# *ARTE* & *DESIGN* tra *Cultura*, *Ambiente* e *Politica*: una nuova visione sistemica

***CANDIDATA:***
Aurora PARVIS

Politecnico di Torino
DAD-Dipartimento di Architettura e Design
Corso di Laurea Magistrale
in Design Sistemico "Aurelio Peccei"

**TESI DI LAUREA MAGISTRALE**

# *Arte e Design tra Cultura, Politica e Ambiente: una nuova visione sistemica*

PROFESSORE:
Pier Paolo PERUCCIO

CANDIDATA:
Aurora PARVIS

# INDICE


***Introduzione*** p.13

***1. Il Secondo Dopoguerra*** p.19

1.1 La Riscostruzione
- 1.1.1 Italia
- 1.1.2 Stati Uniti

1.2 La nuova cultura consumistica
- 1.2.1 Usa e getta
- 1.2.2 La cultura POP

1.3 Minimal Art e Stile Minimal

***2. La Controcultura*** p.31

2.1 Critiche al consumismo e le rivolte del ‘68

2.2 La nuova figura dell'artista
- 2.2.1 Noveau Realisme
- 2.2.2 Fluxus & Beuys
- 2.2.3 Arte Concettuale

2.3 La performance come esplorazione del sociale

2.4 Arte Povera

2.5 Radical Design

***3. La questione ambientale*** p.49

3. 1 I primi movimenti ambientalisti
- 3.1.1 Barry Commoner
- 3.1.2 Rachel Carson
- 3.1.3 The Whole Earth Catalogue
- 3.1.4 Il Club Di Roma
- 3.1.5 Stoccolma 1972

3.2 Il caso Ulm
- 3.2.1 Tomas Maldonado

3.3 Dalla Land art al movimento Art in Nature
- 3.3.1 Land Art
- 3.3.2 Il movimento Art in Nature

**4. La fine del millennio** p.69

4.1 Il Postmoderno
4.2 Il 1989: l'anno del cambiamento
4.3 La globalità dell'arte contemporanea
4.3 Critical Design

**5. Casi studio** p.81

5.1 Il Pensiero Sistemico
    5.1.1 Design e Sviluppo sostenibile
    Approfondimento: Sviluppo Sostenibile
    5.1.2 Cultura, Ambiente e Politica
5.2 Criteri di selezione e indici di analisi
5.3 Mario Merz
    5.3.1 Igloo

5.4 Michelangelo Pistoletto
    5.4.1 Il Terzo Paradiso

5.5 Robert Smithson
    5.5.1 Spiral Jetty
    5.5.2 Broken Circle/Spiral Hill

5.6 Nancy Holt
    5.6.1 Sun Tunnels

5.7 Christo E Jeanne-Claude
    5.7.1 Wrapped Coast
    5.7.2 Valley Curtain
    5.7.3 Running Fences
    5.7.4 The Umbrellas

5.8 Alan Sonfist
    5.8.1 Circles of Time
    5.8.2 The Monument of the Lost Falcon
5.9 Agnes Denes
    5.9.1 Tree Mountain: A Living Time Capsule

5.10 Andrew Rogers
    5.10.1 Rhythms Of Life

5.11 Lita Albuquerque
    5.11.1 Sol Star
    5.12.2 Stellar Axis
    5.13.3 Transparent Earth
    5.14.4 NJAMA - She Placed One Thousand Suns

5.12 Lucy & Jeorge Orta
    5.12.1 Antartic Village no borders and Antartic Flag

5.13 Vibha Galhotra
    5.13.1  Who Owns The Water?
    5.13.2 Who Owns The Earth?

5.14 Alejandro Duràn
    5.14.1 Washed Up

5.15 Maria Cristina Finucci
    5.15.1 The Age Of Plastic

5.16 Edoardo Tresoldi
    5.16.1 Simbiosi

5.17 Toshihiko Hosaka
    5.17.1 Voice Of The Sea News

5.18 Ruben Martin De Lucas
    5.18.1 Minimal Republics
    5.18.2 Genesis 1.28

5.19 Marcos Ramirez Erre
5.19.1 Delimitations

5.20 Ana Teresa Fernandez
5.20.1 Erasing The Border

5.21 Richard Lou
5.21.1 Border Door
5.22 Icy & Sot
5.22.1 Ladders to Nowhere
5.22.2 The Face of the refugee crisis
5.22.3 Our House is on Fire

5.23 Jason Decaires Taylor
5.23.1 The Raft Of Lampedusa

5.24 Daan Rosengaarde
5.24.1 Grow

5.25 Michael Pinsky
5.25.1 Pollution Pods

**6. Arte: una visione sistemica** p.290
6.1 Il carattere sistemico dell'arte
6.2 Mappa sistemica dell'arte

**Conclusioni** p.296
**Bibliografia** p.298
**Sitografia** p.303

# *Introduzione*

Attualmente ci troviamo a far fronte a significative problematiche ambientali e sociali di varia entità strettamente connesse alle attività umane e alla loro gestione, nonché agli atteggiamenti culturali alla base delle nostre società. In una realtà in cui nasce l'esigenza di migliorare le condizioni di relazione tra uomo e natura e di far fronte alle innumerevoli criticità e problematiche non solo a livello ambientale, ma anche socio-politico, l'arte e il design trovano un loro importante spazio di azione e si pongono come strumento di riforma e cambiamento in grado di offrire soluzioni e creare consapevolezza riguardo a tali problemi.
Per comprendere al meglio il ruolo che queste discipline possono rivestire a livello culturale, politico e ambientale è necessario svolgere un'indagine sulla storia dell'uomo e sull'impatto che esse hanno avuto nel corso dei secoli, sviluppando ed evolvendo in relazioni all'ambiente in cui si trovano.
Per quanto riguarda l'arte, sembra opportuno focalizzarsi in primo luogo sul ruolo fondamentale che ha sempre giocato nello sviluppo delle diverse società, ponendosi come mezzo di espressione culturale in continua evoluzione sin dalla nascita delle prime civiltà.
A dimostrazione di tale fenomeno sono le pitture rupestri realizzate in età preistorica, periodo nel quale l'arte ha assunto un significato mistico-propiziatorio attraverso la rappresentazione di scene di caccia. In tale epoca gli uomini vivevano in un contesto in cui non vi era alcuna distinzione tra "mito e realtà, tra necessità alimentari e significati rituali" (Branzi, 2018 p. 12).

Un altro esempio di prominente rilevanza è quello legato alle linee Nazca che, come emerso dagli studi di Maria Reiche, avevano una funzione astronomica-propiziatoria e la specifica finalità di predire l'arrivo delle piogge (Reiche, 1969). Studi più recenti condotti da Rosa Lasaponara attraverso l'impiego di satelliti hanno rilevato la presenza di *Puquois*[1] lungo le linee, dimostrando che questi elementi fungevano sia da sistema di estrazione dell'acqua, sia come percorsi da seguire durante le cerimonie rituali, denotando come l'arte si ponesse non solo come strumento propiziatorio, ma anche funzionale (Lasaponara & Masini, 2012).
Allo stesso modo sempre nel periodo arcaico, anche il patrimonio artigianale presentava analoghe caratteristiche. Tale fenomeno legato alla funzione mistico-propiziatoria si può notare in particolar modo nelle civiltà precolombiane, i cui manufatti artigianali erano dotati di elementi decorativi rappresentanti componenti naturali o forme geometriche riconducibili alle loro credenze (Molina, 2018).
Con l'evoluzione sociale e la nascita dei primi stati basati su istituzioni gerarchiche, sviluppatesi originariamente in Mesopotamia (4000 a.C.) e poi trasfuse nell'antica civiltà Egizia (2649 a.C.), sebbene l'arte da una parte continuasse ad avere il ruolo fondamentale di espressione pratica del culto e del divino (April, 2018), dall'altra divenne sinonimo di potere e prestigio sociale. L'arte divenne, così, mezzo per adornare i palazzi dei regnanti, celebrandone ed esaltandone il potere e le conquiste militari, assumendo, pertanto, un'accezione politica. Tale fenomeno rimase invariato sino all'avvento del cristianesimo come religione ufficiale del Sacro Romano Impero (312 d.C.), momento a partire dal quale l'arte divenne simbolo di indottrinamento culturale ed espressione degli insegnamenti cristiani (Branzi, 2018). Questa connotazione persistette per tutto il Medioevo, caratterizzato da grande espansione economica e politica delle città a livello Europeo, portando anche ad un forte sviluppo dell'artigianato (Chittolini,1987).
Un netto cambio di rotta si avrà con l'avvento del Rinascimento, caratterizzato dalla nascita di un interesse legato alle nuove discipline scientifiche, sancendo così un distacco dalla concezione medievale della fede come unico fondamento alla base della vita umana. "L'arte classica divenne così unico mezzo per gestire le contraddizioni insanabili tra politica, scienza e religione, proponendo una finalità estetica a ciascuna di queste" (Branzi, 2018, p.78). Tale concezione, legata allo sviluppo delle prime Accademie artistiche, portò alla nascita della figura del "genio artistico" (Treccani, 2021), sottolineando la netta distinzione tra intelletto e manualità, l'arte influenzò anche la cultura, divenendo simbolo di nobiltà e sottolineando l'ampia divergenza tra diversi ranghi sociali (Branzi, 2018)
La visione dell'arte quale fenomeno legato alle classi più abbienti persisterà sino al 1700, quando l'avvento della prima rivoluzione industriale sancirà la nascita del design. Da tale evento, infatti, scaturirono numerosi dibattiti sociali riguardo al ruolo del design in qualità di strumento di riforma culturale e sociale. Con Morris e il Movimento delle Arti e dei Mestieri, la figura del progettista fu collegata a colui che aveva il compito di risolvere ed occuparsi dei problemi della società (De Fusco, 2009), associando così il cattivo gusto e la scarsa qualità dei prodotti in un'ottica di mero profitto, allo sfruttamento sociale del lavoro e alle disuguaglianze economiche insite alla società dell'epoca (De Fusco, 2009). Allo stesso modo, movimenti più recenti come quello del Deutscher Werkbund, associarono al design un'importante valenza socioeconomica, in grado di creare un'identità nazionale e culturale.
Tale concetto di design si riscontrerà anche alla base del lavoro del Bauhaus, in cui venne sperimentata la produzione di oggetti dal semplice carattere formale, ma con elevate qualità tecniche e un basso carattere economico.
Sebbene tutti questi movimenti badassero all'aspetto sociale e politico degli ambienti in cui si sviluppavano, adattandosi e trasformando le culture che li caratterizzavano, la nascita del design industriale e lo sviluppo di tecniche produttive – come la catena di montaggio – sancirono un netto distacco tra uomo e natura.
Nonostante il panorama predominante fosse caratterizzato dalla concezione secondo cui la

[1]Buche a spirale che presentavano dei condotti in pietra attraverso i quali estrarre l'acqua proveniente dalle montagne vicine e che scorreva nel terreno sottostante al deserto (Proulx, 1999).

tecnologia prevaleva sull'ambiente, i paesi Scandinavi al contrario si dissociarono dalle tendenze legate all'elogio e all'esaltazione della macchina industriale, continuando a fare ancora riferimento a modelli locali e tradizionali, in un'esaltazione della luce e della natura che si rispecchiava nell'architettura e negli oggetti di design costruiti con materiali naturali. (De Fusco, 2009).
Alla base della cultura scandinava, infatti, vigeva la concezione che il benessere personale fosse legato al concetto di abitare gli spazi della casa e all'attenzione per la natura, dalla quale veniva tratta ispirazione non solo nell'impiego degli stessi materiali come il legno (talvolta anche grezzo) ma anche nella forma Questa era caratterizzata da lineamenti organici che riflettevano quelli della natura, dove non esistono linee dritte e tutto si fonde e fluisce in modo naturale in forme sinuose.
Il design divenne così sinonimo di un benessere derivante dal rapporto armonioso tra uomo e ambiente (Biamonti, 2018).
È quindi constatabile come attraverso le loro fasi evolutive l'arte e il design abbiano giocato un ruolo rilevante nello sviluppo delle società durante i diversi periodi storici. Tuttavia – salvo quanto detto in relazione al Design Scandinavo– nel corso della storia i temi politici, culturali ed ambientali furono sempre considerati come tematiche separate le une dalle altre. Solo a partire dal secondo dopoguerra si cominciarono ad affrontare in modo sistemico, eliminando le barriere concettuali che li avevano separati sino ad allora. Per quanto concerne il panorama odierno, numerosi esempi dimostrano che il design sia in grado di proporre azioni concrete attraverso lo sviluppo di metodologie.
Intento di questa ricerca è quello di comprendere come l'arte, unitamente al design possa porsi come uno strumento di riforma culturale, creando una consapevolezza a livello ambientale e sociopolitico, analizzando tali temi in modo sistemico.
A tal proposito è stato necessario condurre un'indagine storica concernente le questioni politiche, culturali e ambientali emerse a partire dagli anni Sessanta sino alla fine del XX secolo, al fine di comprendere l'impatto che esse hanno avuto sull'arte e sul design e viceversa.
Successivamente ad una preliminare indagine storica,la ricerca analizza il panorama odierno attraverso l'analisi dei lavori di ventitre artisti contemporanei, analizzando come le loro opere interagiscono con l'ambiente e il contesto in cui sorgono a livello culturale, politico e ambientale.

CAPITOLO 1

# *Il secondo dopoguerra*

# 1.1 La Ricostruzione

Alla fine della seconda guerra mondiale, che aveva creato disordine e distruzione, molti paesi europei si trovarono davanti alla necessità di un'immediata ricostruzione. In questo panorama giocò un ruolo fondamentale il design industriale che affiancato dalla sempre più efficiente ricerca scientifica e dall'architettura si pose come mezzo non solo per una riqualifica territoriale, ma anche per la ricerca di un'identità nazionale.
In questo clima di annichilimento e disorientamento vi fu una condanna al movimento moderno i cui prodotti risultano privi di espressione e poco confortevoli. Infatti come sottolineato nel VI congresso del CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) tenutosi a Bridgwater nel 1947, nella ricostruzione delle città era necessario focalizzarsi sull'argomento della continuità con il passato (Peretti, 2019). Il tema dell'internazionalità, l'idea massa e la concezione di macchina assunsero così delle connotazioni negative e nella progettazione prevalsero i razionalismi geolocalizzati legati alle culture locali. Da ciò derivò, quindi, un approccio differente al tema della ricostruzione da parte di ogni paese.

## 1.1.1 Italia

In Italia, per esempio, dopo la liberazione dall'occupazione nazista e dal regime fascista, durante la ricostruzione prese piede il movimento neorealista che vide un ritorno al popolare vernacolare. La famiglia divenne il fulcro attorno al quale ricostruire l'intera società. Questo movimento che in architettura si rispecchiò nella riscoperta della casa tradizionale (caratterizzata da facciate uniformi e tetti a falde), nella progettazione degli arredi si tradusse in un ritorno alle tecniche artigianali attraverso l'impiego di materiali legati alla tradizione come il vetro, la ceramica, il legno o i materiali di scarto, che rappresentavano una riscoperta delle tradizioni passate. Durante questo periodo di ricostruzione il design e l'architettura furono visti come un *unicum* il cui fine primario era quello di garantire a tutti un'abitazione e gli arredi necessari per viverci (D'Alfonso, 2018).
Tale spersonalizzazione del design rimarrà invariata sino all'avvento del "Boom economico" che prese piede negli anni cinquanta del Novecento.

## 1.1.2 Stati Uniti

Sul territorio americano, invece, i segni della guerra furono meno netti e devastanti e ciò contribuì a non influire sulla produzione industriale che, al contrario, proprio durante la guerra, maturò considerevoli tecnologie innovative. Nel periodo postbellico il paese presentava, pertanto, una popolazione in crescita costante che godeva di stabilità economica e si dimostrava propensa al consumo (Biamonti, 2018). Allo stesso tempo il grande flusso migratorio che fece approdare negli USA personaggi come Mies van der Rohe o Eliel Saarinen, contribuì ad accrescere il ruolo del design Statunitense che vide nei suo massimi esponenti di quel periodo figure come l'architetto designer filandese Eero Saarinen (1910-1961), Charles Eames (1907-1978), nonché "il maggiore esponente del furniture design e il primo disegnatore di mobili americano che si sia imposto in campo internazionale" (De Fusco, 2009, p. 215), e sua moglie, l'artista designer americana Ray Kaser (1912-1988).
Gli Stati Uniti, inoltre, godettero di un periodo prolifico anche in ambito artistico in quanto si svilupparono

in quel periodo molte correnti che iniziarono ad avere uno scambio continuo ed attivo con il mondo del design, determinando così la forma, il colore, i materiali e la struttura stessa degli oggetti  (Jackson, 2017).
Rappresentanti di questo scambio culturale tra arte e design furono i coniugi Eames che, in collaborazione con Saarineen, rivoluzionarono il design moderno americano. I tre si conobbero presso la *Cranbrook Academy of Art*[2] di Bloomfield Hills, in Michigan (De Fusco, 2009).
In questo ambiente vigeva un forte interesse per l'Arts and Crafts e l'artigianato, senza, tuttavia, respingere o denigrare i rapporti con la produzione industriale. Studenti, docenti ed artisti convivevano,  infatti, dando vita ad uno stretto rapporto tra tutti i livelli gerarchici dell'accademia.
Tale percorso formativo si dimostrò fondamentale per lo sviluppo dei progetti dei tre designer, rispecchiandosi successivamente nei loro lavori appartenenti al periodo del secondo dopo guerra.
Alla base del loro lavoro vigeva la necessità di creare dei prodotti che avessero un linguaggio universale, rendendoli così accessibili a tutte le classi. In questa ricerca "divennero ambasciatori di una nuova filosofia, dove la democrazia e la modernità convivevano [...] i loro arredi, innovativi e rivoluzionari, comunicavano valori di coerenza, moralità sociale, egualitarismo, ottimismo, vivacità ed essenzialità" (Biamonti, 2018 p.173).
Nonostante la carenza di materie prime relativa a quel periodo, i designer seppero interpretare al meglio i materiali e le tecniche, messi a disposizione dall'industria bellica, cavalcando la spinta dell'innovazione tecnologica.
A Ray Kaser, moglie di Charles, si deve soprattutto l'apporto artistico ai prodotti da loro realizzati. Essa infatti si era formata come artista secondo diverse declinazioni quali la fotografia, la pittura e le arti tessili. Grazie alle sue competenze e alla sua influenza a lei si riconosce l'introduzione del colore e il ruolo che esso ricopriva nei prodotti di Eames.
I tre progettisti giocarono, quindi, un ruolo fondamentale nel design dell'epoca, intrecciando l'arte con l'industria per la creazione di mobili che grazie all'impiego delle nuove tecnologie, allo studio di materiali diversi come il compensato, il ferro e la plastica si presentavano come prodotti leggeri, in grado di evitare inutili sprechi di materiale, e di qualità elevata (Jackson, 2017). I loro prodotti, realizzati da aziende come la Herman Miller e la Knoll International, non furono però mai in grado di rappresentare la concezione europea, tipica dei paesi nordici, di design per tutti, poiché per via delle tecnologie impiegate e dei costi di promozione e pubblicità i loro manufatti presentavano pezzi alquanto elevati (De Fusco, 2009).

[2] L'istituto fu fondato nel 1932 dall'architetto filandese Eliel Saarinen (1873-1950), padre di Eero e allora preside della scuola, grazie all'apporto economico di George Gough Booth (1864-1949), editore del Detroit News, che mise a disposizione la sua residenza di campagna per la realizzazione dei laboratori e delle abitazioni della scuola

## 1.2 La nuova cultura consumistica

In questo clima di benessere economico un ruolo fondamentale fu svolto dalla sperimentazione scientifica che conquistò grandi traguardi tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio del 1950 con le scoperte relative a temi come quello dei raggi *x,* del nucleare e della biologia molecolare. La ricerca scientifica si rispecchiò anche in ambito industriale dando così vita ai primi materiali semisintetici come celluloide, caseina, guttaperca, vulcanite e gommalacca. In breve tempo, con l'introduzione del petrolio nella produzione della plastica, la quantità e le tipologie di tale materiale aumentarono e, parallelamente all'avvento di nuove tecniche industriali che permettevano di ottenere strutture complesse e resistenti con meno materiale, la plastica dominò velocemente il panorama industriale e il commercio di massa.
In territorio americano numerose industrie chimiche come la famosa *DuPont*[3] introdussero sul mercato di massa materiali altamente adeguati ad una produzione seriale, come il polietilene. La diminuzione dei costi di produzione, le efficienti proprietà meccaniche e la possibilità di impiegare una vasta gamma di colori rivoluzionarono il mercato dell'epoca, dando la possibilità a tutti di acquistare prodotti personalizzati, igienici, facili da pulire e di prezzo inferiore a quelli già esistenti. Grazie alle caratteristiche innovative del materiale, tale successo non si rispecchiò soltanto nella produzione di utensili per la cucina o prodotti per la casa, ma anche nella produzione di giocattoli per bambini (Sparke, 2017). L'avvento delle plastiche fu quindi un momento di rivoluzione non solo industriale, ma anche sociale. Infatti l'introduzione della plastica nelle industrie e il conseguente abbattimento dei costi di produzione permise anche alle classi meno abbienti di acquistare prodotti che sino ad allora erano destinati esclusivamente a ranghi sociali più elevati. La plastica divenne così simbolo e portatrice di valori democratici.
Un altro ruolo importante nella sperimentazione delle materie plastiche fu giocato dall'Italia. Tuttavia, contrariamente agli Stati Uniti che impiegarono la plastica per raggiungere una mercato di massa e rispondere alle esigenze di tutte le classi, l'Italia adottò un approccio più esclusivo e la plastica divenne il mezzo con cui esprimere l'estetica moderna (Sparke, 2017).
Esempio di tale fenomeno fu l'azienda *Kartell*[4] che si contraddistinse per l'uso di materiali come il polietilene e il polistirolo, impiegati nella produzione di oggetti destinati all'ambito domestico di pari qualità e prezzo inferiore a quelli già presenti sul mercato. la Kartell ridisegnò il paesaggio domestico, presentando i suoi prodotti in modo colorato. Nonostante il successo sul mercato di massa, con l'inizio degli anni Settanta la Kartell abbandonò il design casalingo , concentrandosi, invece, sul forniture desing. Avvalendosi, inoltre, di figure professionali come quelle di Richard Sapper (1932 - 2015), Marco Zanuso (1916 - 2001), Joe Colombo (1930 - 1971), Gae Aulenti (1927 - 2012), e Giotto Stoppino (1926 - 2011), l'azienda fu in grado in grado di conferire alla plastica un ruolo di nicchia, cosicchè i suoi prodotti risultassero agli occhi del pubblico delle vere e proprie opere d'arte.
La plastica divenne così simbolo di modernità e progresso, e il design, attraverso il dialogo con l'arte contemporanea, potè ispirarsi a tale disciplina non solo nelle sue forme, ma anche nei colori.
Nonostante il successo in paesi come l'Italia e gli Stati Uniti, la plastica non trovò terreno fertile in Inghilterra, dove al contrario vi fu un rifiuto di tale materiale a favore di una produzione di oggetti moderni incentrata sull'impiego di materiali legati alla tradizione, come legno e acciaio (Sparke, 2017).

[3] Fondata nel 1802

[4] Fondata nel 1949 da Giulio castelli, allievo del premio Nobel per la chimica del 1963, Giulio Natta

### 1.2.1 Usa e getta

La prosperità economica che segnò gli anni Cinquante e Sessanta, unitamente all'avvento delle plastiche, segnò la nascita di una nuova cultura consumistica plasmata dai mass media, i quali promuovevano uno stile di vita basato sul possesso di beni non di prima necessità. Tale evento venne incentivato non solo dalla comunicazione, ma anche dall'introduzione dei pagamenti rateali e della carte di credito, fenomeni verificatosi in primo luogo negli Stati Uniti.
Sulla scia di quest'onda consumistica le industrie iniziarono a produrre oggetti destinati ad una vita più breve, che seguiva i cambi continui di tendenze dettati dai mezzi di comunicazione di massa, che attraverso l'impiego di campagne pubblicitarie promuovevano ogni volta prodotti nuovi, rendendoli più desiderabili dei precedenti. Agli occhi del consumatore tutto ciò che era nuovo possedeva una qualità maggiore e pertanto il *vecchio* doveva essere sostituito.
In questo clima consumistico si fecero strada anche gli oggetti definiti con il termine di usa e getta, come i bicchieri di carta per il caffè d'asporto, divenuto simbolo di uno stile di vita, o il foglietto adesivo Post-it; oggetti che una volta svolta la loro funzione potevano essere gettati (Griliopoulos, 2017).

### 1.2.2 La Nuova cultura pop

La nuova concezione consumistica legata al cult dell'usa e getta si rispecchiò nella cultura pop, movimento giovanile che si concretizzò in primis nelle arti. Infatti, la parola *pop* comparve per la prima volta sopra un *lecca-lecca* rosso rappresentato nell'opera *Ma cos'è che rende le case di oggi così attraenti?*, collage esposto nel 1956 alla Whitechapel Gallery di Londra. L'opera fu realizzata dall'artista Richard Hamilton (1992 - 2011) per la mostra *This is Tomorrow* che indagava l'arte di quel periodo, definita dallo stesso Hamilton come: "popolare , transitoria, spendibile, low cost, prodotta in serie, giovane, intrigante, consumistica, glamour, un grande affare" (Grant, 2018, p. 481). Questi ideali di un'arte transitoria, destinata ad un pubblico di massa e destinata alle nuove generazioni prenderanno piede negli anni Sessanta quando la cultura pop divenne un fenomeno diffuso, sostenitore di una generazione che idolatrava le tendenze consumistiche legate all'usa e getta e ne faceva il proprio manifesto per distaccarsi e distinguersi da quella precedente. Questa tendenza si estese all'ambito musicale dove emersero gruppi come i *Beatles* e i *Rolling Stones* e all'ambito della moda, caratterizzato sia da una nuova figura femminile sia dall'utilizzo della plastica. Da una parte, infatti, il modello di donna sofisticata e formosa, fu eclissata da quello apparentemente meno fine e più snello che indossava abiti corti e minigonne. Dall'altra l'influenza della cultura pop, unita ai nuovi materiali come la plastica, divenne il filo portante delle nuove creazioni di numerosi stilisti come Paco Rabanne (n. 1934).
Allo stesso modo la grafica e la fotografia diedero vita ad articoli effimeri come i poster di band musicali in voga in quel momento, che erano appesi nelle camere dei giovani (Sparke, 2017).

## *1.3 Minimal Art e Stile Minimal*

In contrasto con queste nuove tendenze consumistiche fu la nascita di una tendenza minimalista. Tale corrente, sviluppatasi negli anni Sessanta abbracciava sia l'ambito artistico, e in particolare quello scultoreo, sia il campo del design. Alla base di questa tendenza vi era il concetto di riduzione radicale. Tra i più grandi esponenti di tale movimento vi fu Donald Judd (1928-1994) considerato il padre della Minimal Art[5], assieme a figure come lo scultore americano Robert Morris (1931-2018) e l'artista Sol LeWitt (1928-2007).
Alla base delle loro opere vi era un processo di estrema riduzione, accompagnato da una predilizione per le forme rigide e lineari che in ambito scultoreo si traducevano in grandi volumi geometrici realizzati con materiali industriali come vetro, plexiglass, acciaio inox o tubolari al neon. Diversamente da Sol LeWitt, che pose l'attenzione sull'*idea* rispetto al manufatto finale, Judd privilegia l'aspetto fisico delle sue opere, "rafforzandone l'attenzione sulla *thingness*" (Poli, 2019 p.90). Con questo obiettivo l'artista eliminava ogni lavorazione di tipo manuale, affidando interamente la realizzazione delle sue opere alla produzione industriale. L'influenza delle opere di Judd si rispecchiò anche nel mondo del design attraverso la realizzazione di oggetti ad uso quotidiano come tavoli, sedute e scaffali, caratterizzati da rigide forme geometriche e realizzati in compensato o lamiera piegata. (Biamonti, 2018). Judd pose, così, le basi per il minimalismo tipico del design degli anni Novanta, che celebrava la purezza degli spazi e delle forme attraverso la riduzione degli elementi, in un rifiuto della cultura consumistica (Wilhide, 2017).

[5] Termine coniato nel nel 1965 dal critico Richard Wollheim (Cfr. R. Wollheim, Minimal Art, in <<Arts Magazine>>, gennaio 1965)

[6] Come sarà tipico della Conceptual Art

CAPITOLO 2

# *La controcultura*

## 2.1 Critiche al consumismo e le rivolte del '68

A metà degli anni Sessanta il mondo occidentale evidenziava una condizione di benessere economico e stabilità sociale. La vita di tutti i giorni aveva ripreso i suoi ritmi naturali ed un numero sempre più elevato di famiglie poteva permettersi beni come la macchina, la televisione o le vacanze che sino ad allora erano visti come riservati alle classi più abbienti. La cultura pop che si era estesa a diversi ambiti, fomentata dai *mass media*, promuoveva uno stile di vita basato sul consumo di massa, in cui ogni oggetto era la rappresentazione di un desiderio effimero, che una volta soddisfatto ne lasciava spazio ad uno nuovo.
Tale visione speculativa, caratterizzante la società di quel periodo, si estese anche al mondo dell'arte trasformando così le opere in beni necessari da possedere.
In contrapposizione al clima consumistico e capitalistico, negli stessi anni, vi fu lo sviluppo di temi sociali e culturali, fondati su un insieme di principi egualitari e liberali estremamente radicali, che toccò paesi con culture e regimi politici alquanto differenti tra loro (dal Socialismo, al Comunismo, sino all'Anarchismo). Su quest'ondata rivoluzionaria negli USA nacquero numerosi movimenti civili, come quello pacifista degli *Hippie*, il cui obiettivo comune era quello di porre fine alla distinzione di genere, alla segregazione razziale e alla discriminazione contro gli afroamericani, che successivamente alla marcia pacifista del 1963 di Martin Luther King su Washington sfociò nell'approvazione del *Civil rights act* (1964), ponendo così un freno all'emarginazione sociale di tale categoria (Treccani, 2021).
Tali principi impattarono sia gli ambienti universitari sia l'opinione pubblica sfociando in una serie di manifestazioni di piazza che si svolsero nel 1968. Molti furono gli eventi violenti di quel periodo che toccarono diversi paesi. In Francia, per esempio, le insurrezioni si riversarono nel *Maggio Francese*[7]. In Italia si ricorda, invece, la famosa *battaglia di Valle Giulia*[8], tenutasi a Roma il primo marzo del 1968 attorno alla facoltà di architettura.

[7] Termine indicato per delinare i movimenti di rivolta che si tennero in Francia nei mesi di maggio e giugno del 1968 e che si conclusero con violente repressioni da parte della polizia.

[8] Circa 4.000 studenti universitari tentarono di occupare la facoltà di architettura, recentemente sgomberata dalla Polizia in seguito ad una previa occupazione. Gli scontri terminarono con una violenta repressione da parte della polizia.

## 2.2 la nuova figura dell'artista

Questo clima rivoluzionario raggiunse non solo l'ambito universitario, ma anche il mondo dell'arte con la nascita di numerosi movimenti, accomunati dalla necessità di distacco da un passato di timbro tradizionalista e conservatore; necessità che si rispecchiò nella ricerca di un rinnovamento culturale. Tale bisogno accostato ai dibattiti fondati su temi di stampo civile e sociale si riversò sulla figura dell'artista che torna ad interrogarsi sul suo rapporto con la società e il ruolo che in essa ricopre. L'artista è finalmente libero da qualsiasi tipo di imposizione politica. Il  suo ruolo è quindi quello di mettere in luce le problematiche sociali e politiche, divenendo così mezzo di denuncia della società in cui nasce e si sviluppa.

