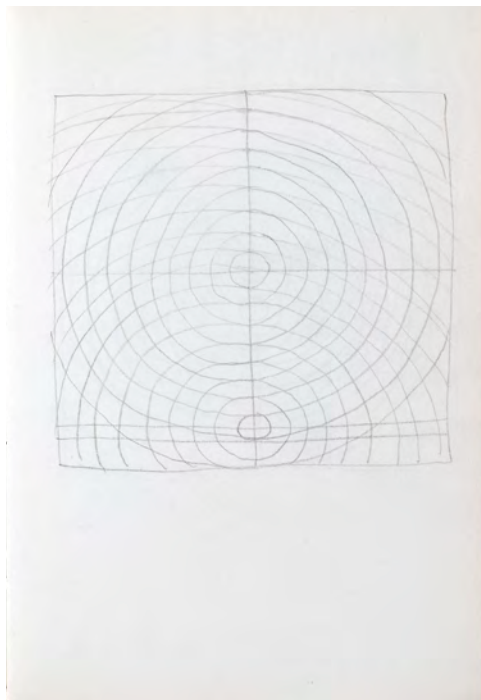
Figg. 14 e 15. Connie Zehr, disegni da taccuino, 1975, Connie Zehr papers, Box 7, Folder 10, AAA, Smithsonian Institute, Washington DC

(“a tool to act”) che ne determinava l’ambiguo meccanismo di ombre reali e fittizie. Altrettanto importante è l’alternativa tra acqua e sole (o luce): due elementi alla base delle modalità con cui Zehr componeva la sabbia, disposta a cumuli come onde solide rese leggibili dall’angolo luminoso.

Finalmente si arriva alle pagine di diario che concernono *Solar Circumstance*, più di cinquanta, compilate probabilmente a cavallo del volo dalla Nova Scotia all’Italia. Due disegni aprono la nuova serie: nel primo lo schema concentrico già studiato sui foglietti di carta velina è tracciato liberamente, a colpetti di matita, e viene confinato prima da due segmenti ortogonali, poi, nel secondo disegno, dall’angolo della pagina stessa (fig. 14). Era una configurazione del limite spaziale della galleria, la cui pianta, infatti, segue sulla pagina successiva, insieme ai calcoli per suddividere l’area designata per

l’installazione (che lasciava al pubblico un passaggio su un lato della stanza). Dai numerosi disegni di questa fase si comprende che Zehr immaginava un solo centro, da cui far partire le circonferenze punteggiate dalle dune e dalle lingue di argilla. Si poneva il problema di collocare questo punto cardine (“where should the center be / far? / near?”)²⁸: in alcuni “working drawings” molto liberi (in cui piccole virgole rappresentano gli oggetti in argilla, liberamente disposti sulla pagina o allineati su assi e circonferenze) l’andamento concentrico assumeva carattere espressivo, perfino letterario (“the Maelstrom”)²⁹, come un vortice sulla superficie oncosa dell’oceano (fig. 15).

A un certo punto Zehr capì la necessità di raddoppiare i centri e di pensare tutta l’installazione come l’interazione tra due orientamenti concentrici (figg. 16 e 17), che infine collocò ai due angoli frontali del pe-



Figg. 16-18. Connie Zehr, disegni da taccuino, 1975, Connie Zehr papers, Box 7, Folder 10, AAA, Smithsonian Institute, Washington DC

rimetro della galleria. L'artista sperimentò molte soluzioni per questa interazione, a distanze variate e con effetti di sovrapposizione molto articolati (su una pagina, la nota "an ellipse?"³⁰ alludeva forse alla possibilità di usare i due centri come fuochi di una precisa costruzione geometrica). Per esempio, in uno studio, i punti (che corrispondevano ai singoli cumuli o agli oggetti in argilla) delle due serie concentriche coincidono perfettamente nell'area della loro intersezione (fig. 18).

Questo passaggio fondamentale nel processo ideativo di *Solar Circumstance* è anche segnato da alcune riflessioni diaristiche, datate al 5 ottobre e relative a una gita domenicale in compagnia di Salvatore e Franca, verso Venezia (dove Zehr apprezzò la forma di alcune pagnotte sui tavoli di un bar) con una tappa sul Lago di Garda: qui a colpire

l'artista fu il moto ondoso contro le rocce e le propagazioni multiple di archi concentrici, che finivano per incontrarsi e intrecciarsi – il motivo che risolse l'impostazione dell'opera per Milano: "The two circles / their concentric circles meeting"³¹.

