

Divagazioni sul tema

LESSON THREE: HORTUS FRAGILIS

Ciclo di approfondimenti tematici sottesi ai progetti espositivi di Viafarini

Parole chiave: microcosmo / macrocosmo, habitat, giardino, coesistenza, ibridazione, vegetale / umano, spazio politico, ciclo vitale, caducità, controllo sociale, hortus conclusus, naturalità / artificio

Artisti: Stéphanie Nava, Lara Almarcegui, Nobuyoshi Araki, Kutlug Ataman, Caretto Spagna, Jeremy Deller, Mark Dion, Martin Kippenberger, Giuseppe Penone, Marc Quinn, Tomas Saraceno, Lois e Franziska Weinberger

È possibile scaricare questo dossier da www.viafarini.org/italiano/education.html

Stéphanie Nava (nata nel 1973 a Marsiglia; vive e lavora tra Marsiglia e Londra)

“Il doppio senso di “Plot” inteso come un pezzo di terra o come complotto ha influenzato il mio lavoro fin dall’inizio.

Questa installazione è un giardino, ma è anche un campo di battaglia e la scena di una moltitudine di conflitti che implicano piani d’attacco e strategie di resistenza. (...)

Il carattere di Considering a Plot è influenzato direttamente dal manuale matematico produttivista e razionalista “Dig for Victory”, sul quale ho basato il mio lavoro.

Pensato come una macchina per la produzione vegetale a scopo strettamente umanitario, questo giardino ha, per me, un’identità assolutamente industriale. Lungi dall’essere un ritorno all’idea dell’Eden così spesso evocata dai giardini, voglio parlare dei campi coltivati in un serio contesto “grigio”. Questo non li rende meno belli, ma li permea della violenza circostante, presente nella politica, nella conflittualità o nell’economia.

“Dig for Victory” era una campagna lanciata dal Ministero dell’Agricoltura nel 1940 per combattere la scarsità alimentare nel Regno Unito, promuovendo la coltivazione di verdura nei giardini e nei terreni pubblici. Vaste aree pubbliche, incluso il Royal Kensington Park, furono convertite in lotti, raggiungendo quasi un milione di tonnellate di prodotti coltivati negli anni di picco produttivo.”

Stéphanie Nava



Divagazione sul tema LESSON THREE : HORTUS FRAGILIS

Dopo la breve introduzione di Stéphanie Nava al suo lavoro, si vuole in questo breve testo ricordare l'importanza e la ricorrenza del simbolo del giardino e dell'hortus nella storia dell'arte. Questo testo introdurrà un percorso tra alcune ricerche artistiche contemporanee che hanno offerto una riflessione e uno spunto poetico sfruttando un riferimento (più o meno esplicito) al ruolo dell'universo naturale e vegetale.

Quasi tutte le culture e le civiltà che si sono affacciate alla scena del mondo hanno espresso una propria visione del giardino: dal sacro linguaggio dei fiori dell'antico Egitto al karesansui giapponese (paesaggio secco della tradizione Zen) l'elenco sarebbe sterminato. Anche limitando la nostra indagine all'arte occidentale, innumerevole è il numero di opere d'arte che si sono ispirate alla simbologia del giardino o dell'hortus latino.

Dall'hortus conclusus dell'Annunciazione di Leonardo da Vinci all'erbario intriso di simbologie neoplatoniche della Primavera del Botticelli, dall'arcana simbologia della Tempesta del Giorgione ai disegni di Durer, dal Paradiso di Hieronymus Bosch al giovane uomo tra le rose di Nicholas Hilliard, dall'Et in Arcadia Ego di Nicolas Poussin agli studi sui tronchi d'albero di Constable, dalle tavole botaniche dell'Enciclopedia illuminista ai giardini di Villa D'Este ritratti da Corot, dalle ninfee di Monet all'albero grigio di Piet Mondrian, al giardino di rose di Klee...

L'elenco potrebbe continuare all'infinito, in un infinito intreccio di metafore differenti.

Flora è sempre stata tra le prime fonti di ispirazione degli artisti, non solo per il ricco sostrato simbolico collegato al vitalismo delle forze della natura e al ciclo vitale dell'esistenza, ma anche per il suo riferimento alla stessa sopravvivenza attraverso la metafora dell'orto, universo di complessi significati e al contempo metafora delle gerarchie dell'ordine temporale.

L'hortus fragilis di questo breve testo vuole solo ricostruire solo alcuni esempi relativi alla scena contemporanea, dove le precise gerarchie di ascendenza medievali che regolavano la disposizione metaforica delle piante (e dei loro frutti preziosi) sono definitivamente crollati per lasciare spazio a salti logici spiazzanti, incursioni infestanti, complessi affastellamenti di significati diversi, fra i quali l'artista diventa un po' anche giardiniere, e con pazienza cerca di coltivare un nuovo orto, forse più fragile, ma sempre per offrirne i frutti alla platea dell'umanità.

Nobuyoshi Araki (nato nel 1940 a Tokyo; dove vive e lavora) microcosmo / macrocosmo, ciclo vitale, caducità, habitat

“Vorrei dedicare dei fiori al cielo vuoto. [...] I fiori sono vivi ma deperiscono e per questo mi attirano tanto: provo una sensazione erotica nel momento in cui li vedo appassire.”

Nobuyoshi Araki

Nobuyoshi Araki è considerato da una vasta parte della critica uno dei più importanti artisti contemporanei giapponesi.

Sin dagli esordi nel 1965, anno della sua prima mostra personale al Shinjuku Station Building, la quasi totalità parte della sua opera è ambientata a Tokyo e può essere letta come una vasta raccolta di narrazioni diverse, un inno alla città, qualcosa di simile all'omaggio che fece Godard a Parigi col film “Due o tre cose che so di lei”.

I capitoli di questa narrazione per immagini sono uniti dall'interesse verso la fenomenologia dello spazio urbano della capitale nipponica.

Il suo approccio poetico al medium fotografico è caratterizzato da un'attenzione alle manifestazioni della vita nella città, che per l'artista rappresenta una sorta di microcosmo fantastico restituito sia in bianco e nero che a colori, spaziando con grande disinvoltura dai paesaggi alle istantanee di strada, sino allo still life, ai ritratti e al nudo.

Molte delle sue raccolte riguardano singoli quartieri (è il caso della serie dedicata al quartiere a luci rosse Kabuchiko, *Tokyo Lucky Hole*, o degli scatti ambientati a Shinjuku) scelti proprio per gli innumerevoli livelli di significato racchiusi nelle loro rutilanti vie, dove le vestigia del passato si avvicendano a inquietanti visioni postmoderne.

