

Troublemakers. The Story of Land Art (2015): una storia opinabile della Land Art

FEDERICA STEVANIN

L'arte ha da sempre avuto bisogno di immagini, sia fisse che in movimento, per essere raccontata al pubblico. L'importanza di queste ultime è ancor più evidente qualora ci si debba confrontare con l'arte dematerializzata o «ultra concettuale» (Lippard - Chandler, 1968, p. 31)¹ come le azioni di Body art, le *performance*, gli *happening* o l'arte *site-specific* come la Land Art: denominazioni diverse che indicano una varietà di opere accomunate dal «marchio dell'effimero» (Gunthert - Poivert, 2008, p. 560), concepite cioè per vivere in un determinato momento e in un luogo preciso, delle quali, a distanza di tempo, tutto ciò che rimane sono fotografie, film o video. Ecco dunque che questi materiali, spesso ricompresi sotto il termine di documentazione, di natura residuale, ossia secondaria, rispetto all'opera d'arte vera e propria, sono degli strumenti fondamentali grazie ai quali è possibile risalire a dei lavori ormai inattingibili. Nella casistica delle relazioni più complesse istituitesi tra l'arte e la sua comunicazione al pubblico, senza dubbio il rapporto ambiguo (e talvolta drammaticamente conflittuale) creatosi tra la Land Art e i media costituisce ancora oggi un interessante caso di studio. Se i media hanno avuto da un lato il merito di aver diffuso presso il vasto pubblico la conoscenza di quest'arte sorta tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta del Novecento, dall'altro è innegabile che essi abbiano contribuito a plasmare un certo tipo di "immagine pubblica" della Land Art, puntando la propria attenzione soprattutto sulle opere in grado di sedurre maggiormente lo sguardo dello spettatore, grazie alle azioni "epiche" de-

¹ Trad. it. mia.

gli artisti più rivoluzionari. Ebbene, il documentario *Troublemakers. The Story of Land Art* (2015)², ultimo film, in ordine di tempo, a focalizzarsi su questa tendenza artistica con l'ambizione di raccontarne la storia definitiva, dimostra ancora una volta la persistenza di alcuni luoghi comuni sulla Land Art che gli stessi media hanno concorso non solo a creare, ma anche a consolidare.

Troublemakers è l'opera seconda di James Crump, storico e critico d'arte americano specializzato in fotografia, il cui esordio alla regia risale al 2007, anno di uscita del documentario *Black White + Gray: A Portrait of Sam Wagstaff and Robert Mapplethorpe*. Provenendo dall'ambito accademico e non da quello degli studi di cinema, nei suoi film Crump si dedica alla ricostruzione documentaria di momenti significativi dell'arte contemporanea, con una particolare predilezione per l'arco cronologico compreso tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Nel 2003, durante le riprese di *Black White + Gray*, film definito dalla stampa «un potente esercizio nella mitografia del mondo dell'arte» (Holden, 2007)³, Crump viene in contatto con Michael Heizer, uno degli artisti più importanti della Land Art. L'intervista a Heizer fa riaffiorare nel regista alcune esperienze vissute negli anni di formazione, come un viaggio da lui intrapreso alla metà degli anni Ottanta alla scoperta della vastità di spazi dell'America del sudovest, assieme al ricordo indelebile della visita, avvenuta negli anni di dottorato, all'opera *The Lightning Field* (1977) di Walter De Maria nel deserto del New Mexico. Come spiega lo stesso regista: «*Troublemakers* iniziò ad essere concepito allora. Ho vissuto per più di un decennio nel sudovest, a Santa Fe, e ho fatto il mio primo viaggio nei siti della Land Art alla metà degli anni Novanta, così ero perfettamente consapevole di questi artisti» (Crump, in Murg, 2016)⁴; tuttavia, egli decide di iniziare a pensare ad un possibile film solo una decina d'anni dopo, alla fine del 2013, perché, come egli spiega in un'intervista:

² *Troublemakers. The Story of Land Art* (2015), USA, 72 min, b/n e colore, suono. Regia: James Crump. Prodotto da: Michel Comte, Ronnie Sassoon, Farley Ziegler. Summitridge Pictures e RSJC LLC. La versione italiana è distribuita da Wanted.

³ Trad. it. mia.

⁴ Trad. it. mia.

[...] sentivo che questa era una storia che era necessario raccontare ora per una serie di ragioni. Una di queste era che alcuni dei principali personaggi erano anziani o già scomparsi e alcune delle figure-chiave che erano ancora in vita stavano invecchiando. Questa era una questione. Ma l'altra questione era che io sentivo che la condizione del mercato dell'arte contemporanea era tale che, nella sua forma veramente iper-speculativa, altamente mercificata, una storia come questa, in cui si recupera lo spirito di questi artisti, è veramente necessaria.

[Jake Boyer] E di che spirito si tratta?

Questi artisti stavano facendo qualcosa che, in una certa misura, è completamente contro la mercificazione [dell'arte], e io speravo che questo film fosse qualcosa che avrebbe potuto entrare in risonanza con una nuova generazione, una più giovane generazione d'artisti che, mi sembra, dovrebbero essere consapevoli di questi artisti e dei rischi che si sono assunti; ed essere consapevoli dell'ambizione, dei sogni, della mitologia, del loro senso dell'utopia e [...] del loro sforzarsi di fare qualcosa che era al di fuori da un certo sistema all'epoca dominante nella città di New York (Crump, in Boyer, 2015)⁵.