Coerentemente con le modalità di scrittura femminista sopra ricordate, anche questo motivo visivo si caricò di significati esistenziali ed espressivi mano a mano che venne assorbito nel processo creativo del lavoro. Lo si comprende vividamente leggendo un ultimo passo del diario, situato in coda ai disegni delle varianti a due cerchi, redatto dunque a ruota dell'esecuzione dell'opera in galleria. Una ricapitolazione scritta a caldo che ripercorre lucidamente il legame tra dettagli tecnici ed emozioni personali. In sintesi (e contenendo l'analisi storicoartistica al di qua della più intima sfera privata) le onde del lago di Garda avevano espresso in immagine l'accettazione dei limiti di una importante relazione personale (i cui cenni, oltretutto poco circostanziati, sono espunti dalla seguente citazione):

"On the day Salvatore and Franca took me for a drive to La Garda [sic] and then to Venice, I knew I must change the single concentric circle of the work. Visually the water against the rock. [...] The next night [dopo il viaggio da Halifax, n.d.r.] in Milano I dreamed of a black figure holding me from the back as in our sleeping embrace but with a vice-like grip on my legs, on my breasts, over my mouth, and I was struggling to get free, to breath, to call out. In the morning I realized the importance of my struggle. It is the energy to live with the conflicts within myself. [...] Working on the piece then became a wonderful physical reaffirmation of that knowing. I began at two corners and worked toward the middle where the energy fields meet. The gallery here is a good space with

white walls and cement floor. Slowly the problems have been worked out. I have drawn the arcs on hands and knees using the ruler in 12" spaces the mounds describing the arcs are spaced 8". The clay had to be mixed by hand which took most of one day, the sand had to be sifted as I worked. Eliza bought a sifter or dust pan, Franca [Sacchi] emptied a tomato paste can to use as a cylinder. I had to be more precise, it was not enough to simply pour by hand – it may have given it a certain liness [sic], perhaps it would have been better, but felt the lines were the most important. The lines described so freely by brushing for the inner sea could not be used in this work although the rhythm was similar. Potential of uncontrol was in the clay pieces.

The mistakes, how to erase the mistakes. I felt like a woman on my hands and knees saying rosary in penance across the long stony expanse of the plaza before the church in Mexico, with what to pin upon the wall, what sorrow? A small silver heart. It was a healing for the arcs to meet[,] for the one to enclose the other, the centers free but the enclosing arcs making unknown waves of new energy."³²

L'intensa meditazione dà un significato preciso a molte scelte formali: la dialettica tra rigore e libertà, la preferenza per un'esecuzione seriale e meccanica, l'isolamento insito nella 'linearità' (*lineliness* come calco di *loneliness*). Ma sono dati rilevanti anche la partecipazione fisica e la fatica dell'esecuzione, come pure la collaborazione in loco con altre donne. Infine si potrebbe indicare nel suggello visivo delle due serie di archi concentrici, di sabbia perfettamente intonata, quel valore 'curativo' (*healing*) del lavoro. Il rapporto tra questi appunti privati e la dimensione spaziale e temporale dell'installazione si può confrontare utilmente con i testi autoanalitici di Judy Chicago,

come quelli iscritti sulle grandi carte del *Rejection Quintet* (1974) accanto ai disegni campiti a matite colorate con mano minuziosa, quasi meccanica, si direbbe, assorta. Su queste basi Zehr teorizzava anche il coinvolgimento del pubblico con il suo lavoro, come chiarisce il testo ciclostilato fornito in galleria, e poi pubblicato sulla rivista "DA-TA" come recensione della mostra milanese. La pratica era spiegata in chiave autobiografica e insieme ecofemminista, e assegnava inoltre eguale importanza alla pratica su carta e all'utilizzo dei materiali naturali:

"Trent'anni fa convinsi mia madre a lasciarmi andare a scuola coi capelli sciolti e non legati a trecce. Quel giorno mentre mi dondolavo sull'altalena, guardando il cielo confuso, le foglie, sentendo l'aria passarmi attraverso il corpo, tra i capelli, mi lanciai. Il mio lavoro, credo è un modo di lanciarsi, lasciarsi andare, senza cadere. È la sintesi di una realtà interiore dell'io ed una realtà esteriore dell'ambiente. La sintesi avviene mediante un processo di disegni e di lavoro coi materiali, è una formazione lenta e continua come quella del mollusco che si costruisce la conchiglia. Per me disegnare significa scoprire un modo di vedere, quindi filtrare e concentrarmi su questa informazione. Devo trovare immagini che esprimano certi aspetti inarticolati ed invisibili della mia esperienza. Forse questo è un bisogno umano universale che crea un legame tra me e chi guarda. I materiali che uso o sono disponibili in natura o sono prodotti da materie naturali. Scelgo quelli che già sembrano adatti allo scopo e studio come presentarli nella maniera più diretta. Scegliendo dei materiali che si riferiscono all'ambiente naturale, si viene a creare un certo tipo di legame tra il lavoro e chi lo guarda. L'origine familiare dei materiali, le

immagini, la gradazione della loro presentazione, tutto aiuta a coinvolgere il visitatore nel lavoro.