Tra i temi ricorrenti nel lavoro fotografico di Araki spicca senza dubbio l'ossessione per la caducità dell'esistenza e per la morte, ai quali si affianca per contrasto una spiccata propensione per l'erotismo più tormentato (un gallerista fu arrestato nel 1993 per aver esposto alcuni dei suoi scatti più crudi).

Proprio dalla polarità tra eros e morte e tra giovinezza e decadenza partono molte delle più felici serie di Araki, come *Sentimental Journey* del 1971, la serie che documenta con spiccato lirismo la storia d'amore fra l'artista e la moglie, documentandola fino alla morte della compagna per cancro avvenuta nel 1990.

Le foto di Nobuyoshi Araki possono a prima vista essere lette come istantanee, per la frequenza e la forza delle scene strappate alla vita cittadina e alle mille contraddizioni che caratterizzano la cultura nipponica. In realtà le formalizzazioni sono spesso studiate, e ogni singolo oggetto è rivestito di una forte e studiata carica allusiva.

Uno dei simboli più ricorrenti nella poetica dell'artista, trasversale alle distinzioni di genere, è il fiore, inteso come metafora del vitalismo dei sensi, oltre al sotteso semantico che richiama alla bellezza, al sesso, alla spiritualità e alla caducità.

Araki, consapevole che il fiore è un organo riproduttivo, lo ritrae sotto una luce spesso satura, in composizioni che si allontanano volutamente dalle strette leggi compositive dell'arte nipponica dell'ikebana. Il fiore, isolato o accostato ad altri oggetti o al nudo femminile, restituisce quindi una violenta carica erotica venata di tragedia.

Anche quando è ritratto nel pieno del fulgore è sempre percepibile il presagio della morte a venire, dell'inevitabile impermanenza dell'essere. L'artista fotografa i fiori l'attimo prima che muiano, in un omaggio implicito al concetto classico di *vanitas*.

Sospesi in una luce violenta i fiori di Araki esprimono l'urgenza vitalistica attraverso la loro fioritura, allo stesso tempo lussureggiante e desolante. Il fiore assume così un valore totalizzante, si fa, come le altre metafore care all'artista (come il cielo e il nudo femminile) metafora della vita stessa nelle sue innumerevoli e transitorie manifestazioni.



Untitled, c-print, 1997, dalla serie "Sensual flowers"

Marc Quinn (nato nel 1964 a Londra, dove vive e lavora) giardino, caducità, naturalità /
artificio, hortus conclusus

“Tutti i ritratti sono in fondo come un limbo fantasma, un’allucinazione che rappresenta qualcosa che si è perduto. I ritratti in marmo possono essere immortali ma i modelli sono sempre mortali.”

“I fiori, una volta congelati, diventano una pura immagine, l’immagine di un perfetto fiorire. Poiché la loro materia è morta, si ritrovano sospesi in uno stato di trasformazione tra l’immagine pura e la pura materia. [...] la pianta morta diventa così un’immagine immortale.”

Marc Quinn

Sin dagli esordi della sua ricerca come artista Marc Quinn è stato considerato uno degli esponenti più rilevanti della cosiddetta “Young British Art”, un gruppo eterogeneo di artisti accomunati da una forte carica innovativa e trasgressiva, che caratterizzò la scena artistica (dapprima britannica ma in breve mondiale) degli anni novanta del secolo scorso.

Dopo essersi formato presso la Cambridge University, l’artista sviluppa il medium scultoreo partendo da una radicale innovazione nell’uso stesso dei materiali.

In molte delle sue opere l’artista si confronta con il dilemma della deperibilità della materia organica e con i limiti della dimensione corporea, e quindi naturale. Non a caso nel 1993 l’artista è fra i nomi inclusi nel celebre progetto curatoriale ed espositivo Post-Human, che offrì un pretesto critico per mappare numerose ricerche sui limiti della condizione umana e sul suo brutale oltrepassamento.

L’opera che ha fatto conoscere l’artista al grande pubblico è “Self” del 1991, un calco in silicone della propria testa che l’artista ha riempito con circa cinque litri del proprio sangue, esposto in una teca cubica di perspex collegata a una unità refrigerante, per mantenere cristallizzate le proprietà fisiche del liquido organico e mantenerle nel tempo.

Questa opera, ispirata al calco del volto del poeta britannico William Blake, è molto utile per la comprensione dei nodi della sua poetica. L’opera di Quinn si staglia come una cruda e violenta riflessione su un tema fondativo dell’arte: il confronto dell’artista con la morte e la caducità dell’esistenza.

Come dichiarato dall’artista stesso: “Mi occupo dei misteri fondamentali dell’esistenza, dell’enigma della nascita e della morte, che riguardano tutti in maniera diretta e poiché non ci sono risposte, le domande devono sempre tornare su questo tema”.

In questo versante di ricerca pare particolarmente interessante ai fini della nostra analisi è la serie dei fiori, dei quali l’opera “The Garden” del 2000 costituisce l’esempio più totalizzante.

Nella costante ricerca dei limiti tra vita e morte, l’artista vira verso l’assolutizzazione del simbolico, scegliendo di cristallizzare intere piante, provenienti da diversi angoli del globo, nel pieno del loro rigoglio, inserendole in una stanza refrigerante rivestita di specchi, come una sorta di Eden ideale.

Ricorrendo all’immersione delle intere piante nel silicone liquido e al congelamento a bassissima temperatura, lo slancio vitale della natura è cristallizzato e si blocca il ciclo del decadimento naturale. Quella evocata da Quinn è quindi una primavera eterna (non a caso titolo di un’opera simile del 1998) o per dirla con l’artista “un giudizio universale del mondo vegetale”.

L’effetto è attraente e agghiacciante allo stesso tempo: il giardino di Quinn non ha più nulla della spontaneità naturale e richiama con grande forza l’anelito dell’artista, in quanto uomo, verso l’immortalità.



The Garden, 2000, Cella frigorifera, acciaio inox, vasca in acrilico, vetro riscaldato, sistema di refrigerazione, specchi, silicone liquido a -20°, torba, piante vere 3,20 m x 12,70 m x 5,43 m

Kutlug Ataman (nato a Istanbul nel 1961; dove vive e lavora) giardino, ciclo vitale, ibridazione, vegetale / umano

“I miei lavori non li definirei documentari, quanto piuttosto un commento all’approccio documentaristico [...] del film mi interessa la creazione dell’illusione, ciò che porta a osservare il meccanismo e poi a usarlo, rovesciarlo e cercare così di prendere coscienza del suo stesso funzionamento“

Kutlug Ataman

Come dichiarato efficacemente dall’artista nel passaggio citato, le opere su formato video dell’artista e filmmaker turco Kutlug Ataman riflettono il linguaggio e la tecnica del documentario ma si ascrivono a una ricerca artistica per l’intensità della loro carica poetica.