### 2.2.1 Noveau Realisme

Negli anni Sessanta in Francia si vide la nascita del movimento artistico Noveau Realisme fondato nel 1960 da Pierre Restany (1930-2003) e dall'artista Yves Klein (1928-1962). Rifacendosi alla corrente del Dadaismo, in particolare ai lavori *ready-made* di Duchamp, gli artisti rifiutavano l'astrazione, traendo, invece, ispirazione dalla realtà circostante, unico mezzo per raffigurare la società dell'epoca. Pertanto, spesso la realizzazione dei manufatti artistici prevedeva l'impiego di oggetti quotidiani, come emerge dalle opere di Arman o César (Poli, 2019). Tale pratica venne definita da Restany un *riciclaggio poetico* del reale urbano, poiché in grado di conferire un nuovo impiego ad oggetti abbandonati ed anonimi, donandogli una nuova vita in qualità di opera d'arte.
Tra le figura importanti di questo movimento si ricorda quella di Klein, autore del *Blu Klein*, colore da lui brevettato durante la sua ricerca cromatica e da allora utilizzato in vari lavori tra cui *Antropometrie per Mondo Cane*, considerata uno dei primi esempi di body art (Dempsey, 2018)

### 2.2.2 Fluxus & Beuys

Negli anni Sessanta, successivamente alla costruzione del Muro di Berlino (1961) in Germania l'arte, così come il design con la scuola di Ulm, si pose come mezzo di critica sociale e politica. Già verso la fine degli anni Cinquanta il panorama artistico tedesco aveva visto la nascita di gruppi rivoluzionari come SPUR e Zero che vedevano alla base del loro operare un rifiuto dell'arte informale, criticandone il fine economico, a favore, invece, di un'arte il cui scopo fosse prettamente di riforma sociale e politica.
Nel 1962, a Wiesbaden, nacque il gruppo Fluxus, in occasione della prima edizione di *Festum Fluxorum Fluxus*[9]. Le azioni del gruppo non si tenevano nei centri artistici principali come le grandi città, ma si svolgevano nelle città periferiche come Düsseldorf. L'influenza di tali manifestazioni si rispecchiò nei movimenti artistici come la performance art, il minimalismo e l'Arte Povera (Poli, 2019). Tra i maggiori esponenti del gruppo vi fu Joseph Beuys (1921-1986), uno dei maggiori protagonisti dell'arte contemporanea, fondatore del *Partito Studentesco* nel 1967 e della *Free International University* (FIU) nel 1973. Dopo aver preso parte per qualche

[9] Festival che coinvolgeva tutti i generi artistici come la musica, la body art e la videoart attreverso *happenings*

anno alle manifestazioni del gruppo Fluxus, Beuys decise di proseguire il suo percorso artistico in modo individuale.  Egli incentrò il suo lavoro sull'ambito della performance e dei temi legati agli ambiti sociale, politico ed ambientale. Per Beuys l'arte era un mezzo atto a cambiare il mondo e proprio a questo fine era necessario abbattere ogni barriera esistente tra arte e vita. Al centro della sua ricerca artistica vi fu l'indagine del "potere antropologico dell'arte" (De Dominizio Durini, 2019, p.8). Per Beuys, infatti, ogni persona è un artista (De Dominizio Durini, 2019).

Dichiara lo stesso Beuys (1979) *"Viviamo ancora tutti in una cultura per la quale esistono artisti e non-artisti. Questo è inumano e produce nella gente un senso di alienazione. No, ogni individuo compie di continuo processi materiali; crea continuamente relazioni tra le cose. Persino quando dà, quando delega al prossimo o nel modo in cui ci si comporta nella massa, ci sono sempre, diciamo, processi formali in atto"* (pp. 43-44).

Così affermando, Beuys eliminava definitivamente la distinzione tra arte e vita, sottolineando come l'arte sia il vero capitale, poiché "Il capitale è la capacità umana e ciò che da essa deriva [...] creatività e intenzione umana. Questi e non altri sono i veri valori economici. Non il denaro" (Beuys, 1979 p.56). L'arte diviene così il mezzo per cambiare rotta e passare da un sistema incentrato sulla crescita, il cui unico destino è quello di danneggiare il mondo, ad uno incentrato sulla salvaguardia dell'ambiente, la cui difesa non è intesa solo in senso ecologico, ma anche antropologico in un'ottica di libertà e diritti uguali per tutti nella "difesa dell'uomo, dell'individuo, dei valori umani e della creatività" (De Dominizio Durini, 2019, p.64). Per raggiungere tale fine è necessaria una struttura sociale basata sulla creazione continua di interconnessioni ambientali, politiche, sociali, economiche e culturali.
Il lavoro di Beuys fu precursore di tutte quelle questioni ambientali, sociali, politiche ed economiche che sarebbero emerse pochi anni dopo e di cui ancora oggi si tratta (De Dominizio Durini, 2019).



### 2.2.3 Arte Concettuale

Sviluppatosi a livello internazionale negli anni Sessanta, questo movimento poneva le basi sulla visione di arte in quanto *idea* e *concetto* in grado di dare vita all'opera, piuttosto che *prodotto estetico* realizzato secondo i dettami delle istituzioni museali e artistiche. Prediligendo, quindi, l'ideazione di un'opera e la sua progettazione alla forma finale, con il fine di incentivare una riflessione sulla natura dell'opera stessa e sui valori insiti nel suo essere.
Il movimento prese piede *in primis* negli Stati Uniti, terreno su cui era già attivo il dibattito tra Minimal Art e Antiform. Tale corrente artistica nacque in risposta all'apparente benessere degli anni Sessanta, che celava un clima bellico dettato dalla Guerra Fredda e dai conflitti in Vietnam e Sud America. Benessere che sotto l'influenza della cultura pop aveva portato alla mercificazione dell'arte. Sebbene le prime manifestazioni del movimento siano assimilabili già alla corrente Dadaista, sviluppatasi tra il 1916 e il 1922, il termine  *Arte Concettuale* fu impiegato per la prima volta nel definire tale movimento, solo verso la fine degli anni Sessanta da Sol Le Witt ne *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) , articolo redatto per la rivista *Artforum*, affermando che: *"In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art*[10]*"* (pp. 79-83).
Pochi anni prima, sempre in contesto americano, l'artista Joseph Kosuth (n.1945) impiegò tale termine per indicare la sua arte basata su tutto ciò che concerneva la sfera cognitiva del pensiero e non quella estetica.
L'arte concettuale nacque quindi come reazione alla cultura consumistica e di massa caratterizzante il periodo post bellico. Essa, infatti, rifletteva perfettamente l'opposizione al sistema nella ricerca di una libertà espressiva basata sulla sperimentazione di nuove forme di linguaggio svincolate dai principi *bigotti* dell'epoca. L'obiettivo di tale movimento era, quindi, quello di mettere in discussione l'essenza dell'opera artistica partendo dal concetto stesso di arte. Per fare ciò gli artisti si allontanarono da quelli che erano i mezzi tradizionali della pittura e della scultura, concen-

[10]LeWitt, 'Paragraphs on Conceptual Art', Artforum Vol.5, no. 10, Summer 1967, pp. 79-83

trandosi sul significato dell'arte e sul ruolo dell'artista rispetto alla società. Rilevanti, pertanto, non erano le tecniche di creazione dell'opera, l'aspetto produttivo, ma la progettualità dell'opera e tutto ciò che si nasconde dietro al concepimento dell'opera stessa, ovvero la fase di ideazione e pensiero in cui l'artista si avvaleva di appunti, disegni e schemi (Poli, 2019). Sotto l'influenza di tale pensiero l'opera non si rispecchiava più nell'artefatto finale e l'oggetto divenne mezzo espressivo dell'*idea*, la cui importanza fu ribadita dallo stesso Le Witt che ne Sentences on Conceptual Art (1969) sottolineò:

*"Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical* [11]*".*

Tale pensiero ribaltò il concetto di arte che finalmente fu in grado di andare oltre l'impiego dei materiali e delle tecniche tradizionali servendosi, invece, di mezzi alternativi come la fotografia, i numeri e la parola (PoliI, 2019). Quest'ultima giocò un ruolo importante nel movimento, che come nell'opera *Una e Tre Sedie* (1965)Joseph Kosuth (n. 1945) assumeva la duplice funzionalità di descrivere l'opera e e di fare riflettere sul rapporto che intercorreva tra la descrizione dell'oggetto e l'oggetto stesso, invitando così lo spettatore a riflettere sulla natura dell'opera. Esempio eclatante dell'uso della parola sono le opere di Emilio Isgrò (n. 1937) che proprio attraverso il gesto di cancellare le parole ne sottolineava l'importanza affermando che:

*"La cancellatura è come lo zero in matematica, chiamato a formare, da solo, tutti i numeri e tutti i valori"* (Isgrò, 2021)

Nella delineazione delle sue idee il movimento si avvalse quindi di tutte quelle forme d'arte dall'happening alla body art, sino all'installazione artistica. Infatti, in tale pensiero in cui l'arte si identificava nel processo ideativo e nella conoscenza, mentre il manufatto finale era considerato il veicolo attraverso il quale esprimere tali idee, qualsiasi tipologia di strumento espressivo poteva essere adeguato. Un altro concetto fondamentale è quello legato al tempo, inteso come "categoria astratta, come scansione storica di eventi sociali e di cronaca, come sequenza di avvenimenti ed esperienze personali" (Poli, 2019 p. 160). Esempio sono i *Date Paintings* dell'artista giapponese On Kawara (1932-2014), di dimensione sempre uguale con superficie monocromatica ogni volta differente, i quali riportavano la data di realizzazione dell'opera e conservati in una scatola contenete anche un estratto di giornale del medesimo giorno. Esemplare fu anche il lavoro di Roman Opalka (1931-2011). L'artista polacco cominciando dal numero uno, nel 1965, e proseguendo per i successivi 46 anni dipinse ogni giorno su una tela una cifra ripetuta diverse volte. Così facendo il lavoro di Opalka indagava lo scorrere del tempo.
Approcciandosi all'operato di questi due artisti concettuali è così possibile notare come le opere nell'atto di un'indagine temporale assumessero un carattere analitico con il fine di documentare la propria esistenza nel tempo.
Sebbene la sua breve durata, dimostrata dallo stesso Kosuth ne *1975 Arte concettuale: un fallimento?* (1975), l'arte concettuale fu fondamentale per comprendere i rapporti che intercorrono tra l'arte e i contesti sociali e istituzionali in cui si sviluppano. Infatti il movimento riuscì a variare la concezione di oggetto d'arte, sulle sue modalità espositive e sulla relazione tra arte, critica ed informazione (Poli 2019). Le nuove concezioni di oggetto artistico e del ruolo dell'artista, gettarono le basi per quelli che furono gli ideali che contrassegnarono il movimento italiano dell'Arte Povera.

[11]First published in 0-9 ( New York ), 1969, and Art-Language ( England ), May 1969.

## 2.3 La performance come esplorazione del sociale

La nuova cultura caratterizzante gli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, lo sviluppo di nuovi mezzi di espressione artistica tecnologici, come la fotografia e la videoarte, portarono allo sviluppo della perfromance art.
Sebbene le prime forme di *performance* siano riconducibili agli spettacoli delle avanguardie artistiche del primo Novecento, verso la metà del xx secolo nacquero i primi *happenings*[12] che prevedevano la partecipazione attiva del pubblico.
Negli anni Sessanta si iniziò a parlare, invece, di performance, nonché forma di esibizione teatrale basata sull'improvvisazione, sul coinvolgimento del pubblico e sull'impiego di tecniche multimediali. Questa forma d'arte era spesso collegata ad altre discipline quali la musica la danza e si caratterizzava per la loro riproducibilità in luoghi diversi, sebbene spesso fossero comunque legate all'improvvisazione, risultando prive di un *modus operandi* definito, e permettendo così di adattarsi al contesto in cui si svolgevano.
Il ruolo di questa forma d'arte era di indagare le diverse questioni sociali che caratterizzavano il panorama politico e culturale dell'epoca.
Attraverso la partecipazione del pubblico e l'utilizzo di diversi media l'arte divenne un mezzo volto all'esplorazione e all'indagine di "modelli sociali istituiti", sottolineando così il suo impegno nella collettività . A evidenziare tale aspetto sociale fu il sistema classificatorio impegnato nel 1978 dal critico Renato Barilli (n.1935) durante la *Settimana Internazionale della Performance* che si svolse a Bologna. Egli classificò le diverse performance suddividendole in *Corpo; Sensi; Iperestesia, Ricerca dell'identità; Musica; Parola e Ricerca sul sociale*, sottolineandone così il ruolo nella collettività (Barilli, 1978).
Nel 2008 Erika Fischer-Lichte (n. 1943) definì i quattro pilastri portanti[13] di una performance le cui caratteristiche sono riassumibili in  quattro constatazioni principali:

*1. A performance comes into being through the bodily co-presence of actors and spectators, through their encounter and interaction.*

*2. A performance is transitory and ephemeral. None the less, whatever occurs in the course of it comes into being hic et nunc and is experienced as present in a particularly intense way.*

*3. A performance does not transmit given meanings. Rather, it is the performance itself which brings forth meanings that come into being during its course.*

*4. Performances are characterized by their 'eventness'. The specific mode of experience they allow for is a particular form of liminal experience.*

(Fischer-Lichte, 2008)
Da ciò è constatabile come le performance siano il risultato delle interazioni che avvengono all'interno di un gruppo di persone o dalle reazioni che suscitano in essi.
La seconda constatazione delinea, inoltre, come le performance non abbiano un modo di operare definito ma derivino e siano regolate dalle intenzioni dei partecipanti. Per questo motivo hanno un carattere effimero e transitorio.
La terza constatazione rafforza i primi due punti sostenendo che è impossibile per una performance avere un unico significato prestabilito, ma al contrario questi evolve e muta durante l'atto performativo stesso.
Proprio per questi aspetti, infine, le performance sono classificabili come eventi in quanto non è possibile determinarne una struttura precisa.
Da tali constatazioni è possibile comprendere quindi l'aspetto relazionale di tale forma d'arte, in grado di esplorare e comprendere diverse questioni a livello socio-politico.

[12] *Azioni*

[13] Applicabili non solo agli atti performativi legati alla musica, alla danza, al teatro e alla stessa performance art, ma anche ai rituali o qualsiasi altro tipo di performance culturali.

## 2.4 Arte Povera

In Italia le rivolte studentesche e le riflessioni attorno alle quali vertevano, investirono anche la Triennale di Milano e la Biennale di Venezia, successivamente alla pubblicazione da parte di Enzo Mari dal titolo *Un Rifiuto Possibile* - sottoscritto da Enrico Castellani, Manfredo Massironi e Davide Boriani - nella quale sottolineava il suo rifiuto a partecipare a  tutte quelle rassegne artistiche che prevedevano la mercificazione dell'arte (Vergine, 1976). Allo stesso modo il 18 giugno del 1968 durante l'apertura privata per i critici della *34ª Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*[14] non solo gli artisti si rifiutarono di esporre le proprie opere coprendole, incartandole e o rivolgendole verso il muro, impedendo così ai visitatori di entrare nei padiglioni e vederle, ma fu anche abolito il premio *Leone d'Oro*[15], poiché ritenuto simbolo di mercificazione dell'arte.

Successivamente a tali sconvolgimenti sociali e sotto l'influenza del movimento concettualista, l'idea di arte non più come creazione di un oggetto esteticamente piacevole ed appagante, ma come strumento per comunicare la visione della società in relazione al presente, si sviluppò il movimento dell'Arte Povera[16], composto da artisti come i coniugi Mario e Marisa Merz, Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro, Gilberto Zorio, Jannis Kuounellis, Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti e Emilio Prini (Poli, 2019).

Sviluppatosi a metà degli anni Sessanta, il movimento vide la partecipazione di numerosi artisti nella messa in discussione dei principi della pop art e della cultura di massa dell'epoca che vedevano il manufatto artistico come un prodotto fine a se stesso e volto alla mercificazione dell'arte. Al contrario il gruppo promuoveva la concezione di opera d'arte in quanto entità in grado di mutare nel tempo e di interagire con lo spazio circostante. Un mutamento che nel suo essere rispecchiava la società di quel momento e i cambiamenti politici che la caratterizzavano, in continua trasformazione. L'arte si distaccò quindi dalla pittura rinascimentale e dalla fotografia, elementi statici, divenendo mezzo di rappresentazione della realtà, non più in modo statico, ma in modo attivo.
L'arte, divenne, quindi, mediatrice e non pura definizione di un concetto o di un'idea. (Celant, 2012). L'Arte Povera si presentava così in aperta polemica con l'arte tradizionale, della quale rifiuta tecniche e supporti per fare ricorso a materiali *poveri* come terra, legno, ferro, con l'intento di evocare le strutture originarie del linguaggio della società contemporanea dopo averne corroso abitudini e conformismi semantici (Dantini, 2016). Afferma il critico Celant (2012):

*"Il cambio di segno si esprime nell'attitudine a progettare e pensare l'opera d'arte che non è più accettata come un fatto chiuso e definito, [...] ma come cosa aperta e cangiante, vivente e mutante, quasi un essere che continua a crescere e a modificarsi nel tempo e nello spazio. Una modalità di pensare l'arte che privilegia l'evento sulla forma, per cui il dipinto o la scultura presentano al loro interno un accadimento" (p.4).*

E fu proprio grazie a questa concezione dell'opera come entità mutevole che l'arte si pose come un mezzo in grado di relazionarsi con la società, invitando lo spettatore a riflettere sulla sua trasformazione e sulla sua relazione con lo spazio circostante, relazionandosi, quindi, con la stessa opera. L'intento finale dell'opera non era più quello di avere un carattere eterno, ma di mutare ed adattarsi in base al contesto in cui emergeva. Con l'avvento di questo movimento, l'arte uscì fuori dai confini tradizionali del fare artistico, in modo particolare dalla pittura e dalla scultura, attraverso l'impiego di materiali innovativi, come la terra o le pietre[17].

Talvolta i materiali erano vivi come nei lavori di Jannis Kounellis (1936 - 2017),

[14] 22 giugno al 20 ottobre 1968

[15] Reintrodotto successivamente nel 1986

[16] Il nome venne formulato per la prima volta nel 1967 dal critico Germano Celant attraverso un saggio-manifesto Arte Povera. Appunti per una guerriglia, pubblicato sulle pagine di Flash Art per la prima mostra collettiva del gruppo tenutasi a Genova, ma il movimento si sviluppò tra il 1964 e 66.

[17] Si veda Direzione (1966-1967) di Giovanni Anselmo

esempio è l'opera realizzata nel 1967, in cui un pappagallo dialogava con gli spettatori portando con se concetti politici di denuncia alla società.

I materiali impiegati legati alla natura e, pertanto, facilmente reperibili e privi di un costo, facevano sì che l'opera d'arte perdesse la sua connotazione immortale, assumendo quella nuova di oggetto in grado di mutare ed adattarsi a qualsiasi tipo di spazio. L'arte non ebbe più bisogno di essere posta all'interno di contenitore, degli spazi tradizionali dei musei, ma divenne libera di muoversi nello spazio plasmandosi ad esso e con esso. Tali riflessioni si rispecchiano nelle opere di Michelangelo Pistoletto e di Mario Merz.  Ne sono esempio la *Venere degli Stracci*, in cui la statua, entità immobile e immutevole dialoga con il tempo mutevole degli stracci che cambiano non solo nella forma, ma anche nella disposizione. O ancora i neon di Merz che rappresentano il processo di crescita del mondo organico.

Sulla base dei saggi di Umberto Eco che trattavano di semiotica, come *La struttura assente: la ricerca semiotica e il metodo strutturale,* pubblicato nel 1968, l'Arte Povera tentò di creare un nuovo linguaggio rivoluzionario che attraverso l'impiego di materiali naturali o tratti dal vissuto quotidiano mettesse in discussione i temi legati alla tradizione, al rapporto con il passato, alla natura e alla società moderna.
L'arte povera, inoltre, ricorreva spesso alla forma dell'installazione, come luogo della relazione tra opera e ambiente, e a quella dell' azione performativa[18]. Ne sono esempio le azioni performative del gruppo *Lo Zoo* creato da Pistoletto. L'opera d'arte divennequindi sinonimo di cambiamento e rivoluzione. Rompendo i modelli istituzionali e uscendo dai confini dei musei si riversò nelle strade e nella città, attraverso installazioni o interventi ambientali, con l'obiettivo di raggiungere un pubblico più vasto e meno elitario. L'interazione con lo spettatore divenne elemento fondamentale durante la realizzazione dell'opera stessa, dando così spazio alle prime performances. (Poli & Corgnati, 2008). L'artista era così libero di agire in modo svincolato da ogni regola sociale, senza dover soddisfare il gusto della massa e produrre oggetti destinati al mercato. In questo modo "l'artista da sfruttato diventa guerrigliero" (Celant, 1967)

Il culmine del movimento fu rappresentato dalla manifestazione tenutasi ad Amalfi dal 4 al 6 ottobre 1968 dal titolo *Arte Povera + Azioni Povere*, curata da Germano Celant. L'evento non si limitò agli spazi espositivi dell'Arsenale, ma si riversò anche per le strade di Amalfi coinvolgendo il pubblico e i cittadini in una serie di azioni performative e attraverso la realizzazione  di azioni povere che prevedono installazioni nel contesto sociale e naturale. Alla mostra parteciparono non solo i rappresentanti del gruppo, ma anche artisti come Jan Dibbets e Richard Long. (Poli, 2019)

Verso la fine degli anni Sessanta e l'inzio del nuovo decennio, in concomitanza con la mostra realizzata nel 1970 *Conceptual Art Arte Povera e Land Art*[19], Germano Celant spiegò come  la presenza del gruppo Arte Povera fosse diventata futile. Al contrario, il critico, sottolineò la necessità di un distacco da parte di ciascun componente con il fine di poter procedere da soli nella loro ricerca artistica ed assumere la propria singolarità (Celant, 1971. Al principio degli anni Settanta era infatti ormai possibile delineare l'arte come un elemento in grado di sconfinare dagli ambienti tradizionali divenendo anche un elemento di fruizione collettiva, come dimostrato dalle varie manifestazioni artistiche come *Campo Urbano* e *Volterra '73*, che in Italia diedero il via alla ricerca artistica legata alla sfera ambientale e partecipativa, dando vita ai primi movimenti di arte ambientale. Tali principi si rispecchiarono anche durante la 36ª  Biennale di Venezia dove Renato Barilli (n. 1935) e Francesco Arcangeli (1915-1974) curarono presso il padiglione dell'Italia la mostra *Opera o Comportamento*, che metteva a confronto tra loro la staticità dell'oggetto con il suo essere animato attraverso il comportamento dell'artista e la performance. Attraverso tale binomio la mostra indagava il futuro dell'arte, domandandosi se si sarebbe distaccata per sempre dalla forme tradizionali della scultura e della pittura.

[18] Sviluppatasi negli anni Sessanta, la performance prevedeva l'impiego del corpo sia come strumento per abbattere le barriere tra artista e pubblico, sia come opera d'arte stessa in grado di esprimere valori e critiche culturali e sociali.

[19] La mostra si tenne presso la *Galleria Civica di Arte Moderna* di Torino.

## 2.5 Radical Design

In questo periodo caratterizzato dalla messa in discussione di tutti i dogmi precedentemente imposti,nell'ambito del design tali influenze si si tradussero nell'uso di colori sgargianti e nella distorsione delle dimensioni, abbracciando il culto del *kitsch*, e creando così oggetti fuori scala ed ironici. L'obiettivo era quello di sovvertire il mondo in cui venivano concepiti e pensati gli oggetti, mettendo in discussione le fondamenta del pensiero moderno.
Tale fenomeno rispondeva perfettamente a quelle che erano le esigenze dei giovani dell'epoca il cui obiettivo principale era la libertà dalle convenzioni sociali. Il design rispose a tale necessità sviluppando arredi e spazi flessibili dal carattere mutevole (Branzi, 2018). Tale fenomeno indicato con il nome di Radical Design prese piede in Italia, dove già negli anni Sessanta fratelli Castiglioni, nati come designer di prodotto, conferirono alla loro produzione una connotazione maggiormente sperimentale, adottando un atteggiamento legato alla ridefinizione del contesto e dell'utilizo dei loro prodotti. Gli oggetti noti al pubblico, pertanto, furono decontestualizzati dal loro ambiente tradizionale ed introdotti in nuovi contesti, portando così l'utente ad interrogarsi sulla loro funzione.
Il Radical Design aprì la strada a gruppi come *Archizoom, Gufram, Superstudio, UFO* e *Zzigguratt*. Tutti questi movimenti erano accomunati da una forte *anarchia progettuale* (Branzi, 2018 p. 211) e dalla volontà di rivendicare una propria indipendenza e centralità rispetto agli altri. Il loro obiettico era quello di perseguire un rinnovamento del linguaggio formale in grado di adattarsi alla società dell'epoca, fortemente influenzata dalla cultura pop. Il prodotto divenne così uno strumento culturale, di contestazione, di riforma o anche di conformismo (Poli, 2019). Questo nuovo modo di concepire gli oggetti e gli ambienti sarà ben visibile nella mostra organizzata al MoMa di New York nel 1972 da Emilio Ambasz: *The new domestic Landscape*.
Questa era divisa in due sezioni. Da una parte furono collocati gli *oggetti* ed *ambienti* del futuro (MoMa, 1972).
Gli *oggetti* erano divisi in tre grandi categorie[20]:
- *oggetti conformisti*: oggetti tradizionali di forme e funzioni chiare e definite;
- *oggetti riformisti*: con implicazioni socioculturali, oggetti che diventano vettori, che mandano messaggi, avvicinandosi al significato di antidesign;
- *oggetti della contestazione*: oggetti legati alla flessibilità d'uso.

Per quanto concerne gli *ambienti* questi invece erano divisi in:

- Design as Postulation: settore conformista;
- Design as Commentary: settore riformista;
- Counterdesign as postulation: settore della contestazione.

Per la prima volta i *product designer* si dissociarono dall'interesse economico e sotto questo pensiero nacque una nuova cultura del design dove il ruolo del designer non era legato solamente alla produzione e al consumo di prodotti (Malpass, 2017). Gli oggetti così smisero di essere legati unicamente al loro carattere funzionale e spostarono l'attenzione su quello che era il loro significato. I designer posero l'enfasi sul ruolo emotivo e simbolico del design, piuttosto che sulla funzione pratica degli stessi oggetti, rifiutando il concetto di mero consumo (Lees-Maffei & Fallan, 2014).
Sebbene il Radical design si ponesse come strumento di riforma culturale, diversamente da altre correnti - come ad esempio quella artistica dell'Arte Povera - non teneva conto dell'aspetto ambientale, utilizzando materiali plastici. Tuttavia questa cultura incentrata sull'impiego delle plastiche e i modelli produttivi che ne seguirono erano destinati a svanire a ridosso degli anni Settanta con la prima crisi economica, e il conseguente calo della produzione, che raggiunse il suo apice con la guerra del Kippur del 1973. Tale crisi mutò anche la percezione e il successo delle materie plastiche per via dell'aumento dei prezzi e poiché, ormai, sinonimo di inquinamento ambientale (Biamonti, 2018).

[20] Sulla base di una prima classificazione attuata nel 1968 da Jean baudrillard ne "Il sistema degli oggetti" che tentò di dare una direzione classificatoria alle questioni sociali.

CAPITOLO 3

# *La questione ambientale*

Nel 1972 sulle note del valtzer di Strauss , nel suo brano *Pollution* Franco Battiato chiese ai suoi ascoltatori “Ti sei mai chiesto quale funzione hai?”.
Questa canzone rappresenta al meglio il pensiero dell’epoca successiva a quella consumistica del Boom economico. Un periodo che, come già analizzato nel precedente capitolo, a partire dagli anni Sessanta vide il mondo trasformarsi in un  un clima rivoluzionario che sfociò in un insieme di ripensamenti sociali e culturali, fondati su un insieme di princìpi egualitari e libertari estremamente radicali, in grado di raggiungere paesi con culture e regimi politici estremamente differenti. Tali princìpi sfociarono in una serie di critiche nei confronti della società attuale, in cui l’uomo si trovò a cercare di comprendere quale fosse la sua funzione nel mondo e che portò a diversi avvenimenti in ambito culturale che caratterizzarono il periodo. Tali avvenimenti non si limitarono soltanto all’ambito socio-politico, ma si espansero anche a quello ambientale attraverso lo sviluppo delle prime teorie ambientaliste.



## 3.1 I primi movimenti ambientalisti

I primi movimenti ambientalisti nacquero come reazione spontanea ai primi test nucleari che si tennero a partire dagli anni Quaranta in concomitanza con la nascita del *progetto Manhattan* (1942-1946) per la ricerca e lo sviluppo delle bombe atomiche. Dal 1945, anno in cui avvenne il primo test nucleare - denominato *Trinity* - nel deserto del New Messico, numerosi furono i collaudi condotti non solo dagli USA, ma anche da parte di altri stati come l’Unione Sovietica, la Francia e il Regno Unito. Lo scopo di queste prove era quello di indagare l’effetto del nucleare e migliorarne la prestazione. A tal proposito vennero effettuati test non solo sulla terra, ma anche in acqua, come dimostrato dalla simulazione tenutasi nell’Atollo di Bikini nel 1946. Tuttavia questi esperimenti non tennero conto degli effetti collaterali provocati dagli isotopi radioattivi liberati nell’aria durante le esplosioni. La nascita di una nuova coscienza ambientalista influì in modo netto sul tema dei test nucleari portando nel 1963 alla stipulazione del *Partial Test Ban Treaty*[21], che prevedeva il bando parziale dei test nucleari per USA e URSS

[21] Treaty Banning Nuclear Weapons test in Atmosphere, in Outer Space and Under water. Mosca, 5 agosto 1963, in force 10 ottobre 1963, 480 UNTS 43

### 3.1.1 Barry Commoner

Massimo esponente di tale movimento fu il biologo e politico statunitense Barry Commoner (1917 - 2012) che verso la fine degli anni Cinquanta realizzò un bollettino, autoprodotto nel suo ufficio, denominato *Nuclear Information*[22]. che aveva lo scopo di informare le persone sugli effetti del nucleare, condannando tali simulazione come causa maggiore dei problemi relativi all'inquinamento ambientale (Commoner, 1964).

Qualche anno dopo, nel 1971, Commoner nel suo libro *The Closing Circle* enunciò i quattro pilastri portanti dell'ecologia:

*1. "Everything is connected to everything else"*
*2. "Everything must go somewhere".*
*3. "Nature knows best".*
*4. "There is no such thing as a free lunch"* (Commoner,1971).

Commoner sosteneva, così, che esiste un'ecosfera per tutti gli organismi e pertanto tutto ciò che influisce su un essere vivente, condiziona tutto il resto. Inoltre, in natura non esistono dei rifiuti e tutto ha un posto predefinito ed un ruolo preciso. Affermando, poi, *nature knows best*, il biologo delineava come nonostante il genere umano tenti con le sue tecnologie di cambiare il sistema naturale, tali cambiamenti rischiano di essere dannosi per la natura stessa, e di conseguenza anche per gli uomini. Lo sfruttamento della natura, infatti, porta inevitabilmente ad una conversione di risorse utili in forme inutili, poiché all'interno di un ecosistema nulla può essere introdotto o sottratto abusivamente, forzando la natura.
Con tali osservazioni Commoner sottolineò una nuova visione innovativa della natura, in cui tutto è collegato; una natura che funziona secondo dei cicli naturali, la cui rottura è causata dalla degradazione ambientale.