Come artista mi interessa coinvolgere, ma non posso alla fine essere responsabile dell'effetto. Questo appartiene al visitatore che voglia lanciarsi."³³

Si trattava in realtà della traduzione italiana di un testo pubblicato ad aprile su "Art-week", che non aveva diretti riferimenti al lavoro realizzato da Ala. Di quest'ultimo si legge invece una sorta di sottotitolo nelle ultime pagine del diario:

"Solar circumstance – another new energy / two energy fields. As the earth broke off from the sun and how rotates around the sun there are two kinds, two separate planets rotating within a space".

La definizione riporta al centro il problema 'ambientale' di Zehr, che tornava a citare *The Sea Around Us* nel riferimento all'origine del pianeta Terra dalla massa del sole. Germano Celant, cercando di definire la recente arte ambientale californiana proprio a partire dagli artisti presentati da Ala nella primavera del 1975, partiva dai caratteri della vita urbana a Los Angeles e dalla "perdita del centro spazio/temporale" dell'individuo, dovuto allo "spostamento astratto", "senza confini e sembra svolgersi in un nulla", in una dimensione ricomponibile soltanto in una scala sovra-umana ("il sintomo di precarietà spaziale [...] può essere superato soltanto da una ricognizione aerea")³⁴. Le mostre di Eric Orr (che riallestì a Milano l'ambiente nero del 1972, *Zero Mass*)³⁵ o di Doug Wheeler ricostituivano l'esperienza sensoriale dell'individuo tramite l'immersione e la stimolazione elementare di luce e spazio.

L'installazione di Zehr, pure altrettanto 'ambientale', non permetteva l'immersione del pubblico, che non poteva praticare lo

spazio e che osservava dall'esterno la pur ipnotica distesa di dune e ombre. Si può dunque precisare che *Solar Circumstance* sia un *environment* non in termini percettivi ma piuttosto 'proiettivi', secondo lo speciale rapporto tra installazione e *screen media* proposto recentemente da Giuliana Bruno. Il lavoro di Zehr potrebbe apparire estraneo a quelli esaminati in *Atmospheres of Projection*, dal momento che non presenta o allude a trasferimenti ottici e temporali di immagini e non esce da una materialità di fatto scultorea (a differenza di un Robert Irwin, per esempio). Tuttavia, la lampada e le finestre serrate di *Solar Circumstance*, incluse non a caso nell'inquadratura di Giorgio Colombo, indicano quanto un preciso regime luminoso vincolasse l'ambiente. La stessa sabbia è di fatto un materiale perfettamente uniforme, indifferenziato e illeggibile nei suoi rilievi fintanto che il gioco di ombre non le rileva³⁶. Tornando all'intuizione iniziale della tesi di Bruno, cioè di pensare all'invenzione del disegno nel mito di Dibutade (che ricalcò l'ombra dell'amato proiettata su un muro da una fonte di luce) come a un ambiente di proiezione³⁷, è possibile identificare l'immaginazione proiettiva ("projective imagination") con l'opera in *Solar Circumstance*. Uno 'spazio potenziale' dominato da una modulazione luminosa, un "rhythm of light", che attiva "a mobile site, a place of sensible, resonant vibration of the energies of matter"³⁸. Quest'ultima definizione dell'atmosfera come il medium attivo della nostra esperienza risuona particolarmente con il "campo di energia" nominato da Zehr nella definizione che apre il paragrafo. Il concetto di *environmentality* di Bruno ("a shifting perceptual sensitivity to the environment, understood in the widest sense as an ecology: a mutual compenetration of the body and the body of things, of the human and the nonhuman, in hybrid mixture")³⁹ sembra far convergere l'esperienza creativa di Zehr