Decidere di autoescludersi da quella che, alla fine degli anni Sessanta, è la mecca del panorama artistico mondiale, per realizzare le proprie opere in luoghi sperduti o difficilmente raggiungibili, significa rifiutare il circuito attraverso il quale questo sistema si alimenta, ovvero le gallerie e i musei; allo stesso tempo, la ricerca di una dimensione operativa alternativa porta gli artisti della Land Art a impiegare materiali altri rispetto allo "specifico" tanto caro a Clement Greenberg, creando opere non più facilmente etichettabili come pittura o scultura, ma che si collocano nel «campo allargato» ossia in quello dell'arte postmoderna, dove «la pratica non si definisce in funzione di un dato medium» (Krauss, 2007, p. 295). Ebbene, tanto la scelta di lavorare nello spazio esterno usando la terra (intesa anche come *landscape*, cioè paesaggio) come medium principale, quanto la decisione di creare delle opere del tutto inconciliabili con gli spazi espositivi tradizionali, sono entrambi dei fattori che fanno degli artisti della Land Art dei personaggi "scomodi". Spinti dalla volontà di mina-

⁵ Trad. it. mia. Integrazione mia.

re le fondamenta di quel meccanismo speculativo che riduce l'arte a un oggetto che si può trasportare, scambiare o commercializzare, e mossi, al contempo, dal desiderio di riportare l'esperienza estetica a un livello di coinvolgimento fisico ed emotivo, questi artisti si comportano come degli "agitatori" (*troublemakers*) che contrastano lo *status quo* del mondo dell'arte con la propria rivoluzionaria visione. Non a caso, il termine *troublemakers*, scelto da Crump come titolo del suo documentario, è mutuato da un'intervista a Germano Celant, critico e storico dell'arte italiano vicino ai protagonisti di questa vicenda artistica. Nei primi minuti del film, Celant spiega infatti al pubblico che questi artisti «erano come degli agitatori, confondevano il mercato. In effetti, non avevano un proprio mercato. Non solo perché fosse difficile, ma perché la gente non riusciva a capirli»⁶. L'accattivante titolo del film dischiude quindi la prospettiva attraverso la quale l'intero documentario mostra la Land Art. Ricorrendo agli esponenti più carismatici come Walter De Maria, Michael Heizer e Robert Smithson, «scelti perché i loro lavori sono stati i primi a diventare iconici e a stabilire uno scenario per tutto ciò che è stato creato in seguito nella Land Art» (Crump, in Benini, 2015), l'obiettivo di Crump è di ricostruire un racconto avvincente della nascita di questa tendenza artistica, fatto di rivalità, forti personalità e colpi di scena; tuttavia, fin dai primi minuti del film ci accorgiamo che quella che egli vuole raccontare non è una cronistoria (*history*) obiettiva e completa, bensì una storia (*story*) spettacolarizzata che si focalizza esclusivamente sulle «creazioni imponenti del triumvirato americano di Heizer, De Maria e Smithson» che ancora oggi «continuano a dominare come gli esempi principali, se non addirittura come *il* paradigma, della Land Art: sculture monumentali permanenti in luoghi remoti e inospitali che chiaramente sfuggono al sistema dell'arte e richiedono pellegrinaggi reverenziali per poterle esperire in situ» (Kaiser -Kwon, 2012, pp. 18-19)⁷. Così, nel suo film Crump vede nella Land Art un fenomeno artistico esclusivamente americano, continuando a riflettere un'interpretazione critica ormai superata a livello cri-

⁶ Trascrizione dall'audio in italiano del film.

⁷ Trad. it. mia.

tico⁸ e contestata anche dalla recente *Ends of the Earth: Land Art to 1974* (2012), una mostra che, pur rimanendo per molti versi problematica, ha comunque avuto il merito di sfatare una serie di erronei “miti” associati alla Land Art, rimarcandone la piena internazionalità per il dialogo costante che ha unito artisti, critici e curatori operanti al di qua e al di là dell’Atlantico. La stessa partecipazione congiunta di artisti sia statunitensi che europei ad *Earth Art* (1969) - uno dei due principali eventi che hanno inaugurato questa nuova stagione artistica, sul quale ritorneremo più avanti -, certifica l’ampiezza di respiro di un fenomeno che, fin dagli esordi, rifiuta di essere ricompreso sotto un’unica bandiera nazionale. Qualora poi volessimo prendere in considerazione l’origine stessa del termine “Land Art”, ormai unanimemente impiegato e preferito ad altre definizioni quali *earthworks* e *Earth Art*, non possiamo non ricordare come esso derivi dal titolo di un film del 1969 del cineasta tedesco Gerry Schum, il quale, facendo la spola tra gli Stati Uniti e l’Europa tra il gennaio e il marzo del 1969, ha ripreso al lavoro otto artisti statunitensi (De Maria, Heizer, Smithson e Dennis Oppenheim) ed europei (Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, e Richard Long) a dimostrazione per l’appunto di una poetica che, pur originando negli Stati Uniti, si stava affermando anche nel Vecchio Mondo. Ogni possibile riferimento a questa contemporaneità di sviluppi è intenzionalmente omissivo dal film, da un lato per la volontà di rimarcare il “primato americano” nella nascita della Land Art, dall’altro per l’impiego di strategie narrative volte a trasmettere un’immagine avvincente di questa tendenza artistica capace di catturare l’attenzione dello spettatore. Una di queste strategie consiste nel restringere la portata del movimento alle tre figure più carismatiche dei cosiddetti “pionieri americani” cioè a De Maria, Heizer e Smithson: tre artisti uniti dalla grande visionarietà dei loro progetti, dal fatto di aver lavorato su larga scala nei luoghi più estremi ed infine, dettaglio tutt’altro che trascurabile, accomunati dalla medesima nazionalità. Quando però Crump decide di dedicarsi a questo progetto sono passati più di quarant’anni dalla creazione delle opere più note di questi artisti, realizzate nei vasti