[22] Undici anni dopo divenne la rivista *Environment*



### 3.1.2 Racher Carson

Questi movimenti non si soffermarono solo sul tema del nucleare, ma si svilupparono attorno anche ad altri argomenti. Tra i massimi esponenti, infatti, vi fu la biologa marina americana Rachel Carson (1907-1964) che nel 1962 scrisse il libro *Silent Spring*[23].Nel libro, l'autrice indagò i fenomeni legati all'utilizzo di DDT, un veleno utilizzato negli anni  Cinquanta come pesticida, ma che in seguito risultò essere molto nocivo. Descrivendone i disastri naturali o gli effetti negativi che aveva sull'uomo, l'intento di Carson fu quello di sensibilizzare l'opinione pubblica sui danni ambientali e sui pericoli derivanti dall'uso di sostanze chimiche quali erbicidi, pesticidi e insetticidi.

Il libro si presentava come una raccolta di ricerche ed analisi scientifiche volte a delineare determinati casi studio conseguenze irreversibili di queste sostanze chimiche tossiche che a livello ambientale creano un inquinamento tale da essere in grado di rompere interi ecosistemi, mentre a livello fisico possono creare nell'uomo decifit mentali, cancro, avvelenamento improvviso o infertilità (Carson, 1962).

La scrittrice non solo condannò l'impiego di tali sostanze, ma offrì anche una serie di alternative sostenibili - come la lavanda o la citronella - condannando i sotterfugi utilizzati dall'industria chimica e dalle agenzia governative per nascondere la verità connessa alla tossicità di tali composti[24] (Peruccio, 2020).

[23] Il titolo si riferisce al silenzio che si sentirebbe in primavera se gli uccelli non cinguettassero più

[24] *Silent Spring* è oggi ritenuto una sorta di manifesto antesignano del movimento ambientalista (Peruccio, 2020).

### 3.1.3 The Whole Earth Catalogue

Nel 1968 il biologo Stewart Brand (n. 1938), uno dei fondatori dell'*American Enviromental Movement* scrisse the Whole Earth Catalog, definito da Steve Jobs il *Google su carta* e che vinse lo *United States National Book Award*, poiché rivoluzionò l'idea di informazione rendendola senza pubblicità e a basso costo (Wiener, 2018).
La rivista venne pubblicata negli anni tra il 1968 e il 1972 e trattava di temi relativi alla comprensione dei sistemi, alla protezione e all'utilizzo del territorio, all'industria e all'artigianato, alle comunicazioni, alle comunità, ai nomadi e all'apprendimento.
Il catalogo giocò un ruolo fondamentale nello sviluppo dei temi e dei movimenti ambientalisti poiché sul primo numero della rivista comparve per la prima volta una foto della Terra vista dallo spazio, scattata dai satelliti della NASA che sondavano lo spazio in vista del primo allunaggio avvenuto nel luglio del 1969.
Per la prima volta la Terra venne concepita come un qualcosa di finito, con risorse limitate, che poteva essere immortalato in una foto, scaturendo così una maggiore attenzione nei confronti dei temi ambientali (Peruccio, 2020)



### 3.1.4 Il Club di Roma

Nel 1968 venne fondato dall'imprenditore-scienziato scozzese Alexander King (1909-2007) e dal torinese Aurelio Peccei (1908-1984) un cenacolo di pensatori dediti ad analizzare i cambiamenti della società contemporanea, che prese il nome di *Club di Roma*.
Tale società aveva un taglio non politico, indipendente ed autonomo dal punto di vista finanziario, e si poneva come un'associazione di pensiero; un cenacolo di pensatori dediti ad analizzare i cambiamenti della società. Il gruppo di intellettuali  si pose come "non-political, independent and autonomous from the financial point of view, dedicated not only to analyze the so-called world problematique but also taking action. Not only pure intellectual speculation about the analysis of the Earth system, but concrete activities to raise awareness, one that has all led to the drafting of the book The Limits to Growth" (Peruccio, 2020)
Il Club si dedicò all'analisi della problematica mondiale relativa all'ambiente, sostenendo che la crescita economica non potesse continuare indefinitamente per via della limitata disponibilità di risorse naturali. Affermando quindi che se la crescita della popolazione, dell'industrializzazione e dell'inquinamento non avessero cessato di crescere ci sarebbe stato un raggiungimento improvviso dei limiti dello sviluppo, con conseguente declino della popolazione e della capacità industriale. Tuttavia il Club di Roma delineò come fosse tuttavia possibile modificare i tassi di sviluppo e giungere ad una condizione di stabilità ecologica ed economica, sostenibile anche nel futuro.
La necessità di attuare delle attività concrete per aumentare la consapevolezza di tale crisi portò alla stesura del libro *I limiti dello Sviluppo* (1972), rapporto commissionato dal Club di Roma al MIT (*Massachusetts Institute of Technology*).
Il report fu redatto da Dennis e Donatella Meadows, Randers e Behrens e trattava temi legati agli aspetti sociali, economici ed ambientali. Attraverso un linguaggio semplice e diretto si cercava di demolire il mito della crescita illimitata attraverso lo sviluppo di una metodologia con basi scientifiche che fosse in grado di introdurre e spiegare scientificamente il concetto di limite.  Il team di scienziati sosteneva, infatti, che la crescita economica non potesse continuare indefinitamente per la limitata disponibilità di risorse naturali, dimostrando che

un'illimitata crescita della popolazione, dell'industrializzazione, dell'inquinamento e dello sfruttamento naturale avrebbero portato inevitabilmente al raggiungimento improvviso dei limiti dello sviluppo, con un conseguente declino della popolazione e della capacita industriale. Tuttavia, affermavano anche che modificando i tassi di sviluppo sarebbe stato possibile giungere ad una condizione di stabilità ecologica ed economica, sostenibile anche nel futuro (Meadows, Meadows, Randers & Behrens, 1972)

### 3.1.5 Stoccolma 1972

Fino alla fine degli anni Sessanta non esisteva una strategia comune per far fronte alle problematiche ambientali che fino ad allora erano affrontate a livello locale attraverso norme settoriali, e non considerate in modo sistemico. Tuttavia l'ingente numero di disastri ambientali[25], e la presa di coscienza a livello sociale degli effetti negativi determinati dalla prevalenza degli interessi economici a scapito della tutela ambientale (Hardin, 1968) portarono al principio degli anni Settanta ad un momento di svolta nello sviluppo di una presa di coscienza e di una legge ambientale a livello internazionale.
Nel 1972, infatti, a Stoccolma si tenne la prima conferenza dell'ONU sullo sviluppo sostenibile, il cui obiettivo era quello di elaborare una strategia comune per la tutela ambientale e lo sfruttamento delle risorse e che portò alla nascita dell'UNEP (*United Nations Environmental Programme*): programma della Nazioni per coordinare e promuovere le iniziative ONU relative alle questioni ambientali. Durante la conferenza venne delineata per la prima volta la necessità di una collaborazione internazionale con il fine di preservare le risorse naturali, affermando che:

*" The protection and improvement of the human environment is a major issue which affects the wellbeing of peoples and economic development throughout the world; it is the urgent desire of the peoples of the whole world and the duty of all Governments"* (United States Foreign Policy, 1972)

Alla conferenza - che si tenne dal 5 al 16 giugno -parteciparono 114 stati e un grande numero di istituzioni internazionali e osservatori di associazioni non governative, divenendo così il primo evento di rilevanza mediatica a livello mondiale a trattare di argomenti e questioni legate alle problematiche ambientali.  L'evento si concluse con l'adozione di strumenti non vincolanti, cui una Dichiarazione contenete ventisei Principi e un Piano di Azione costituito da un totale di centonove Raccomandazioni. La conferenza delle Nazioni Unite tenutasi a Stoccolma in concomitanza con il report redatto dal Club di Roma segnarono un momento di svolta nello sviluppo di una nuova coscienza ambientalista che vedeva la necessità di salvaguardia delle risorse naturali per il bene delle generazioni future.

*"The natural resources of the earth, including the air, water, land, flora and fauna and especially representative samples of natural ecosystems, must be safeguarded for the benefit of present and future generations through careful planning or management, as appropriate"* (ONU, 1972).

Tale concetto fu enfatizzato da avvenimenti quali la Guerra del Kippur (1973) che segnò una profonda crisi petrolifera, provocata da un aumento dei prezzi, evidenziando l'instabilità del modello energetico alla base del mondo intero, o da disastri ambientali quali l'esplosione della centrale nucleare di Černobyl, avvenuta nell'aprile del 1986. Questi fenomeni portarono ad uno sviluppo sempre maggiore di una presa di coscienza relativa a questi temi ambientali che nel 1987 condussero alla stesura del rapporto *Our common future* in cui Gro Harlem Brundtland, Primo ministro Norvegese e capo della *Commissione Mondiale su Ambiente e Sviluppo* (*World Commission on Environment and Development*, WCED) fondata nel 1983, definì per la prima volta il concetto di sviluppo sostenibile come la capacità di soddisfare le esigenze della generazione attuale senza compromettere quella delle generazioni future.

**"Sustainable development is development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs." (Burtland, 1987)**

[25] Come il naufragio, avvenuto nel 1967, della petroliera Torrey Canion che riversò nel mare migliaia di tonnellate di petrolio grezzo, costituendo un indigente catastrofe a livello ambientale

## 3.2 Il caso Ulm

Per quanto concerne il design un caso di importante rilevanza nel panorama progettuale, caratterizzato da un cambio di rotta, fu costituito dalla scuola di Ulm.
Successivamente al secondo conflitto mondiale, la Germania verteva in una condizione di crisi economica, politica e sociale.
Per quanto riguarda l'ambito progettuale, in questo clima di distruzione e scissione sociale, l'architetto e designer grafico Max Bill (1908-1994) promosse una ripresa del lavoro del Bauhaus[26]. Tale idea si concretizzerà nel 1953, con la nascita della Scuola di Ulm (*Hochschule für Gestaltung*), fondata dallo stesso Max Bill e dai coniugi Otl Aicher (1922-1991), e Inge Scholl[27] (1917-1998). In questo clima postbellico dove era evidente la necessità di una rieducazione culturale le Università erano il mezzo da cui partire. In quest'ottica la Scuola di Ulm si pose come mezzo per una riforma culturale a livello democratico, incentrata non sulla rottura con il passato, ma su una ripresa delle teorie precedentemente sviluppate dai gruppi e dalle scuole antecedenti il conflitto, vedendo, così, un clima di scambio internazionale riprendendo i filoni progettuali passati.
La scuola di Ulm, seguì quindi l'esempio del Bauhaus, indagando il rapporto tra scuola e industria.
L'inaugurazione ufficiale avvenne nel 1955 con un discorso inaugurale tenuto dal fondatore del Bauhaus di Weimar, Walter Gropius.
Allo stesso modo del Bauhaus la Hochschule für Gestaltung promuoveva una produzione incentrata sul rapporto tra forma e funzione in un'ottica di collaborazione con l'industria. Tuttavia l'obiettivo primario era quello di definire una metodologia di elaborazione del progetto che ricoprisse non solo la parte di realizzazione e progettazione, ma anche la parte grafica. Infatti, vigeva la convinzione che la qualità dei prodotti e dei mezzi di comunicazione di una nazione ne determinassero la qualità della società.
Il primo rettore fu Max Bill che concentrò la sua produzione su un approccio razionale, con la realizzazione di prodotti dal design anonimo, ma con un linguaggio chiaro e semplice. Tale approccio si concentrava sui sistemi e sulla soluzione dei problemi piuttosto che sullo stile (De Fusco, 2009)
La didattica prevedeva, oltre a laboratori incentrati sull'acquisizione di un sapere pratico, anche lezioni teoriche che fornissero agli allievi un bagaglio culturale adeguato.
L'insegnamento prevedeva quattro anni in totale: il primo era un anno propedeutico all'insegnamento, il secondo ed il terzo prevedevano una specializzazione in un settore ed il quarto serviva solo per la stesura della tesi. Il secondo ed il terzo anno prevedevano la specialistica in diversi percorsi: design tradizionale, comunicazione visiva (tipografia e cinema/televisione), edilizia (architettura industrializzata), informazione e cinema.
Il corso era caratterizzato anche dalla presenza di discipline grafiche anch'esse affrontate in modo razionale. e scientifico. L'importanza data alle discipline scientifiche si rifletteva infatti nella realizzazione di texture e patterns basati sul principio dei moduli matematici.
Sotto la sua direzione la Scuola ripropose la conciliazione tra  forma e prodotto tipica del Bauhaus, attraverso lo sviluppo dei temi legati alla corporate image. Tuttavia, il lavoro di Max Bill fu severamente criticato da Tomás Maldonado (1922-2018) che sosteneva la necessità di rinnovamento del pensiero tipico del Bauhaus, adattandolo così ai tempi moderni. Fu così

### 3.2.1 Tomas Maldonado

Subentrato a Max Bill nel 1957, diversamente dal suo predecessore che ricercava un'unione tra arte e tecnica in una visione tipica del Bauhaus, Maldonado incentrò l'insegnamento su un metodo prettamente tecnico-scientifico, unendo progettazione formale e scienza.  Sotto la sua direzione (1957-1967) furono introdotte materie nuove come la semiotica (disciplina che studia i segni), la teoria dei sistemi, la cibernetica[28] (la scienza

[26] Fondato nel 1919 da Walter Gropius (1883-1969) e chiuso nel 1933 dal governo nazista e le cui idee, portate all'estero da personaggi come Mies van der Rohe (1886-1969) non avevano trovato terreno fertile in cui radicarsi negli Stati Uniti per via dei differenti propositi e  attitudini progettuali.

[27] Fu proprio quest'ultima che attraverso la *Fondazione Fratelli Scholl* donò i fondi necessari per la realizzazione della scuola.

[28] Il termine cibernetica deriva dal greco *kybernetes* - timoniere -  defìnta da Norbert Wiener come la scienza "del controllo e della comunicazione nell'animale e nella macchina". Il design Sistemico pone le sue radici nella Cibernetica

del *feedback*) la teoria dell'informazione, la psicologia, la sociologia, la teoria della scienza e molte materie scientifiche che avevano tutte una ricaduta progettuale (Peruccio, 2020). All'approccio artistico tipico del Bauhaus se ne aggiungeva, quindi, uno più scientifico basato su nozioni matematiche e influenzato dalla cibernetica. L'intento, infatti, era quello di utilizzare il metodo scientifico per dotare il processo di progettazione di nuovi strumenti metodologici. Ciò era una conseguenza del fatto che le informazioni e i dati necessari per risolvere i problemi di progettazione erano aumentati enormemente e l'intuizione da sola era inadeguata di fronte alle nuove necessità e difficoltà progettuali.
Maldonado riteneva, infatti, che il mestiere del progettista ricoprisse un importante ruolo sociale da cui derivavano responsabilità nei confronti della collettività, sottolineando così la necessità di una progettualità che avesse alla base una forte impronta etica e una maggiore responsabilità nei confronti della tutela dell'ambiente. Attraverso l'introduzione di materie come la semiotica sviluppò un nuovo modello del design che poneva l'enfasi progettuale non sulla forma degli oggetti, ma sulla loro funzione.

Fondamentale era anche l'ergonomia che superava il rapporto forma funzione degli oggetti aggiungendo anche un terzo aspetto legato all'uso dell'oggetto da parte dell'uomo. É, quindi, evidente come lo scopo della scuola fosse quello di avere un impatto positivo a livello etico e ambientale, sulla società.
A questo fine fondamentale fu l'introduzione dello studio della teoria dei sistemi. Per la prima volta infatti si parlò si sistemi in ambito progettuale. In quest'ottica le qualità formali di un prodotto non erano più limitate esclusivamente alle caratteristiche esterne, ma comprendevano tutte quelle relazioni strutturali e funzionali che convertono un sistema in una coerente unità sia dal punto di vista del produttore sia da quello dell'utente. Il Design industriale si estese, così, ad abbracciare tutti gli aspetti dell'ambiente umano condizionati dalla produzione industriale. Importante quindi era il rapporto tra design e natura. Maldonado mise in luce le problematiche del degrado ambientale, sottolineando come l'unico modo cui far fronte a tale problema fosse attraverso la *speranza progettuale* (Maldonado, 1992).
Sebbene la Scuola di Ulm chiuse nel 1968 ancora oggi la sua visione fondata sul design dei sistemi è alla base di numerose culture progettuali, ponendosi come innovativa e antesignana del pensiero ambientalista, contrastante con la cultura consumistica che caratterizzò gli anni Cinquanta. (D'Alfonso, 2018).

## 3.3 Dalla Land Art al movimento Art in Nature

### 3.3.1 Land Art

Sulla scia dei movimenti ambientalisti e delle nuove correnti artistiche come la Conceptual  o la Minimal Art che vedevano la necessità di trasportare l'arte al di fuori dello spazio asettico del *White Cube*[29], negli Stati Uniti nacque la Land Art.
L'obiettivo era quello di realizzare delle opere che si ponessero in netta divergenza con quello che era il sistema dell'arte dell'epoca. In questo senso gli artisti della Land Art si concentrarono sulla produzione di opere da ubicare in spazi naturali, difficilmente raggiungibili e dalla dimensioni fuori scala, coerenti con il contesto nel quale sorgevano. Il contrasto constava quindi nella creazione di opere non più collocabili all'interno dei musei e perciò non commercializzabili.
La Land Art si pose così come un movimento sociopolitico con il fine di perseguire un rinnovamento sociale legato ai temi emergenti legati alle problematiche ambientali che nacquero in quel periodo.  La nascita di una nuova coscienza ecologica portò infatti alla comprensione dell'impatto non solo individuale, ma anche politico che l'uomo poteva avere sulla natura, sia che fossero essi di impatto positivo, sia negativo (Kastner & Wallis, 1998).
La nascita della Land Art è associata al 1968, quando Robert Smithson organizzò una mostra collettiva presso la Dwan Gallery di New York. La mostra fu intitolata *Earthworks*[30]. L'esposizione aveva il fine di sottolineare il rapporto uomo-ambiente in un'accezione negativa  in coerenza con quelli che erano i temi ambientali dell'epoca, esprimendo così la loro preoccupazione per il destino dell'America, caratterizzato da un'imminente rovina e distruzione del suo patrimonio naturale.
Le opere vennero realizzate da quattordici artisti tra cui Richard Long, Walter De Maria e persino Herbert Bayer. La mostra raccoglieva le opere realizzate in spazi aperti e isolati, attraverso l'aggiunta o la rimozione di materiali, così da sottolineare l'impossibilità dell'arte di essere venduta o circoscritta all'interno degli spazi espositivi. Le opere realizzate furono, pertanto raccolte attraverso un videotape realizzato da Gerry Schum dal titolo Land Art. L'impiego dei mezzi digitali relativi alla fotografia e ai video sottolineava così il carattere effimero e non commerciale delle opere. (Poli, 2019). Da ciò emerse un nuovo concetto legato alle opere della Land Art, ovvero quello del rapporto tra arte e tempo.
Tale binomio venne delineato nel saggio redatto da Robert Smithson *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*[31], presto inteso come manifesto del movimento. Scrive Smithson (1968):

*"For too long the artist has been estranged from his own time. [...] The mental process of the artist which takes place in time is disowned, so that a commodity value can be maintained by asystem independent of the artist. Art, in this sense, is considered timeless or a product of no time at all; this becomes a convenient way to exploit the artist out of his rightful claim to his temporal processes. [...] By separating art from the "primary process," the artist is cheated in more ways than one. Separate "things," "forms," "objects," "shapes," etc., with beginnings and endings are mere convenient fictions: there is only an uncertain disintegrating order that transcends the limits of rational separations"* (Artforum, New York, September 1968).

L'artista condannava così il concetto di *tempo* che la società da sempre accomunava alle opere d'arte (viste come degli oggetti eterni e persistenti nel tempo). Sulle basi di questa concezione l'arte era stata, così, destinata ad essere un qualcosa di puramente commerciale, svalutando, inoltre, il processo mentale dell'artista.
Scrive ancora Smithson:

*"The object gets to be less and less but exists as something clearer. Every object, if it is art, is charged with the rush of time even though it is static".*

[29] Termine indicato per delineare gli spazi museali

[30] Il termine si ispira al romanzo di fantascienza di Brian W. Aldiss, 1965

[31] "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", Artforum, September 1968, p.44

Il concetto di opera d'arte come un qualcosa di imperituro fu, così, superato e l'arte rivendicò il suo ruolo di entità in grado di mutare nel tempo e con lo spazio circostante. L'opera d'arte si colloca, ora, in un preciso istante, sia esso effimero o duraturo e si adatta all'ambiente che lo circonda, sottolineando così il suo rapporto con la natura.
Come afferma il critico Francesco Poli (2019) infatti nonostante gli artisti della Land Art si avvalgano di mezzi meccanici come bulldozer o camion nella realizzazione delle loro opere l'impatto dell'uomo ha una valenza poco significativa dinanzi alla natura che nel corso del tempo prevale su di esse, impossessandosene e mutandole con essa. In tale circostanza unica testimonianza delle opere rimangono le fotografie o filmati.
Da quanto affermato sino ad ora è così possibile delineare quelle che furono le influenze artistiche principali che contribuirono allo sviluppo di tale movimento. *In primis* nella transitorietà dell'opera è possibile riscontrare l'influsso Concettualista che pone l'attenzione sul processo creativo piuttosto che sul prodotto finale. Tale influenza era sottolineata anche dal fatto che talvolta molte opere di Land Art confluivano nel momento della performance artistica, divenendo così passeggere e trasmissibili al pubblico solo attraverso la fotografia o i video. Ne sono esempio *A Line Made by Walking* di Richard Long, realizzata nel 1967. Un'altra influenza è riscontrabile nelle forme geometriche, realizzate attraverso accumulazione o rimozione di materiale, che rimandano ai grandi volumi geometrici, tipici della riduzione del linguaggio minimalista (Poli, 2019).
Un ulteriore influsso deriva, inoltre, dall'avvento della fotografia (all'inizio del XX secolo) e della videoarte[32] (King, 2018). In questo paesaggio un grande impatto lo ebbe il lavoro di Ansel Adams (1902-1984), fotografo americano, precursore della fotografia di paesaggio e fautore assieme a Fred Robert Archer (1899 - 1963) della Zone System[33]. Adams e le sue fotografie ambientate nelle riserve e nei parchi americani - tra cui si ricorda Clearing Winter Storm (1935 ca.) - influenzarono le tecniche di rappresentazione delle opere della Land Art (King, 2018).
Infine, è importante citare l'influsso dell'Arte Povera Italiana che si rispecchia nell'impiego di materiali naturali per la realizzazione delle opere.
La Land Art rappresenta quindi una presa di coscienza della questione ambientale. Attraverso l'impiego della natura come parte integrante dell'opera gli artisti indagano il tema ralativo al binomio uomo-natura.
Tale rapporto si riflette nella relazione che si instaura tra l'artista e la natura. L'opera integra la natura nel suo essere e questa diviene così strumento dell'artista per la creazione dell'opera stessa. Tuttavia, al contempo, l'artefatto artistico diviene parte integrante della natura che si impossessa di lei modificandola e distruggendola durante il corso del tempo. Le opere d'arte che escono dai canoni tradizionali delle istituzioni artistiche non hanno più come fine ultimo quello di persistere nel tempo, ma al contrario quello di mutare con esso fino alla loro definitiva scomparsa attraverso l'inglobazione della natura e la loro esistenza potrà essere testimoniata solo attraverso la fotografia o i video.
La concezione romantica della natura, viene superata lasciando spazio ad una nuova concezione di natura primordiale e selvaggia che si impossessa di tutto. In quest'ottica vi è una predilezione per gli spazi desolati e lontani dalla civiltà dove essa domina incontrastata.
Proprio in questi luoghi l'artista realizza le sue opere talvolta realizzate con materiali già presenti sul luogo, come la famosissima *Spiral Jetty* di Robert Smithson (1970), altre volte invece corpi estranei vengono immessi nella natura e interagiscono con essa, come ad esempio l'installazione permanente *Lighting Field* di Walter De Maria, o quelle temporanee di Christo e Jeanne-Claude. Altri ancora come Nancy Holt  nella sue opera *Sun Tunnels*, focalizzano la loro attenzione sul recupero di zone deteriorate ed abbandonate dall'industrializzazione. Di stampo meno impattante sono le performance come quelle del già citato Richard Long che fece del camminare la sua arte. In ogni caso alla base di tali opere vi è l'indagine sul rapporto tra uomo e natura, nella ricerca di una nuova unione con il mondo naturale.
Infine, la predilezione per luoghi lontani e difficilmente raggiungibili sovvertì la relazione tra pubblico ed opera. Lo spettatore, infatti, per fruire dell'opera doveva spesso intraprendere un viaggio, sperimentando anche esso il contatto con la natura.
Tra gli artisti che rappresentarono maggiormente il movimento americano vi furono Robert Smithson, Dennis Opennheim, Richard Long, Jan

[32] Affermatasi come espressione artistica a metà degli anni Sessanta grazie allo sviluppo delle tecnologie che consentivano di vedere subito i filmati senza doverli prima elaborare

[33] Processo atto a determinare l'esposizione ottimale per ottenere una fotografia una fotografia il più "pura" possibile - caratterizzata da immagini nitide, in contrasto con lo stile dell'epoca, caratterizzato da effetti sfocati e pittorici.

Dibbets, Walter De Maria e Christo Javašev. La partecipazione femminile a tale movimento fu meno consistente, tuttavia si ricordano i nomi di Ana Mendieta, Nancy Holt e Jeanne Claude Denat de Guillebon.

### 3.3.2 Il movimento Art in Nature

In Europa, negli anni Ottanta si sviluppò sotto l'influenza della Landa Art americana, il movimento Art in Nature[34]. Seppur di stampo simile al movimento americano, questi nacque come opposizione alla Land Art, criticata per l'impatto alquanto invasivo sull'ambiente. Il movimento europeo infatti era caratterizzato da interventi meno monumentali e puntati a preservare l'ambiente in cui sorgevano le opere, attraverso l'impiego di materiali di origine naturale. Le dimensioni delle realizzazioni, allo stesso modo, non presentavano connotazioni necessariamente monumentali. Diversamente dal movimento americano che vedeva la natura come un elemento selvaggio in gradi di appropriarsi di tutto, gli artisti europei concentravano il loro lavoro sulla realizzazione di opere non invasive, create con materiali pervenuti *in situ*, senza perciò variare il paesaggio e l'ambiente circostanti, e sottolineando  l'aspetto ecologico e il senso di responsabilità dell'uomo nei confronti della natura, nella ricerca di una nuova alleanza tra arte e natura (Fangone, 2004). Tra i maggiori esponenti di tale corrente vi è Beuys che nel 1982, in occasione di *Documenta 7* a Kassel, in Germania, piantò 7000 querce. Due anni dopo l'artista ripropose tale intervento a in Italia, a Bolognano, dove piantò il medesimo numero di piante, ma questa volta ognuna di provenienza e specie diversa, in un'ottica di difesa della Natura (De Domizio Durini, 2019). Tra gli esempi di Art in Nature si ricorda il complesso *Arte Sella*, nato nel 1986, attravreso la realizzazione di opere *site-specific*, in collaborazione con numerosi artisti. Come riportato sul sito ufficiale di Arte Sella, nella realizzazione delle opere vigono alcuni principi fondamentali:

*- "L'artista non è protagonista assoluto dell'opera d'arte ma accetta che sia la natura a completare il proprio lavoro;*
*- La natura va difesa in quanto scrigno della memoria;*
*- La natura non viene più solo protetta, ma interpretata anche nella sua assenza: cambia quindi il rapporto con l'ecologia;*
*- Le opere sono collocate in un hic et nunc e sono costruite privilegiando materiali naturali. Esse escono dal paesaggio, per poi far ritorno alla natura"* (Artesella, 2021).

Il movimento Art in Nature sradicò così la visione *antropocentrica*[35] del mondo in cui l'uomo è considerato un essere superiore rispetto a tutti gli altri esseri viventi, lasciando lo spazio ad una visione *olistica*[36] (Tamborrini & Barbero, 2012).

[34] Termine coniato dal critico d'arte italiano Vittorio Fagone (1933 - 2018)

[35] Il mondo naturale è valutato eticamente solo nei termini dei suoi valori strumentali per gli esseri umano.

[36] Nell'ipotesi di Gaia (teoria di tipo olistico), la terra si comporta come un singolo organismo vivente poiche flora e fauna agiscono insieme su di essa per produrre le condizioni migliori per la vita. La distruzione degli organi vitali per la Terra (foreste tropicali, alghe..) porterebbe Gaia ad un nuovo equilibrio.

CAPITOLO 4

# *La fine del millennio*

## 4.1 Il Postmoderno

Se negli anni Settanta il design aveva visto la produzione di manufatti adatti ad ogni classe sociale nell'ottica di un mercato di massa unitario, gli anni Ottanta segnarono, invece, la nascita di un sistema gerarchico piramidale in cui il gusto e le tendenze sociali erano declinati in base alla differenti disponibilità finanziarie dei consumatori. Ciò portò allo sviluppo di diversi mercati, ciascuno caratterizzato da un proprio stile, linguaggio e modelli culturali sulla base del *target* di riferimento. A tale fenomeno seguì inevitabilmente la necessità da parte dell'industria di elaborare, non più un'unica strategia destinata al mercato di massa, ma diversi linguaggi destinati a piccole fette di mercato. La progettazione si concentrò così non solo sulla funzionalità e sulla qualità dell'oggetto, ma sviluppò anche un linguaggio in grado di aggiungere un valore espressivo all'oggetto, con il fine di instaurare una relazione emotiva tra l'utente e il prodotto stesso (Branzi, 2018)

Tale periodo, definito Postmoderno, vide, dal punto di vista culturale, il tentativo da parte del design di conformare un'epoca ormai multi-sfaccettata e variegata, con il fine di rimediare agli errori del Movimento Moderno attraverso la ripresa di elementi storici in modo ironico e provocatorio, eludendo ed infrangendo le regole modernistе.

Il Postmoderno nacque come critica all'ideologia modernista già alla fine degli anni 60, ma prese piede solo nel ventennio successivo. Il termine consta di un duplice significato: da una parte, infatti, il termine Postmoderno ha valenza cronologica e si riferisce a quel processo iniziato verso la fine degli anni 60 che raggiungerà il suo culmine con la caduta del muro di Berlino nel 1989.

Dall'altra, invece, ha un'accezione attitudinale volta ad indicare la necessità di trovare nuovi spunti abbandonando gli schemi di riferimento, attingendo così a nuovi modelli che prima non venivano considerati (Sparke, 2018).

Questa tendenza si sviluppò in diversi settori raggiungendo anche il ramo della letteratura. In ambito letterario, infatti, un esempio inconfutabile di tale tendenza fu rappresentato dal romanzo di Umberto Eco - edito nel 1980 - *Il Nome della Rosa* che unì il genere storico con quello poliziesco, ottenendo così un risultato difficilmente classificabile in una precisa tendenza.

L'attento equilibrio tra componenti che scaturì dalla tendenza postmoderna si rispecchiò soprattutto in ambito progettuale. l'Italia fu il paese che meglio rispose alle esigenze progettuali del momento, inaugurando il periodo definito del *Nuovo Design Italiano* che vide lo sviluppo di nuovi linguaggi attraverso la sperimentazione di materiali nuovi, o la rivalutazione di materiali del passato, come il vetro o il legno. Al centro di questa nuova ricerca vigeva l'intento di focalizzarsi sull'aspetto antropologico del progetto, creando un legame emotivo tra le persone e gli oggetti stessi (Branzi, 2018).