e la "trans-boundary imagination" della scrittura ecologica di *The Sea Around Us*. Infine, le collaborazioni di Zehr a Milano mostrano come "a projective act can even become a virtual form of commonality"⁴⁰. L'immaginazione proiettiva di Zehr e le sue installazioni pongono inoltre un problema di scala. In *Atmospheres of Projection*, 'scale' è perlopiù equiparata a 'size', indicando gli effetti della dilatazione (a volte enorme) di schermi e ambienti rispetto al punto di vista umano⁴¹. Non è il caso di *Solar Circumstance*, che stabilisce un rapporto ambiguo con l'espansione ambientale. Si può partire da una semplice osservazione: la posizione della fonte luminosa coincide con l'angolo destro dell'ambiente, ovvero con uno dei due centri, quello da cui si espandono i cumuli concentrici con le lingue di argilla. Quel centro corrisponderebbe allora al sole, i cui raggi-onde incontrano quelli dell'altro polo, la terra, posto nell'angolo a sinistra che riceve la luce. Questa interpretazione letterale del titolo è certo schematica, e va sfumata nel ricco processo ideativo che è stato ripercorso sopra. Essa tuttavia consente di immaginare la scala addirittura 'cosmica' che presuppone l'installazione; e dunque la paradossale possibilità di leggere l'ambiente della galleria Ala come il risultato di una 'riduzione' invece che una espansione (una sorta di modellino di processi cosmogenetici). O meglio: come una dinamica tensione tra la dilatazione ambientale dell'opera e la proiezione di scala all'opera quando concettualizziamo i processi ambientali, oceanici, cosmologici. Una tensione che esisteva già nelle precedenti installazioni di Zehr, spesso descritte come paesaggi in miniatura, o "3-D sandscape"⁴². L'opera che aveva esposto al Whitney all'inizio del 1975, *Red Carpet* (creste di argilla su un rettangolo di sabbia rossa, raccolta nella Valley of Fire in Utah)⁴³, "evokes a specific mountain landscape but could be part of an old-style

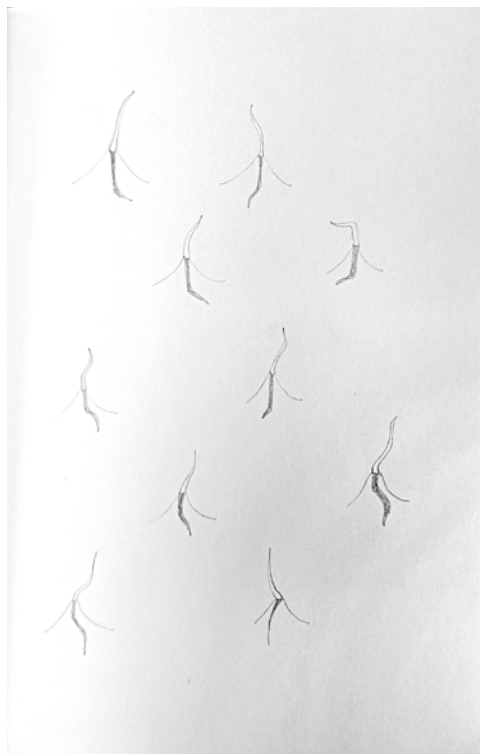


Fig. 19. Connie Zehr, disegno da taccuino, 1975, Connie Zehr papers, Box 7, Folder 10, AAA, Smithsonian Institute, Washington DC

didactic museum"⁴⁴; e per Roberta Smith funzionava come "an immense landscape on a small scale or from a distance"⁴⁵.

Ricorrendo a definizioni 'relazionali' di scala, come quelle che James Nisbet ha indicato nei testi di Morris e Smithson⁴⁶ o quella più recente di Joshua DiCaglio, si potrebbe dunque interpretare l'immaginazione proiettiva di Zehr come una complessa operazione scalare, una "situated dislocation" che "ties together these nonhuman perspectives with a human one"⁴⁷, compresa in due movimenti. Da un lato, il salto 'up' alla dimensione oceanica, planetaria e addirittura cosmica, che corrisponde non solo alla dilatazione dell'intervento dell'artista all'intero spazio disponibile, ma anche

ad aspetti operativi e sensibili come la vera e propria raccolta delle sabbie colorate di varie località, l'osservazione recettiva del contesto (come al Lago di Garda) e dunque la consapevolezza geofisica dei luoghi in cui viaggiava (un appunto per la mostra a Halifax riporta la precisazione: "Nova Scotia is not an island")⁴⁸. Dall'altro, la traduzione ('down') dei fenomeni di scala ecologica entro lo spazio chiuso della galleria e nell'esperienza soggettiva della donna, secondo la pratica femminista (ma anche, come si è visto, secondo la "trans-boundary imagination" di Carson).

In una simile prospettiva è possibile intuire il carattere 'interscalare' di un materiale come la sabbia, che al tempo stesso si presenta come infinitesimale, si dispone in pattern ondulatori con specifiche proprietà (oggetto di una disciplina che non ebbe fortuna, la kumatologia)⁴⁹ e si estende a connotare interi paesaggi come deserto. Per Zehr, in ogni caso, la cerniera essenziale per articolare questi passaggi di scala era la pratica su carta. Gran parte dei disegni che si osservano nei 'visual diaries' si possono ricondurre alla categoria del diagramma: una sigla grafica che sintetizza o, nelle parole dell'artista, 'filtra' il motivo (per esempio i cerchi concentrici delle onde), riducendolo a pochi tratti di matita sulla carta e al limite della pagina (il centro e le mediane, o l'angolo del foglio come limite, le piccole virgole a matita). La stessa qualità sintetica del diagramma permetteva poi di proiettarlo geometricamente dal foglio all'ambiente, utilizzando un metodo meccanico, come composizione o struttura dell'installazione. Del resto, il disegno costituiva anche una pratica parallela a quella ambientale: Zehr realizzava autonome opere su carta, che venivano esposte⁵⁰ e vendute, anche per ovviare al problema di mercato posto dalle sue installazioni effimera. Similmente Gordon Matta Clark inviò una serie di disegni a Salvatore Ala, per la mostra che seguì in