⁸ Si veda il cap. 7 del volume di Boettger (2002).

spazi desertici degli Stati Uniti, come il *Double Negative* (1969-70) di Heizer, lo *Spiral Jetty* (1970) di Smithson e il *The Lightning Field* (1977) di De Maria; allo stesso tempo, sono venuti a mancare, per ovvie ragioni d'età, molti degli artisti in questione, mentre l'unico tra di essi ancora in vita, ovvero Michael Heizer, si è rifiutato di prendere parte al progetto, confermando la sua notoria riluttanza all'esposizione mediatica della propria opera⁹. Non potendo dunque coinvolgere direttamente nel suo progetto i protagonisti della Land Art statunitense, il regista sceglie di far raccontare la loro storia attraverso le voci di alcuni testimoni eccellenti cioè di noti personaggi del mondo dell'arte che hanno vissuto quei fatidici anni. Questi narratori "a posteriori" sono, per la maggior parte, figure di primo piano della scena artistica mondiale, legate a De Maria, Heizer e Smithson da rapporti di amicizia o per la comune partecipazione ad alcune mostre della fine degli anni Sessanta. Si tratta di Vito Acconci, Carl Andre, Lawrence Weiner e il *land artist* Charles Ross, ma anche del fotografo Gianfranco Gorgoni (sebbene nel film il suo ruolo di autore delle immagini più iconiche della Land Art non sia assolutamente considerato), i cui commenti vengono intrecciati nel film a quelli di altri testimoni autorevoli tra i quali spicca Virginia Dwan, la gallerista e *patron* americana che ha promosso la Land Art. Completa il gruppo Germano Celant, scelto da Crump «perché è il più importante storico dell'arte e curatore della generazione che ha vissuto molte esperienze con questi artisti, a livello professionale e semplicemente frequentandoli alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta» (Crump, in Erdosi, 2016)¹⁰. Oltre alle interviste originali di Crump a questi personaggi eminenti del mondo dell'arte, egli amplia il quadro delle testimonianze per mezzo sia dell'inserimento *voice-over* dell'audio che di estratti da film e documentari (coevi e non)¹¹, mentre per quanto riguarda la ricostruzione di alcuni

⁹ Heizer ha invece acconsentito a farsi intervistare e riprendere al lavoro nei minuti finali del documentario *Levitated Mass. The Story of Michael Heizer's Monolithic Sculpture* (2013) del regista Dough Pray.

¹⁰ Tra. it. mia.

¹¹ Riguardo ai *footage excerpts*, nei titoli di coda del film sono elencate le seguenti fonti: *Untitled footage* (1969) di V. Dwan; *The Spiral Jetty* (1970) di R. Smithson; *Mono Lake* (1968-2004) di N. Holt e R. Smithson; *Earth Art* (2008) di B. Thompson; *Hard Core* (1969) di W. De Maria;

momenti nodali della Land Art egli si serve anche di precedenti interviste a importanti nomi della Land Art americana quali Dennis Oppenheim e Nancy Holt, i quali però vengono inspiegabilmente relegati ai margini della narrazione. In *Troublemakers* Crump segue dunque la prassi più comunemente adottata nella realizzazione dei documentari: quella di affidarsi, nel comporre la storia, a una serie di «personaggi-intermediari la cui parola è ricca di tutta un'esperienza» (Gauthier, 2009, p. 22) e il cui ruolo è quello di garantire la veridicità della ricostruzione. Se «nell'ambito del documentario, il racconto vissuto costruisce la sceneggiatura» (Gauthier, 2009, p. 40), ecco che in *Troublemakers*, nel momento in cui queste testimonianze vengono fatte dialogare con le immagini e il suono, emerge in tutta la sua evidenza la forzatura al racconto operata dal regista. È la calcolata selezione degli interventi e delle immagini a essi abbinate durante la fase di montaggio a rivelare l'adozione da parte di Crump del medesimo registro sensazionalistico attraverso il quale i media statunitensi avevano inquadrato il fenomeno della Land Art fin dal momento della sua nascita. Sin dalla fine degli anni Sessanta, infatti:

[...] un fattore determinante nella fascinazione collettiva nei confronti della Land Art è il grande risalto che fin da subito la stampa ha attribuito ad un'arte che recava in sé i caratteri della novità, della sensazionalità e della spettacolarità, un insieme esplosivo che non poteva non suscitare l'interesse dei mass-media in un'epoca nella quale essi stavano diventando il tramite privilegiato di comunicazione. Per avere un certo impatto sul pubblico, le strategie giornalistiche più comuni prevedono che la notizia e le immagini da pubblicare debbano essere impostate secondo un registro di drammatizzazione o di spettacolarizzazione, in un processo che coinvolge tanto la forma quanto il contenuto. Per quanto riguarda i primi articoli giornalistici sulla Land Art, se prendiamo in considerazione i titoli, la scelta del tipo di impaginato e delle fotografie pubblicate, possiamo notare come