Tra i gruppi di maggiore rilievo vi fu il gruppo *Memphis*[37], di cui faceva parte anche il designer italiano Ettore Sottsass (1917-2007), che rivoluzionò il linguaggio del design industriale ribaltando le convenzioni dell'epoca e stravolgendo le tradizioni del design.

"Il nuovo linguaggio mescola eleganza e kitsch, dialoga con forme assurde e irrazionali, utilizza laminati plastici con pattern che simulano materiali preziosi, ma specialmente introduce il piacere del gioco nel linguaggio razionale della produzione industriale: Memphis conquista velocemente pubblico e stampa di tutto il mondo" (Memphis, 2022).

Con un approccio all'avanguardia il gruppo realizzò oggetti d'uso domestico caratterizzati dalle forme geometriche e dai colori sgargianti, con materiali talvolta anche sintetici.

Dal 1981 il gruppo espose annualmente i propri artefatti tutti accomunati dalla necessità di riportare in vita quella provocazione estetica ricca di immaginazione e priva di significato che il modernismo aveva annientato.

Lo stesso marchio *Alessi*[38] abbracciò tale tendenza per la realizzazione di oggetti destinati alla cucina e realizzati con la collaborazione di designer

[37] Fondato nel 1980 facevano parte Ettore Sottsass, Aldo Cibic, Matteo Thun, Marco Zanini, Martine Bedin, Michele De Lucchi, Nathalie Du Pasquier, George Sowden e Barbara Radice.

[38] Fondata nel 1921 da Giovanni Alessi

quali lo stesso Sottsass, o ancora l'americano Robert Venturi (1925-2018) e il francese Philippe Starck (n.1949).
Il gruppo Memphis si sciolse nel 1987, successivamente alla ricorrente esposizione annuale tenutasi a Milano, per volontà dello stesso Sottsass con il fine di evitare che la loro critica all'ideologia modernista si trasformasse essa stessa in un' ideologia (Sparke, 2017).
Il Postmoderno, infine, assieme allo sviluppo tecnologico degli anni Ottanta portò alla nascita di un nuovo linguaggio progettuale basato sulla sperimentazione di nuovi materiali e sullo sviluppo di un linguaggio ironico che si tradussero nella produzione di oggetti dalle forme innovative e stravaganti, spianando la strada alla nascita di vere e proprie *icone del design*[39], che sebbene talvolta si dimostrassero inutilizzabili erano in grado di suscitare nel pubblico un interesse al pari delle opere d'arte in grado di "liberare le persone dalla monotonia della vita quotidiana" (Wilhide, 2017 p.465)

[39] Esempio è lo spremi agrumi Juicy Salif di Philippe Starck



## 4.2 Il 1989: l'anno del cambiamento

Gli anni Ottanta furono segnati da una serie di avvenimenti a livello sociale e politico che cambiarono il mondo per sempre. Furono gli anni della *Iron Lady*[40], delle prime lezioni libere in Argentina (1984), gli anni centrali della lotta all'apartheid e delle innovazioni tecnologiche. Ma furono anche gli anni di rivoluzioni che travolsero il mondo intero, dalla strage di Bologna (2 agosto 1980), alla rottura delle relazioni diplomatiche tra Stati Uniti e Iran (1980) durante il mandato di Ronald Regan (1981-1989), dell'invasione del Libano da parte di Isaraele (1982) e delle proteste di Pechino, che videro la morte di centinaia tra studenti e lavoratori, per mano delle forti repressioni.
In questo panorama rivoluzionario il 1989 fu segnato da uno degli eventi più importanti della storia nonché la caduta del Muro di Berlino (9 novembre 1989) che dal 1961 divideva in due la Germania.
Tutti questi avvenimenti segnarono profondamente il panorama culturale mondiale.

[40] Margaret Thatcher (1925 - 2013). Prima donna ad aver ricoperto il ruolo di Primo Ministro del regno Unito.

## 4.3 La globalità dell'arte contemporanea

La nuova società formatasi negli anni Ottanta, unitamente alle innovazioni tecnologiche e al clima di rivoluzione e cambiamento , portarono allo sviluppo a livello globale dell'arte contemporanea. Il critico d'arte Ludovico Pratesi (n.1961) associò, infatti,  il 1989 all'anno in cui avvenne quello che definì il "battesimo del globalismo nell'arte contempornea" (Pratesi, 2017,p.5). In quell'anno, infatti, a Parigi, in occasione del bicentenario della Rivoluzione Francese (1789) si tenne la mostra *Magiciens de la terre*[41], curata da Jean-Hubert Martin (n.1944) e suddivisa tra il *Centre Pompidou* e il *Parc de la Villette*. La mostra riuniva le opere di centouno artisti di provenienza internazionale con il fine di realizzare una mappatura del panorama artistico globale, per comprendere la concezione di arte insita a ciascun paese (Pratesi, 2017). Artisti come Marina Abramović, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Richard Long e Daniel Buren, si trovarono per la prima volta in dialogo con figure quali quelle di Alfredo Jaar e Tatsuo Miyajima e Cildo Meireles rappresentanti il panorama periferico artistico. La nascita di un dialogo tra culure diverse sottolineò la presa di coscienza della complessa situazione politica e sociale. E in tale panorama la mostra si pose come un momento di scambio e confronto tra le vare culture. Per la prima volta l'arte orientale, che sino ad allora era stat vista in chiave esotica o coloniale, divenne terreno di scambio tra culture. Da quel momento, infatti, numerose furono le mostre legate alla  globalità dell'arte  che si susseguono negli anni. Tra queste vi fu la *45° Biennale Internazionale di Arte* a Venezia[42] che indagava l'arte contemporanea attraverso il fenomeno del "nomadismo culturale e la coesistenza dei linguaggi" (Pratesi, 2017,p.8). Le numerose mostre delinearono sempre di più la figura dell'artista contemporaneo, in grado di avvalersi dell'arte per abbattere non solo i confini culturali e sociali, ma anche quelli di genere, legati al tema del binomio uomo-donna e alle altre forme di sessualità, concernenti la sfera omosessuale sino a quella transgender.

L'arte contemporanea cominciò, così, un processo di rottura e sradicamento di antichi tabù, con l'intento di suscitare scalpore nel pubblico. Su questo concetto di arte provocatoria si sviluppò il fenomeno dei Young British Artists. La prima mostra intitolata *Freeze*[43], esponeva opere realizzate con tecniche diverse. Proprio per via dei materiali inconsueti, come nella famosissima opera di Damien Hirst[44] o degli atteggiamenti provocatori come nell'opera di Tracey Emin *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995)[45], le opere degli Young British Artist contribuirono a far emergere l'arte contemporanea nel panorama odierno rendendola accessibile nelle sue diverse sfumature (Osgerby, 2018).

[41] Si svolse dal 14 giugno al 10 ottobre del 1933

42 Curata dal critico Achille Bonito Oliva (n.1939)

[43] Si tenne nel 1988 e fu curata da Damien Hirst, Sarah Lucas, Gary Hume e Abigail Lane.

[43] The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living (1991) era composta da una carcassa di squalo conservata in silicone e soluzione al 5% di formaldeide.

[45] Letteralmente: *Tutti gli uomini che mi sono portata a letto 1963-1965* . L'opera era costituita da un tenda da campeggio dove l'atista ha rcmato ttti i nomi delle persone con le quali aveva avuto rapporti sessuali.

## 4.4 Critical Design

Verso la fine degli anni Sessanta, il designer Italiano Ettore Sottsass, esponente del Radical Design affermò che il design fosse "un modo per discutere di società, politica, erotismo, cibo e persino di design. Alla fine, è un modo per costruire una possibile utopia figurativa o una metafora della vita" (Antonelli, 2011)
Da questa affermazione si può iniziare a comprendere meglio quello che era il nuovo ruolo del design, un design non improntato alla risoluzione dei problemi, ma al sollevamento di questi. Un design in grado di farci interrogare sulla nostra esistenza, sulla relazione tra l'uomo, l'ambiente e tutto ciò che ci circonda e sulla nostra stessa funzione, temi molto ricorrenti in quegli anni nello scenario Italiano. Tale fenomeno si riverso in quello che è il Critical Design.
Sebbene il Critical Design si fosse sviluppato già negli anni Sessanta, il termine fu impiegato per la prima volta volta nel libro di Anthony Dunne *Hertzian Tales* (1999) con il fine di indicare una forma di pratica che l'autore, assieme all'artista britannica Fiona Raby (n.1963) sperimentarono al *Royal College of Art* di Londra negli anni Novanta. In seguito a varie ricerche Dunne e Raby crearono una dialettica tra quello che era il design critico e il design affermativo (Gonsher, n.d.). Infatti se quest'ultimo, che si rispecchia nel design industriale, ponendosi come risoluzione ai problemi delle persone, il design critico fa sì che l'utente si interroghi su ciò che lo circonda e rifletta su quelle che sono le conseguenze future possibili derivanti dalle azioni attuali. Il design si pone quindi come critica, non per forza negativa, alla società attuale (Dunne e Raby, 2013 p.35).
Per quanto concerne l'espressione del Critical Design, questi non si limita all'impiego di oggetti come canale comunicativo, ma utilizza  anche forme d'arte come la videoarte o le performace, concentrandosi sullo studio dell'impatto e sulle possibili conseguenze delle nuove tecnologie e delle nuove politiche, nonché delle tendenze sociali e ambientali a livello planetario, così come sulla definizione di nuovi obiettivi e aree di interesse per i designer.
Per questo, motivo tale disciplina è spesso catalogata come forma d'arte. Infatti, soprattutto per quanto riguarda le performance è facile assimilare il design critico all'arte. Esempio lampante è la similitudine tra la performance di Marina Abramović  *Imponderabilia* (1977) e il progetto *Smell +: Dating and Genetic Compatibility Smell Blind Date* (2009) di James Auger. Entrambe, infatti, hanno come protagonista il corpo nudo maschile e femminile e si presentano con l'intento di provocare l'udienza. Tuttavia, la performance di Marina Abramović ha come scopo primario quello di far riflettere sulla nudità del corpo, tema tabù per l'epoca. In questo modo lo spettatore viene reso partecipe nella performance e obbligandolo a passare attraverso i due corpi sarà possibile vedere verso quale corpo si rivolgerà, analizzandone così la reazione psicologica (Porcu, 2015). Al contrario l'opera di Auger vede l'applicazione della ricerca scientifica contemporanea per creare uno scenario futuro ipotetico nel quale l'olfatto assume un ruolo fondamentale nelle interazioni umane (Auger, 2009). La grande differenza sta quindi nel fatto che la performance artistica tende a analizzare l'aspetto sociale del contesto in cui si trova, portando lo spettatore ad interrogarsi su temi attuali. Al contrario l'opera di critical design attraverso l'applicazione della ricerca scientifica propone uno scenario futuro, con l'intento non di proporre soluzioni attuali, ma di far insorgere nell'utente quesiti che scatureranno pensieri a lungo termine, assumendo così un atteggiamento critico in relazione a diversi scenari futuri. L'obiettivo è pertanto quello di produrre soluzioni alternative a scenari futuri, consequenziali di quelle che sono le azioni attuali, facendo riflettere sulle problematiche sociali, politiche ed ambientali del contesto in cui si pone. Il design critico, pertanto, è caratterizzato dalla continua ricerca di problemi, offrendo un uso alternativo del design.
Per quanto riguarda l'approccio metodologico del Critical Design questi è associativo, speculativo, provocatorio e può essere cupamente satirico (Malpass, 2013).
Il design associativo sovverte ciò che

è ordinario e quotidiano e gli artefatti ricoprono il ruolo di mezzo critico. È un modello incline alla speculazione artistica piuttosto che al design funzionale, dove l'intento è quello di mostrare i valori e le tradizioni dominanti negli oggetti e nel loro ambiente (Malpass, 2017). Il design speculativo, invece, si pone come punto d'incontro tra la cultura materiale emergente e il discorso scientifico e cerca di rielaborare idee emergenti nella scienza e nella tecnologia, proiettandole in scenari futuri in cui introdurre prodotti, donandogli così un nuovo utilizzo. L'intento è quindi quello di applicare gli avanzamenti scientifici ai contesti quotidiani. Il design speculativo, quindi, incoraggia l'utente a riconsiderare il modo in cui il presente è *futuro* e come potremmo avere la possibilità di riconfigurarlo (Jacobsone, 2017). Il design speculativo, tuttavia, non si proietta verso contesti futuri fantastici, ma esplora futuri che possono essere probabili, plausibili possibili o preferibili. Infatti il futuro non è lineare ma presenta diverse possibilità, non si presenta come utopico o distopico, ma è complesso poiché l'uomo è un essere imprevedibile e contradditorio (Bottà, 2019).
Il design critico, infine, si concentra sulle attuali implicazioni culturali ed etiche degli oggetti e della pratica del design e si basa sulla teoria critica. In questa pratica i designer scansionano l'orizzonte culturale e sociale dei diversi futuri attraverso gli oggetti presenti. Per quanto concerne la satira - facendo leva sulla sua attrazione sugli utenti - essa è impiegata come mezzo per avanzare critiche sociali costruttive. In questo modo, la progettazione critica mette in luce i vizi, gli abusi e le carenze riscontrati nella progettazione di prodotti ortodossi, sfidando al contempo le "condizioni" socioculturali. Nella maggior parte dei casi, ciò viene fatto con l'intento di far vergognare i singoli individui o persino la società (Malpass, 2017). Il design critico pone pertanto una grande attenzione a quello che è il contesto culturale, ponendo al centro della sua indagine il rapporto tra l'oggetto e l'ambiente culturale presente e futuro in cui andrà a collocarsi. È quindi possibile affermare che il Critical Designpossiede l'abilità di porsi come mezzo in grado di apportare cambiamenti sociali. Il suo fine ultimo, pertanto non è il mero profitto economico, ma quello di indirizzare la società verso futuri migliori, ripensando il ruolo della tecnologia nella vita quotidiana, non tanto nelle sue applicazioni, ma nei suoi effetti futuri (Dunne and Raby, 2005).

CAPITOLO 5

# *Casi studio*

Questo capitolo sancisce la fine della ricerca a livello storico, dando inizio all'indagine, a livello globale, dei casi inerenti i temi culturali, politici e ambientali. Prima di procedere con l’analisi dei casi studio è però necessario comprendere il concetto di sistema e le dinamiche che sono alla base di esso.

## 5.1 Il pensiero sistemico

Come sostenuto da Forrester (1968) un sistema, è un gruppo di parti che operano insieme per uno scopo comune. Tale insieme interconnesso di elementi, organizzati in modo coerente per raggiungere un fine, deve necessariamente essere composto da tre fattori principali (Donella Meadows, 2008):

- *elements,*
- *interconnections*
- *function or purpose*.

Partendo da tale definizione è evidente come adottando un approccio sistemico sia, pertanto, possibile creare nuove relazioni interne o esterne  tra gli attori coinvolti in un determinato contesto delineando così nuove opportunità con il fine di perseguire uno sviluppo sostenibile.

### 5.1.1 Design e sviluppo sostenibile

Per quanto concerne, il design si è visto come -nel contesto odierno -esso giochi un ruolo fondamentale nel perseguimento di uno sviluppo sostenibile. Come emerso dalla ricerca condotta sino ad ora, sebbene si potesse  parlare di *responsabilità ambientale* già dagli anni Settanta, bisognerà aspettare gli anni Novanta affinchè si instauri un legame tra produzione industriale e tematica ambientale e dal parlare di *industrial design* si passi a parlare di *ecodesign*. Nonostante ancora oggi molte aziende continuino ad essere indifferenti al tema dello sviluppo sostenibile e del concetto di *sostenibilità*, puntando al mero profitto economico, molti sono gli approcci del design che fanno riferimento all’intero sistema di produzione di un prodotto e non soltanto al manufatto finale. Assolvendo così ad un dovere collettivo attraverso

la ricerca di soluzioni sostenibili dal punto di vista ambientale, economico e sociale, tramite l'impiego di tecnologie moderne (Barbero & Cozzo, 2009). Sulle basi del lavoro della Scuola di Ulm e delle teorie di Victor Papanek (1927-1928), che nel 1973 pubblicò il saggio *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*, definendo il ruolo del designer responsabile e sottolineando come l'equilibrio ambientale debba essere intrinseco ad ogni progetto (Papanek, 1973), si sono sviluppate numerose scuole sperimentali e università di design. È importante sottolineare quindi come la dimensione scolastica abbia giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo del design moderno, ponendosi come un organismo sperimentale in gradi di operare con una "*mission* rivolta ad affrontare gli specifici quadri problematici, prodotti da grandi mutazioni sociali e tecnologie" (Branzi, 2018, p.222). Partendo dal Bauhaus, passando poi per la scuola di Ulm, sino ad arrivare alle moderne *Scuole Politecniche* e agli istituti come la *NABA*, nel corso dei secoli il design ha sviluppato diverse metodologie progettuali basate non soltanto sul *problem solving*, ma anche sul *problem setting*, attraverso lo sviluppo di capacità critiche, incrementate tramite la ricerca e la sperimentazione. Ed è così che nel panorama odierno si sono venute a delineare diverse sfaccettature del design interessate al perseguimento di uno sviluppo sostenibile (Branzi, 2019). Si parla, così, di *ecodesign*, che valuta a monte la vita di un prodotto e i processi per realizzarlo, interessandosi di tutto il ciclo di vita dello stesso, dalla produzione sino al suo riciclo o riutilizzo. Tra le varie discipline si può anche parlare di *design per componenti* che concentra la sua ricerca sulle relazioni che si instaurano fra i componenti di un prodotto, al fine ottimizzarne la forma esterna, minimizzando la produzione di scarti e l'impiego di materiali. Si può poi parlare ancora di *design di servizi* che individua e analizza soluzioni alternative all'uso individuale di un prodotto, minimizzando così il consumo di risorse e rifiuti (Barbero & Cozzo, 2009).
Affinchè si possa, però, parlare di design responsabile, l'ecodesign non può scindersi dai sistemi in cui opera. Pertanto si può infine parlare di *design sistemico*[46] che si inserisce in questo scenario metodologico, proponendo un approccio basato sul concetto del sistema industriale aperto e che indaga i flussi di materia, con il fine di organizzare ed ottimizzare tutte le parti di un sistema, instaurando anche un dialogo tra i diversi attori.
Il design quindi, può avere una valenza di carattere ambientale, sociale ed economico adattandosi ai vari sistemi e alle varie culture nei quali si trova ad operare (Lanzavecchia, Barbero & Tamborrini, 2012).
È, quindi, possibile affermare che nella soluzione dei problemi a livello ambientale, politico e culturale, il design giochi un ruolo fondamentale. Attraverso il suo approccio sistemico, tale disciplina si avvale di una metodologia che pone le basi nella relazione che intercorre tra l'uomo e il contesto in cui vive, analizzandone il carattere culturale, ambientale e politico - attraverso un'indagine olistica che adotta approcci qualitativi e quantitativi - nella delineazione non solo di quelli che sono i bisogni, ma anche delle potenzialità atte a far fronte a tali necessità.

[46] "Systemic design is a discipline that has its roots in cybernetics and the complexity of systems and it regards the study of industrial and agricultural processes with an eye to transforming the output of a process in a chain mechanism whose goal is the total elimination of manufacturing waste" (Peruccio, 2020).

# Sviluppo sostenibile

*SDG e Cultura*

Nel perseguimento di uno sviluppo sostenibile[a] è necessario tenere conto del suo aspetto multidimensionale. Infatti la sostenibilità non è settoriale, ma comprende un bilancio tra le dimensioni sociale, ambientale ed economica[b] (Elkington, 1998). Nel perseguimento di uno sviluppo economico, che è alla base di tutte le nostre società, è, pertanto, necessario tenere conto degli aspetti sociali e ambientali che sorgono in un determinato contesto. Per quanto riguarda l'ambiente l'approccio sistemico tiene conto di tutte quelle norme ambientali istituite a livello locale e globale, nell'utilizzo consapevole delle risorse locali, con il fine di proporre soluzioni responsabili ed immettere sul mercato prodotti sostenibili. Per quanto concerne, invece, il versante sociale , nel perseguimento di uno sviluppo sostenibile è necessario tenere conto di tutti quei soggetti che appartengono alle categorie più deboli e spesso escluse dalle decisioni pubbliche più importanti – dalle donne, ai giovani, sino alle popolazioni indigene.  Per comprendere se un progetto sia socialmente sostenibile è necessario tenere conto anche dell'aspetto percettivo e partecipativo delle persone strettamente connesse con l'ambiente che si va ad indagare. Per quanto concerne la percezione questa è legata sia all'aspetto interiore, sia a quello esteriore. Quest'ultimo in grado di fornire dati culturali legati a elementi come il genere o l'etnia.  Allo stesso modo la partecipazione gioca un ruolo fondamentale nell'inclusione dei soggetti interessati per comprenderne al meglio le diverse percezioni. Tali processi partecipativi si dividono in quattro livelli fondamentali:

1. comunicazione unidirezionale – non prevede una replica

2. comunicazione bidirezionale – costituito da uno scambio di opinioni

3. animazione sociale – legato alla mobilitazione di una comunità con il fine di rafforzarne il senso di appartenenza ad un logo o ad un progetto

4. consultazione – prevede una raccolta di opinioni in modo sistematico e rappresentativo

[b] *Sviluppo in grado di rispondere alla domanda di beni e servizi della società utilizzando solo il 10% della materia e dell'energia che impiega ogg (Lanzavecchia, Barbero & Tamborrini, 2012).*
[b] *Triple Bottom Line theory* (Elkington, 1998)

È quindi evidente come un sistema non possa prescindere dall'ambiente in cui è inserito. A tal proposito pertanto nella progettazione è necessario tenere conto dei valori politici, culturali ed ambientali di una determinata società e dell'ambiente in cui sorge.

Con il fine di frenare la corsa verso la crisi sociale ed ambientale, senza però intaccare l'espansione dello sviluppo, nel 2015 a Parigi, durante la *Conferenza Mondiale sul clima* (COP 21) è stata approvata l'*Agenda globale per lo sviluppo sostenibile* e i relativi diciassette *Obiettivi di Sviluppo Sostenibile* (SDG – *Substainable Development Goals*). Tali obiettivi delineano profondamente come come la sostenibilità non si soltanto una questione ambientale, ma anche sociale, in relazione pertanto a temi di carattere sociale come le distinzioni di genere o la salute personale. Inoltre, per la prima volta con lo sviluppo degli SDG, ci si riferisce alla cultura e alla sua promozione, come ad un fattore in grado di influire sul perseguimento dello sviluppo sostenibile.

*The role of culture in building a more sustainable world is now widely recognized and reflected in the international agenda* (UNESCO, 2022).

© United Nations

### 5.1.2 Cultura, Ambiente e Politica

Definiti i concetti di sistema e il ruolo che il design odierno gioca nel perseguimento di uno sviluppo sostenibile è ora necessario fare nuovamente riferimento alle definizioni degli ambiti su cui si focalizza la ricerca per poter comprendere al meglio i criteri adottati per l'analisi dei casi studio.
Con il termine *ambiente* si allude alla "natura, come luogo più o meno circoscritto in cui si svolge la vita dell'uomo, degli animali, delle piante, con i suoi aspetti di paesaggio, le sue risorse, i suoi equilibri, considerata sia in sé stessa sia nelle trasformazioni operate dall'uomo e nei nuovi equilibri che ne sono risultati, e come patrimonio da conservare proteggendolo dalla distruzione, dalla degradazione, dall'inquinamento" (Treccani, 2022)
Con il termine *politica*, invece, si fa riferimento a "Il complesso delle attività che si riferiscono alla 'vita pubblica' e agli 'affari pubblici di una determinata comunità di uomini" (Treccani, 2022)
Infine con, il termine *cultura* si intende: "Complesso delle istituzioni sociali, politiche ed economiche, delle attività artistiche, delle manifestazioni spirituali e religiose, che caratterizzano la vita di una determinata società in un dato momento storico.
In etnologia, sociologia e antropologia culturale, l'insieme dei valori, simboli, concezioni, credenze, modelli di comportamento, e anche delle attività materiali, che caratterizzano il modo di vita di un gruppo sociale"(Treccani, 2022).
Partendo da tali definizioni è così constatabile come queste tre dimensioni siano strettamente connesse tra loro. Da una parte la cultura si pone alla base dei modelli comportamentali di determinate società, influenzandone l'approccio politico e ambientale. Dall'altra la politica è alla base di quelle che sono le problematiche non solo ambientali, ma anche sociali (legate quindi alle discriminazioni e alle differenze, siano esse di genere, razziali o economiche). Allo stesso modo la questione ambientale comprende tutti gli altri ambiti dipendendo dalle istanze politiche e dal contesto culturale insiti in ciascun territorio. È quindi possibile parlare di un sistema caratterizzato dalla costante connessione di questi tre ambiti.
Un'altra definizione fondamentale per comprendere l'indagine dei casi studio è quella di *educazione*. Il termine deriva, infatti, dal latino *educatio-onis,* der. *di educere* "trarre fuori, allevare" e si riferisce " allo sviluppo di facoltà e attitudini, come affinamento della sensibilità, come correzione del comportamento, come trasmissione e acquisizione di elementi culturali, estetici, morali; nonché al processo di trasmissione culturale, diverso per ogni situazione storicamente e culturalmente determinata, mediante il quale, all'interno di determinate istituzioni sociali (famiglia, scuola, ecc.), viene strutturata la personalità umana e integrata nella società" (treccani, 2022). Sulla base di tale definizione è pertanto constatabile come l'educazione sia fondamentale nello sviluppo culturale di una determinata società.
Avendo ora constatato come cultura, ambiente e politica siano prettamente connessi tra loro producendo effetti gli uni sugli altri e avendo inoltre delineato come l'educazione sia strumento fondamentale per lo sviluppo di una società, in tutte le sue accezioni, la ricerca vuole dimostrare come l'arte – in quanto strumento in grado di creare consapevolezza ed educare- possa, al pari del design, adottare un approccio sistemico in relazione ai temi sopracitati.
L'indagine dei casi studio, pertanto, pone le basi sull'intento di comprendere - attraverso esempi di installazioni artistiche - quali siano le conseguenze, nonché gli output di tali sistemi, in relazione al contesto in cui sono stati realizzati e l'influsso che l'arte, al pari del design può avere in relazione con essi. È, però necessario delineare come tale indagine non voglia porsi come affermazione assoluta del fatto che l'arte, così come il design sistemico, possa sempre porsi come soluzione concreta a problemi di tipo culturale, politico e ambientale, ma vuole invece sottolineare ed indagare l'impatto che l'arte, allo stesso modo del design, può avere nello sviluppo di una coscienza collettiva, attivando così un processo di riflessione riguardo alle problematiche attuali e portando ad una considerazione sulle possibili soluzioni o atteggiamenti da attuare per far fronte a tali problemi, con il fine di perseguire uno sviluppo sostenibile.

## 5.3 Criteri di selezione e indici di analisi

Per l'analisi dei casi studio si è deciso di applicare un criterio di selezione relativo al contesto in cui sorgono le opere. Per indagare al meglio l'impatto che l'arte può avere sulla natura si è deciso di circoscrivere il campo di analisi al contesto extraurbano.
Dettato tale criterio è stato possibile selezionare il lavoro di ventitre artisti contemporanei.
Per ogni artista è stato analizzato il pensiero e il modo di operare. Per quanto concerne invece l'analisi dei casi studio oltre al criterio sopracitato sono stati definiti otto indici di analisi, riportati in seguito.

### 1. Timbro

In primo luogo è necessario definire se l'opera ha un timbro:
- Ambientale
- Politico
- Culturale

### 2. Rapporto con la natura

Nel contesto naturale in cui è posizionata:
- L'opera non incide in modo diretto sull'ambiente
- L' opera diventa parte integrante dell'ambiente
- L'opera incide sulla riqualifica territoriale ponendosi come soluzione ad un problema di timbro ambientale
- L'opera ha un elevato impatto ecologico nella realizzazione

### 3. Durata

- L'opera ha una durata permanente, talvolta effimera
- L'opera ha durata temporanea, talvolta con carattere effimero
- L'opera necessita di manutenzione



### 4. Materiali

- L'opera aggiunge elementi esterni al sito (tecnologici, sintetici o naturali)
- L'opera utilizza materiali locali o pervenuti in situ
- L'opera sottrae elementi

### 5. Atto performativo

Dato il forte carattere inclusivo e riflessivo della performance analizzato nei capitoli precedenti è interessante indagare se nella realizzazione dell'opera venga impiegato l'elemento performativo.

### 6. Inclusione Sociale

L'opera si pone come strumento di inclusione sociale attraverso la partecipazione attiva delle categorie vittime di discriminazione legata al genere, alla provenienza o alla cultura.

### 7. Educazione

Il processo di apprendimento derivante dalla relazione tra lo spettatore e l'opera può essere:
- attivo: attraverso la partecipazione attiva nell'ideazione, nella creazione o nella fruizione dell'opera
- passivo: come spettatore dell'opera finale

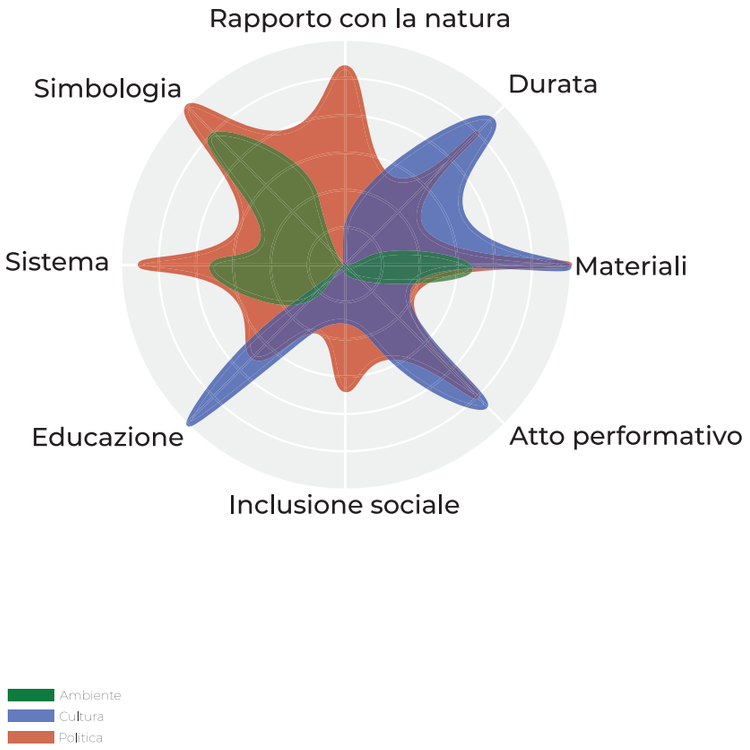
### 8. Sistema

L'opera fa parte di un complesso di opere o azioni.

### 9. Simbologia

L'opera è costituita o presenta un simbolo che trasmette un determinato significato (in relazione alle tematiche culturale, ambientale o politica) riconoscibile e applicabile in altri contesti o facente parte di un sistema di opere.

Successivamente per ogni caso studio è stato possibile riportare i criteri di analisi all'interno di un grafico radar. Ciascun grafico consta di un colore - blu, verde o rosso - volti ad indicare il carattere politico, ambientale o culturale dell'opera indagata. Ad ogni asse, invece, è attribuito uno degli altri otto criteri restanti, a ciascuno dei quali è affidato un valore da 0 a 3, dove dove 0 costituisce l'assenza del criterio preso in analisi e 3 costituisce un valore ottimale di risposta al criterio. Tali valori sono quindi tracciati lungo il proprio asse individuale così da realizzare un set di variabili, collegate insieme in modo da formare un poligono.