L’approccio metalinguistico, cioè la riflessione sul linguaggio video condotta attraverso la stessa pratica cinematografica, non priva affatto i film di Ataman della loro spontanea, della curiosità verso la celebrazione delle mille fenomenologie delle ossessioni quotidiane.

Da un punto di vista tecnico Ataman adotta uno stile immediato, scegliendo di riprendere in digitale con una camera a mano, per restituire la spontaneità delle produzioni amatoriali, adottando spesso un singolo punto di vista ravvicinato, ai limiti della claustrofobia. Ataman lavora a lungo ai suoi progetti, generalmente tra i 12 e i 18 mesi per ogni film, perché dietro a ogni opera emerge lo stretto contatto con l’umanità che lui stesso ha documentato.

L’artista documenta l’esistenza di individui che, per circostanze esistenziali o per scelta deliberata, vive ai margini della società. In quel cono d’ombra sociale che si allontana dalla normalità, l’artista documenta la creazione di comunità eccentriche ma autentiche, dove il senso della solidarietà è in grado di superare il sospetto e il pregiudizio.

L’artista, omosessuale dichiarato, proviene da un paese dove serpeggia tuttora una diffusa discriminazione verso le diverse espressioni dell’identità (sessuale, politica e sociale) appoggiata dalle legislazioni contro comportamenti “offensivi del decoro” e anche per questo mette sempre al centro il flusso emotivo e verbale dei suoi soggetti, lasciando che l’autenticità prevalga su ogni chiave di lettura preconfezionata.

Nell’opera “The 4 Seasons of Veronica Read” (presentata tra l’altro alla XI edizione di Documenta) l’artista parte dall’incontro umanamente toccante con Veronica, appassionata botanica con la mania per il collezionismo della specie di fiori *Hippeastrum*. Ataman, affascinato anch’egli da questo fiore, incontra Veronica nel suo piccolo appartamento londinese dove lei accudisce amorevolmente una grande collezione di bulbi.

Da questo primo incontro nasce l’idea di filmare per un anno la vita di questa donna.

La video installazione, proiettata su quattro distinti schermi, registra con calore i sentimenti della donna, lasciando che le immagini e le parole delle sue appassionate lezioni di botanica raccontino in modo tenero e ironico una vita segnata dalla propria ossessione.

Ataman non argina il flusso incessante di parole e gesti meticolosi di Veronica, sfruttando anzi la metafora floreale come pretesto per mostrare la perfetta simbiosi tra la collezionista e le sue piante.

La pianta è qui metafora di un amore impossibile e infecondo (la donna ha dichiarato di aver smesso di collezionare i fiori dopo l’esperienza del film) l’oggetto di un desiderio tanto amorevole quanto deviato, il simbolo di una parafilìa ossessiva ma anche un’occasione per stupirsi di fronte alla muta perfezione del mondo naturale.

Il tempo del ciclo vitale delle piante, dal bulbo alla fioritura, si affianca e sovrappone così alla vita di Veronica, in un unicum temporale di rara poesia, che contribuisce a fare di Ataman un sincero indagatore delle pieghe della mente.



Fotogrammi da *The 4 Seasons of Veronica Read*, 2002, videoinstallazione a 4 schermi
, 2 hours and 30'

Martin Kippenberger (1953 Dortmund, Germania – 1997 Vienna) spazio politico, controllo sociale, ibridazione

“Il mio stile parte dall'osservazione dell'individuo, quando la personalità è comunicata attraverso azioni, decisioni, singoli oggetti e fatti, laddove il tutto si fonde per dare vita a una storia.”

Martin Kippenberger

La figura di Martin Kippenberger ha tracciato un solco indelebile nella mappatura dell'arte contemporanea tra la fine degli anni settanta fino alla sua prematura scomparsa, a soli 44 anni, nel 1997.

L'artista aderì (con Dahn, Buttner, Oelhen e altri protagonisti della scena tedesca degli anni settanta) all'ampio movimento che in quegli anni promosse l'evoluzione dell'arte verso la pratica performativa e sui progetti site-specific.

L'opera di Kippenberger spazia su una vasta gamma di media abbracciando non solo pittura e scultura ma anche e soprattutto l'installazione, la performance, i lavori su carta e persino l'editoria. Nata sulle macerie della dissolta utopia sessantottina la sua poetica si tinge di un acceso cinismo e di un tono aggressivo e disincantato, sempre impegnato nella critica dell'esistente.

La sua opera può essere definita come una combinazione stratificata di elementi culturalmente eterogenei, dal registro alto a quello basso, abbracciando musica, letteratura, architettura, politica e cultura popolare. Kippenberger fu artista dalla personalità istrionica e borderline, e nella sua vita errabonda fu capace di plasmare un ampio spettro di riferimenti culturali imprimendovi innumerevoli cenni alla sua stessa vicenda personale.

Le premesse storiche dell'atteggiamento dissacratorio, anti-retorico e anti-artistico di Kippenberger echeggiano i movimenti Dada e Fluxus, soprattutto per la grande capacità dell'artista di giocare con media diversi.

L'universo poetico di Kippenberger mescola infatti le headline dei mass media ai luoghi comuni, oggetti banali decontestualizzati a riferimenti altissimi in grado di squarciare il velo della banalità del quotidiano. Kippenberger promosse un'arte sociale e per la società, ponendosi a fianco dello spettatore e ironizzando (con anni di anticipo sulle ricerche attuali) sulle ambizioni messianiche dell'artista-demiurgo.

L'opera “The Happy End in Franz Kafka's Amerika” del 1994, è una vasta installazione che da molta parte della critica è considerata uno dei massimi capolavori dell'artista. Il titolo dell'opera richiama il romanzo mai ultimato da Kafka, suggerendo l'ipotesi, quasi surreale per il romanziere, di un possibile lieto fine.

L'opera parte da una sezione del libro dove il protagonista, dopo aver girovagato per l'America, cerca lavoro presso quello che è definito “Il più grande teatro del mondo”. L'installazione prevede una vasta area occupata da oltre quaranta tavoli, quasi tutti con almeno un paio di sedie abbinata, e altre strutture inclusa una sedia di giudice di tennis. Su alcune sedie sono collocati manichini di legno, tutti diversi. Su un lato della stanza sono allestite delle gradinate, dalle quali gli spettatori possono osservare l'installazione da una certa altezza.

Ogni set di mobili ha un particolare stile, dai grandi maestri del design del XX secolo sino a pezzi da rigattiere e mobili disegnati dall'artista stesso, il tutto disposto su un tappeto verde. Ogni tavolo è immaginato come luogo di un possibile colloquio di lavoro, con le due sedie numerate che si fronteggiano.