Fig. 20. Connie Zehr, *Solar Circumstance V e VIII*, 1975, collezione privata. Courtesy Capitulum Art

galleria *Solar Circumstance*⁵¹. Le opere su carta di Zehr lasciate ad Ala circolarono effettivamente: una fu esposta nel febbraio del 1976 a *Drawing/Transparence*, la mostra di disegno organizzata allo Studio Cannaviello da Achille Bonito Oliva⁵²; altri due fogli, riemersi recentemente in un'asta⁵³, consentono di stimare ad almeno nove esemplari la suite di *Solar Circumstance*. Nel diario in effetti è contenuto un "project for Salvatore" che sembra ipotizzare un'opera grafica: un bozzetto illustrava due fogli che sovrapponevano in trasparenza due diagrammi concentrici, ed era annotato con ipotesi tecniche: "silverpoint on cameo / pencil on opaline vellum / white? chalk crayon? writing"; la pagina successiva illumina sul significato di questa sovrapposizione: "transparencies / overlap / multiple energies"⁵⁴. La carta velina era già servita per la formulazione del motivo concentrico, attraverso quei ritagli che sono rimasti tra le pagine del diario; essendo mobili,

Zehr ne poteva sfruttare la sovrapposizione nel momento in cui stava sperimentando la reciproca disposizione dei due centri. Tale sovrapposizione di 'energie' era un'altra forma per esprimere quell'incontro tanto cruciale, "healing", dei cerchi sviluppati dai due centri; e in definitiva la trasparenza della carta velina alludeva alle possibilità proiettive dei diagrammi (*transparency* in inglese è anche la diapositiva).

I disegni per Ala risultarono infine come raffinati dispositivi di segni appena leggibili, tracciati con un pastello bianco sulla carta velina. Tornando al motivo delle lingue d'argilla sulle dune già studiato sul taccuino (fig. 19), su ciascun esemplare Zehr variò o moltiplicò l'orientamento delle ombre, un piccolo segno a matita, fino a sovrapporli tutti in una corona stellata (fig. 20).

In definitiva, anche in un disegno di Zehr, e nella quotidiana pratica su carta che alimentava le sue installazioni, si osserva la tensione scalare tra l'intervento artistico e le

sue implicazioni ecologiche. La svolta avvenuta osservando le onde del Lago di Garda, che non era rintracciabile nella forma finale e pubblica di *Solar Circumstance* e parrebbe una fortuita ispirazione da un motivo naturale, può annodare invece i tre fili conduttori di quest'analisi. Il comportamento dell'acqua interessava Zehr a partire dalla lettura di Carson e rispondeva alla sua sensibilità ecologica; la scrittura di matrice femminista permetteva di inscrivere l'intuizione in una riflessione personale più articolata, rilevante per la pratica artistica; l'immaginazione proiettiva mediata dal disegno trasportava il semplice motivo alle condizioni di luce e spazio dell'installazione.

1. Salvatore Ala, nato a Paceco (Trapani) nel 1939, già negli anni Sessanta lavorava come mercante di libri ed edizioni grafiche mediando tra gallerie e artisti europei, per poi avviare numerose visite a New York. Sulla galleria, vedi *Salvatore Ala. Selected Exhibitions 1974-2011*, Archivio Ala, Milano, 2024.
2. Il calendario è ricostruito nel regesto archivistico dell'Archivio Ala: Joel Shapiro (4 ottobre 1974), Agnes Martin (13 novembre), Jene Highstein (12 dicembre), Eric Orr (15 gennaio 1975), Doug Wheeler (26 febbraio), Barbar Munger (4 aprile), Mary Miss (29 aprile), Connie Zehr (9 ottobre), Gordon Matta-Clark (19 novembre), Channa Horwitz (15 gennaio 1976), Michelangelo Pistoletto (18 febbraio), Joel Fisher (17 marzo), Stephen Rosenthal (14 aprile), Daniel Buren (15 giugno), Richard Nonas (7 ottobre), Jene Highstein (17 novembre), Janni Kounellis (16 dicembre), Suzanne Harris (20 gennaio 1977), Susanna Tanger (22 febbraio), Mario Merz (6 aprile), Marisa Merz (8 novembre), Rebecca Horn (1 dicembre). Per il supporto alla mia ricerca ringrazio Francesca Iannone dell'Archivio Ala e la Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Lombardia.
3. Germano Celant, *UnderNewYork*, in "Domus", (524), luglio 1973, pp. 46-48; e Id., *Arte ambientale californiana*, in "Domus", (547), giugno 1975, pp. 124-125. Germano Celant, *Splitting '74*, Gordon

Matta-Clark in California, in "Domus", (548), luglio 1975, p. 48.