The Shock of the New (1982) di R. Hughes; *East Coast, West Coast* (1969) di N. Holt e R. Smithson; *The Earth Art Film* (1969) di W. Sharp e M. Rivchin; *Masters of Modern Sculpture, Part 3, The New World* (1980) di M. Blackwood; *Quand les attitudes deviennent forme* (1969) di M. Bellios; *The Making of Amarillo Ramp* (1973-2013) di N. Holt; *Sun Tunnels* (1978) di N. Holt; *Breaking Ground: Broken Circle/Spiral Hill* (1971-2011) di N. Holt e T. Tegelaers. Per l'*additional footage: The Avalance Interviews by John Perreault* (1973) girato da A. Mann; *Land Art* (1969) di G. Schum; *Le Land Art, l'art dans le paysage* (1994) di B. Cornand e *Mother Earth* (2005) di B. Cornand.

ciascuno di questi elementi sia stato abilmente plasmato per conformarsi ai parametri dell'enfasi giornalistica, volta ovviamente ad accentuare il carattere straordinario della nuova arte. Come nota [il critico americano David] Hickey, la diretta conseguenza di questa rielaborazione giornalistica è che "i *magazine* d'arte nazionali hanno sia sovrarappresentato che distorto il movimento *earth-works*" (Stevanin, 2017, p. 66).

Allo stesso modo dei media a stampa, anche il film *Troublemakers*, in quanto a scelta delle immagini, risente del fascino che promana dalle opere dei tre titani della Land Art americana, dimostrando di servirsene per soggiogare lo sguardo dello spettatore. Come lo stesso regista candidamente confessa nel corso di un'intervista: «l'idea era quella di creare un documentario per intrattenere il pubblico senza annoiarlo» (Crump, in Benini, 2015). Le interviste, i commenti *off* provenienti dagli archivi, assieme alle fotografie e alle sequenze tratte da film originali girati in 16 e 8 mm o impressi su nastro magnetico, ovvero gli elementi che nel film concorrono a costruire la narrazione, sono qui tutti orientati a continuare la mitizzazione mediatica dell'opera di De Maria, Heizer e Smithson, arricchendola con nuove, spettacolari immagini (anche aeree) girate nel deserto del Nevada, nel luogo dove si trova uno degli interventi più imponenti mai realizzati nella storia dell'arte ossia il *Double Negative*: un enorme taglio delle dimensioni di un grattacielo creato da Heizer sbancando, con cariche esplosive e l'ausilio di potenti caterpillar, le pareti della Mormon Mesa.

Questa lunga premessa si è resa necessaria per chiarire l'orientamento del film di Crump. Infatti, nel complesso, *Troublemakers* non aggiunge novità di rilievo rispetto all'attuale conoscenza della Land Art, con l'evidente limite di raccontarne le vicende con una certa parzialità, proprio per non allontanarsi dal suo proposito di glorificare i personaggi in questione. Analizzare in questa sede alcuni dei momenti-chiave del documentario ci consente di verificare e confermare questa ipotesi.

Nei primi minuti di apertura, il film ci trasporta nella classica atmosfera dei *road movie* americani: ci troviamo a condividere il punto di vista di chi sta guidando un'auto in una landa desolata, udendo anche il caratteristico sibilo del vento che soffia nel deserto. Il suono viene però subito co-

perto da una musica drammatica di sottofondo, che induce immediatamente il pubblico ad osservare un atteggiamento reverenziale nei confronti della storia. Mentre l'inquadratura si allarga in formato panoramico, iniziamo a intravedere dapprima una pianura desertica, poi una figura a petto nudo che si muove seguendo delle tracce circolari lasciate sul terreno dai pneumatici di un'auto (il film non lo dice, ma si tratta di alcune rare immagini d'epoca, girate in bianco e nero, che mostrano Heizer al lavoro su *Circular Surface - Planar Displacement Drawing*, opera realizzata nel 1970 nel deserto del Jean Dry Lake in Nevada). A questa sequenza, che si chiude con l'apparizione del titolo del film e una dissolvenza al bianco, segue una brevissima introduzione alla Land Art da parte di Crump, il cui commento in *voice over* viene accompagnato da immagini altamente spettacolari e da una musica che accresce il senso del mistero: vediamo alcuni secondi del celebre film in 16 mm *Spiral Jetty* (1970) di Smithson (in particolare un'inquadratura aerea dell'opera a cui segue la scena che vede l'artista ripreso mentre corre all'interno del molo a spirale da lui realizzato sulle rive del Great Salt Lake nello stato americano dello Utah), mentre la sequenza si chiude su alcune fotografie in bianco e nero dei *Sun Tunnels* (1973-76) di Nancy Holt. Dato che lo scopo del regista è quello di occuparsi esclusivamente dei tre *troublemakers* americani, l'introduzione al documentario è costituita da una stringata contestualizzazione della Land Art:

Dalla metà degli anni Sessanta un gruppo di artisti attivi soprattutto a New York iniziò a considerare la terra come soggetto, materiale e pratica della propria arte. Con interessi condivisi con l'arte minimalista concettuale, questi pionieri radicali della Land Art cercarono di trascendere i limiti della pittura e della scultura classiche e l'ortodossia del fare arte per gli spazi tradizionali delle gallerie. Questi artisti cercarono di creare opere in scala monumentale nei vasti e desolati spazi desertici del sudovest americano. Ancora oggi queste opere colpiscono per l'audacia e l'ambizione¹².