La densità concettuale dell'opera, come sempre accade con gli autentici capolavori, ne esclude a priori una lettura prevalente. Proprio questa caratteristica ne fa un compendio dei temi cari all'artista: da un lato la necessità universale del dialogo, dall'altra lo spazio come circo dell'arte in cui gli artisti si fronteggiano senza mai vincere il consenso degli spettatori; nella scelta di tanti stili diversi c'è tutta l'attenzione e la maestria dell'artista nel combinare la pluralità dei mondi linguistici per restituirci tutta la complessità del reale.



The happy ending of Franz Kafka's Amerika, 1994, tecnica mista, dimensioni variabili



Vedute dell'allestimento

Giuseppe Penone (nato a Garessio nel 1947; vive e lavora tra Torino e Parigi) giardino, habitat, ciclo vitale, vegetale / umano

“L'arte, la vita e la politica dei “poveri” non sono accomunabili su un piano teoretico, loro non credono nella necessità di mettersi in mostra, non si lasciano racchiudere pienamente in questa definizione, non credono in un'arte, una vita, una politica “povera”, non si pongono come obiettivo il processo di rappresentazione della vita; loro vogliono solamente sentire, conoscere, compiere ciò che è reale, capire che ciò che è importante non è la vita, il lavoro, l'azione, ma le condizioni nelle quali la vita, il lavoro e l'azione stesse si sviluppano.”

Germano Celant

“Il compito del poeta è di riflettere come uno specchio le visioni che la sua sensibilità gli ha offerto, di produrre gli sguardi, come immagini necessarie all'immaginazione collettiva.”

Giuseppe Penone

Giuseppe Penone fa il suo esordio nella scena artistica internazionale nella seconda metà degli anni sessanta, in un periodo di febbrile critica delle degenerazioni del sistema politico e socioculturale postbellico.

Sin dagli esordi la sua ricerca viene ascritta nell'orbita dell'arte povera, movimento di artisti riuniti dal critico Germano Celant nel 1969 e fondato sul comune tentativo di sospendere l'adesione all'orizzonte di valori della società di massa e di ridefinire la stessa identità dell'uomo, partendo da un contatto spontaneo e immediato con le energie, le forme e le materie della natura.

Il contributo di Penone si concentra soprattutto sulla ricerca plastica sulle forze della natura e sui suoi elementi primordiali. Terra, legno, acqua, foglie, bronzo, marmo, cera sono solo alcuni dei materiali dai quali l'artista parte per la creazione delle sue installazioni e sculture.

Alcuni dei temi centrali che ispirano la ricerca dell'artista sono la ricerca di un contatto con il fluire spontaneo della vita naturale, l'indagine della struttura lineare del tempo, il lavoro incessante della natura sulla materia organica e inorganica, la ricerca di un abbandono panico alle forze della natura.

La tecnica artistica di Penone riscopre il valore poetico della pura gestualità e ricorre spesso al tatto come canale sensoriale per esprimere la propria immersione nelle forme della natura. Per l'artista ogni superficie naturale è una sorta di involucro che, debitamente indagato, può sprigionare l'essenza del cosmo e delle sue leggi eterne, le stesse che regolano la vita dell'uomo.

L'artista è particolarmente affascinato dalle piante, dal loro essere costrette a vivere eternamente sotto il peso dei gesti del proprio passato. Il tempo della vita vegetale e quello della vita naturale sono così posti in stretta relazione.

Nell'opera “continuerà a crescere tranne che in quel punto” l'intervento dell'artista consiste nell'inserire una copia in bronzo della sua mano nel tronco di un albero in modo tale da modificarne la crescita naturale. La fiducia in un possibile equilibrio tra il macrocosmo naturale e il microcosmo della mente umana è espressa nell'installazione ambientale Alberi di linfa, presentata alla Biennale di arti visive del 2007, dove l'artista ha esposto pezzature di cuoio inchiodate a pannelli di corteccia, tronchi spaccati attraversati da resine profumate e condensate come sangue rappreso, e un pavimento di marmo inciso da nervature che ricordano le pieghe dei meandri del cervello umano.

Altro recente esempio è il progetto “Il giardino delle sculture fluide” realizzato nel Parco Basso della Venaria Reale vicino a Torino. Quasi un compendio dell'alfabeto espressivo dell'artista, il percorso si snoda in 14 installazioni tra alberi in bronzo e specchi d'acqua che fanno dialogare il portato storico del giardino con il frutto di una ricerca ancora magistralmente attuale.



Il giardino delle sculture fluide, 2003-2007, vedute dell'installazione presso il Parco Basso della Venaria Reale



Continuerà a crescere tranne che in quel punto, 1968, acciaio, albero delle Alpi Marittime

Tomas Saraceno (nato nel 1973 a San Miguel de Tucumán, Argentina; vive e lavora a Francoforte) habitat, vegetale / umano, coesistenza

“Bisogna assumersi la responsabilità di essere irresponsabili”

Tomas Saraceno

“Sospesa sull'abisso, la vita degli abitanti d'Ottavia è meno incerta che in altre città. Sanno che più di tanto la rete non regge.”

Italo Calvino

La formazione artistica di Tomas Saraceno comprende studi di architettura; l'artista argentino da anni mette a frutto questo bagaglio tecnico per concentrare la propria poetica sulle dinamiche dello spazio comune. Il carattere fortemente innovativo e sperimentale della sua ricerca ne fa uno dei più interessanti indagatori contemporanei dei rapporti tra l'opera d'arte e lo spazio sociale.

L'obiettivo di Saraceno è la progettazione di strutture abitative e sociali autosufficienti ed eco-compatibili, capaci di dialogare con lo spazio comune (sia urbano che naturale) e riflettere sulla ricerca di nuove forme di coesione e inclusione sociale.

La ricerca di Saraceno si instaura in una direttrice ideale e utopica che parte dagli studi sul vuoto di Yves Klein sino alle sperimentazioni autocratiche di Piero Soleri, agli slanci situazionisti di Archigram (tra i maestri di Saraceno c'è infatti uno dei fondatori del gruppo, Peter Cook) ma anche le strutture temporanee di Shigeru Ban, le nuvole di Fuksas e l'opera di molti altri artisti e progettisti che hanno posto al centro della loro ricerca lo sviluppo di habitat radicalmente alternativi, ove ripensare la stessa natura dei rapporti sociali.

Alcune parole chiave per descrivere le installazioni di Saraceno sono nomadismo, leggerezza, modularità, impermanenza, trasparenza, permeabilità.