4. Così (cioè sotto l'influenza di Irwin, Asher e Turrell) era citata per esempio in Peter Plagens, *Sunshine Muse. Contemporary Art on the West Coast*, New York, Praeger, 1974, p. 138. Su Light and Space, cfr. *Transparency, Reflection, Light, Space: Four Artists (Peter Alexander, Larry Bell, Robert Irwin, Craig Kauffman)*, (Los Angeles, UCLA Art Galleries, 11 gennaio-14 febbraio 1971), Los Angeles, UCLA Art Galleries, 1971; e *Light + Space*, (Copenhagen, Copenhagen Contemporary, 13 dicembre 2021-4 settembre 2022), Colonia, König Books, 2022.
5. "mai prima d'ora l'uomo si era trovato a fronteggiare una 'ecocatastrofe' come ai nostri giorni e quindi a dover divenire cosciente di alcuni valori trascurati del nostro habitat; [...] questi artisti si sono riaccostati alla natura, hanno preso coscienza del trasformarsi del terreno, delle piante, del valore d'un crepitio di foglie, d'un variare del paesaggio col variare delle stagioni" (Gillo Dorfles, *Arte nel paesaggio e sul paesaggio*, "L'Uomo e l'Arte", (7), 1971, p. 6). Per una lettura ecologica della Land Art, cfr. James Nisbet, *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, Cambridge, Mass., Londra, The MIT Press, 2014, pp. 7-11, 67-128; *Groundswell: Women of Land Art*, (Dallas, Nasher Sculpture Center, 23 settembre 2023-7 gennaio 2024), a c. di Leigh A. Arnold, New York, Del Monico Books, 2023; e Gerko Egert, *Arbeit in und an Anthropozän-Landschaften. Künstlerische und feministische Strategien*, "FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur", (75), 2025, pp. 24-36.
6. Connie Zehr papers 1965-2001, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC. Ringrazio Eric Elder per la disponibilità e l'aiuto nel reperimento e nella pubblicazione dei materiali d'archivio di Zehr.
7. L'annotazione si trova su un diario del 1973.
8. "the attitude evidenced toward sand (ergo, earth) is more narrative than concrete, more fawningly romantic than adventurous; it's a kind of fifties' earthwork show [...] Miss Zehr's broadside is embarrassingly pat in its universalist metaphors (the single mound is unity, the warm colors, hope, etc.), like a Wednesday night Church of Religious Science lecture" (Peter Plagens, *John Schroeder and Connie Zehr*, "Artforum", X (3), novembre 1971, p. 85).
9. Dopo essere cresciuta nella fattoria del nonno in Indiana, "prophetically called Sand Hill", e aver trascorso un anno in India, nei primi anni Sessanta Zehr (1938-2025) si trasferì con il marito, lo scultore David Elder (conosciuto alla Ohio State University) in Sierra Madre, nella contea di Los

Angeles e alle pendici delle San Gabriel Mountains. Tra i pochi profili dell'artista vedi Eleanor Munor, *Originals. American Women Artists*, Boulder, Da Capo Press, 2000, pp. 447-455, e Connie Zehr, Joyce Beckenstein, *Shifting Sand: A Conversation with Connie Zehr*, "Sculpture Magazine", XLI (6), novembre-dicembre 2022, p. 26.

10. "I became interested in working with sand when I saw Claes Oldeburg's soft sculpture in *American Sculpture of the 60s* at the Los Angeles County Museum of Art [aprile-giugno 1967, n.d.r.]. I began to create my own sewn fabric sculptures, but I didn't want them to look like pillows, so I filled them with sand, which allowed them to shift, implying movement and change" (*Ibidem*).

11. Connie Zehr, *Fallen Sand*, Mount San Antonio College, Walnut, California, 17 novembre-8 dicembre 1970. Una ricca documentazione fotografica delle installazioni è reperibile sul sito personale dell'artista: <https://www.conniezehr.com/> (ultima consultazione 12/07/2025).

12. Connie Zehr, Joyce Beckenstein, *op. cit.*, p. 26.

13. Vedi Carlo Caccamo, *Itinerario critico attraverso il percorso di Franca Sacchi*, in "piano b", VIII (2), 2023, pp. 181-199.