¹² Trascrizione dall'audio in italiano del film.

I termini “audacia” e “ambizione”, sui quali Crump chiude strategicamente la sua introduzione, sono un’allusione al cosiddetto “mito della frontiera”, che vede nell’opera di conquista dei selvaggi territori del West da parte dei coloni europei il “destino manifesto” di quello che sarebbe poi diventato il popolo americano. L’affermazione secondo la quale «Il West è la parte più americana dell’America» (Bryce, in Turner, 1959, p. 156) deriva dal fatto che le difficoltà connesse alla conquista della terra hanno forgiato il carattere di questi esploratori o *frontiersmen* temerari e dei loro discendenti, dando luogo a comunità avverse a qualsiasi tipo di autorità imposta dall’esterno. Questo stesso spirito anima i *troublemakers* della Land Art che, analogamente al *cliché* cinematografico del cowboy solitario, del *Marlboro-man* dal carattere indomito, rispondono solo al proprio desiderio di autodeterminazione e alle proprie ossessioni e la cui ambizione è di conquistare la terra imprimendo violentemente nel terreno il proprio “marchio”. Ecco dunque spiegata la scelta di Crump di inserire all’inizio del film i commenti che meglio avvalorano questa prospettiva. Infatti, le voci dei primi personaggi narranti (di cui ancora non vediamo il volto né sappiamo il nome) spiegano che questi radicali pionieri della Land Art si sono comportati come degli “artisti-esploratori” che cercavano nello spazio esterno «una tela più grande su cui lavorare» (Dwan)¹³. In un ambiente ostile e pericoloso come quello del deserto possono operare solo i personaggi più folli, che tali si confermano anche rispetto al mercato dell’arte che essi sfidano con le loro opere monumentali. Gli stessi intervistati chiamati a raccontare i propri ricordi semplificano, stereotipandoli, i caratteri di Smithson, Heizer e De Maria, per meglio rispondere alle finalità del film. Fin da questi primi minuti del documentario vediamo agire quella volontà di spettacolarizzazione del racconto che punta sulle caratteristiche fuori norma delle personalità in questione, che incantano e conquistano il pubblico. Si inizia da Robert Smithson che viene descritto come un personaggio “folle”, con «un che di satanico» e «in contatto con forze oscure: la sua opera, la sua visione, i suoi scritti hanno questa natura quasi apocalittica» (Andre)¹⁴. Si continua

¹³ Trascrizione dall’audio in italiano del film.

¹⁴ Trascrizione dall’audio in italiano del film.

poi con Michael Heizer, il cui tratto distintivo è il temperamento “impulsivo” e “competitivo”. Come dichiarano i vari intervistati, pare addirittura che i due fossero rivali nel tentativo di assicurarsi il primato nella Land Art, un *leitmotiv* che, come vedremo, continuerà a serpeggiare per l'intera durata del film. Il quadro si completa con il “riservato” De Maria, il quale, da buon californiano, ha in comune con Heizer la passione per il deserto, ma che ostinatamente si rifiuta di parlare del proprio lavoro. Il mistero che aleggia sulle sue creazioni è un elemento di cui egli si serve per restituire una certa «aura» (Benjamin, 2000, p. 23) all'opera, elemento al quale contribuisce anche il pellegrinaggio reverenziale che il pubblico deve compiere per poterla ammirare.

Dopo aver brevemente inquadrato i profili caratteriali dei tre artisti, il film salta a piè pari il racconto degli antecedenti artistici della Land Art preferendo metterla in connessione con alcuni grandi eventi che hanno segnato quello che nel film viene definito lo *Zeitgeist* del periodo. In primo luogo, la guerra in Vietnam, evocata attraverso l'inserimento di spezzoni di reportage che ci mostrano deflagrazioni, sofferenze e azioni di bombardamento col napalm; in secondo luogo, le missioni spaziali e le prime immagini satellitari della Terra; infine, il progresso tecnologico nei trasporti, in particolare la possibilità di coprire grandi distanze a bordo degli aerei di linea. Poter vedere il mondo dall'alto è un evento epocale anche per la storia dell'arte: la veduta aerea suggerisce infatti agli artisti prospettive più grandi sulle quali lavorare. La Land Art è dunque frutto della convergenza di informazione, tecnologia e storia.

Nei successivi minuti del film si riaccende il dibattito sulla questione della reale o presunta opposizione degli artisti della Land Art alle gallerie e ai musei. Retrospectivamente, la stessa Virginia Dwan tiene a precisare che la poetica degli artisti non era una «dichiarazione anti-gallerie»¹⁵, ma piuttosto una diretta conseguenza della decisione di operare su larga scala nell'ambiente esterno. Lo stesso Carl Andre ricorda infatti che all'epoca le gallerie erano dei luoghi di incontro e di discussione fondamentali per gli artisti, allo stesso modo dei ritrovi cittadini più alla moda

¹⁵ Trascrizione dall'audio in italiano del film.

come il famoso locale newyorkese Max's Kansas City. Tra le gallerie attive in quel periodo, i riflettori vengono puntati ovviamente sulla Dwan Gallery di Virginia Dwan. Essendo una degli eredi della società 3M, ella può contare su risorse economiche praticamente illimitate che le consentono di finanziare operazioni costosissime come la creazione del *Double Negative* di Heizer. Viene quindi illustrato il percorso che porta la *patron* americana a chiudere la galleria di Los Angeles per aprire una nuova sede a New York, una circostanza che la mette in contatto con una serie di artisti attivi in città tra i quali lo stesso Andre e Smithson che diventano i suoi artisti di punta. È proprio alla Dwan Gallery che l'8 ottobre del 1968 apre *Earthworks*, la prima mostra che presenta al pubblico idee, progetti e opere degli artisti della costituenda Land Art americana, assieme a una grande fotografia di uno degli interventi che Heizer aveva realizzato durante l'estate nel Black Rock Desert in Nevada ossia le *Nine Nevada Depressions* (1968).