Le Airport City dell'artista argentino, un progetto tutt'ora in corso d'opera, sono infatti cellule abitative composte generalmente da sfere agglomerate tra loro. Queste strutture sono realizzate in materiali leggerissimi, (come l'aerogel, il cui uso è stato brevettato dallo stesso artista) delle sorte di palloni geodetici che una volta gonfiati d'aria possono essere cavalcati o in qualche caso persino attraversati dai visitatori.

Queste strutture combinano lo slancio poetico di un'apparente impalpabilità a uno studio rigoroso delle proprietà dei materiali e dell'impatto che questi possono avere sull'ambiente, in uno strano connubio tra scienza e utopia.

Le “nuvole” di Saraceno offrono spunti interessanti per riflettere non solo sull'urgenza della emergenza ambientale contemporanea, ma sulla stessa natura dello spazio condiviso, sulla transitorietà dell'impronta dell'uomo nel giardino del cosmo.

Tra le tipologie ricorrenti nel suo lavoro, in questo contesto è particolarmente interessante citare i Flying Gardens, del 2006.

L'opera si presenta come un insieme di sfere trasparenti unite fra loro e ancorate al terreno da cavi sottilissimi. Le strutture, così sospese, ospitano nei loro interstizi colonie di esemplari di una pianta (la Tillandsia, originaria del Centro-America) che vive di aria e acqua, senza bisogno di mettere radici nel terreno.

Il giardino volante, questo spazio pensile in continua evoluzione, assume così un alto valore simbolico, si propone come un modello di coesistenza pacifica e consapevole dell'impermanenza e della estrema mutabilità dell'esistente, additando dal cielo la necessità di ridefinire le regole dello scambio e della convivenza tra i popoli.



Biosphere MW32 air-port-city, 2007, cuscini in PVC, cavi, dimensioni variabili



Flying garden/airport city/60SW 2007, 60 palloni in aerogel, piante, acqua, dimensioni variabili

Paul Morrison (nato nel 1966 a Liverpool, vive e lavora a Londra) giardino, naturalità / artificio

Paul Morrison è uno dei protagonisti della scena artistica britannica degli ultimi vent'anni. L'artista parte dallo sviluppo della tecnica pittorica su tela sfondandone i limiti e riversando l'apparato iconografico anche su parete, caratterizzando gli spazi dei propri interventi site-specific con vasti affreschi murali. Oltre alle tecniche pittoriche Morrison ricorre anche all'installazione e al video, spesso intesi come componenti mediali per elaborate installazioni multisensoriali.

L'arte di Morris parte da una rilettura iconografica ricca di riferimenti all'arte del passato, incorporando anche stilemi provenienti dalla storia della pittura di paesaggio inglese, con particolare riferimento alla stagione del Romanticismo e ai motivi botanici tanto cari alla tradizione britannica.

La complessa trama delle citazioni di Morrison non si arresta però alla tradizione del suo paese ma spazia dalle incursioni della Pop Art nei linguaggi pubblicitari ai paradigmi formali delle illustrazioni scientifiche, passando per i pattern geometrici dei cartoni animati e le inquietanti illustrazioni dei bestiari medievali.

Nelle ampie pitture ambientali site-specific che costituiscono il cuore dell'opera dell'artista, Morrison ricrea un panorama bidimensionale di piante, boschi e foreste infestati da presenza inquietanti, tratteggiate semplicemente con pittura nera sullo sfondo bianco della parete.

Parte della critica si avvicina alle sue opere ricorrendo alla definizione di "paesaggio cognitivo". Questo approccio prevede infatti di falsare deliberatamente le scale dei soggetti dipinti, che appaiono così esageratamente grandi o grottescamente piccoli, al fine di disorientare lo spettatore e instillargli un senso di claustrofobica oppressione.

Da un punto di vista tecnico l'artista procede attraverso strati diversi di pittura acrilica, che sono poi scansate, manipolate al computer e talvolta riproiettate su tela.

I paesaggi di Morrison non hanno quindi nulla della bucolica campagna inglese: si avvicinano piuttosto a quello che Freud definì il registro "perturbante", che è definito dalla compresenza nello stesso oggetto di elementi familiari e di elementi enigmatici ed estrani.

L'artista muove abilmente le leve della percezione psicologica del paesaggio e le sfrutta per ricreare giustapposizioni spiazzanti e inquietanti.

Le piante mutanti che popolano i suoi interventi ambientali compongono un giardino impazzito, fuori scala, buio, allusivo e insinuante; dove non c'è redenzione possibile. La foresta di Morrison è quindi una sorta di esilio perenne dall'Eden originario, dove lo sguardo cerca inutilmente le vestigia della ragione naturale, ormai definitivamente perduta.



Needle, 2002 acrilico su tela, 229x152 cm



Troposphere, 2000 pittura acrilica su muro, dimensioni variabili

Caretto - Spagna (Andrea Caretto, nato nel 1970 a Torino, vive e lavora a Moncalieri; Raffaella Spagna nata a Rivoli nel 1967, vive e lavora a Torino) habitat, vegetale / umano

“E.S.C.U.L.E.N.T.A - dal latino: cose commestibili - nasce da un moto interno, è forma esteriore di impulsi e istinti. Narra dell'impulso naturale e ancestrale a raccogliere ciò che si trova in natura allo stato spontaneo per nutrirsi e sostenere la propria esistenza e vitalità fisica. [...] Contattare la percezione dell'essenzialità dell'autosostentamento, della pura sopravvivenza fisica, costituisce l'origine e l'intento fondante dell'intero progetto.”

Caretto - Spagna

La coppia di artisti piemontesi Caretto - Spagna conducono dal 2000 un'indagine artistica organizzata per “azioni” (non a caso titolo della mostra personale organizzata nel 2006 presso il museo Marino Marini di Firenze).

Andrea Caretto (laureato in scienze naturali) e Raffaella Spagna (laureata in architettura) collaborano da anni allo sviluppo di lavori a quattro mani centrati sul concetto di natura. Come dichiarato dal gruppo curatoriale a.titolo (Giorgina Bertolino): “la natura rappresenta il tema centrale della ricerca di Caretto - Spagna ed è riguardata attraverso una serie di prospettive incentrate sugli strumenti che l'uomo ha messo a punto per analizzarla e descriverla [...] i lavori di questi due artisti approfondiscono questa relazione, articolandola in termini di prossimità e distanza”.

Da un punto di vista tecnico le opere degli artisti sembrano rileggere la tradizione della performance e dell'intervento ambientale site-specific, con echi che a un primo esame possono rimandare ad alcune esperienze della Land Art.