14. "One morning, I was on the veranda and found a fallen bird's nest containing feathers and a broken egg. Turning that tiny tragedy into a positive inspiration, I began a series of studies using brown eggs and white silica sand. [...] I was assigned space in a large gallery with curved walls, where I taped out a grid pattern and used my cylinder method to create equal-size mounds [...]. I placed one brown egg – 19 dozen of them in total – on each mound. I blew out a dozen eggs at a time to complete the project, each time bringing the whites and yokes to my children's preschool where the class made scrambled eggs. Over the course of several weeks, the project became an interactive collaboration of sorts" (Connie Zehr, Joyce Beckenstein, *op. cit.*, p. 33). Il lavoro fu replicato al Wadsworth Atheneum nel 1975 e poi recentemente a Copenaghen, cfr. *Light + Space*, cit.

15. Alla prima collettiva del Womanspace, Zehr espose un piccolo "assemblage of yams [patate dolci, n.d.r.] in dirt, reminiscent perhaps of some primitive ritual" (Melinda Terbell, *The First Invitational Show*, "Womanspace Journal", I (2), aprile-maggio 1973, p. 19).

16. *Four Los Angeles Sculptors*, (Chicago, Museum of Contemporary Art, 17 novembre 1973-4 gennaio 1974), Chicago, Museum of Contemporary Art, 1973, n.n.

17. Dopo l'uscita di *Silent Spring* nel 1962, John F. Kennedy istituì uno Science Advisory Committee presidenziale presso cui la stessa Carson testimoniò,

in una delle ultime uscite pubbliche prima della morte precoce dovuta a un tumore al seno nel 1964. Cfr. Linda Lear, *Rachel Carson. Witness for Nature*, New York, Holt, 1997.

18. Vedi Amanda Hagood, *Wonder with the Sea: Rachel Carson's Ecological Aesthetic and the Mid-Century Reader*, "Environmental Humanities", (2), 2013, pp. 57-77.

19. Susan Power Bratton, *Thinking like a Mackerel*, in *Rachel Carson. Legacy and Challenge*, a c. di Lisa H. Sideris e Kathleen Dean Moore, New York, State University of New York Press, 2008, p. 89.

20. "I first read *The Sea Around Us* when I was a young housewife living in West Palm Beach, Florida. [...] The combination of cosmic and intimate in *The Sea Around Us*, the devoted and detailed field work, the exquisite, flowing style, lapped around my consciousness like that of the waves itself, and made me aware not only of other worlds but of the precise observation with which Rachel Carson approached them" (Ann H. Zwinger, *Introduction*, in Rachel Carson, *The Sea Around Us*, New York, Oxford University Press, 1991, p. XIX).

21. Judith Madera, *The Birth of an Island: Rachel Carson's "The Sea Around Us"*, "Women's Studies Quarterly", XLV (1-2), primavera-estate 2017, p. 293.

22. In un'intervista del 1970 Peter Alexander definiva la seducente regia luminosa degli interni di Vermeer come "that certain quality of light, that quality of being under water" (Peter Alexander in *Transparency, Reflection, Light, Space*, cit., p. 9).

23. "Judy Chicago invited me to participate in her early meetings about a feminist initiative whose objective was to raise awareness of the many women artists working in Los Angeles who remained invisible. [...] Max Cole, Hope Fletcher, Ann Morris, Lynn Bassler, Merion Estes, and Constance Mallison were among my closest women artist friends" (Connie Zehr, Joyce Beckenstein, *op. cit.*, p. 32). Vedi Judy Chicago, *Institutional Time. A Critique of Studio Art Education*, New York, The Monacelli Press, 2014.

24. Cfr. *Womanspace Journal*, (1), novembre 1973, p. 23. Sulla vicenda della galleria, vedi Jane F. Gerhard, *The Dinner Party. Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*, University of Georgia Press, 2013, pp. 69-71.

25. Sulla ricezione contemporanea di Carson, vedi Michael B. Smith, *Silence, Miss Carson! Science, gender, and the reception of Silent Spring*, "Feminist studies", XXVII (3), 2001, pp. 733-752; e Maril Hazlett, *Woman vs. Man vs. Bugs: Gender and Popular Ecology in Early Reactions to Silent Spring*,