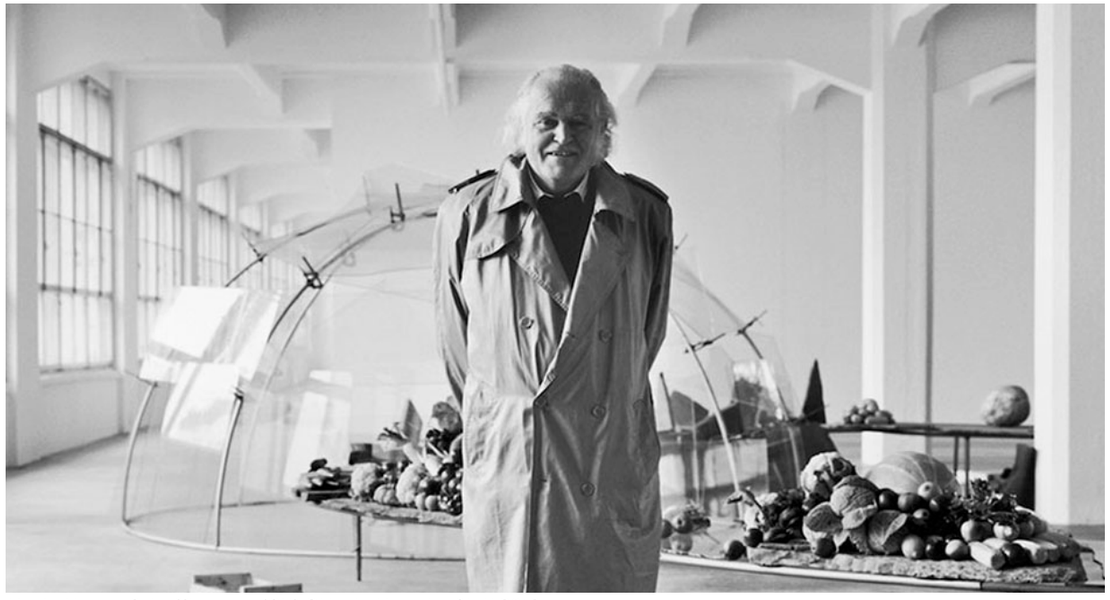





## 5.3 Mario Merz

*1925-2003*

Nato a Milano e cresciuto a Torino, Merz è considerato uno dei massimi esponenti dell'**Arte Povera**, movimento cui aderì con la moglie Marisa. L'artista pone al centro della sua ricerca il rapporto tra la natura e l'uomo, da lui considerate entità inseparabili. La sua concezione d'arte è "caratterizzata da una visione *romantico – naturalistica* del mondo inteso come un sistema di energie vitali continuamente in espansione a tutti i livelli, da quello della realtà umana quotidiana e storico-politica a quello delle forze naturali di crescita e sviluppo" (Poli, 2019, pag. 131). Durante il suo percorso artistico Merz ha fatto uso di numerosi linguaggi artistici come la fotografia, la scultura, il video, ma soprattutto l'installazione.



Mario Merz a Schaffhausen (CH) ©Mario Merz, by SIAE 2018.

Ruolo fondamentale nella sua pratica artistica è ricoperto anche dall'uso della *parola* che nelle sue opere scaturisce sotto forma di domande realizzate con i tubi al neon.
Le sue opere sono caratterizzate dall'uso di materiali appartenenti alla sfera del quotidiano e naturali, come il vetro i rami e i giornali.  La sua ricerca indaga il concetto di *crescita organica* e *dinamismo* che caratterizzano la vita. Tali concetti sono espressi nelle sua famose opere realizzate con l'impiego di tubolari al neon in cui riporta la *serie numerica di Fibonacci*[47]. Per l'artista tale crescita esponenziale è alla base di tutti gli elementi presenti in natura. Tale serie che rappresenta quindi il processo di crescita del mondo naturale e la sua continua evoluzione,  è così introdotta  a partire dagli anni Settanta sulle sue opere, come in alcuni dei suoi *Igloo*, o sugli edifici, come l'installazione *Il volo dei Numeri* realizzato nel 2000 sulla *Mole Antonelliana di Torino*, nell'ambito del progetto *Luci d'Artista* di Torino.
Fondamentale nel suo operare è il tema del *riutilizzo*. Infatti per Merz in natura vige una continuità per cui tutte le cose continuano ad esistere sotto forme diverse e nulla cessa di esistere, ma si trasforma solo nel tempo.  Proprio per questo motivo l'artista impiega materiali naturali, forme che rimandano al mondo vegetale o animale e oggetti caratterizzanti la vita quotidiana, in grado di sollecitare l'immaginazione sensoriale (Poli, 2019).

[47] Progressione matematica in cui ciascun numero rappresenta la somma dei due precedenti.

Il Volo dei Numeri
Mole Antonelliana di Torino, Italia
© Ministero della Cultura

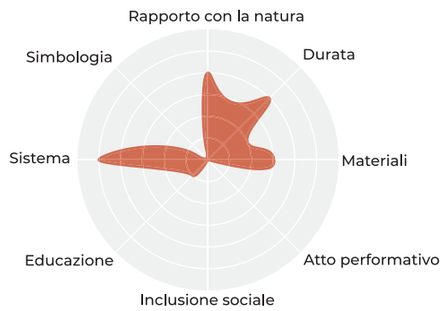
### 5.3.1 Igloo

*a partire dal 1967 - Otterlo, Paesi bassi*

A partire dal 1967 Mario Merz, ispirandosi alle abitazioni degli *Eschimesi,* realizza il suo primo Igloo, dando vita ad una serie di volumi tridimensionali simbolo dello stadio primordiale della civiltà umana, in cui l'uomo godeva di un rapporto costante e in sintonia con la natura. Nella sua forma archetipa l'Igloo rappresenta un riparo elementare, metafora del rapporto che persiste tra l'uomo e la natura e della condizione umana legata al nomadismo. Talvolta gli Igloo sono aperti ad indicare l'apertura verso l'esterno ed il contatto con la natura, come nel caso dell'opera esposta alla *Reggia di Venaria* - dove la presenza del cervo rende omaggio al periodo arcaico in cui l'uomo viveva a contatto con la natura - altre volte sono chiusi,a rappresentare un'idea di riparo dalla società moderna.  Spesso i primi, se accostati tra loro, rimandano all'idea di *socialità* e *comunità*. I suoi Igloo assumono dimensioni differenti in base al contesto in cui sorgono e sono realizzati con materiali diversi, tra cui vetro, rami, pietre, tutti sorretti da una struttura in ferro (Todolí, 2020).  Un esempio è l'igloo realizzato in lastre di pietra arenaria per il *Kröller-Müller Museum,* metafora di un luogo riparato in cui le persone vivono insieme senza distinzione e in armonia con la natura (Kröller-Müller, 2021).
Merz portò avanti per più di quarant'anni la sua ricerca legata alla forma degli Igloo, riconfigurandola con dimensioni e materiali diversi volti ad indagare il rapporto in continua evoluzione tra l'uomo e la natura.

©KrollerMullerMuseum

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente senza porsi come elemento di riqualifica territoriale
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente, ma non effimera in quanto prevede interventi di restauro
**4. MATERIALI:** L'opera aggiunge elementi esterni al sito attraverso l'impiego di materiali naturali.
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un complesso di igloo che in base al contesto in cui sorgono indagano le relazioni umane con l'ambiente o la società
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.4 Michelangelo Pistoletto

*n. 1933*

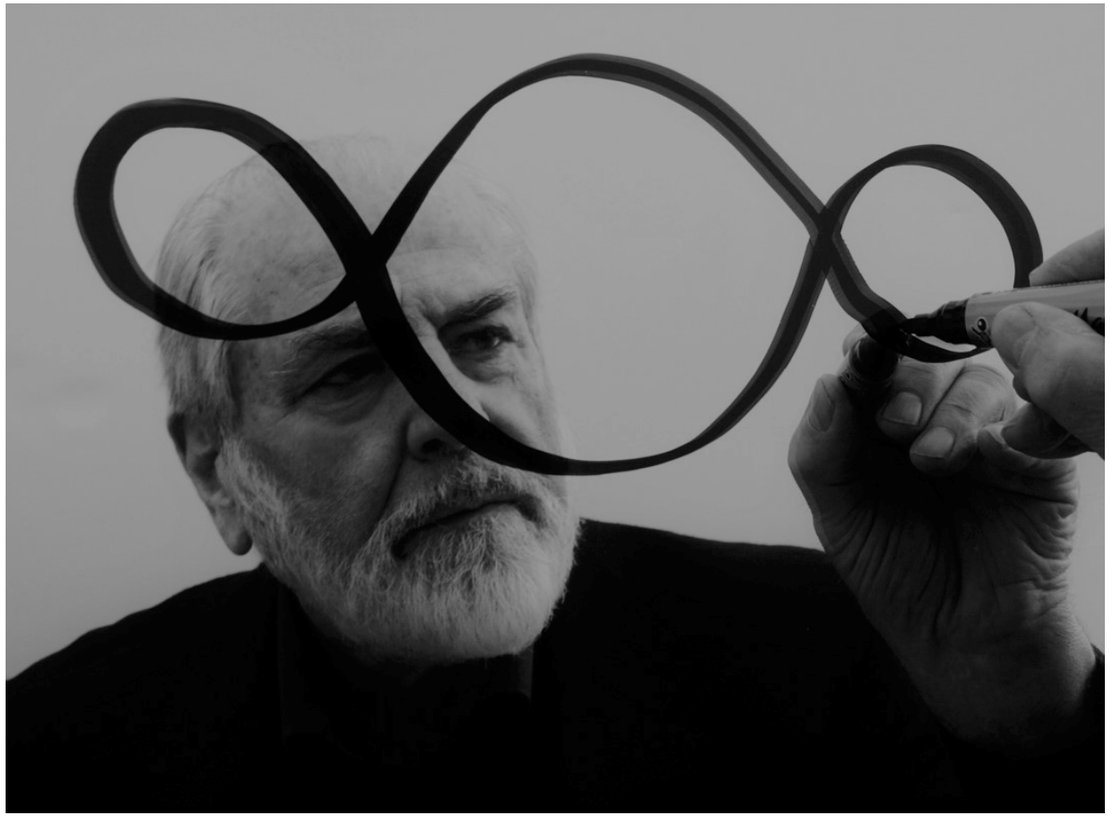
Nato a Biella nel 1933 Michelangelo Pistoletto si forma *in primis* presso lo studio del padre pittore e restauratore, per poi proseguire i suoi studi presso la scuola grafica di Armando Testa. Nel 1962 realizza la serie di *Quadri Specchianti* in cui indaga il rapporto del *tempo* includendo direttamente lo spettatore e lo spazio che lo circonda accostati alle immagini statiche rappresentate su di essi.  Negli anni successivi si dedica ai lavori *Oggetti in Meno*, una serie di opere una diversa dall'altra volti ad infrangere la concezione che vede le opere di un artista riconoscibili dal punti di vista stilistico, rendendole così oggetti destinati alla cultura consumistica del tempo. Verso la fine degli anni Sessanta si unisce al movimento Arte Povera per cui realizza opere come la *Venere degli Stracci*. Come afferma Poli (2015) la ricerca di Pistoletto è "programmaticamente variata e poliforme [...] opposta ad ogni schema formalizzante e ad ogni aspettativa codificata" (p. 129). L'artista, infatti, sperimenta altri linguaggi artistici come la performance, che sfoca nella creazione delle prime azioni collettive raggruppate sotto il nome di *Lo Zoo*, un gruppo costituito da persone appartenenti a discipline diverse come il teatro o la musica con le quali realizza una serie di spettacoli performativi attraverso la partecipazione attiva dei cittadini.  Nel 1977 elabora Divisione e moltiplicazione dello specchio. L'arte assume la religione, mostra nella quale assume due direzioni fondamentali per il suo percorso artistico. La prima constatazione legata alla *Moltiplicazione e Divisione dello Specchio* deriva dalla constatazione che lo specchio riflette qualsiasi cosa tranne se stesso, ma suddividendolo e ponendo le due metà una dinanzi all'altra l'immagine si moltiplica all'infinito, rappresentando così il principio di *sviluppo organico* che è alla base della vita, caratterizzato dal tema della condivisione, opposto a quello dell'esclusione. La seconda direzione, invece, legata a *L'Arte Assume la Religione*, sottolinea la centralità dell'arte rispetto ai temi sociali. Riflessione che porterà allo sviluppo del *Progetto Arte* (sviluppato durante la sua attività di insegnante presso l'*Accademia di belle Arti di Vienna* dal 1991 al 1999) e la nascita di *Cittadellarte – Fondazione Pistoletto*. Questa inaugurata nel 1998 prevede la formazione di artisti il cui scopo è quello di indagare la centralità dell'arte all'interno di una trasformazione responsabile della società. Allo stesso modo il *Progetto Arte* poneva le basi nella concezione che l'arte non si pone esclusivamente all'interno di un sistema autorefrenziale, ma può e deve interagire con i vari aspetti della vita civile (Pistoletto 2010). Seguendo questa nuova concezione di arte Pistoletto realizza una serie di azioni artistiche a sfondo Politico tra cui *Love Difference - Movimento Artistico per una Politica InterMediterranea* (2002), che ha "lo scopo di raccogliere attorno alle regioni che si affacciano sul Mar Mediterraneo persone e istituzioni interessate a creare nuove prospettive che portino oltre e al di là del tragico conflitto tra le diversità culturali" (Pistoletto, 2002).
In questo contesto l'arte si pone come mezzo per superare le avversità legate alle differenze culturali che i sistemi politici attuali non sono in grado di risolvere. Simbolo di *Love Difference* è un tavolo che riprende la forma del bacino del Mediterraneo, attorno al quale sono disposte delle sedie provenienti da ciascuno dei paesi che si affacciano sull'area presa in considerazione.
Centrale per l'artista è quindi l'idea che l'arte non sia fine a se stessa, ma rappresenti un mezzo attivo volto ad indagare e risolvere situazioni di carattere sociale, politico e ambientale.

### 5.4.1 Il Terzo paradiso

*a partire dal 2003*

Successivamente alla dichiarazione preventiva di guerra all'Iraq da parte di Bush e Blair nel 2003 si alzò una protesta a livello mondiale e le persone di tutte le nazioni ghermirono le piazze delle proprie città in segno di protesta.  Da quella che per Pistoletto fu la *prima votazione a livello mondiale* (Pistoletto, 2010), nacque il progetto del *Terzo Paradiso*,  simbolo della necessità di una trasformazione civile. L'idea venne annunciata dall'artista nel giugno del 2004 durante la *lectio magistralis* che tenne all'*Università di Torino*, durante il conferimento all'artista della *laurea honoris causa in Scienze Politiche*.  Come affermato dallo stesso Pistoletto (2010) l'intento era quello di " avviare pubblicamente un'inziativa che partendo dalla creatività dell'arte, reagiva alle emergenze politiche in corso, congiunte alle gravi problematiche che coinvolgevano ogni altro ambito della vita sociale". Il *Terzo Paradiso*, assume quindi una forma concreta attraverso le attività di Cittadellarte, ponendosi  così come un lavoro il cui scopo è quello di instaurare una serie di collaborazioni e relazioni con enti attivi in diversi ambiti sociali nella realizzazione di progetti volti alla realizzazione di organizzazioni di diversa natura che abbiano come fine quello della sostenibilità sociale e ambientale.
Inerente all'analisi dei casi studio è il simbolo del *Terzo Paradiso*, riprodotto in diverse occasioni e luoghi attraverso interventi di Land Art, e il significato ad esso connesso. Il simbolo del Terzo Paradiso nasce, infine, da una linea che intersecandosi due volte in se stessa origina tre cerchi.  Tale simbolo pone le sue radici nel principio della *Trinamica*.

*"La Trinamica è la dinamica del numero Tre. È la combinazione di due unità che dà vita a una terza unità distinta e inedita. Nella Trinamica il Tre rappresenta sempre una nascita, che avviene per combinazione fortuita, o voluta, fra due soggetti. [...] Il segno-formula della Trinamica, assunto anche come simbolo del Terzo Paradiso, disegna tre cerchi allineati. I due cerchi esterni rappresentano tutti gli opposti e comunque ogni dualità. Il Teorema della Trinamica identifica nel cerchio centrale, generato dalla congiunzione dei due cerchi esterni, un terzo soggetto prima inesistente. La Trinamica agisce nella sfera naturale così come in quella artificiale, includendo ogni ambito e aspetto della società umana. [...] La Trinamica è il principio della creazione, la scienza delle relazioni e degli equilibri"*
(Pistoletto, 2017)



Michelangelo Pistoletto realizza il simbolo de Il terzo Paradiso
©Exibart

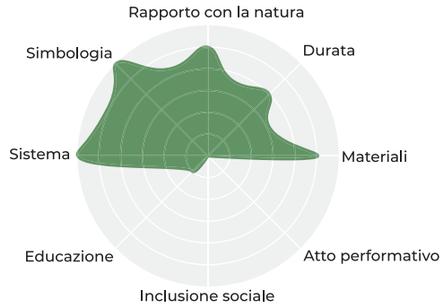
Il termine *Paradiso* invece non ha valore religioso, ma deriva dall'iraniano *Paraidaeza*, ovvero i giardini che sorgono all'interno dei deserti, schermati da mura circolari che hanno il compito di conservarne l'umidità e ripararli dai venti secchi.
Il termine Paradiso indica quindi un luogo felice e protetto dove cresce la vita. Afferma l'artista:
*"La mia idea di Terzo Paradiso vuole riprendere il principio originario di giardino difeso da ogni pericolo circostante. Un giardino che oggi va individuato nell'intero pianeta"* (Pistoletto, 2010 p.17).

In tal senso la Terra diviene un *giardino condiviso* in cui ogni uomo è responsabile del suo mantenimento, in contrasto con l'idea di benessere che ha portato allo sfruttamento del nostro Pianeta.
Il simbolo del Terzo Paradiso rappresenta quindi il passato ed il futuro. Così, i due cerchi più piccoli rappresentano uno il tempo in cui l'uomo viveva in **armonia con la natura** ed era ad essa integrato.
Il secondo, invece, rappresenta l'epoca in cui l'uomo si è svincolato dalla natura attraverso il progresso scientifico e tecnologico ed ha portato all'epoca attuale in cui viviamo, caratterizzato da una rovina del mondo naturale e da un pressione dovuta alla scissione tra sfera naturale ed artificiale.
Dall'incontro di questi due mondi nasce così il terzo cerchio, simbolo di un futuro in cui artificiale e naturale convergono e collaborano.
Questo futuro è caratterizzato da una *nuova umanità* "con-sapevole e com-partecipe"(Pistoletto, 2010, p. 25) in ogni funzione che riguarda non solo il suo ruolo nell'ambiente circostante, ma anche nella società.
In quest'ottica l'arte assume un ruolo fondamentale nello sviluppo di tutte quelle iniziative che unite a livello locale portano così allo sviluppo del Terzo Paradiso. (Pistoletto, 2010).

Michelangelo Pistoletto
davanti alla Venere degli Stracci
© ANSA

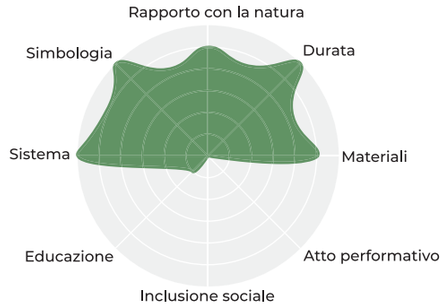
Il Terzo Paradiso presso Forte di Exilles, 2015 ©MichelangeloPistoletto

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente favorendo lo sviluppo della natura circostante
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente, pur essendo soggetta a lieve manutenzione
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso l'impiego di meteriali naturali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un complesso di opere e azioni
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale e ambientale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



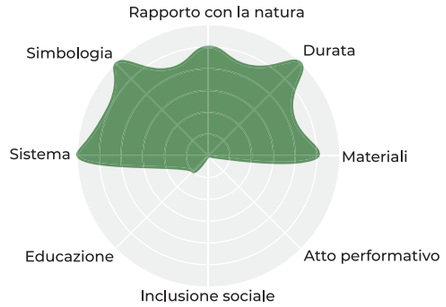
Il Terzo Paradiso presso Bosco di San Francesco, Umbria 2019 ©MichelangeloPistoletto

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente favorendo lo sviluppo della natura circostante
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente evolvendo e mutando con la natura stessa
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso l'impiego di meteriali naturali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un complesso di opere e azioni
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale e ambientale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



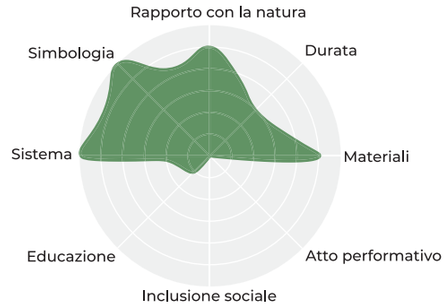
Il Terzo Paradiso presso  Parco della Sila, Calabria 2019 ©MichelangeloPistoletto

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente favorendo lo sviluppo della natura circostante
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente evolvendo e mutando con la natura stessa
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso l'impiego di meteriali naturali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un complesso di opere e azioni
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale e ambientale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



Il Terzo Paradiso presso Parco dei Gessi di San Lazzaro, Emilia Romagna 2021 ©MichelangeloPistoletto

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente favorendo lo sviluppo della natura circostante
**3. DURATA:** L'opera ha durata effimera
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso la rimozione temporanea di materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un complesso di opere e azioni
**9. SIMBOLOGIA** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale e ambientale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



## 5.5 Robert Smithson

*n. 1938-1973*

Nato nel 1938 nel New Jersey, Smithson divenne uno degli esponenti maggiori della Land Art americana. Attraverso le sue innumerevoli pubblicazioni e opere ha avuto un grande impatto sull'arte e sulla cultura contemporanee. I suoi interessi comprendevano la geologia, le rovine e la cultura popolare.
Durante la sua carriera si cimentò in numerose forme d'arte come la fotografia o la scultura oltre che dedicarsi alla stesura di numerosi saggi tra cui *A Sedimentation of the Mind*.
In quanto artista legato alla corrente della Land Art Smithson riflette nelle sue opere una critica al sistema del fare arte e sottolinea l'importanza del manufatto artistico in grado di essere in armonia con l'ambiente circostante. Smithson parla di cultural confinement: l'artista le cui opere sono destinate ai musei è impossibilitato ad esprimere la sua creatività in quanto deve sottostare alle regole imposte dalle istituzioni, per questo motivo è necessario uscire dall'ambiente arido museale e instaurare un rapporto dialettico con la natura, unico mezzo per esprimere al meglio la propria arte senza essere sottoposto ad alcun obbligo.
A tal proposito è invece sottolineata così l'importanza del rapporto uomo-ambiente, insita nelle civiltà arcaiche da cui bisogna trarre esempio per evitare il degrado del pianeta.
Alla base dei suoi lavori vi è il concetto di entropia, nonchè un'evoluzione alla rovescia della natura (Dempsey, 2018).
Smithson morì giovane per via di un incidente aereo mentre fotografava la sua opera Amarillo Ramp, comletata poi dalla moglie Nancy Holt figura molto importante nel paesaggio della Land Art.
Nelle opere di Smithson è evidente la riflessione sulla condizione umana espressa nell'effimera transitorietà delle sue opere. (Holt/Smithson Foundation, 2021)

*"Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits. [...]A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. A vacant white room with lights is still a submission to the neutral. [....] Next comes integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise. Innovations are allowed only if they support this kind of confinement. "*
(Smithson, 1972)

©Holt/Smithson Foundation

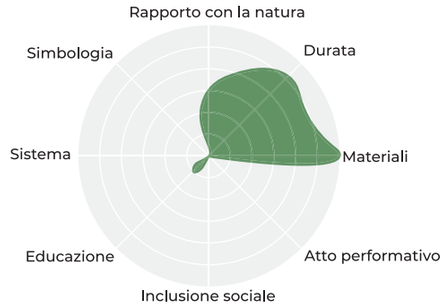
### 5.5.1 Spiral Jetty

*Great Salt Lake, Utha, USA - 1970*

L'opera è collocata nel Great Lake Salt, nello Utha, noto per essere stato sfruttato prima dai cercatori d'oro, poi,  in un secondo momento, adibito a sito per impianti petroliferi. Questo paesaggio è stato così altamente rovinato e compromesso dalla natura umana. Attraverso l'impiego di materiali reperiti in situ come rocce basaltiche, cristalli di sale, acqua e alghe l'artista realizza *Spiral Jetty*, una spirale (simbolo di perfezione geometrica) che nel corso degli anni ha alternato periodi di visibilità ad altri in cui è stata completamente sommersa dalle acque.
Attreverso questa installazione l'artista sottolinea la fragilità della natura, nell'ottica di una sensibilizzazione a livello ambientale (Holt/Smithson Foundation, 2021).

©Holt/Smithson Foundation

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con caratte-re effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta di materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera non fa parte di un sistema di opere simili
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un

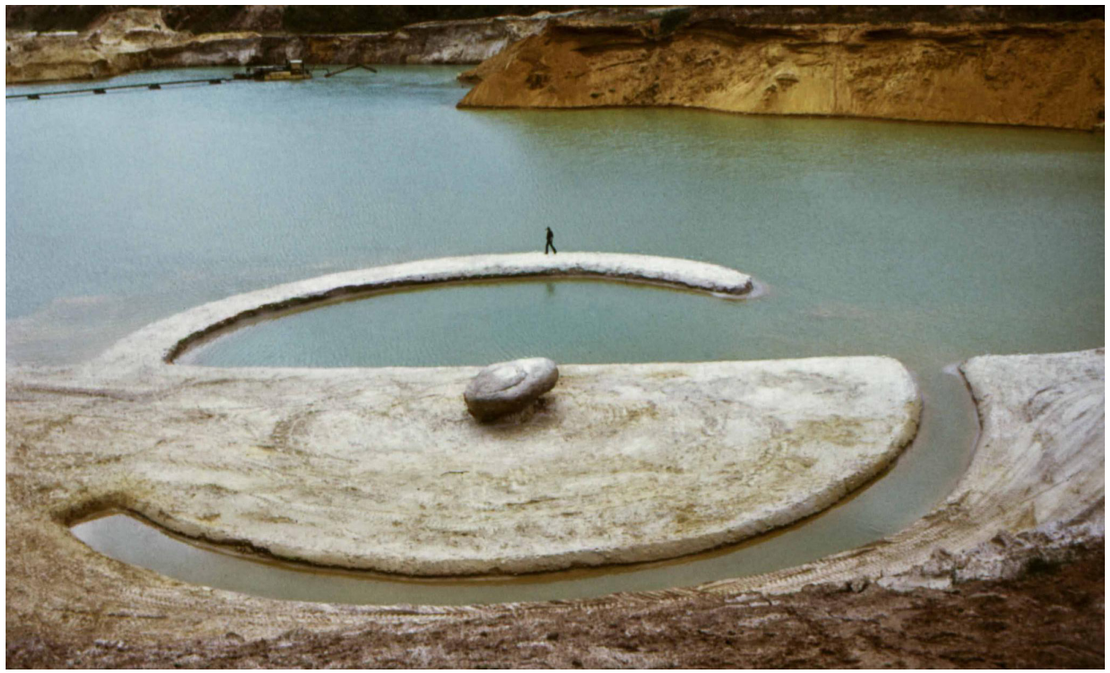


### 5.5.2 Broken Circle/ Spiral Hill

*Emmen, Paesi Bassi- 1971*

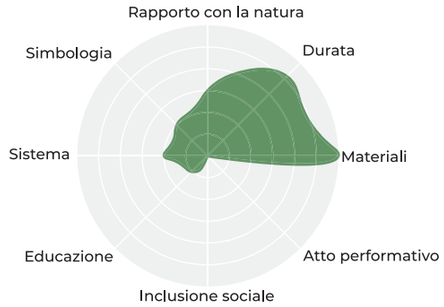
Realizzata in un' ex miniera nei Paesi Bassi l'opera consta di un cerchio - *Broken Circle* e di una spirale - *Spiral Hill*. Per quanto concerne la prima opera, questa è stata realizzato attraverso un'operazione di scavo e successivamente di ricollocamento del materiale. Invece, per quanto riguarda la seconda, essa è stata realizzata con la terra reperita *in situ* e posizionata dinanzi alla prima. nel suo complesso, l'opera vuole sottolineare l'impatto irreversibile dell'industria sull'ambiente circostante che rimarrà per sempre modificato (Holt/ Smithson Foundation, 2021).

©Holt/Smithson Foundation



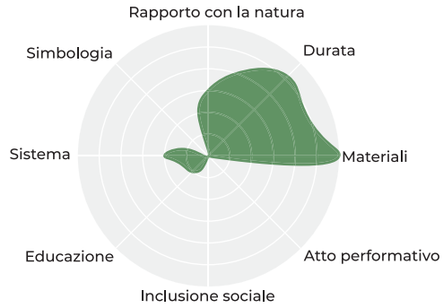
©Holt/Smithson Foundation

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre, come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con caratte-re effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta e sottrazione di materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello stesso luogo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



©Holt/Smithson Foundation

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, tuttavia  la realizzazione si presenta come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta di materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello stesso luogo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo






Spiral Hill
© Holt/Smithson Foundation

## 5.6 Nancy Holt

*n. 1938-2014*

Moglie di Robert Smithson ed esponente della Land Art, Nancy Holt, è nata in Massachusetts nel 1938. Dopo aver conseguito la laurea in Biologia presso la *Tufts University*, nel 1960, Holt si trasferì a New York. Qui, dopo aver conosciuto figure come quella del futuro marito Roberth Smithson e come Michael Heizer, cominciò a intraprendere la sua carriera d'artista. Nel suo lavoro Holt ha fatto uso di numerosi e diversi mezzi di comunicazione come la video-arte o la fotografia.
Oltre all'immagine e al suono, anche la parola ha sempre avuto un ruolo fondamentale per l'artista in quanto da essa considerata unico mezzo, assieme ai disegni per comprendere appieno un determinato luogo.
I lavori di Holt analizzano, quindi, attraverso la mappatura e la fotografia, i diversi sistemi presenti in natura e non, invitando lo spettatore a riflettere sulla relazione che ha con essi. Ne è esmpio l'opera *Electrical System* (1982) che indaga l'elettricità, risorsa altamente comune alla vita odierna che la sua esistenza, sebbene concreta e tangibile è spesso dimenticata e data per scontato.  Allo stesso modo l'artista esalta i sistemi naturali come la luce e le stelle. Esempio sono le opere *Hydra's Head* (1974) in cui gli specchi posizionati nel terreno in relazione alla costellazione dell'Idra,  riflettono i colori e la luce della natura circostante, esaltandone la natura e creando una connessione tra luomo e l'ambiente circostante (Holt/Smithson Foundation, 2021).

Nancy Holt con il marito Robert Smithson
© Holt/Smithson Foundation

Nancy Holt
© Holt/Smithson Foundation

***"As soon as I got to the desert, I connected with the place. Before that, the only other place that I had felt in touch with in the same way was the Pine Barrens in southern New Jersey, which only begins to approach that kind of Western spaciousness".***

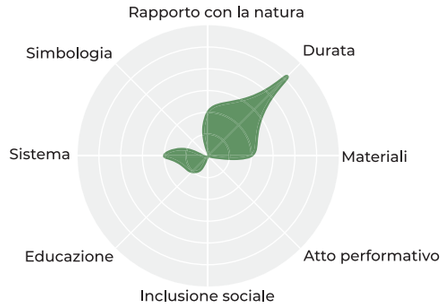
### 5.6.1 Sun Tunnels

*Great Basin, Utha, USA - 1976*

L’installazione consta di quattro tubi di cemento disposti a formare una *x*. Nei giorni del solstizio d’estate e d’inverno il sole si allinea con le aperture del tunnel. Ciascun tunnel è allineato con delle costellazioni le cui stelle si trovano in linea retta con i buchi realizzati nella parte superiore di ciascun tunnel.
In questo caso l’artista invita lo spettatore ad entrare nell’opera e ad immergersi nella natura, rivalutando il suo rapporto con essa. L'artista focalizza, inoltre, la sua attenzione sul recupero di zone deteriorate ed abbandonate dall’industrializzazione.