Quello che però separa nettamente il lavoro degli artisti italiani dalle pratiche performative del passato è il valore di documentazione ed esplorazione concreta non delle scaturigini poetiche legate alle intrinseche proprietà spaziali del luogo, quanto piuttosto alla sua dimensione ambientale e culturale, con riferimento particolare alle specificità biologiche, paesaggistiche, sociali e antropologiche, in altri termini del cosiddetto genius loci.

Un esempio di questo interesse per la storia dei luoghi e delle tradizioni che nei luoghi si sono stratificate, è rappresentato dal progetto E.S.C.U.L.E.N.T.A., che rappresenta sicuramente uno dei lavori più interessanti e ricchi di implicazioni del duo di artisti.

Il progetto, avviato nel 2002, ha assunto un primo esito formale nel 2003, e da allora prosegue come una sorta di cantiere operativo e documentale.

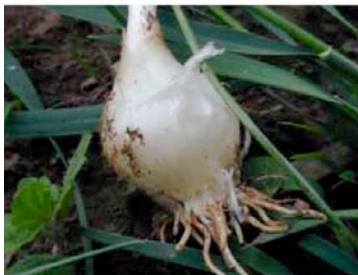
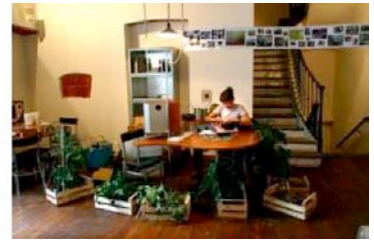
L'obiettivo generale, suggerito dal titolo latino che significa “cose commestibili”, è quello di condurre una “azione collettiva di raccolta e consumo alimentare di materiali naturali”.

L'azione di raccolta riguarda materiale spontaneo (vegetale e minerale) e rappresenta solo la prima tappa del progetto. Il fine è quello di preparare pasti comuni a base di prodotti commestibili selvatici. Per cogliere il senso dell'esito performativo culinario (realizzato dagli artisti che cucinano durante le cene pubbliche E.S.C.U.L.E.N.T.A.) è indispensabile ricordare tutto il lavoro di raccolta, archiviazione, trasformazione e conservazione dei materiali raccolti, che costituisce una parte fondamentale dell'azione.

Questa fase, come ricordato dagli artisti stessi, non è volta alla semplice osservazione del paesaggio, ma sempre alla ricerca di materiali commestibili, spesso vestigia culinarie di un passato rurale che, se debitamente interpretato, restituisce la cifra di saperi antichi.

Questo passaggio avviene sia attraverso raccolte individuali condotte dai due, che attraverso azioni collettive, alle quali chiunque sia interessato può partecipare a vario titolo. Segue la fase di catalogazione e archiviazione delle informazioni raccolte (anche attraverso internet), spesso di interesse botanico, ma anche antropologico, gastronomico e latamente socio culturale.

Questa opera, pur non rappresentando che un frammento della ricerca degli artisti sulla natura, è interessante ai fini della presente divagazione perché offre un punto di vista peculiare sul contributo del mondo vegetale al sostentamento dell'uomo, come allo sviluppo della sua socialità.



*E.S.C.U.L.E.N.T.A. azione collettiva di raccolta e consumo alimentare di materiali naturali, 2002
progetto in corso d'opera*

Mark Dion (nato nel 1961 a New Bedford, Massachussets; vive e lavora a Beach Lake, Pennsylvania, USA) naturalità / artificio, habitat, giardino

L'artista statunitense Mark Dion centra gran parte della sua ricerca sul processo di categorizzazione e allestimento dei reperti e delle opere nei musei, rielaborando creativamente i processi che hanno dato origine alla moderna tassonomia delle specie e dei fenomeni naturali nel loro complesso.

In molti casi Dion parte dalla storia e dai contributi di uomini di scienza, partendo da una ricostruzione dei loro studi, delle visioni del mondo (*weltanschauung*) che questi esprimevano, del peso dei contributi scientifici che questi studi hanno avuto nella storia della scienza e quindi, su un piano più generale, sulla storia del modo in cui l'umanità si è approcciata al cosmo. Un'opera che chiarisce questo cardine della ricerca artistica di Dion è "Alexander Wilson-Studio" del 1999, una struttura di legno entro la quale l'artista ricostruisce attentamente un allestimento museale del Carnegie Museum of Natural History, completo di numerose specie di uccelli e di oggetti d'arte riferibili agli interessi scientifici di Wilson (1766-1813).

L'installazione di Dion si offre quindi agli spettatori come una sorta di gabinetto fantastico, un repertorio di scoperte e suggestioni che prendono significato in primis dal rigore della loro disposizione nello spazio, ricostruito sulla base degli standard espositivi dei musei di scienze naturali.

A un secondo sguardo l'opera di Dion mostra però una malcelata critica all'arbitrarietà dell'approccio scientifico, che ai tempi di Wilson come del resto ai giorni nostri, procede per tentativi, verifiche e soprattutto confutazioni successive.

L'artista in quest'opera vuole mettere in discussione le pretese paradigmatiche del sapere scientifico, che si rivela sempre un prodotto della mente dell'uomo, e in quanto tale tutt'altro che perfetta e indiscutibile. In un'altra opera, *Les Necrophore-L'enterrement*, Dion omaggia un altro uomo di scienza, il francese Jean Henry Fabre, che nel diciannovesimo secolo condusse una serie di bizzarri esperimenti per dimostrare l'intelligenza degli insetti. Nell'opera l'artista ricostruisce una copia gigante di un minaccioso insetto, che viene esposto appeso al soffitto con tutta la sua mole minacciosa. L'opera è stata esposta in occasione della mostra personale dall'eloquente titolo "Microcosmographia" organizzata presso una galleria londinese nel 2005. Gli interessi dell'artista non si arrestano alla storia della scienza naturale, includendo l'archeologia, la paleontologia e la filosofia della storia e in generale tutti i saperi, il cui statuto nella storia è rimasto a lungo sospeso tra scienza e para-scienza, e ora è impegnato nella costante ricerca dei propri fondamenti epistemologici.