- "Environmental History", IX (4), ottobre 2002, pp. 701-729. Per un'utile e ampia ricapitolazione delle posizioni ecofemministe, vedi Joni Seager, *Rachel Carson died of breast cancer: the coming of age of feminist environmentalism*, "Signs: Journal of Women in Culture and Society", XXVIII (3), 2003, pp. 946-972.
26. Connie Zehr, Diario, 1975, p.n.n. Connie Zehr papers, Box 7, Folder 10, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.
27. Veronica Ions, *Myths and Legends of India*, Londra, Hamlin, 1970, pp. 20-21.
28. Connie Zehr, Diario, 1975, p.n.n. Connie Zehr papers, Box 7, Folder 10, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.
29. Il riferimento è al racconto *A Descent into the Maelström* di Edgar Allan Poe, autore particolarmente in voga in quegli anni.
30. Connie Zehr, Diario, 1975, p.n.n. Connie Zehr papers, Box 7, Folder 10, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.
31. Ivi, p.n.n. .
32. Ivi, p.n.n.
33. Connie Zehr, testo pubblicato in *Visibilia*, "DATA", V (19), novembre 1975, p. 20.
34. Germano Celant, *Arte ambientale*, cit., p. 124.
35. Vedi *Light + Space*, cit., p. 15.
36. Immagini fotografiche di sabbia esemplificano reversibilità e automatismo della percezione della luce in Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Have, London, Yale University Press, 1995, pp. 36-39.
37. In particolare, sul dipinto di Schinkel in cui la vicenda viene ambientata in pieno giorno, "the atmospheric agency needed to make projection possible, here in the form of solar rays that become projective rays" (Giuliana Bruno, *Athmospheres of Projection. Environmentality in Art and Screen Media*, Chicago, University of Chicago Press, 2022, p. 5). Vedi anche i richiami a Stoichita e l'importanza dell'ombra nella proiezione prospettica ("the 'casting' of shadows plays an important part in the construction of the material projective space") e a *The Projective Cast* di Robin Evans, ivi, pp. 36-37.
38. Ivi, p. 11.
39. *Ibidem*.
40. Ivi, p. 13.
41. Vedi per esempio il capitolo *The nature of scale: Jesper Just's Mareoramic Environments*, pp. 185-186.
42. Grace Glueck, *Art Notes*, "The New York Times", 16 aprile 1972, p. 19.
43. "The color comes from iron deposits in the waters of an ancient island sea, where eons of wind and water flow carved huge red rock formatis, leaving fine red sand on the desert floor" (Connie Zehr, Joyce Beckenstein, *op. cit.*, p. 33).
44. John Russell, *Whitney Finds This Land Is Its Land*, "The New York Times", 6 febbraio 1975, p. 26. L'illustrazione dell'articolo riprendeva proprio l'opera di Zehr, che peraltro era stata allestita in chiave 'paesaggistica' di fronte a un grande trittico del 'vedutista' Joe Di Giorgio dedicato al lago Yosemite.
45. Roberta Smith, "Biennial," *The Whitney Museum*, "Artforum", XIII (9), maggio 1975, p. 71.
46. Cfr. James Nisbet, *op. cit.*, pp. 111-124.
47. Joshua DiCaglio, *Scale Trick and God Tricks, or The Power of Scale in Powers of Ten*, "Configurations", XXVIII (4), autunno 2020, p. 463. Vedi anche Id., *Scale Theory. A Nondisciplinary Inquiry*, Minneapolis, Londra, University of Minnesota Press, 2021, pp. 223-239.
48. L'appunto si trova su un diario datato alla prima pagina al 26 maggio 1975.
49. Vedi Vaughan Cornish, *Waves of Sand and Snow*, Chicago, The Open Court Publishing company, 1914; e il fascicolo *Sand di Material Intelligence*, (10), 2024: <https://www.materialintelligencemag.org/sand-10/> (ultima consultazione 12/07/2025).
50. Cfr. *Drawings* (Los Angeles, Triad Gallery, 20 luglio-31 agosto 1973); *Drawings*, Chicago, John Doyle Gallery, 1974; *The Drawing Show*, Los Angeles, Womanspace, 25 maggio-15 giugno 1973.
51. Vedi l'importanza del disegno per la vicenda espositiva europea di Matta Clark nel suo carteggio, in *Gordon Matta-Clark. An Archival Sourcebook*, a c. di Gwendolyn Owens e Philip Ursprung, Oakland, University of California Press, 2023, pp. 163-164, 172-173, 198-199.
52. Vedi *Drawing/Transparence Disegno/Trasparenza*, Studio Cannaviello, 1976. Ala probabilmente fornì anche i disegni di Mary Miss, Gordon Matta Clark, Joel Fisher, Richard Nonas e Shapiro. Agnes Martin, Brenda Miller.
53. Modern & Contemporary Art, Capitulum Art, asta n. 300, 29-30 settembre 2020, lotto 0374.
54. Connie Zehr, Diario, 1975, Connie Zehr papers, Box 7, Folder 10, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.



Bosco, F. Ecofemminismo, immaginazione proiettiva, e la scala dell'installazione. Verso 'Solar Circumstance' di Connie Zehr. *L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità*, 22(22-24), 300–319. https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24_2025_pp300-319

Issue

[Vol. 22 No. 22-24 \(2025\): L'uomo nero green](#)

Section

Monographic Section

License

Copyright © 2025 Filippo Bosco



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](#).