In quegli anni, però, Virginia Dwan non è l'unica ad occuparsi di questi artisti e il film giustamente ricorda la figura dell'artista e *art dealer* americano dal forte temperamento Willoughby Sharp, co-curatore di *Earth Art* (1969), la prima manifestazione artistica nella quale agli artisti è data la possibilità di lavorare *outdoor* sia all'interno che all'esterno del campus della Cornell University e dell'Andrew Dickson White Museum di Ithaca, nello stato di New York. L'attività di Sharp viene dapprima introdotta nel film rievocando il suo ruolo di antagonista nei confronti del sistema dell'arte, attivamente impegnato nel progetto di disseminazione dell'informazione artistica attraverso la rivista "Avalanche" (da lui diretta assieme a Liza Béar), fondata con il proposito di costituire per gli artisti uno spazio di esposizione alternativo alle gallerie, favorendo allo stesso tempo uno scambio tra l'America e l'Europa. La matassa delle relazioni che intercorrono tra gli Stati Uniti e il Vecchio Continente non viene però dipanata a dovere nel film. Si accenna semplicemente al fatto che l'Europa è stata la prima a dare il giusto riconoscimento alla Land Art, grazie al sostegno dei galleristi tedeschi Konrad Fischer e Alfred Schmela; in entrambi i casi, però, il loro contributo non viene approfondito. Crump sposta infatti la nostra attenzione alla mostra curata da Harald Sze-

emann *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, che ha fatto della Kunsthalle di Berna, tra il 22 marzo e il 27 aprile 1969, il crocevia delle più significative pratiche artistiche del momento. Di questo evento di capitale importanza al regista interessano soprattutto i problemi incontrati dagli artisti americani lavorando in spazi completamente diversi rispetto a quelli del West; ad esempio, grazie all'inserimento di alcune sequenze tratte da riprese d'epoca, viene mostrata la crisi che coglie Heizer mentre sta provando a realizzare una sua opera nel terreno che circonda la Kunsthalle. Le ridotte dimensioni dello spazio a sua disposizione, che mal si conciliano con l'intervento da lui pensato, lo portano alla fine a cancellare uno dei lavori programmati.

Il film ritorna a questo punto alla figura di Sharp, grazie alla testimonianza della moglie Pamela Seymour Smith. L'intraprendenza e la lungimiranza dell'*art dealer* americano lo avevano portato a riuscire dove persino la Dwan Gallery, nonostante i potenti mezzi finanziari, aveva fallito e cioè ad assicurarsi lo spazio esterno ove far finalmente lavorare gli artisti; tuttavia, è Virginia Dwan a inaugurare per prima la sua mostra, battendo sul tempo Sharp grazie a una non meglio precisata "fuga di notizie" che fa sì che molti degli artisti da lui coinvolti nella mostra *Earth art* (che inaugura l'11 febbraio 1969, ovvero quattro mesi dopo la mostra newyorkese) fossero gli stessi presenti ad *Earthworks*. Sharp è dunque un personaggio tragico sia perché la propria lista d'inviti viene "bruciata" prima del tempo, sia per il fatto di non aver ottenuto, dal suo punto di vista, il giusto riconoscimento pubblico con la rivista "Avalanche", che chiude dopo appena sei uscite e che dedica il numero dell'autunno 1970 proprio agli artisti americani ed europei della Land Art. Per dovere di cronaca, dobbiamo segnalare che in Europa era già attiva una rivista dedicata ad aprire un confronto tra l'arte tedesca e quella internazionale cioè "Interfunktionen", una pubblicazione indipendente fondata da Friedrich W. Heubach, che nel 1969, in anticipo su "Avalanche", ha dedicato un numero monografico alla Land Art, ma naturalmente il film di questo non parla.

Nella sezione del documentario dedicata ad *Earth Art* viene inoltre ommesso un elemento che, qualora confessato, farebbe traballare l'intero con-

cept del film. Infatti, a differenza degli artisti esclusivamente americani in mostra alla Dwan Gallery¹⁶, grazie al contributo di Sharp nella mostra *Earth Art* questi ultimi si trovano a lavorare fianco a fianco con i propri omologhi europei. Al pubblico più accorto non sfugge infatti la presenza, nel montaggio nel film, di uno spezzone in bianco e nero che mostra l'artista olandese Jan Dibbets mentre sta creando in un bosco a poche miglia dall'Andrew Dickson White Museum of Art l'opera *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° - Crossing the Path* (1969). Oltre a Dibbets, partecipano alla mostra l'inglese Richard Long, i tedeschi Hans Haacke e Günther Uecker e il filippino David Medalla. Per non insidiare la *leadership* che il film tributa a De Maria, Heizer e Smithson, anche l'importanza di altre figure di primo piano della Land Art statunitense viene deliberatamente ridimensionata. Non ci riferiamo tanto a Nancy Holt (artista e collaboratrice in tanti progetti del marito Robert Smithson, la quale, stando a quanto spiega il documentario, sembra trovare la propria strada solo dopo la sua morte), quanto allo statunitense Dennis Oppenheim, forse perché le sue opere non presentano la stessa grandiosità dei lavori di Heizer e compagni. Recuperando un filmato d'epoca, in *Troublemakers* Oppenheim viene mostrato mentre sta realizzando a Ithaca l'opera *Beebe Lake Ice Cut* (1969), parte di una serie di interventi denominati *Snow Projects* la cui durata è limitata ad appena poche ore a causa del materiale impiegato ossia la neve (una scelta dettata, come spiega l'artista anche dalla limitatezza delle risorse economiche a sua disposizione). Del tutto espulso dalla storia della Land Art è invece l'artista Robert Morris, che oltre a partecipare con un'opera processuale alla mostra *Earthworks* contribuisce da teorico alla riflessione critica sulla Land Art e sull'arte *site-specific*, per non parlare della sua vicinanza a Robert Smithson durante le fasi di creazione dello *Spiral Jetty*¹⁷.