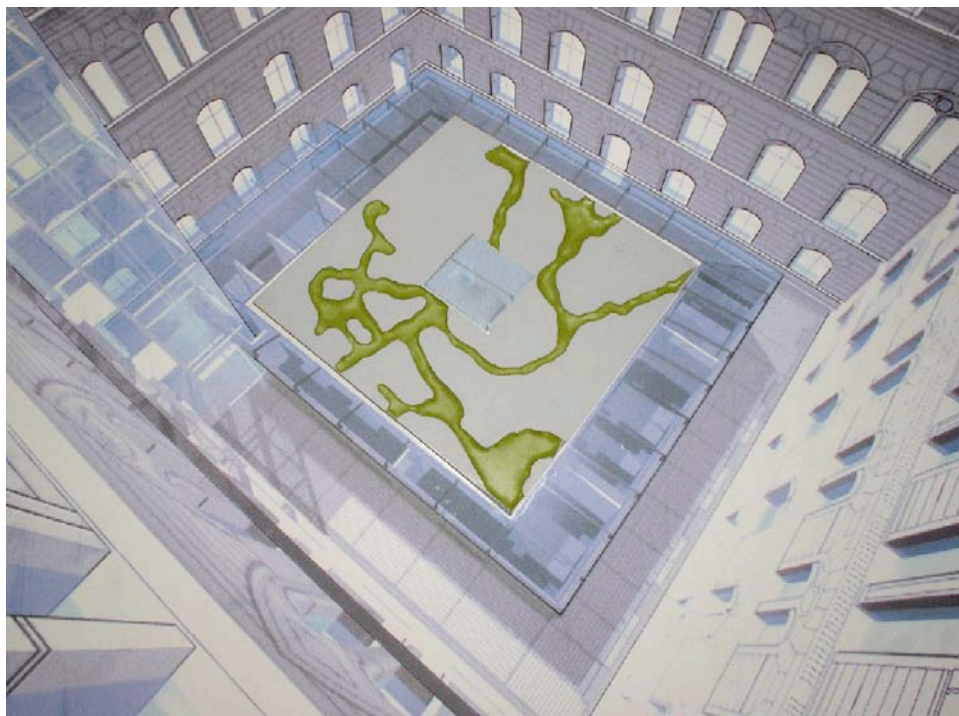
L'interesse per la natura nell'arte di Dion è quindi parte di un più ampio e profondo disegno volto a indagare il percorso dell'umanità dalle tenebre della superstizione verso la luce della scienza, armati però, come il cinico Diogene, solo della lanterna del buonsenso.



Alexander Wilson-Studio, 1999, struttura lignea, tecnica mista, 250 x 390 x 300cm

Weinberger (Lois e Franziska Weiberger, nati a Vienna rispettivamente nel 1947 e nel 1953, dove vivono e lavorano) habitat, spazio politico, microcosmo / macrocosmo

L'opera di Lois e Franziska Weinberger ruota sul concetto di giardino, inteso come “un regno di perfetta prevedibilità”. L'opera degli artisti austriaci comprende immagini e testi, oggetti e pitture murali, slide, video installazioni e interventi site-specific. La ricerca del duo Weiberger si concentra sugli spazi interstiziali, dove progetta interventi di riqualificazione, piccole modificazioni apparentemente impercettibili dell'esistente ispirate al lento lavoro del botanico o del giardiniere, che recupera ciò che pare abbandonato e insignificante per piantarvi il seme di un significato ulteriore. L'opera “Gebiet 1988 – 1999” è l'archivio relativo ai progetti per i giardini sviluppati da Weinberger per la periferia di Vienna, nell'arco di undici anni. Il principio alla base del lavoro non parte dalla semplice salvaguardia delle specie botaniche ma prevede di guidare il visitatore attraverso un percorso di interventi artistici in grado di innescare un autentico processo di riqualificazione urbana, che parta dal coinvolgimento degli abitanti. La vasta mole di testi, modellini e fotografie documentano allo stesso modo i progetti realizzati come quelli rimasti sulla carta, perché tutti devono essere intesi come capitoli di un piano integrato di azione nel tessuto vitale della città. Anche il progetto per il giardino sul tetto della libreria municipale di Vienna deve essere inteso come intervento organico di riprogrammazione dello spazio pubblico inutilizzato, pensato partendo dalle necessità dell'uomo piuttosto che dai diktat della politica. Weinberger sfrutta quindi il giardino come metafora di un sentire etico ed estetico più libero e armonico, capace di assecondare i ritmi della natura. Il giardino diviene così una stratificazione di significati coerenti ma flessibili, messi a disposizione della collettività anche attraverso una mole di documenti, progetti e immagini consultabili nei molti interventi site-specific che gli artisti organizzano dentro e fuori dai musei.



Roof garden for the vienna municipal library, 2004-2005 cemento idrofobo, solchi per la crescita di piante grasse 13x13 mt



Lara Almarcegui (nata a Saragozza, Spagna nel 1972; vive e lavora a Rotterdam, Olanda)
vegetale / umano, caducità, ciclo vitale

“Si tratta di un esperimento che consiste nel lasciare uno spazio non definito in modo tale che tutto accada per caso e senza corrispondenze a un piano determinato. [...] Sono interessata allo spazio temporale prodotto dal ritorno alla natura.”

Lara Almarcegui

Dal 1995 l'opera di Lara Almarcegui consiste di interventi documentativi site-specific, legati alle specificità ambientali, antropologiche, culturali e botaniche degli spazi abbandonati. L'artista sviluppa i suoi interventi partendo dalla storia di un luogo, generalmente circoscritto, un tempo abitato o sfruttato dall'uomo, abbandonato nel corso del tempo e condannato all'incuria. Gli interventi possono riguardare casolari abbandonati così come barche lasciate lungo il fiume. L'artista, attraverso fotografie e video, parte quindi a documentare il processo di progressivo abbandono, concentrandosi sulla flora e la fauna che progressivamente riprendono il controllo degli spazi antropizzati.

Ad attrarre l'artista è quindi proprio la polarità inversa della comune dialettica tra uomo e natura: non più il racconto eroico (e spesso retorico) dell'affermazione dell'uomo sulla natura, quanto piuttosto il processo silenzioso (ma non meno affascinante e ricco di implicazioni morali ed estetiche) di riappropriazione dello spazio. L'artista indaga le proprietà estetiche e le qualità poetiche di questo processo, con la curiosità di un archeologo degli spazi sociali.

Nell'opera “Guide to ruined Buildings in the Netherlands XIX – XXI Century” l'artista parte da una ricerca sul processo di rovina degli edifici, in questo caso in Olanda. L'artista si interroga sulla stessa definizione di rovina: da quale preciso momento un comune edificio si trasforma in una rovina? L'artista avanza l'ipotesi che questo processo abbia inizio con l'esposizione alle intemperie, quali il vento, il sole e la pioggia, ma anche la vegetazione rampicante e infestante, che penetra nella struttura stessa dell'edificio e ne accelera il disgregamento.

L'opera in esame comprende oltre 150 tra edifici in rovina e strutture abbandonate, comprendendo di tutto: da piscine a hotel, da musei mai ultimati a vecchi ponti mai utilizzati. Oltre all'eco degli studi sugli edifici abbandonati condotti da Robert Smithson negli anni sessanta, l'indagine dello spazio nell'opera di Lara Almarcegui è strettamente correlata anche agli studi dell'antropologo Marc Augé, che definì la rovina come “un'attitudine nella stessa formazione del ciclo temporale, senza una conclusione nella storia, nell'illusione del sapere e della bellezza”.