©Holt/Smithson Foundation

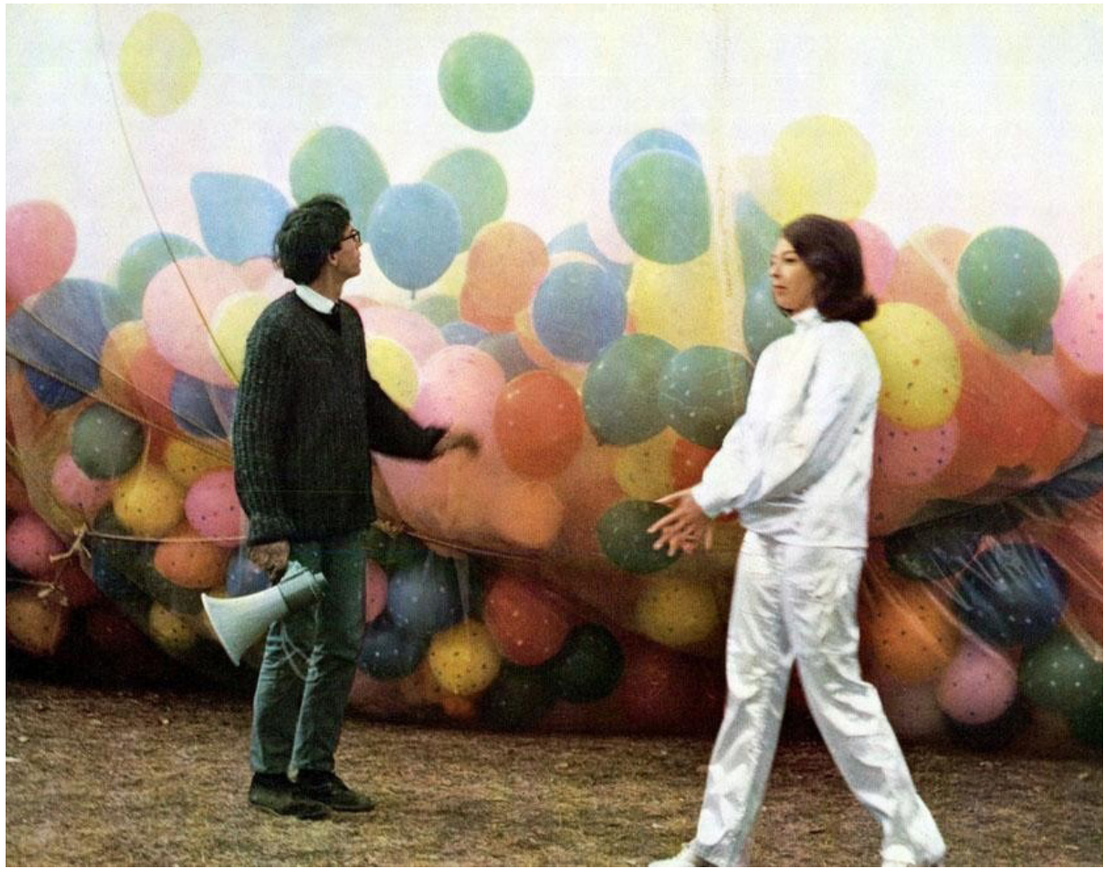
**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L’ opera si pone nell'ambiente senza diventarne parte integrante. Al contempo si presenta come un elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L’opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L’opera è realizzata tramite aggiunta di materiali esterni al sito.
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera non fa parte di un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.7 Christo & Jeanne Claude

*rispettivamente: 1935-2020 / 1935-2009*

Nati lo stesso giorno(13 giugno 1935), lei a Casablanca, Marocco e lui a Gabrovo, in Bulgaria i due artisti si conobbero nel 1958 a Parigi.
I primi lavori artistici di Christo, prevedevano impacchettamenti di piccoli oggetti, sulla base di quelli che erano i lavori di stampo dadaista come *L'enigma di Isidore Ducasse* (1920) di Man Ray.
nel 1961 Christo e Jeanne-Claude realizzano *Dockside Packages* e *Stacked Oil Barrels* presso il porto di Colonia. Le opere realizzate con rotoli di carta e barili di petrolio, avvolti poi con telo bianco e corda, segnano l'inzio della collaborazione tra i due. Alla base di tale lavoro vi sono i temi di stampo sociale, politico e ambientale, ricorrenti in tutto il loro operato.Nel 1968 i due artisti si stabiliscono a New York e continuano la realizzazione di opere in giro per il mondo dal 42.390 Cubic Feet Package (1966) di Minneapolis, sino a Wrapped Fountain (1968), realizzata a Spoleto in Italia, in concomitanza con il festival dei due mondi, manifestazione internazionale di arte e cultura.
Verso la fine degli anni Sessanta, con la realizzazione di Wrapped Coast (1968-69) i due artisti inglobano per la prima volta la dimansione paesaggistica all'interno delle loro opere.
I progetti dei due artisti non sono mai ripetitivi e sempre effimeri. Tutti i progetti degli artisti sono stati autofinanziati attraverso la vendita di opere d'arte da loro realizzate. Tra i proghetti più famosi vi è il Wrapped Reichstag, Project for Berlin. L'idea del progetto fu sviluppata nel 1971 da i due artisti, ma ci vollero quasi 25 anni prima che gli fosse il permesso. Infatti il progetto verrà approvato solo nel 1994 dal governo tedesco. Per la prima volta nella storia un'opera d'arte è discussa in Parlamento.
Il progetto è così realiuzzato nel 1995 attraverso l'impiego di 100.000 metri quadrati di tessuto in polipropilene alluminato e 15,6 chilometri di corda blu. Alla base del loro lavoro vi è quel concetto di enigma, un mistero che porta poi alla rivelazione. La rivelazione è un momento di presa di coscienza della bellezza che già conoscevamo ma di cui ci eravamo dimenticati. Attraverso i loro impacchettamenti i due artisti nascondono alla nostra vista qualcosa che noi già conosciamo son il fine di farcelo apprezzare. Elementi caratteristici della produzione di Christo e Jeanne-Claude è quindi la temporaneità. I due artisti lavora-



Christo e Jeanne-Claude realizzano l'installazione 42.390 Cubic Feet Package
© 1966 Fondazione Christo e Jeanne-Claude

no insieme fino al 2009, anno della morta di Jeanne-Claude, ma Christo continuerà ad usare la firma di entrambi sui suoi lavori. L'artista è morto nel 2020. I lavori dei coniugi velano, infine, una critica al sistema dell'arte che prevede la mercificazione dell'arte, attraverso la realizzazione di opere non immettibili sul mercato.
Christo muore il 31 maggio del 2020 a New York, e come da lui richiesto il progetto L'Arc de Triomphe, Wrapped (2021) ideato nel 1961 sarà completato l'anno sucessivo dalla loro squadra, attraverso l'impiego di 25.000 metri quadrati di tessuto in polipropilene riciclabile e 3.000 metri di corda rossa. Alla base del loro lavoro vi è quel concetto di enigma, un mistero che porta poi alla rivelazione. La rivelazione è un momento di presa di coscienza della bellezza che già conoscevamo ma di cui ci eravamo dimenticati. Attraverso i loro impacchettamenti i due artisti nascondono alla nostra vista qualcosa che noi già conosciamo son il fine di farcelo apprezzare. Elementi caratteristici della produzione di Christo e Jeanne-Claude è quindi la temporaneità. I due artisti lavorano insieme fino al 2009, anno della morta di Jeanne-Claude, ma Christo continuerà ad usare la firma di entrambi sui suoi

**”They were artists in the purest sense of the word, they did not seek money, nor did they pretend that their works would last over time. They were ephemeral, born to last 15 days or more”.**

lavori. I lavori dei coniugi velano, infine, una critica al sistema dell'arte che prevede la mercificazione dell'arte, attraverso la realizzazione di opere non immettibili sul mercato (Fondazione Christo e Jeanne-Claude, 2021).

”They met in Paris in 1958 and were married the following year. They never separated again; they were life partners”

(Ayala, 2020)

Christo e Jeanne-Claude
©Christo and Jeanne-Claude Foundation

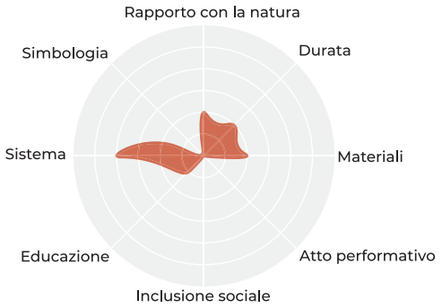
### 5.7.1 Wrapped Coast

*Little Bay, Australia - 1969*

Realizzata nel 1969 in Australia, Wrapped Coast, fu la prima opera a livello ambientale ad essere dei coniugi. Creata attraverso l'impiego di 92.900 metri quadrati di tessuto antierosione (fibra sintetica solitamente prodotta per scopi agricoli), legata alla roccia con 56,3 chilometri  di corda di polipropilene. Come tutti gli impacchettamenti dei due artisti l'opera è effimera e nella sua durata temporanea propone una nuova percezione di una realtà che già conosciamo. Attraverso l'atto di nascondere Christo e Jeanne-Claude inducono lo spettatore a recuperare l'identita del luogo attraverso il ricordo dello stesso, svelando così una nuova realtà (Fondazione Christo e Jeanne-Claude, 2021).

©Christo and Jeanne-Claude Foundation

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** Nella realizzazione l'opera non incide in modo diretto sulla natura
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta di materiali esterni al sito, successivamente smaltiti in modo adeguato, così da non essere un problema per l'ambiente
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di *wrappings*
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



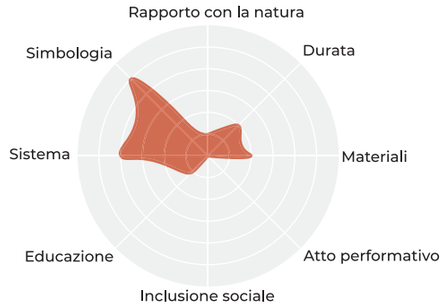
### 5.7.2 Valley Curtain

*Rifle, Colorado, USA - 1972*

Il progetto, realizzato attraverso l'impiego di una cortina di tessuto arancione di 400 metri di lunghezza e fissata al terreno attraverso cavi di acciaio, aveva l'obiettivo di nascondere alla vista il panorama della vallata situata in prossimità di Rifle, nelle Montagne Rocciose, in Colorado. Ricorrente è il tema dell'occludere un elemento già esistente con il fine di scoprirlo e riportarlo in luce, facendocelo ammirare in modo diverso. L'intera operazione è stata documentata da un film girato con la regia di David e Albert Maysles, che poi ha ricevuto una nomination all'Oscar per il miglior corto-documentario (Fondazione Christo e Jeanne-Claude, 2021).

©Christo and Jeanne-Claude Foundation

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L'opera ha un elevato impatto ambientale per via dell'impiego di macchinari pesanti nella realizzazione, senza provocarne però danni irreversibili
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta di materiali esterni al sito, successivamente smaltiti in modo adeguato, così da non essere un problema per l'ambiente
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di *wrappings*
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



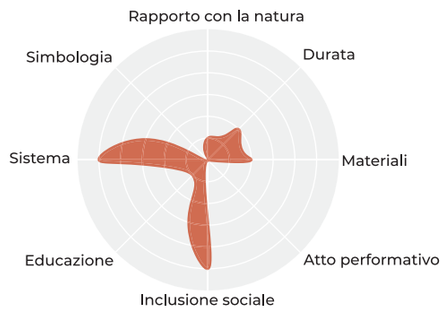
### 5.7.3 The Umbrellas

*Tejon Ranch, California, USA / Prefettura di Ibaraki, Giappone - 1991*

L'opera realizzata sia in Giappone sia negli Stati Uniti riflette le somiglianze e le differenze nei modi di vita e nell'impiego dei terreni delle  due valli presenti rispettivamente nella Prefettura di Ibaraki e in California, a più di 90 km da Los Angeles, a *Tejon Ranch*,  la più grande distesa Californiana di terreni privati. La realizzazione dell'opera ha previsto la partcipazione di 25 proprietari terrieri negli Stati Uniti e 459 coltivatori di riso in Giappone, che hanno concesso ai due artisti di Utilizzare i loro territori.
Ogni ombrello, alto 6 metri, presentava un diametro di 8,66 metri. Nello spazio stretto e lungo del Giappone, gli ombrelli furono posizionati in modo intimo e ravvicinato, in armonia con le forme delle risaie. Il colore azzurro rispecchiava la vegetazione rigogliosa di quell'area. All contrario, in California la disposizione seguiva la vastità dei pascoli americani, estendendosi così in ogni direzione. Il colore giallo era in perfetta armonia con il terreno arido dell'area. L'apertura degli ombrelli avvenne il 9 ottobre 1991, prima in Giappone e poi in California, così che gli artisti avessero il tempo di presenziare ad entrambi gli eventi (Fondazione Christo e Jeanne-Claude, 2021).

©Christo and Jeanne-Claude Foundation

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L'opera ha un elevato impatto ambientale per via dell'impiego di macchinari pesanti nella realizzazione, senza provocarne però danni irreversibili
**3. DURATA:** L' opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta di materiali esterni al sito, successivamente smaltiti in modo adeguato, così da non essere un problema per l'ambiente
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Inclusione sociale attreverso la partecipazione attiva dei contadini locali
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di ombrelli ubicati in Giappone e negli stati Uniti ad indicare l'unione sociale tra i due popoli spesso distanti dal punto di vista culturale.
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



The Umbrellas, California - USA
©Christo and Jeanne-Claude Foundation

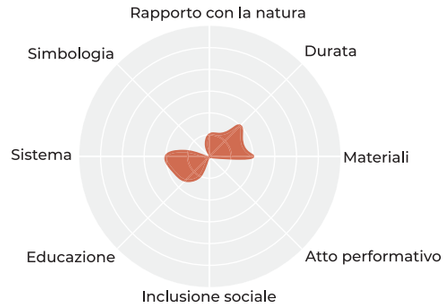
### 5.7.4 The Floating Piers

*Lago d'Iseo, Italia - 2016*

Creata nel 2016, attraverso la realizzazione di un sistema modulare di pontili galleggianti, *The Floating Piers*, univa Sulzano, Monte Isola e l'Isola di San Paolo, attraverso l'impiego di 200.000 cubi in polietilene ad alta densità, ricoperti da tessuto impermeabile giallo. Da una parte l'opera aveva l'obiettivo di indurre lo spettatore a vedere la natura da un nuovo punto di vista, sottolineando il rapporto tra uomo e natura - relazione che emerge nel contrasto tra le forme sinuose e la varietà dei colori del paesaggio, e le linee geometriche e le tonalità monocromatiche dell'intervento umano - dall'altra, rappresentava un punto di unione non solo tra l'uomo e la natura, ma anche tra persone provenienti da luoghi diversi.
Come in ogni progetto degli artisti, anche in questo caso i materiali impiegati , terminato il loro impiego, sono stati riciclati o smantellati in modo corretto da apposite ditte, in un'ottica di sostenibilità ambientale (Fondazione Christo e Jeanne-Claude, 2021).

©Christo and Jeanne-Claude Foundation

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L'opera ha un elevato impatto ambientale per via dell'impiego di macchinari pesanti nella realizzazione, senza provocarne però danni irreversibili
**3. DURATA:** L' opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta di materiali esterni al sito, successivamente smaltiti in modo adeguato, così da non essere un problema per l'ambiente
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** Carattere attivo in quanto gli spettatori furiscono in modo diretto dell'opera
**8. SISTEMA:** L'opera non fa parte di un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.8 Alan Sonfist

*n. 1946*

Nato e cresciuto nel *Bronx* di New York, in età infantile Sonfist era solito trovare rifugio in un lembo di foresta situato vicino a casa sua, sviluppando così un intenso legame con la natura. L'artista decise di perseguire il suo interesse nei confronti del mondo naturale iscrivendosi all'*Università di Agraria*, in Illinois. Durante i suoi studi fu altamente deluso dal mero ineteresse economico di tale materia e decise, pertanto, di intraprendere nuovamente il percorso artistico che aveva abbandonato dopo il liceo. Negli anni Settanta Sonfist cominciò a rivolgere la sua attenzione a progetti *site-specific* ed entrò presto in contatto con il movimento della Land Art. Tuttavia, diversamente dagli artisti appartenenti a questa corrente, Sonfist, non realizzò mai progetti monumentali attraverso l'impiego di macchinari e pesanti interventi sul terreno. Il suo lavoro, infatti, era basato su una riflessione legata all'aspetto riparatore del paesaggio. Nei lavori dell'artista fondamentale è, pertanto, la storia del luogo e del paesaggio in cui interviene. Attreverso questa indagine Sonfist è in grado di ricreare una visione complessa degli ecosistemi del passato e del presente, analizzandone la continua evoluzione, ponendo così l'attenzione sulle conseguenze che le azioni umane hanno avuto e continueranno ad avere sulla natura. Esempio famoso di tale indagine è l'opera *Time Landscape*, realizzata tra il 1965 e il 1978 a New York, in un lotto di terra dove l'artista aveva piantato specie diverse di piante e arbusti. L'opera funge da memoriale vivente volto a dimostrare come l'urbanizzazione abbia rovinato la natura che una volta sorgeva in quei luoghi.

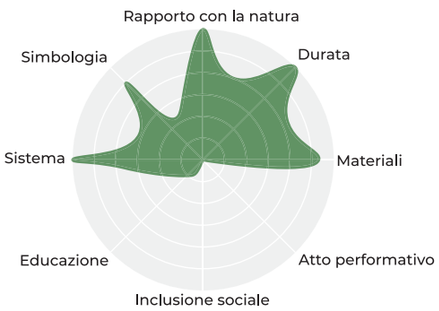
### 5.8.1 Circles of Time

*Villa Celle, Santomato, Toscana, Italia - 1986*

Circle of Time nasce con l'intento di narrare la storia del paesaggio toscano, attrevreso la realizzazione di sei anelli concentrici che rappresentano le pietre miliari dell'agricoltura toscana.
Al centro è stata ricreata una foresta foresta di piante autoctone per sottolineare come si presentava il paesaggio prima dell'intervento umano.
Un primo anello è composto da rami fusi in bronzo, che alludono alla mitologia romana e rappresentano le specie a rischio. Successivamente, un cerchio di alloro - associato all'incoronazione di eroi e poeti - allude all'influenza greca su Roma. Un altro anello realizzato con pietre locali, circonda l'anello di alloro e rappresenta le caratteristiche geologiche dell'area.
All'interno del muro ci sono piccoli ingressi che possono essere utilizzati per accedere all'opera. Un anello geologico concavo contiene pietre raccolte da varie quote, posizionate proprio nell'anello come esistevano nella catena montuosa in modo che l'anello diventi una mimetica geologica della Toscana. Gli anelli esterni, infine, rappresentano l'uso agricolo nell'era contemporanea ed è composto da ulivi e grano.
Nel presentare diverse vegetazioni associate a differenti periodi storici, Sonfist rappresenta la storia del rapporto tra uomo e natura.

©Alan Sonfist

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente favorendo lo sviluppo della natura circostante e ponendosi come mezzo di riqualifica territoriale per la salvaguardia delle specie vegetali
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente evolvendo e mutando con la natura stessa
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso l'impiego di meteriali naturali locali e pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera non fa parte di un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



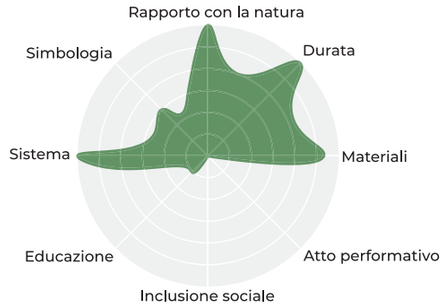
### 5.8.2 The Monument of the Lost Falcon

*WaldSkulpturenWeg, Bad Berleburg, Germania - 2003*

L'opera raffigura la sagoma di un falco realizzata attraverso l'uso di piante di *larice europeo*. All'interno della figura l'artista ha piantato circa 350 piante, tutte esistite un tempo in quest'area ed estintesi nel corso dei secoli. Nella realizzazione dell'opera l'artista unisce elementi naturali e culturali. La figura, infatti, fa riferimento al *falco pellegrino* che per centinaia di anni aveva abitato quella zona a stretto contatto con l'uomo, prima di sparire del tutto. L'intento dell'opera è quindi quello di delinare come il distacco dell'uomo dalla natura abbia avuto come conseguenza l'estinzione di specie vegetali ed animali (Alan Sonfist Studio, 2014).

©Alan Sonfist

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente, ponendosi come mezzo di riqualifica territoriale per la salvaguardia delle specie vegetali e la reintroduzione di alcune specie ormai svanite
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente evolvendo e mutando con la natura stessa
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso l'impiego di meteriali naturali locali e pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera non fa parte di un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale e ambientale, ma non riconoscibile in altri contesti



## 5.9 Andrew Rogers

*n. 1947*

Di origini australiane, Andrew Rogers è un artista contemporaneo noto per aver realizzato il più grande progetto di Land Art, *Rhythms of Life*.  Nella sua ricerca artistica Rogers pone molta attenzione ai temi sociali che sfociano nella necessità di creare una memoria collettiva. Attraverso i suoi lavori l'artista evidenzia problematiche culturali, ma anche legate ai cambiamenti climatici utilizzando i materiali per realizzare opere in grado di focalizzare l'attenzione sul patrimonio culturale e naturale dei diversi luoghi in cui opera (Langen, 2016).
La sua arte si rifà ai *geoglifi*, nella ricerca di una sintesi tra la scultura e la Land Art. Tale sintesi si risipecchia perfettamente nel suo progetto di una vita in cui attraverso il rapporto tra cultura e land arte e tra culture diverse Rogers è riuscito a realizzare un progetto partecipativo di enorme impatto.
I temi principali di cui si fa portatore sono legati alla globalizzazione e alla conseguente minaccia di una perdita della memoria collettiva, delle piccola identità culturali, dei rischi connessi al cambiamento climatico, e alle conseguenze nagative legate alle nuove tecnologie e alla crescente commercializzazione.
Allo stesso modo di Heizer e Smithson, Rogers crea un'arte in constante dialettica con la natura destinata a mutare con essa ma a non savanire dubito. Nella sua arte unisce, così, gli elementi alla base di ogni cultura (arte, religione, storia, archeologia), unendoli in un'unica opera così da sensibilizzare lo spettatore , incentivandolo a partecipare  nello sviluppo di principi etici e responsabilità morale per un futuro orientato alla sostenibilità.

Da sempre interessato al rapporto tra queste due dimensioni, e a tutti quei temi che concernono la storia umana e quella naturale in un'intervista su Artribune di Arianna Testino (2017) Rogers afferma che:

*" Esporre sculture e creare Land Art non si escludono a vicenda. La mia Land Art e la mia pratica scultorea vanno considerate in rapporto agli aspetti materiali (la pietra, il metallo, ecc.), alla relazione fra individuo e comunità e alla relazione fra la comunità e il mondo."*

©Andrew Rogers

### 5.9.1 Rhythms of life

*2001-2016*

*Rhythms of Life* è un progetto realizzato in 16 anni (2001 – 2017) con la partecipazione di più di 7000 utenti per la realizzazione di 51 strutture collegate in pietra in 16 paesi suddivisi tra tutti e sette i continenti. In seguito vengono riportati i progetti, suddivisi in base al luogo di realizzazione. La scelta di ogni luogo corrisponde al valore storico e culturale che il messaggio del progetto vuole trasmettere. Tutte le sculture sono tematicamente connesse tra loro. Tutti i progetti sono stati realizzati su territori non arabili come deserti o distese di ghiaccio e per la loro realizzazione sono stati impiegati materiali naturali locali o pervenuti *in situ*. L'idea del progetto nasce dalla volontà di Rogers di realizzare degli spazi contemplativi in grado di instaurare una relazione tra l'uomo e l'ambiente, tra cultura e natura. Attraverso quindi l'impiego di materiali prettamente naturali Rogers realizza sculture e geoglifi in pietra. Ogni creazione consta della partecipazione degli abitanti locali - dai bambini sino agli adulti- nella realizzazione di una forma d'arte descrivibile come "art created by many people for many people" (Rogers, 2021).
L'obiettivo era quello di realizzare una serie di progetti interconnessi tra loro e visibili dalla Terra, affinchè per la prima volta, strumenti scientifici come i satelliti fossero usati a scopo artistico. Le sue opere sono infatti, visibili tra i 500 e 800 km di altitudine.
Il critico d'arte Eleanor Heartney ha descritto con tali parole il progetto di Rogers:

*"The geographic and historic sweep of the works constructed as part of the Rhythms of Life project is unprecedented in its scale and ambition. Taken together, the geoglyphs have been erected in every kind of climate, and have responded to geographical environments as distinct as Nepal's Himalayan Mountains, China's Gobi Desert, the volcanic mountains of Iceland and the harsh Israeli desert."* (Rogers, 2021)

Nelle sue opere la topografia gioca un ruolo fondamentale in quanto la zona scelta di fa portatrice di valori culturali legati alle popolazioni e alle etnie del luogo scelto. Infatti, la maggior parte di essi si trova in zone remote del pianeta dove l'urbanizzazione non è ancora arrivata e le persone conducono stili di vita legati alla tradzione e alla natura. Ogni progetto pertanto è basato sulla storia e sulla cultura di una determinata popolazione che è racchiusa all'interno di simboli a loro volta indagati dall'artista assieme alle persone coinvolte.
Fondamentale per la comunicazione era, quindi, la presenza di interpreti.
Ogni installazione ha richiesto diverse settimane per la realizzazione dell'opera. Durante la realizzazione delle opere non vi è stat alcuna distinzione tra uomini e donne e tutti potevano partecipare e recepire il medesimo salario.
Il lavoro di Rogers si ispira alle *linee Nazca* e al loro ruolo sacro all'interno della comunità sud americana di quel tempo. La loro funzione sacra è stata ripresa nella venerazione della natura.
Il nome dell'opera *Rhythms of Life*, deriva da una scultura dello stesso Rogers riprodotta in quattordici delle opere in pietra realizzate durante il progetto.
I Casi studio riportati in seguito sono stati suddivisi in base allo loro collocazione geografica.

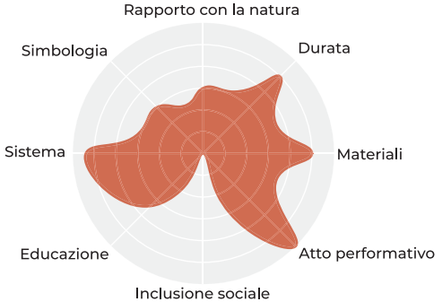
## *Israele*

*2001*

Le prime opere realizzate da Rogers sorgono nel Deserto dell'Arava, nello stato di Israele. Il complesso è composto da tre geoglifi - *Rhythms of Life*, *Slice* e *To Life* - e da una struttura di forma piramidale - *Ratio*. Tutte le opere sono state realizzate con materiali naturali in pietra trasporati nel deserto attraverso l'impiego di macchinari.
La prima opera ad essere realizzata fu *To Life*. Essa rappresenta il simbolo *Chai* - formato da due lettere della *Torah* - che nella tradizione ebraica significa *Vita*.
Il secondo geoglifo, invece rappresenta la sezione di una conchiglia a spirale, forma perfetta in natura per via della sua  sezione a spirale logaritmica, nonché simbolo spesso associato alla Natura, creatrice di ogni forma di vita, nell'antichità. Inoltre l'opera rimanda ai fossili, rimandando così al fatto che una volta anche nel deserto vi erano forme di vita. L'ultimo simbolo, quello del *Rhythms of Life*, porta con sé i valori di dinamismo e continuità, ovvero elementi caratterizzanti della vita.
Infine la struttura piramidale, realizzata con blocchi in pietra contornati da oro a ventitrè carati, riflettono la luce del sole nel suo progresso giornaliero, a rappresentare il ciclo della vita.
Alla fine delle realizzazione di questo sito Rogers ha coinvolto quarantadue donne israeliane incinta in rituale performativo atto a celebrare l'inizio di una nuova vita (Scarlett, 2003).

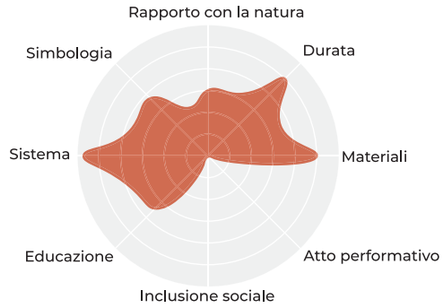
To Life © Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attreverso l'inclusione di alcune donne iraniane
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



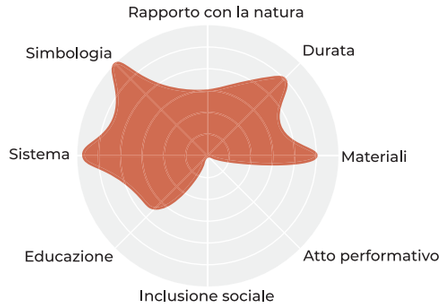
Slice ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale e ambientale, riconoscibile in altri contesti ma non rieplicato in altri luoghi



Rhythms of Life ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE::** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



Ratio ©Andrew Rogers

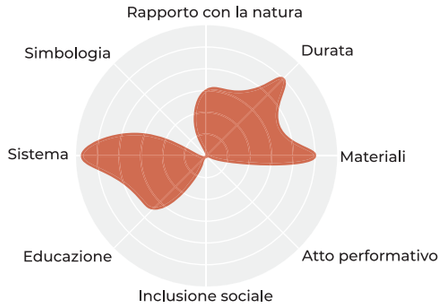
**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre, come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con caratte-re effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo atti-vo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## *Cile*

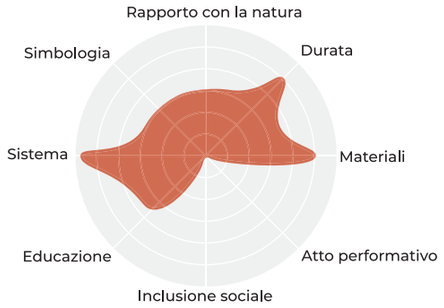
*2004*

Nel Deserto di Atacama, in Cile, noto per essere uno dei deserti costieri più aridi del mondo e per la presenza di numerosi geoglifi risalenti al periodo che va tra il 600 e il 1500 d.C - tra cui il famoso Gigante di Acatama- Rogers ha realizzato le tre opere *Rhythms of Life, The Ancients* e *Ancients Language*. Quest'ultima si rifà ad un *petroglifo* della cultura Aguada (600 – 900 d.C.), mentre *The Ancient* raffigura il *Signore degli Scettri,* nonché un simbolo ricorrente nella civiltà Tiahuanaco (200 – 600 d.C.). Le opere sono state realizzate con materiali in pietra trasportati nel sito (Scarlett, 2003).