¹⁶ L'unica eccezione è costituita dalla presenza della fotografia di *Grass Mound* (1955), un lavoro *outdoor* dell'austriaco Herbert Bayer realizzato all'Aspen Institute for Humanistic Studies ad Aspen in Colorado.

¹⁷ Ci riferiamo ai saggi Morris R. (1969), *Notes on Sculpture. Part 4. Beyond Objects*, «Artforum», vol. VII, no. 8, pp. 50-54; Morris, R. (1975), *Aligned with Nazca*, «Artforum», vol. XIV, no. 2, pp. 26-39. Si veda altresì l'intervista a Morris del 1969 in Alberro, A., Norwell, P. (2001), *Recording Conceptual Art*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London.

Nella parte finale di *Troublemakers*, il film torna a rinverdire lo stereotipo degli artisti pazzi ed ossessionati in lotta tra loro per primeggiare. Concedendo forse un po' troppo alle logiche dei *talent show* contemporanei, il film vuole chiudere "incoronando" la celebrità tra le celebrità, provando ad eleggere il numero uno tra gli artisti della Land Art. Sommando i giudizi degli intervistati, Michael Heizer si aggiudica la vittoria per aver iniziato a lavorare nel deserto prima di tutti, un primato subito contestato da Carl Andre che, con una certa stizza, proclama che: «No, no: Stonehenge era lì prima di loro, come l'Indian Serpent Mound. Gli *earthworks* sono una tradizione più antica della pittura a olio di tremila anni»¹⁸; un collegamento, quest'ultimo, già avallato dalla critica oltre che dagli stessi artisti (Lippard, 1983).

Il registro drammatico torna a prevalere verso la fine del documentario. Partendo dalla tragica vicenda di Smithson, che muore in Texas nel 1973 in un incidente mentre stava sorvolando a bordo di un aereo un'area in vista della realizzazione di una nuova opera, fino alla lotta contro il tempo ingaggiata da Heizer per portare a termine la costruzione di una *City* (1972-) nel deserto, il film collega la poetica della Land Art all'idea della morte, del sacrificio e al mito dell'artista che cerca di assicurarsi l'immortalità attraverso la propria opera anche al costo di perdere la vita. La Land Art, soprattutto quella americana, magnifica le ambizioni dell'uomo che cerca di conquistarsi l'eternità col proprio lavoro. In realtà, molte opere di Land Art sono fatte proprio per non durare e per modificarsi col tempo, pensiamo solo al *Double Negative* che continuerà ad essere eroso dagli agenti atmosferici fino a scomparire. Come *extrema ratio*, il film confida nelle immagini, sia fotografiche che filmiche, convinto che almeno esse potranno conferire alle opere la tanto sognata immortalità. Fin dai loro esordi, gli artisti si erano però accorti che, più che contribuire alla diffusione e alla conoscenza ai posteri del proprio lavoro, le immagini e con esse i media, se non controllati, potevano creare delle errate convinzioni nel pubblico, la più pericolosa delle quali era che un'immagine fosse tutto ciò che c'era da vedere di queste opere. È per

¹⁸ Trascrizione dall'audio in italiano del film.

questo motivo che alcuni di essi, come Heizer e De Maria, hanno combattuto una battaglia personale contro i media, rifiutando di sentirsi rappresentati dalle fotografie e vietando qualsiasi tipo di riproduzione del proprio lavoro.

Non si può dunque che rimanere perplessi di fronte all'opinione di James Crump che si professa invece convinto della possibilità del film di essere un mezzo in grado di farci esperire le opere di Land Art come se ci trovassimo realmente di fronte ad esse:

Come regista, la mia intenzione è sempre quella di creare qualcosa di totalmente immersivo, desidero che il pubblico venga trasportato il più possibile dentro all'esperienza di visitare questi siti attraverso la tecnologia, il montaggio delle immagini e il racconto della storia. Certo, un film non potrà mai sostituire l'esperienza reale, ma attraverso il film cerco di trasportare il pubblico il più possibile vicino a un'esperienza concreta (Crump, in Benini, 2015).