Nell'opera di Almarcegui affiora un certo risentimento per l'annullamento della memoria dello spazio, poiché il concetto di rovina nega al contempo sia l'idea di eredità culturale che quella della commemorazione del lavoro dell'uomo.



*Guide to ruined Buildings in the Netherlands XIX – XXI Century, 2007,
80 diapositive e libro*



Guide to Al Khan, 2008, 26 foto incorniciate e 10 libri

Jeremy Deller (nato a Londra nel 1966; dove vive e lavora) spazio pubblico, habitat, coesistenza, giardino, vegetale / umano

“Se la Pop Art tratta del piacere per le cose, come ha detto Andy Warhol, allora l’arte folk si basa sull’amore per le cose. [...] Il mio lavoro sull’arte folkloristica e vernacolare britannica [...] vuole centrare l’attenzione sulle persone che riescono ad essere creative nella vita quotidiana. Si parla degli hobby, delle manifestazioni pubbliche, di tutto ciò che accade “fuori” dalle gallerie, ma che può avere natura artistica: decorazioni di dolci, gare di the, proteste... ho sempre amato questo tipo di cose.”

Jeremy Deller

Dopo studi in storia dell’arte presso l’università di Londra, dalla metà degli anni novanta Jeremy Deller rappresenta una figura trasversale nella scena artistica internazionale, collaborando con numerosi artisti internazionali e occupandosi anche dello sviluppo parallelo di progetti curatoriali ed editoriali.

Il lavoro di Deller si sviluppa soprattutto attraverso il video, la performance, l’installazione. L’artista ricorre spesso all’espressione Arte Folk per parlare del proprio lavoro, con riferimento al suo interesse per la storia della civiltà britannica come dei suoi usi e costumi di gusto più pittoresco.

L’arte di Deller combina assunti culturali assai diversi: dalla musica pop alle icone televisive, dagli eroi di guerra alla rivisitazione di episodi del passato della storia britannica. L’artista mostra un particolare interesse per lo spazio sociale, per le tante manifestazioni di aggregazione spontanea legata all’hobbistica e al tempo libero, che in Gran Bretagna rappresentano una grande tradizione e un modello di coesione sociale molto radicato.

Nell’opera concepita per lo Skulptur Projekte Munster 2007, Deller si concentra sulla storia dell’allottamento dei terreni per uso agricolo, una tradizione particolarmente forte in Gran Bretagna, ma estesa nel tempo anche ad altre parti dell’Europa continentale.

Il principio consiste nell’affidamento (previo versamento di una quota di iscrizione all’associazione) di un piccolo appezzamento di terreno pubblico a ciascuna famiglia richiedente, per l’esclusiva coltivazione di frutta e ortaggi a supporto dell’economia familiare. Deller, nel concepire un progetto per la città di Munster, ha voluto quindi coinvolgere direttamente i visitatori e in particolare i cittadini iscritti alle simili associazioni già presenti in città. Partendo da una mostra sugli allottamenti, l’artista ha poi distribuito ai membri delle associazioni un grande quaderno di cuoio, da tenere come una sorta di diario dell’attività di coltivazione per dieci anni, fino alla prossima edizione di Skulpture Projekte.

L’artista ha progettato un omaggio anche per i visitatori: un pacchetto di semi di Davidia involucreta, una pianta ornamentale di origine cinese abbastanza comune nei giardini di grandi dimensioni. I visitatori sono invitati dall’artista a piantare i semi nelle loro case e ad aspettare la piena fioritura della pianta, che avverrà tra dieci anni, in occasione della prossima edizione di Skulptur Projekte, nel 2017.

Con questo progetto Deller ha confermato la sua vocazione all’indagine dei rapporti sociali e delle reti di relazioni che si creano attorno alle passioni comuni, tra il folklore delle tradizioni senza tempo e la riscoperta del valore poetico della documentazione della nascita e della cura di una creatura nel tempo.



Munster Skulptur Projekte 2007 – 2017, performance e progetto di documentazione, vedute dell'allestimento



Suggerimenti bibliografici e link

Lara Almarcegui

Max Andrews, Ilaria Bonacossa, Mariana Cánepa, Luna (a cura di), *Greenwashing*, catalogo della mostra, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino; Torino 2008

Nobuyoshi Araki

Bruno Corà, Filippo Maggia (a cura di), *Araki – viaggio sentimentale*, catalogo della mostra, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato; Gli Orli, Prato 2000

Kutlug Ataman

www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2004/ataman.shtm

Caretto - Spagna

www.esculenta.org

www.zebra.to.it/ftp/atitolo/pdf/4_1_3caretto.pdf

Jeremy Deller

Alan Kane, Jeremy Deller, *Folk Archive: Contemporary Popular Art from the UK*, Bookworks; London 2005
www.jeremydeller.org

Mark Dion

Alex Coles, Colin Renfrew (a cura di) *Marc Dion: Archeology*, Black Dog, London 1999
Norman Bryson, John Berger (a cura di), *Mark Dion*, Londra, Phaidon 1997

Martin Kippenberger

Daniel Birnbaum, *Martin Kippenberger: Modell*, Colonia; Walther König, 2008
www.tate.org.uk/modern/exhibitions/kippenberger

Stéphanie Nava

Marie-Cécile Burnichon (a cura di), *Considering a Plot (Dig for Victory)*, catalogo della mostra, Centro d'Arte Contemporanea Passerelle, Centro d'Arte della Ferme du Buisson, ADERA (Les écoles supérieures d'art Rhone-Alpes), Brest 2008
www.viafarini.org/press_zips/Nava_Stephanie.zip

Giuseppe Penone

Ida Giannelli (a cura di), *Giuseppe Penone: sculture di linfa*, catalogo della mostra presso Biennale di arti visive di Venezia; Milano, Electa 2007

Marc Quinn

Germanio Celant (a cura di), *Marc Quinn*, catalogo della mostra presso Fondazione Prada, Fondazione Prada; Milano 2002
www.marcquinn.com

Tomas Saraceno

Italo Calvino, Italo *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972
Daniel Birnbaum, *Tomas Saraceno*, in *Lyon Biennial 2007 – The History of a decade that has not yet been named*, Zurich; JRP|Ringier 2007, pp. 76-77

Lois e Franziska Weinberger

Miguel Georgieff, *"Brennen und Gehen" Lois Weinberger*, URBAINE Nr. 14, Paris 2007
www.loisweinberger.net