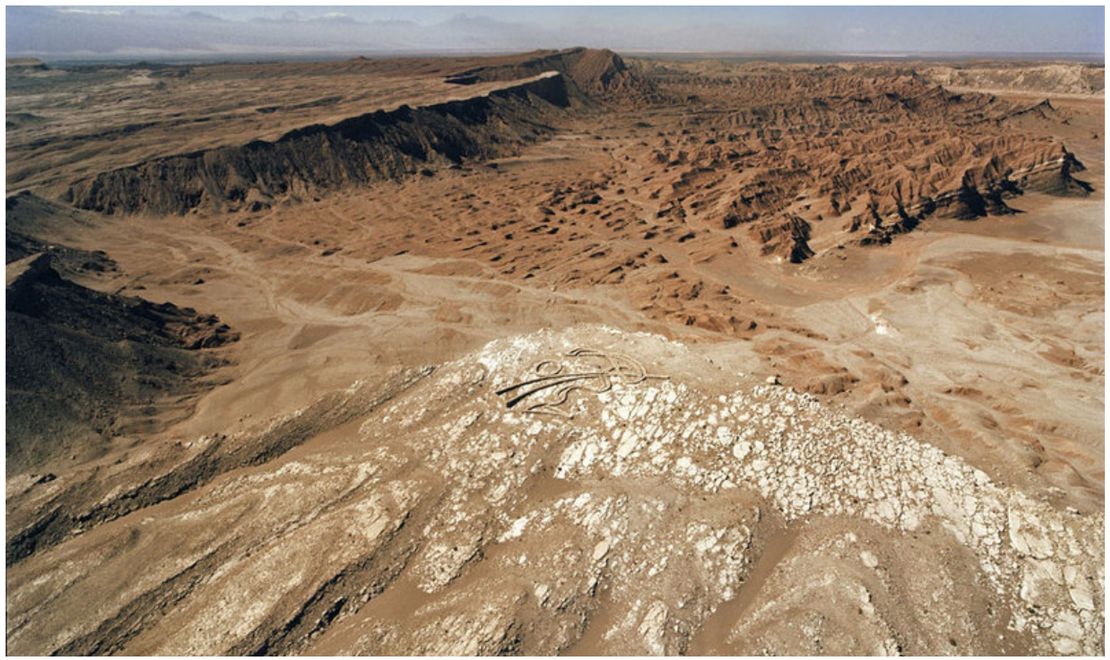


The Ancient ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti

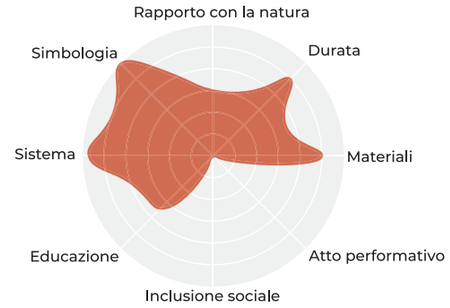




Rhythms of Life ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA :** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



Ancient language ©Andrew Rogers

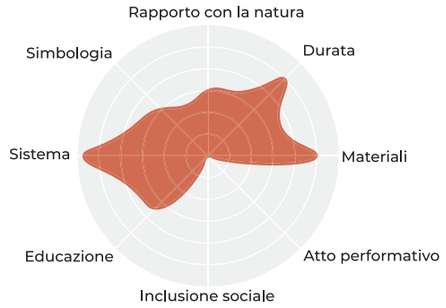
**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



## *Sri Lanka*

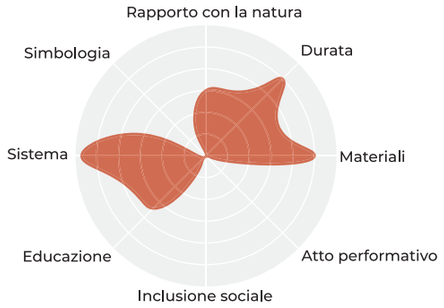
*2005*

Anche in questo caso l'artista si è avvalso della partecipazione di un gruppo di operai locali che lo hanno aiutato nella realizzazione dei due geoglifi *Rhythms of Life* e *Pride*, rappresentante la figura di un leone rinvenuto su un affresco in un tempio buddista della zona. Infine, l'artista ha creato anche una struttura in pietra, *Ascend*, realizzata sulle basi della *sequenza di Fibonacci* (Scarlett, 2003).



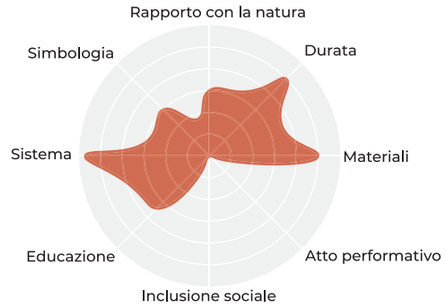
Ascend ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO):** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



Pride ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



Rhythms of Life ©Andrew Rogers

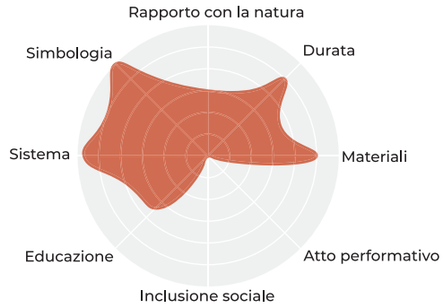
**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi

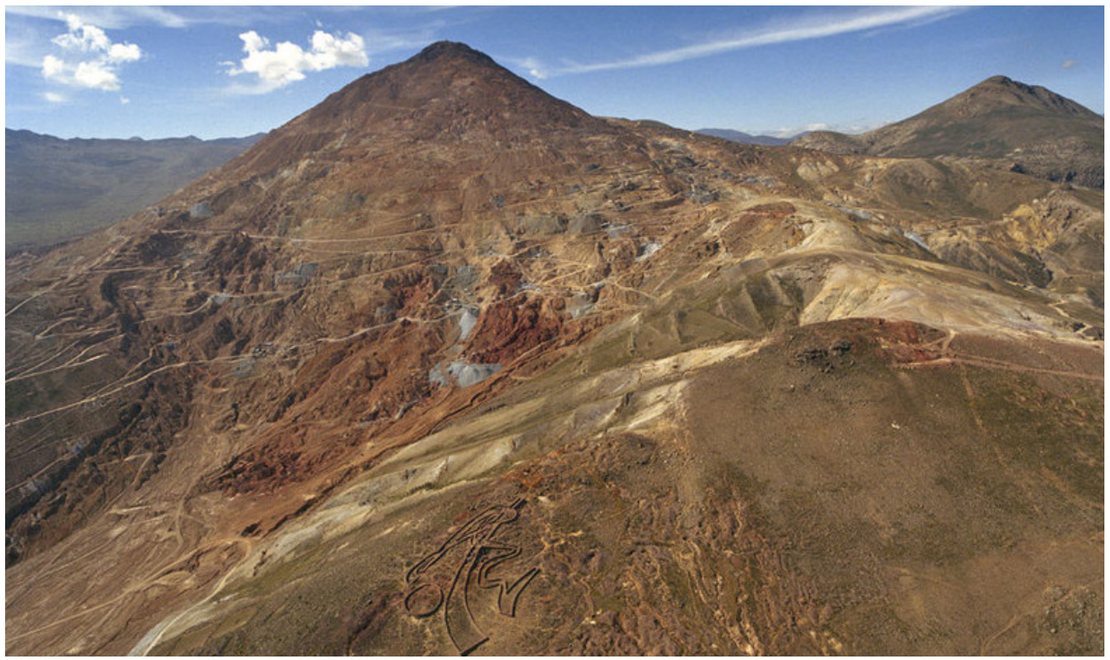


## *Bolivia*

*2006*

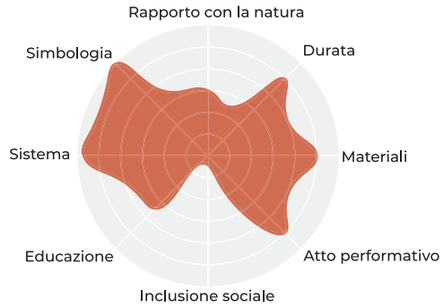
In Bolivia sulle montagne del Cerro Rico, Rogers ha realizzato insieme ad un gruppo di 800 abitanti locali i tre geoglifi *Rhythms of Life, Presence* e *Circles*. Gli ultimi due si ispirano rispettivamente a due petroglifi rinvenuti nella zona di Cerro Isipina e Betanzos.
Prima di iniziare la realizzazione delle opere uno sciamano ha realizzato un rituale ed un sacrificio tipici della cultura Pachamama con il fine di benedire il terreno (Scarlett, 2003).



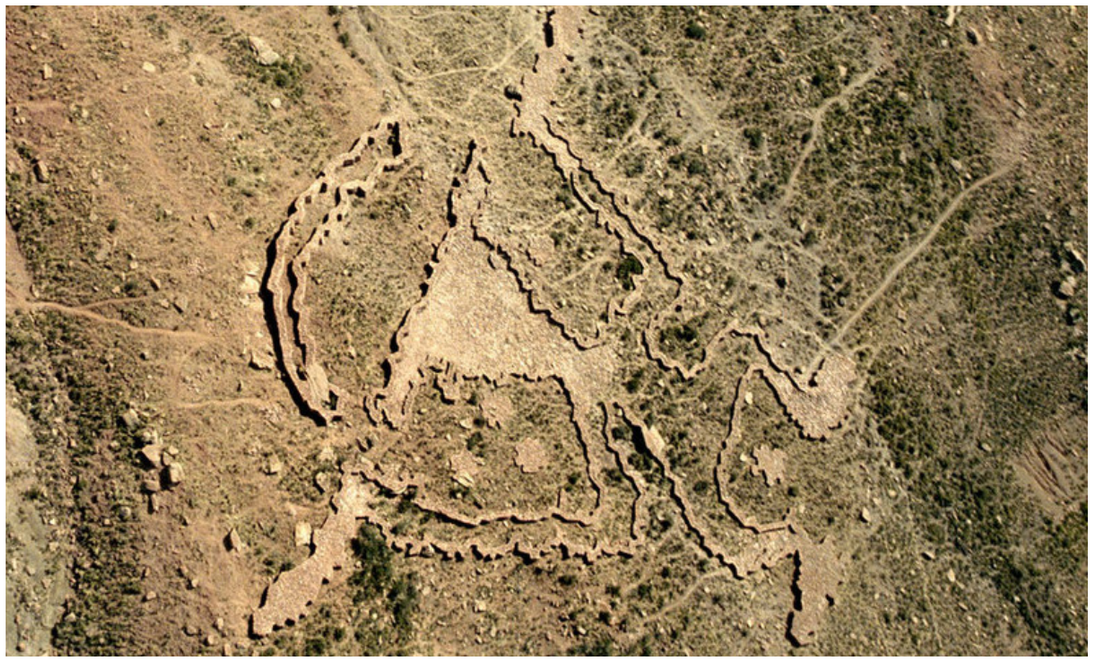


Rhythms of Life ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso la realizzazione di rituali locali
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi

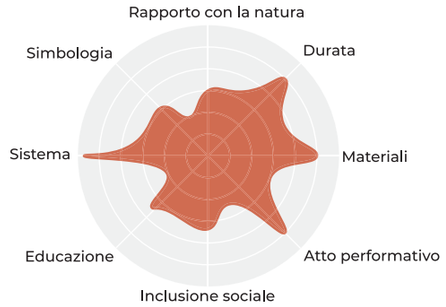




Presence ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso la realizzazione di rituali locali
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Presente attraverso l'inclusione delle popolazioni locali nell'intento di tramandare le tradizioni dei popoli precoloniali
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



Circles ©Andrew Rogers

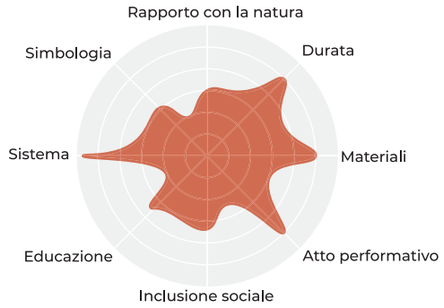
**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso la realizzazione di rituali locali
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Presente attraverso l'inclusione delle popolazioni locali nell'intento di tramandare le tradizioni dei popoli precoloniali
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



## *Australia*

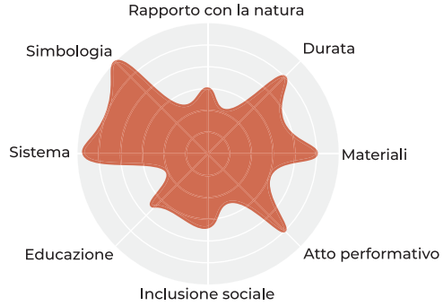
*2006*

In occasione dei giochi del Commonwealth, Rogers ha realizzato i due geoglifi *Rhythms of Life* e *Bunjil* rappresentante un'aquila cuneata, il più grande rapace australiano, simbolo della cultura aborigena rappresentante lo spirito ancestrale creatore della vita. Successivamente alla realizzazione dell'opera si è tenuto un rituale indigeno in onore di *Bunjil.* In questo caso l'opera di Rogers assume un carattere non solo legato alla necessità di tramandare la memoria dei popoli locali, ma assume anche un'accezione politica di denuncia allo sfruttamento e allo sterminio causato dagli invasori europei durante la colonizzazione dell'Australia (Scarlett, 2003).



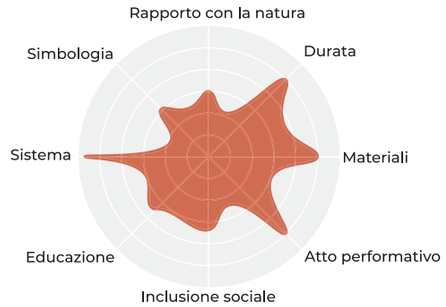
Rhythms of Life ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre, come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso la realizzazione di rituali locali
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



Bunjil ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre, come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso la realizzazione di rituali locali
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Presente attraverso l'inclusione delle popolazioni locali nell'intento di tramandare le tradizioni dei popoli precoloniali
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



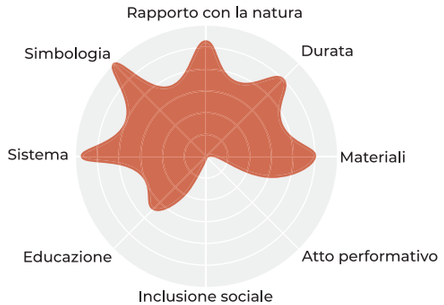
## *Islanda*

*2006*

Rogers realizza le opere in prossimità di Akureyri, città più a nord dell'Islanda. L'artista è attratto dalla vasta mitologia norrenica e per rimandare alla tradizione del luogo, oltre al geoglifo *Rhythms of Life* realizza *Eagle* -emblema di Akureyri e uno dei quattro spiriti guardiani sullo stemma islandese - e la lettera runica *Rune* (Scarlett, 2003).

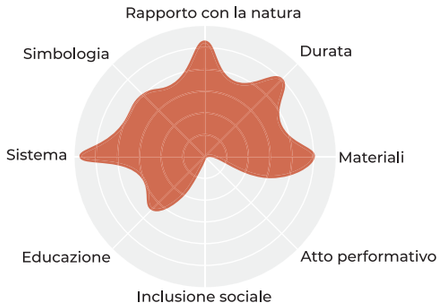
Rhythms of Life ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



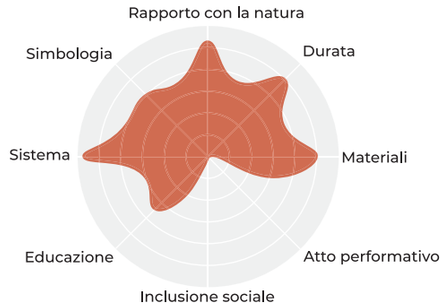
Eagle ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



Rune ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



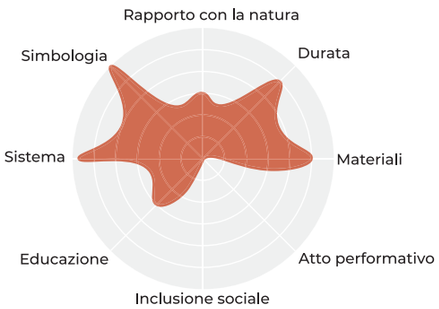
## *Cina*

*2006*

Grazie alla partecipazione di mille soldati cinesi, Rogers, ha realizzato i tre geoglifi *Rhythms of Life* (200 x 200 m), nonché il più grande della serie; *Caveman* che deriva da un petroglifo risalente al 476-221 a.C. situato nelle montagne Heishan a nord-ovest della città di Jiayuguan, e il *Messaggero* che rappresenta un disegno rinvenuto nella tomba di un imperatore appartenente alla dinastia Weijin, risalente al 220 – 265 d.C. (Scarlett, 2003).

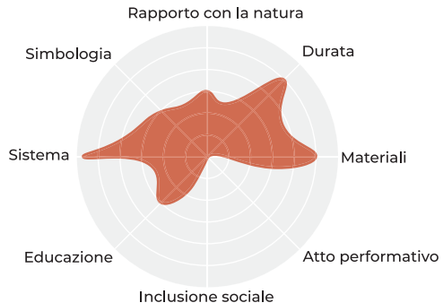
Rhythms of Life ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre, come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere attivo attraverso l'inclusione dei militari cinesi
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



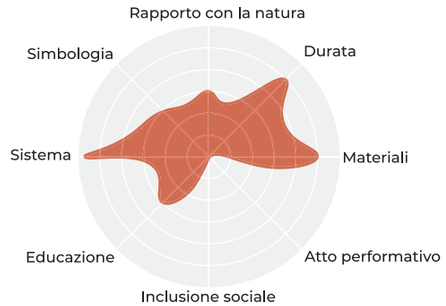
Il Messaggero ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L’ opera diventa parte integrante dell’ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L’opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L’opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere attivo attraverso l'inclusione dei militari cinesi
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



Caveman ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L’ opera diventa parte integrante dell’ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L’opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L’opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere attivo attraverso l'inclusione dei militari cinesi
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



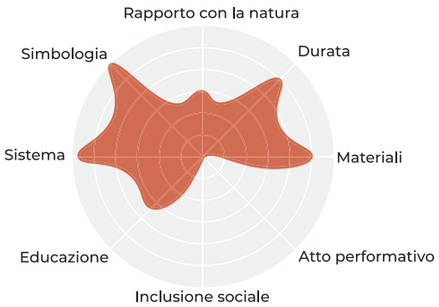
## *India*

*2007*

Vicino alla città di Jobner nello stato federato del Rajasthan, Rogers ha realizzato l'opera *Rhythms of Life* e la struttura *Ratio* attraverso l'aiuto di 1000 persone della popolazione locale.  Le opere sono state realizzate in prossimità di una fortezza di 400 anni fa ed un tempio risalente a 1200 anni prima. Anche in questo caso prima della costruzione è stato fatto un rito propiziatorio per benedire l'area (Scarlett, 2003).

Rhythms of Life ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



Ratio ©Andrew Rogers

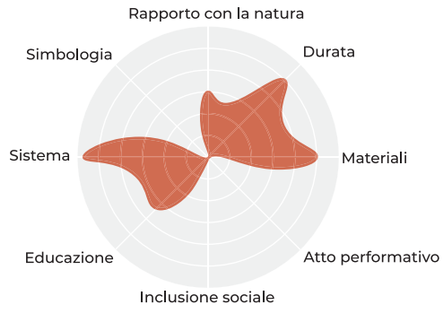
**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con caratte-re effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo atti-vo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## *Nepal*

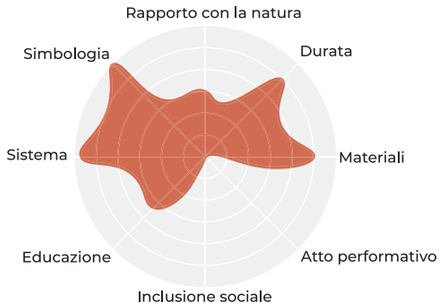
*2007*

Nella municipalità di Jomson, nella gola di Kaligandaki, vicino alla quale scorre il fiume dal medesimo nome sacro per la popolazione locale, Rogers ha realizzato le due opere *Rhythms of life* e *Labyrinth*. Quest'ultimo rappresenta un simbolo di contemplazione legato alla tradizione delle religioni indù e buddista. Sono stati realizzati a Jomsom, nella gola di kaligandaki, la più profonda al mondo.
A Pokara, nella gola del Seti, invece, rogers ha realizzato *Knot*, rappresentante il nodo tibetano simbolo di buon auspicio (Scarlett, 2003).



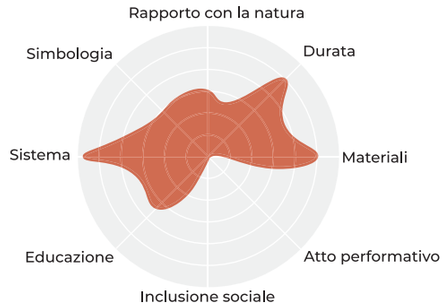
Rhythms of Life ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



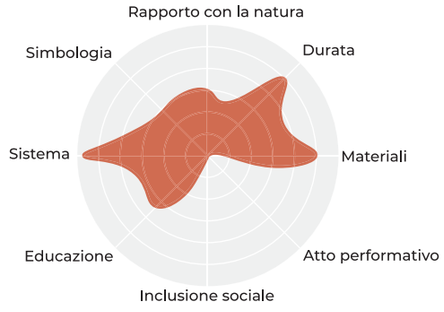
Labyrinth ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



Knot ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre, come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti





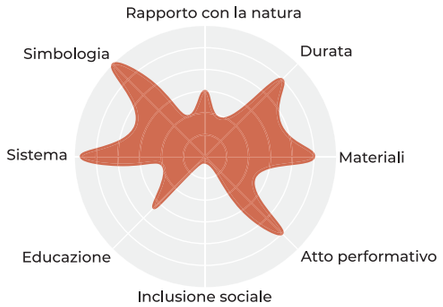

## *California, USA*

*2008*

Attraverso l'aiuto della popolazione locale di Indiani Nativi Americani, l'artista ha realizzato l'opera *Rhythms of Life* e *Atlatl*. Quest'ultima opera rappresenta l'atlatl, ovvero uno strumento impiegato dalle popolazioni arcaiche per scagliare i giavellotti, ed è la riproduzione di un geoglifo risalente a 3000 anni fa rinvenuto nell'area. Per la realizzazione di quest'opera Rogers ha usato una tecnica diversa in modo da renderla simile alle linee Nazca. Infatti la prima fase ha previsto la realizzazione del disegno tramite rimozione di terreno, nella seconda, invece, sono state incastonate le pietre.
Il materiale utilizzato non è stato reperito *in situ*, ma in un'area limitrofa. Infatti l'artista ha impiegato delle pietre bianche in modo da farle contrastare con la roccia vulcanica caratterizzante l'area. Alla realizzazione dell'opera è poi seguito un rituale propiziatorio per benedire l'area (Scarlett, 2003).

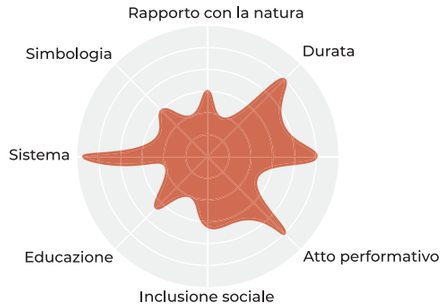
Rhythms of Life ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso la realizzazione di rituali locali
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



Atlatl ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso la realizzazione di rituali locali
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Presente attraverso l'inclusione delle popolazioni locali nell'intento di tramandare le tradizioni dei popoli precoloniali
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



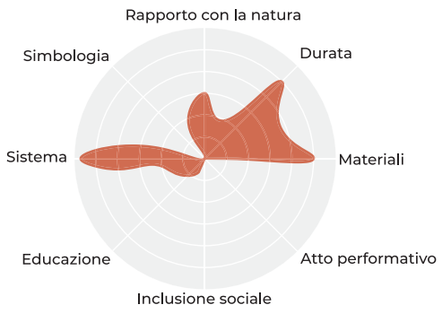
## *Utha, USA*

*2008*

Nello Utha l'artista ha realizzato le opere *Ratio* ed *Elements*. La prima consta della già descritta forma piramidale realizzata con blocchi di pietra bianchi. Questa volta però Rogers, oltre alla pietra dorata posta in cima che riflette la luce del sole, aggiunge anche due pietre nere a sottolineare come l'intervento umano spesso sia causa di distruzione e rovina.
L'opera *Elements* invece è costituita da quattro colonne in pietra di 10 metri l'una, che rappresentano i quattro elementi  naturali di *Terra, Aria, Acqua e Fuoco* (Scarlett, 2003).

Elements ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con caratte-re effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



Ratio ©Andrew Rogers

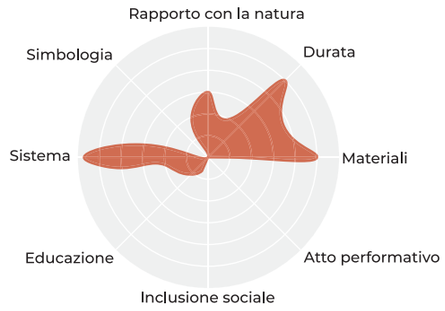
**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con caratte-re effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## *Slovacchia*

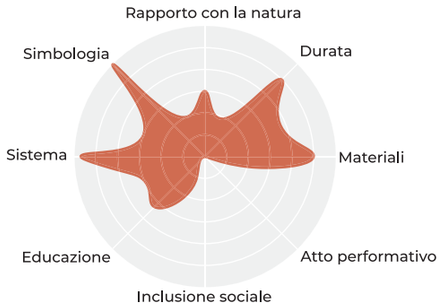
*2008*

Attraverso l'impiego di rocce di granito reperite da una cava locale Rogers ha realizzato le opere *Rhythms of Life* e *Sacred*. Quest'ultima ubicata nella collina sulla quale sorge il Castello di Spiss (patrimonio UNESCO dal 1993) rappresenta l'immagine di un cavallo il cui simbolo era stato raffigurato su una moneta pervenuta nell'area sottostante al castello. L'opera è stata realizzata attraverso l'aiuto della popolazione locale (Scarlett, 2003).

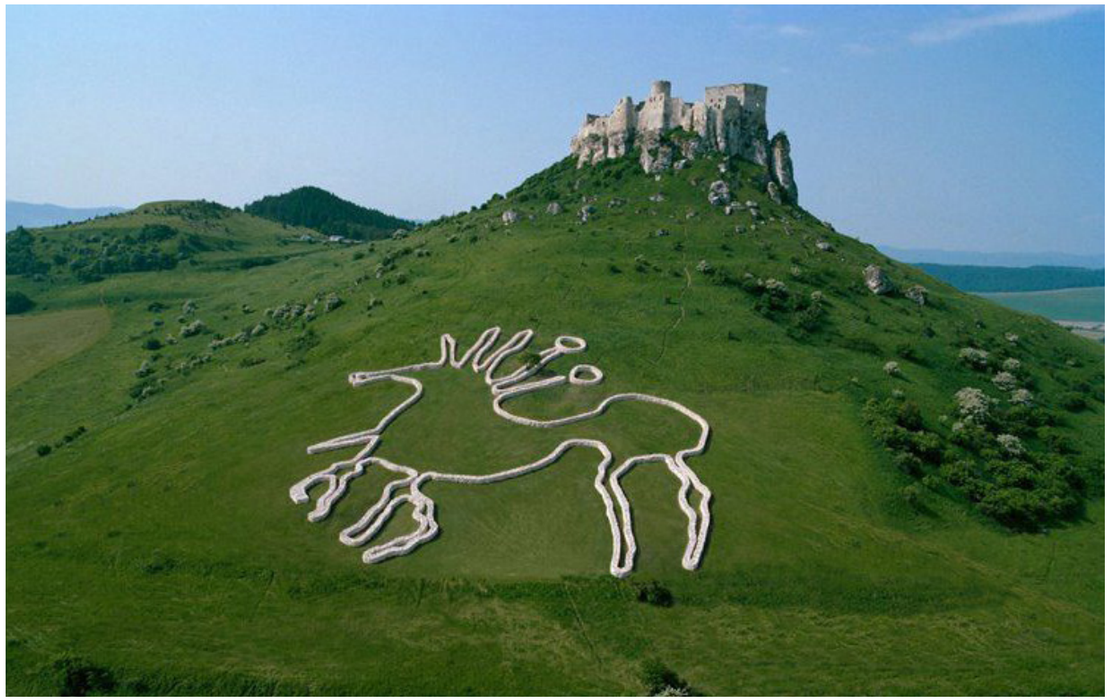


Rhythms of Life © Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre, come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di due opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi

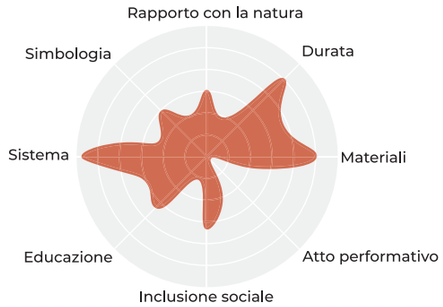




Sacred ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre, come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Presente attraverso l'inclusione delle popolazioni locali nell'intento di tramandare le tradizioni dei popoli precoloniali
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



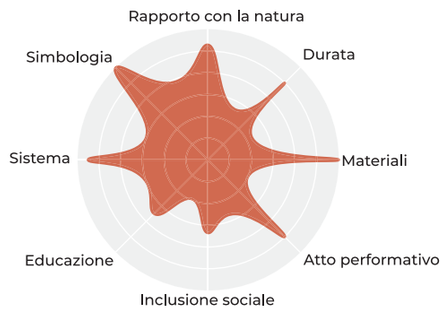
## Kenya

*2010*

Situate a sud est di Nairobi le colline di Chyulu hanno ospitato la realizzazione di tre opere da parte dell'artista Andrew Rogers e della comunità di Maasai, tribù di pastori seminomadi. Per tale evento sono stati radunati 1270 persone, realizzando così il più grande raduno di Maasai mai verificatosi.
Il progetto ha avuto un grande impatto a livello comunitario, scardinando la concezione delle popolazione di lavoro che prima di allora riguardava solo lo svolgimento delle mansioni legate alla casa e all'allevamento. Durante questo intervento sono stati realizzati tre geoglifi: *Rhythms of Life, Lions Paw* e *Shield.* Le ultime due forme sono state decise dall'artista assieme con gli anziani delle tribù Masaai, riprendendo così i simboli della loro cultura. Tutte e tre le opere sono state realizzate con le pietre reperite in situ e spostate a mano dai  partecipanti, senza impiego di materiali aggiuntivi o mezzi meccanici.
Innovativo è stato l'utililizzo, infatti prima di allora nessuna persona appartenente a tale cultura aveva mai impiegato questi materiali con fini artistici, essendo i Maasai un popolo dedito all'agricoltura (Scarlett, 2003).