Al di là della parzialità della ricostruzione operata da Crump, forse il vero tradimento della poetica di questi artisti sta proprio nel continuare a coltivare l'illusione che guardare a delle immagini mozzafiato possa aiutarci a farci un'idea "concreta" di questi lavori. La stessa convinzione la possiamo individuare ai giorni nostri nel recente fiorire delle cosiddette *Experience*, non mostre ma *show* multimediali fatti per stupire, nei quali il pubblico, invece di contemplare gli originali, viene a trovarsi virtualmente all'interno dell'opera o di più opere contemporaneamente grazie a sofisticati giochi di proiezione ad alta definizione su pareti e pavimenti; nonostante l'ingente sforzo tecnologico, tutto si riduce a una stimolazione dei sensi e a un divertimento fine a se stesso, non ad una reale esperienza dell'opera.

Come Heizer continua a ripetere, l'opera è "là fuori" e l'unica cosa da fare è assumersi qualche rischio e andare a vederla di persona: questo è, in definitiva, il vero spirito della Land Art, uno spirito che *Troublemakers*, con la sua enfasi sulle immagini, non è riuscito a cogliere.

Bibliografia

Alberro, A., Norwell, P. (2001), *Recording Conceptual Art*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London.

Benjamin, W. (1955), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., (2000 [1966]), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.

Boettger, S. (2002), *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London.

Bourdon, D. (1969), *What on Earth!*, «Life», vol. 66, no. 16, 25 aprile, pp. 80-86.

Celant, G. (2016), *Virginia Dwan and Dwan Gallery*, Skira, Milano.

Gauthier, G. (2008), *Le documentaire un autre cinema*, Armand Colin, [Paris]; trad. it., (2009), *Storia e pratiche del documentario*, Linadu, Torino.

Greenberg, C. (1991), *Arte e cultura: saggi critici*, Allemandi, Torino.

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

Junker, H. (1968), *The New Sculpture: Getting Down to the Nitty Gritty*, «Saturday Evening Post», vol. 241, no. 22, 2 novembre, pp. 42-47.

Junker, H., Ray Martin, A. (1968), *The New Art: It's Way, Way Out*, «Newsweek», vol. 72, no. 5, pp. 56-63.

Kaiser, P., Kwon, M. (a cura di), (2012), *Ends of the Earth. Land Art to 1974*, Prestel Verlag, München.

Krauss, R. E. (1978), *Sculpture in the Expanded Field*, «October», vol. 8; trad. it., *La scultura nel campo allargato* (2007), in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi editore, Roma.

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

Lippard, L. R. (1995 [1983]), *Overlay. Contemporary Art and the Art of Pre-history*, The New Press, New York.

Meyer, J., Rozanski, P. (2016), *Los Angeles to New York: Dwan Gallery, 1959-1971*, University of Chicago Press, Chicago-London.

Morris, R. (1969), *Notes on Sculpture. Part 4. Beyond Objects*, «Artforum», vol. VII, no. 8, pp. 50-54.

Morris, R. (1975), *Aligned with Nazca*, «Artforum», vol. XIV, no. 2, pp. 26-39.

Mullen, L. (2016), *Troublemakers*, «Sight and Sound», vol. 26, no. 6, p. 91.

Robert, V., Le Forestier, L., Albéra, F. (2015), *Le film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.

Sharp, W., Lipke W. C. (a cura di) (1970), *Earth Art*, The Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca.

[Sharp, W.] (1970), *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson*, «Avalanche», no. 1, pp. 48-71.

Spaventa, S. (2015), *Quei folli visionari che scolpivano il deserto e le rocce*, «La Repubblica Milano», 12 ottobre, p. 14.

Stephanson, A. (1995), *Manifest Destiny. American Expansion and the Empire of Right*, Farrar, Straus and Giroux, New York; trad. it., (2004), *Destino manifesto. L'espansionismo americano e l'Impero del Bene*, Feltrinelli, Milano.

Stevanin, F. (2017), *Fotografia, film e video nella Land Art*, CLEUP, Padova.

Turner, F. J. (1953), *The Frontier in American History*, Henry Holt and Company, New York; trad. it., (1959), *La frontiera nella storia americana*, Il Mulino, Bologna.

Sitografia

Benini, M. F. (2015), *“Troublemakers. The Story of Land Art”*. *Intervista a James Crump*. Disponibile in:

<https://marioflaviobenini.org/2015/10/14/troublemakers-the-story-of-land-art-intervista-a-james-crump/> [14 settembre 2018].

Boyer, J. (2015), *Documentary Director James Crump on His Earth Art Daredevils*. Disponibile in: <https://milk.xyz/feature/documentary-director-james-crump-on-his-earth-art-daredevils/> [14 settembre 2018].

Crump, J. (2015), *Director’s Statement*. Disponibile in: <http://troublemakersthefilm.com/about/> [14 settembre 2018].

Erdosi, A. (2016), *Troublemakers: The Story of Land Art. Interview with the filmmaker James Crump*. Disponibile in: <http://www.sculpturenature.com/en/troublemakers-the-story-of-land-art-interview-with-james-crump/> [14 settembre 2018].

Hoffmann, L. (2015), *Interviews. James Crump*. Disponibile in: <https://www.artforum.com/interviews/james-crump-discusses-troublemakers-the-story-of-land-art-54731> [14 settembre 2018].

Holden, S. (2007), *Black White + Gray. A Portrait of Sam Wagstaff and Robert Mapplethorpe. A Collector and His Polaroid Passions*, «The New York Times», 19 ottobre. Disponibile in: <https://www.nytimes.com/2007/10/19/movies/19blac.html> [14 settembre 2018].

Murg, S. (2016), *Land Art on Film: A Conversation with James Crump*. Disponibile in: <https://theline.com/blogs/stories/land-art-on-film-a-conversation-with-james-crump> [14 settembre 2018].