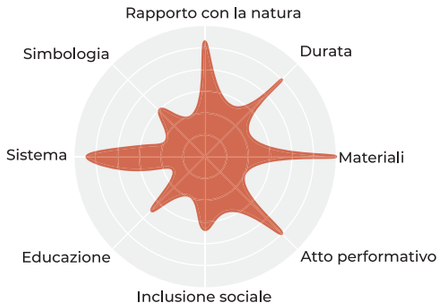
Rhythms of Life ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso la realizzazione di rituali locali
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Presente attraverso l'inclusione delle popolazioni locali senza alcuna distinzione di genere, nell'intento di insegnare loro un nuovo impiego della pietra
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi



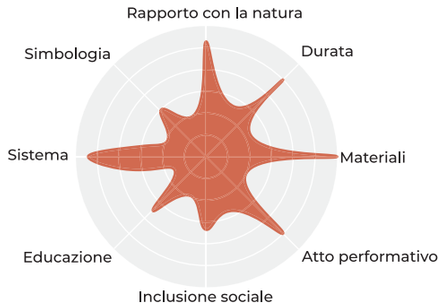
Shield ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso la realizzazione di rituali locali
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Presente attraverso l'inclusione delle popolazioni locali senza alcuna distinzione di genere, nell'intento di insegnare loro un nuovo impiego della pietra
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



Lion Paw © Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso la realizzazione di rituali locali
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Presente attraverso l'inclusione delle popolazioni locali senza alcuna distinzione di genere, nell'intento di insegnare loro un nuovo impiego della pietra
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



## Antartide

*2010*

Ultima opera realizzata per  a completare la creazione di *Rhyhtms of Life* in tutti e sette i continenti, il geoglifo rappresenta anche la prima opera di land Art realizzata in Antartide.  Per la realizzazione del simbolo è stata impiegata ghiaia morenica reperita in situ.  In questo caso l'opera aveva un carattere effimero, in quanto lìopera era destinata a distruggersi con i forti venti.

Rhythms of Life ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico.
**3. DURATA:** L'opera ha durata effimera
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede la realizzazione di un simbolo con elevata valenza culturale, replicato e riconoscibile in contesti diversi

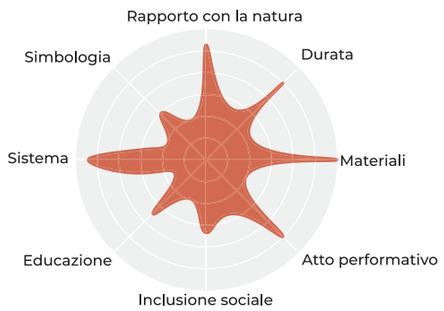
## *Namibia*

*2012*

Realizzato  nella zona nord occidentale della Namibia, *Sacred Fire*, è stato costruito grazie all'aiuto di 85 Himba. Questa è una popolazione della Namibia settentrionale è una popolazione nomade, si spostano infatti circa tre volte durante l'anno per far pascolare i loro animali. L'idea dell'opera nasce dalla tradizione legata a questa tribù. Infatti gli Himba presentano al centro del loro villaggio un fuoco sacro, curato dalla donna più anziana del villaggio, che non deve mai spegnersi in quanto rappresenta una connessione con il mondo dei morti e pertanto con i loro antenati. Perciò l'artista, assieme agli anziani della tribù ha deciso di realizzare una struttura in pietra rappresentante la cornice di tale fuoco. I materiali sono stati reperiti in situ con l'aiuto di uomini e donne di tutte le età e anche in questo caso l'impiego della pietra per gli Himba è stato a primo impatto fuori dal normale in quanto materiale da loro mai usato da loro poiché sono soliti costruire le proprie capanne  in fango e paglia. La pietra così, da materiale mai usato e privo di significato è diventato mezzo per costruire una cosa a loro sacra.

Sacred Fire ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico.
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso la realizzazione di rituali locali
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Presente attraverso l'inclusione delle popolazioni locali senza alcuna distinzione di genere, nell'intento di insegnare loro un nuovo impiego della pietra
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso inclusione della popolazione locale
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera prevede lo sviluppo di un simbolo con elevata valenza culturale, ma non riconoscibile o replicato in altri contesti



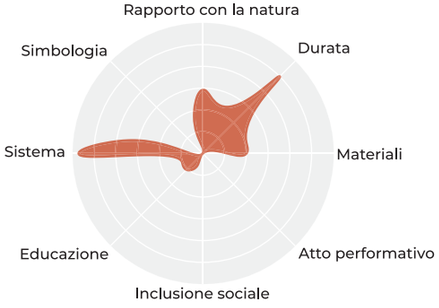
## *Spagna*

*2014*

L’opera comprende tredici colonne monoblocco realizzate in basalto  estratte e scolpite in Turchia e successivamente portate in Spagna. La distanza che intercorre tra le colonne e la loro altezza è basata sulla sequenza di Fibonacci.
L’opera che prende il titolo *Time and Space the Speed of Light* vuole sottolineare la relazione dell’umanità nel tempo e nello spazio. Infatti, la colonna più alta presenta la parte finale ricoperta in oro a ventitrè carati per riflettere la luce del sole al tramonto durante il giorno del solstizio di inverno, ovvero il giorno più corto dell’anno. Questi nell’antichità era sinonimo di  rinascita del sole e ritorno della luce con l’allungarsi delle giornate.

Time and Space the Speed of Light ©Andrew Rogers

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L’ opera diventa parte integrante dell’ambiente e si pone come elemento di riqualifica territoriale, senza, però, porsi come soluzione ad un problema di timbro ecologico. La realizzazione si presenta, inoltre,  come altamente impattante a livello ambientale per via dell'impiego di grandi macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L’opera ha durata permanente con caratte-re effimero
**4. MATERIALI:** L’opera è realizzata tramite aggiuntadi materiali naturali non locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di opere collocate nello resto del mondo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.10 Agnes Denes

*n. 1931*

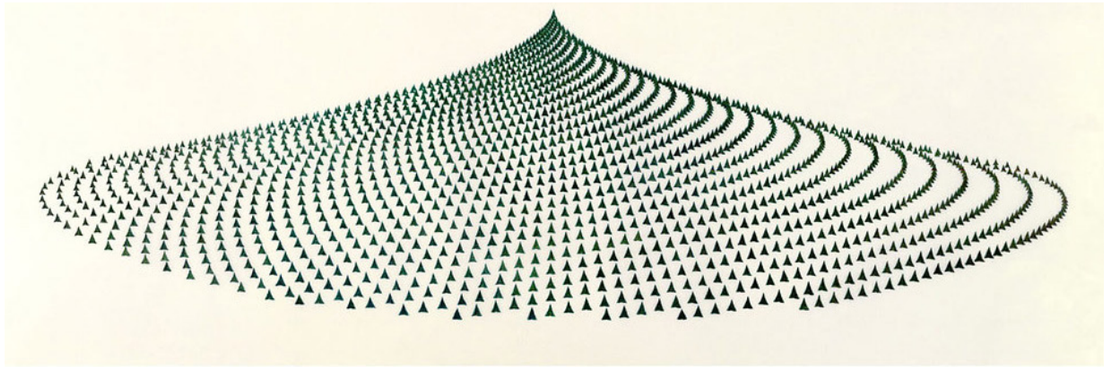
Di origine ungherese e cresciuta in Svezia, Agnes Denes ha studiato negli Stati Uniti cimentandosi in diverse correnti artisticheattravreso l'uso di svariati mezzi creativi. La sua arte si contraddistingue per l'impegno socio-politico e ambientale. Nel 1968 realizzò l'opera *Rice/Tree/Burial* - considerata una delle prime opere d'arte ecologiche - che rappresentò il punto di svolta nella produzione artistica dell'artista, sottolineando così la sua nuova presa di posizione riguardo l'interesse per i temi ambientali e sociali. Attravreso una serie di perfromances, l'opera, sottolineava i cambiamenti e le interconnessioni che avvengono nella natura, di cui l'uomo è parte integrante.  proprio per via del suo carattere performativo *Rice/Tree/Burial* venne percepita come una sorta di rituale che inaugurò il nuovo interesse ecologico dell'artista.
Tra le sue opere più importanti vi è anche quella realizzata a New York, la cui creazione è durata per un periodo di quattro mesi. L'opera intitolata *Wheatfield-A Confrontation* (1982) prevedeva l'installazione di un campo di grano su due acri di discarica di macerie situate vicino a Wall Street e invitava a riflettere sulle problematiche legate allo spreco alimentare, alla fame nel mondo e allo sfruttamento ambientale. Nel 2015 l'opera fu replicata a Milano (Denes, 2021).

Wheatfield - A Confrontation
© Agnes Denes

### 5.10.1 Tree Mountain - A living Time capsule

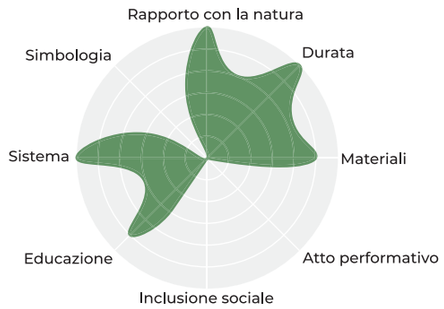
*Yläjärvi, Finlandia 1992*

Durante l'*Earth Summit* tenutosi nel 1992 a Rio de Janeiro il governo finlandese annunciò la realizzazione del progetto *Tree Mountain*, nato come contributo della Finlandia per diminuire lo stress ecologico mondiale. Sponsorizzato dal programma delle *Nazioni Unite per l'Ambiente* e dal *Ministero dell'Ambiente Finlandese*, *Tree Mountain* fu concepito dalla stessa Denes e realizzato attraverso la collaborazione con numerosi volontari. Il progetto prevedeva una riqualifica territoriale, attuata attraverso la creazione di un'area forestale protetta. Per la realizzazione gli alberi furono piantati sulla base di uno schema matematico studiato dall'artista e derivante dalla combinazione della sezione aurea con la *successione di Fibonacci,* come nello schema a spirale tipico della disposizione dei semi nei girasoli. Il progetto si mostrò innovativo in quanto non solo fu il primo progetto a ripristino dei danni ambientali rappresentando, ancora oggi, la più grande opere di Land Art realizzata per il beneficio dell'ambiente e delle generazioni future, ma anche perché a tutti coloro che parteciparono venne attribuito il riconoscimento di *custodi degli alberi.* Tale riconoscimento, tramandabile di generazione in generazione, rappresentò il primo esempio di documento in grado di coinvolgere il futuro dell'ambiente nella storia umana (Denes, 2021).



© Agnes Denes

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente, ponendosi come mezzo di riqualifica territoriale e favorendo lo sviluppo di un'ecosistema naturale e ponendosi come soluzione ad un problema di timbro ambientale
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente evolvendo e mutando con la natura stessa
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso l'impiego di meteriali naturali locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso la partecipazione attiva di volontari nella realizzazione dell'opera
**8. SISTEMA:** L'opera non fa parte di un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.11 Lita Albuquerque

*n. 1946*

Nata a Santa Monica, California, nel 1946, l'artista Satunitense ha preso parte negli anni Settanta del movimento *Light and Space*, movimento artistico legato all'*Optical Art*, all'astrazione geometrica e al Minimalismo, che si concentrava sui fenomeni percettivi in grado di riflettere circa il ruolo della luce nello spazio circostante attraverso installazioni realizzate tramite l'impiego di neon e materiali come il vetro, la resina o l'acrilico colorato.
Le sue opere si presentano come effimere e indagano il ruolo dell'uomo all'interno non solo dell'ambiente naturale, ma anche del cosmo e quindi del *tempo infinito*, unendo così la cosmologia all'arte.
Tutte le sue opere sono realizzate con l'impiego di pigmenti colorati come *Man and the Mountain I e II*, collocati rispettivamente nella Valle della Morte e nel Deserto del Mojave. L'artista ha spesso incluso la performance nella creazione delle sue opere come ne *Inconceivable Mansions* (Arroyo Grande, CA) realizzata nel 1982 (Albuquerque, 2021).

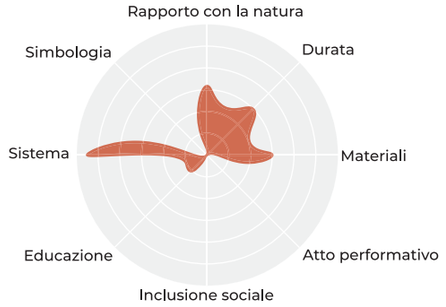
### 5.11.1 Sol Star

*Altopiano di Giza, Egitto - 1996*

Realizzata per la *Sesta Biennale Internazionale del Cairo, Sol Star* prevede la realizzazione di 99 cerchi realizzati con pigmenti blu disposti secondo lo schema delle stelle sulla superficie del deserto a sud delle Grandi Piramidi di Giza. Ogni cerchio presenta un diametro diverso che riflette la luminosità delle stelle sopra di esso (Albuquerque, 2021).

© Lita Albuquerque

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa temporaneamente parte integrante dell'ambiente senza porsi come elemento di riqualifica territoriale
**3. DURATA:** L'opera ha durata effimera e i materiali si disperdono nell'ambiente circostante
**4. MATERIALI:** L'opera aggiunge elementi esterni al sito attraverso l'impiego di materiali naturali.
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera appartiene ad un sistema di opere che indagano il rapporto tra l'uomo e l'universo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



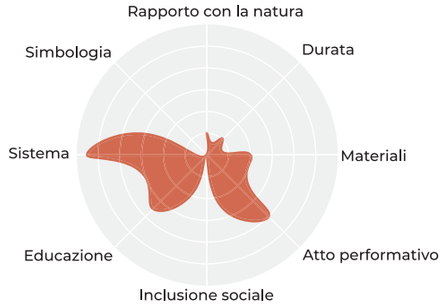
### 5.11.2 Stellar Axis

*Antartide - 2006*

Attraverso l'aiuto della *National Science Foundation* l'artista ha intrapreso una spedizione con un team di esperti, ricercatori ed artisti in Antartide per realizzare il suo progetto *Stellar Axis*. Per l'installazione sono state realizzate 99 sfere in fibra di vetro e pigmenti blu di dimensioni diverse. Anche in questo caso le sfere sono state disposte in base alla disposizione delle stelle, creando così una costellazione terrestre. *Stellar Axis* è stata la più grande installazione effimera realizzata nel continente (Albuquerque, 2021).

© Lita Albuquerque

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** Nella sua realizzazione l'opera non incide in modo diretto sulla natura
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta di materiali esterni al sito, successivamente smaltiti in modo adeguato, così da non essere un problema per l'ambiente
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso la partecipazione di un team di ricercatori, artisti ed esperti
**8. SISTEMA:** L'opera appartiene ad un sistema di opere che indagano il rapporto tra l'uomo e l'universo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



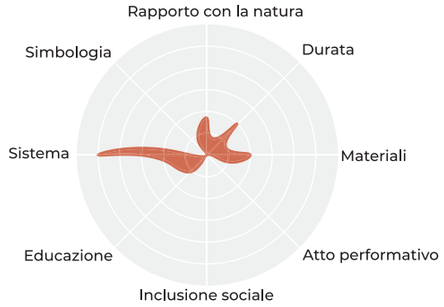
### 5.11.3 Transparent Earth

*Tenna, Svizzera / largo della costa dell'Isola di Chatam, Nuova Zelanda - 2018*

Realizzata sulle Alpi Svizzera per l'edizione del 2018 della *Biennale d'arte Art Safiental*, l'opera consta di una statua in plastica ottenuta attraverso il processo di stampa 3D SLS (*Selective Laser Sintering*). La figura rappresentata è quella di una donna che giace con l'orecchio poggiato sul terreno, come se fosse intenta ad ascoltarlo. L'opera è in dialogo con un'altra statua identica posta esattamente dall'altra parte del globo terrestre, sul fondo dell'Oceano al largo delle Isole Chatam sulla costa orientale della Nuova Zelanda. Le statue sono così in dialogo tra loro e lo spazio che le separa diviene trasparente mettendo così in comunicazione le montagne con il mare (Albuquerque, 2021).

© Lita Albuquerque

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** Nella sua realizzazione l'opera non incide in modo diretto sulla natura, ma prevede l'impiego di mezzi pesanti per la sua ubicazione
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta di materiali esterni al sito, successivamente smaltiti in modo adeguato, così da non essere un problema per l'ambiente
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativopassivo
**8. SISTEMA:** L'opera appartiene ad un sistema di due opere *comunicanti* tra loro
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



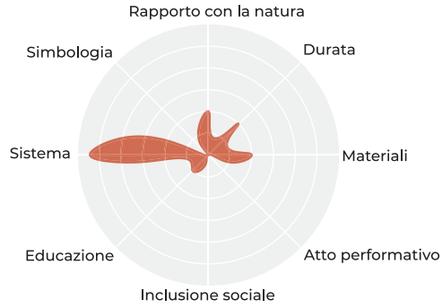
### 5.11.4 NAJAMA - She Placed One Thousand Suns Over the Transparent Overlays of Space

*Desert X AlUla, Arabia Saudita - 2020*

Per l'installazione l'artista ha realizzato una statua in alluminio e pigmenti blu e ha riprodotto l'installazione *Solarstar*, nel deserto circostante ad essa, seguendo la disposizione delle stelle in quel luogo.  La statua è rappresentata in un momento di meditazione, di connessione con lo spazio circostante. Infatti per l'artista il deserto è visto come un luogo di connessione con il mondo celeste. L'installazione rappresenta così le culture di quei luoghi che da sempre attraverso l'astronomia hanno saputo leggere le stelle e interpretarle anche nell'orientarsi in luoghi così vasti e sperduti (Albuquerque, 2021).

© Lita Albuquerque

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** Nella sua realizzazione l'opera non incide in modo diretto sull'ambiente circostante
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta di materiali esterni al sito, successivamente smaltiti in modo adeguato, così da non essere un problema per l'ambiente
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera appartiene ad un sistema di opere che indagano il rapporto tra l'uomo e l'universo
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.12 Lucy e Jeorge Orta

*n. 1966 / n.1953*

I due artisti indagano il ruolo sociale dell'arte e le relazioni che intercorrono tra il singolo e la comunità. Queste indagini, avvengono spesso tramite processi di inclusione sociale, attuati attraverso la partceipazione attiva nella realizzazione dell'opera di tutte quelle persone appartenenti al categorie "marginali" come ad esempio carcerati, immigrati o senzatetto. Interesante per gli artisti è anche il rapporto tra uomo e natura, condotto attraverso indagini culturali.
I due artisti, che dal 2005 collaborano insieme, utilizzano diversi mezzi espressivi come la performance, la videoarte, la fotografia o la pittura.
Tra i lavori realizzati dagli artisti si ricorda la serie di *Light Works* che utilizzano la luce per inscrivere un linguaggio pittorico codificato su paesaggi e siti storici di elevata rilevanza culturale in tutto il mondo, per indagare il rapporto tra uomo e natura (Studio Orta, 2022).

Light Work
© Studio Orta

### 5.12.1 Antartic Village No Borders & Antartic Flag

*Antartide - 2007*

Nel 2007 gli artisti hanno fondato il temporaneo Villaggio Antartico e innalzato la prima bandiera antartica in onore del *Trattato Antartico*[48](1959). L'Antartide per via delle sue condizioni climatiche è l'unico posto al mondo privo di insediamenti umani permanenti, costituendo l'unica regione mondiale a non essere stat rivendicata da nessun paese e politicamente neutrale. Il *Trattato Antartico* - firmato a Washington il 1° dicembre 1959 - conta oggi oltre 50 nazioni firmatarie e ha lo scopo di preservare l'Antartide da eventuali interessi politici, mantenendo tale  regione un luogo atto alla ricerca scientifica che ha come obiettivo quello di proteggere l'ambiente e favorire una cooperazione internazionale. Per via del suo carattere neutrale alle questioni politiche ed economiche e grazie alla libertà di ricerca, di condivisione e collaborazione per il bene del pianeta connessi a questa regione, l'Antartide rappresenta per gli artisti un'utopia. Attraverso le loro opere gli artisti indagano pertanto questioni legate al rapporto tra uomo e ambiente,  alla politica e alle relazioni tra i popoli, considerandolo un esempio per la risoluzione di questioni legate alla politica, alle problematiche ambientali e alla cooperazione tra popoli e culture differenti (Studio Orta, 2022).

[48]Antartic Treaty. Washington: 1° dicembre 1959

©Studio Orta

**1. TIMBRO:** Politico
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** Nella realizzazione l'opera non incide in modo diretto sulla natura
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta di materiali esterni al sito
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di opere che indagano il tema del ruolo politico e sociale del territorio Artico.
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di una bandiera universale

## 5.13 Vibha Galhotra

*n. 1978*

L'artista di origini indiane si sviluppa in ambito concettuale e sperimenta varie forme artistiche tra cui le installazioni, la scultura, la fotografia assieme ad interventi site-specific. Tutte le sue opere sono legate da una riflessione sui cambiamenti del mondo dovuti alla crisi climatica e denunciano la società capitalista e consumistica, indagando l'aspetto socio-politico dell'umanità e dell'ambiente (Galhotra, 2021)

Vibha Galhota
© Vibha Galhota

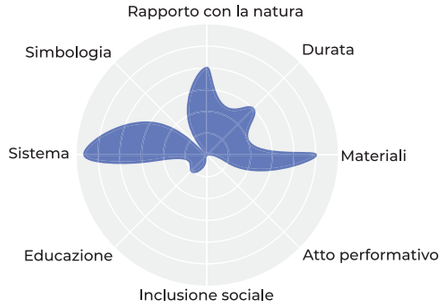
### 5.13.1 Who Owns the Earth?

*Deserto del Gobi, Mongolia - 2017*

Realizzato per la *4ª Biennale di Land Art LAM 360°*, mongolia il progetto indaga le disuguaglianze create dai cambiamenti climatici sulla popolazione Mongola. Infatti la disparità tra popolazioni urbane e rurali è sempre maggiore poiché i cambiamenti climatici e le consistenti piogge hanno cambiato lo stile di vita di molti nomadi e dei loro pascoli, che hanno dovuto abbandonare la dimensione rurale per andare a vivere nelle periferie delle grandi città con il fine di sopravvivere.
L'artista sottolinea così l'inequità nell'accesso e nella possessione delle risorse primarie.
L'opera ha carattere effimero ed è stata realizzata impiegando del concime animale (Galhotra, 2021).

©Vibha Galhotra

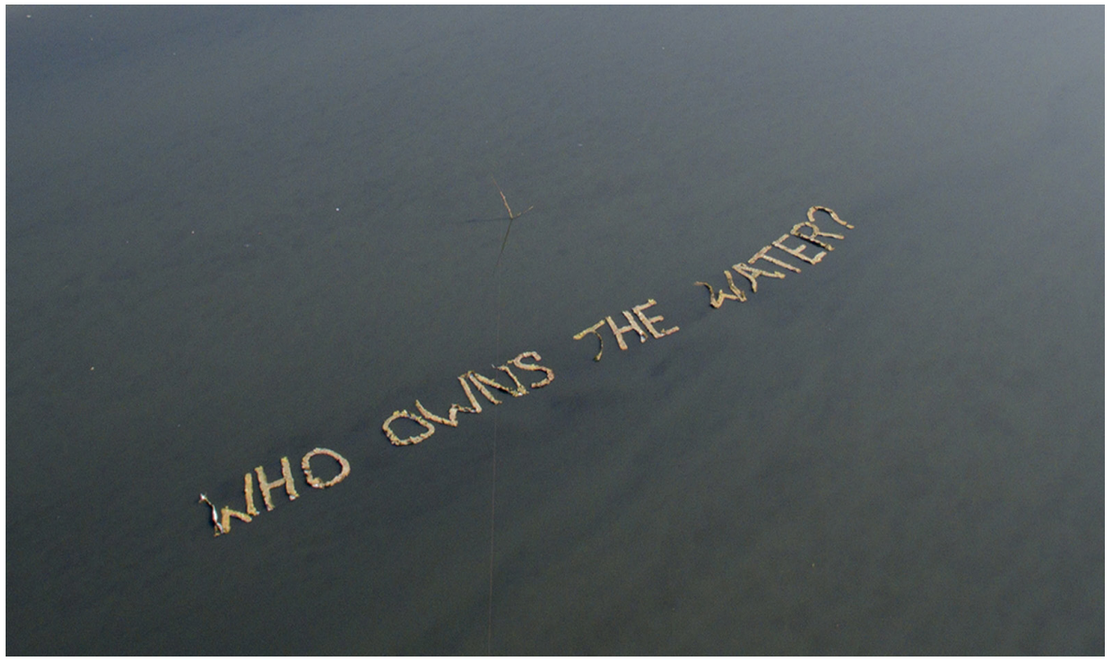
**1. TIMBRO:** Politico
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente senza incidere su di esso
**3. DURATA:** L'opera ha durata effimera
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso la rimozione temporanea di materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera appartiene ad un sistema di due opere che indagano il ruolo politico nel possesso dei beni comuni come l'acqua e la terra
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



### 5.13.2 Who Owns the Water?

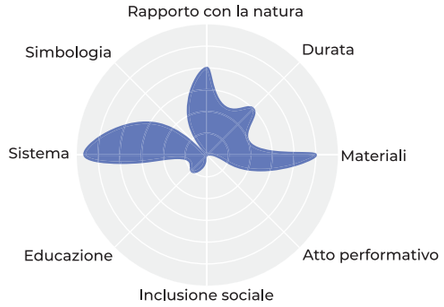
*Fiume Yamuna (Delhi), India- 2018*

Realizzato sul fiume Yamuna, che da decenni risente dell'inquinamento ambientale degli scarichi industriali e residenziali, l'artista pone la domanda *"Chi possiede l'acqua?"*, denunciando la rovina ambientale del fiume che non solo è dannoso per la flora e la fauna, ma anche per gli uomini che bevono l'acqua non filtrata proveniente da esso. Il fiume inoltre scorre per altri 742 km fino alla confluenza ad *Allahabad* con altri due fiumi sacri dell'India, inquinando anche loro. L'installazione allude anche all'usanza culturale datata - ancora praticata in alcuni luoghi - di offrire il cadavere a perire nell'acqua corrente del fiume (Galhotra, 2021).




© Vibha Galhotra

**1. TIMBRO:** Politico
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente senza incidere su di esso
**3. DURATA:** L'opera ha durata effimera
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso ll'impiego di materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera appartiene ad un sistema di due opere che indagano il ruolo politico nel possesso dei beni comuni come l'acqua e la terra
**9. SIMBOLOGIA:**L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.14 Alejandro Duràn

*n. 1982*

L'artista di origini messicane e residente a New York, utilizza la fotografia, l'installazione e i video per indagare il rapporto che esiste tra uomo e natura, mostrando gli effetti negativi dell'impatto della cultura consumistica sull'ambiente. L'artista è noto per il suo progetto a lungo termine *Washed Up* per il quale raccoglie la spazzatura che dall'Oceano arriva sulla Costa Caraibica del Messico, trasformandola così in opere d'arte e installazioni temporanee con l'obiettivo di sensibilizzare le persone riguardo al tema dell'inquinamento dei mari (Duran, 2021).

Washed Up
© Alejandro Duran

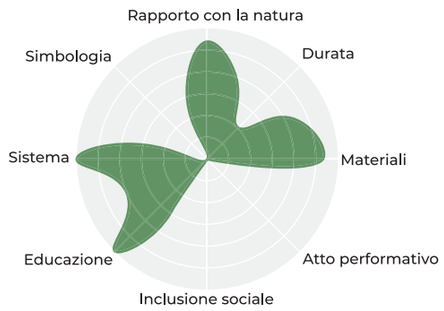
### 5.14.1 Washed Up: Transforming a Trashed Landscape

*Sian Ka'an, Messico - a partire dal 2010*

Il progetto, nato nel 2010, consta di una serie di installazioni ambientali realizzate con i rifiuti che si arenano sulla costa di Sian Ka'an, riserva naturale del Messico, e patrimonio UNESCO dal 1986. Durante gli anni Duràn ha individuato prodotti di scarto realizzati in più di sessanta paesi diversi e giunti tutti nella riserva messicana. Documentandoli l'artista sottolinea come tutte le azioni umane siano collegate tra loro e di come la maggior percentuale dell'inquinamento degli oceani sia opera dei rifiuti terrestri. Con i materiali raccolti e poi suddivisi in base alla tipologia e al colore l'artista realizza delle installazioni che creano dei paesaggi surreali ed inquietanti, distribuendo gli oggetti in modo casuale, come se fossero stati disposti dalle onde stesse dell'oceano. Altre volte, invece, l'installazione rappresenta elementi naturali come fiumi, alghe o radici con il fine di sottolineare come la plastica si sia ormai infiltrata nella natura.
Le installazioni sono documentate con una serie di foto che denunciano il consumismo e la cultura dell'*usa e getta*. Per aumentare ulterirmente la consapevolezza e sensibilizzare maggiormente le persone riguardo a tali temi, il progetto vede la partecipazione attiva di volontari - adulti e bambini- che collaborano nella raccolta dei rifiuti e nella realizzazione delle installazioni (Duran, 2021).

©Alejandro Duràn

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L'opera incide sulla riqualifica territoriale ponendosi come soluzione ad un problema di timbro ambientale, attraverso il recupero della plastica
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta di materiali di scarto pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso la realizzazione dell'opera di volontari che contribuiscono anche alla riqualifica ambientale attraverso la raccolta dei rifiuti
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di azioni e di opere realizzate durante gli anni con materiali di scarto
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.15 Maria Cristina Finucci

*n. 1956*

Nata  Lucca, nel 1956 e laureatasi in Architettura presso l'Università di Firenze, Maria Cristina Finucci ha accompagnato alla sua carriera di architetto una ricerca artistica basata sulla sperimentazione di vari linguaggi quali la scultura e la video arte. Le sue competenze sono così converse nel progetto *WASTELAND*, che comprende una serie di iniziative ed azioni legate al Garbage Patch State, simbolicamente riconosciuto come stato federale dall'UNESCO nel 2013. Questo stato comprende le cinque isole galleggianti situate negli oceani e composte di plastica e rifiuti non biodegradabili che creano un immenso problema di inquinamento ambientale. L'idea è quella di conferire al Garbage Patch State l'identità di uno stato in continua espansione e pericoloso non solo per la fauna e la flora marine, ma anche per il genere umano per via delle microplastiche ingerite dai pesci. Il progetto *WASTELAND*, il cui nome deriva dall'omonimo poema del poeta americano Thomas Stearns Eliot, propone una serie di azioni partecipative utilizzando l'arte come strumento in grado di proporre soluzioni e porsi come esempio su scala sociale in relazione ai temi ambientali, incoraggiando le persone a prendere una posizione e sviluppare una propria consapevolezza e coscienza ambientale. *WASTELAND* ha quindi lo scopo di conferire un'immagine concreta al Garbage Patch così da poterne comunicare l'esistenza in modo diretto. A tal proposito l'artista ha realizzato un apparato semantico verosimile comprendentetra le varie cose una bandiera, un' anagrafe, una sua mitologia e un sito web (Finucci, 2021).

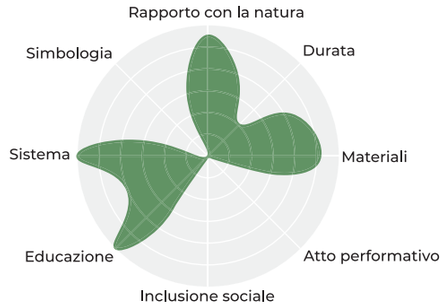
## 5.15. 1 The Age of Plastic

*Isola di Mozia, Italia - 2016*

Con la collaborazione delle fondazioni *Terzo Pilastro – Italia e Mediterraneo* e la *Fondazione Whitaker* l'artista ha realizzato un'installazione temporanea che nasce dall'idea di uno scenario futuro in cui un archeologo scopre un sito archeologico appartenente all'era della plastica, ovvero l'epoca in cui stiamo vivendo. Questi ritrovamenti presentano la medesima struttura delle rovine fenicie presenti sull'isola di Mozia, ma sono realizzate completamente con tappi di plastica inseriti all'interno di reti di plastica, tenute insieme da strutture metalliche e disposte a realizzare la parola *HELP*. L'artista vuole così sottolineare come la plastica abbia sopraffatto il genere umano (Finucci, 2021).

©WASTELAND project

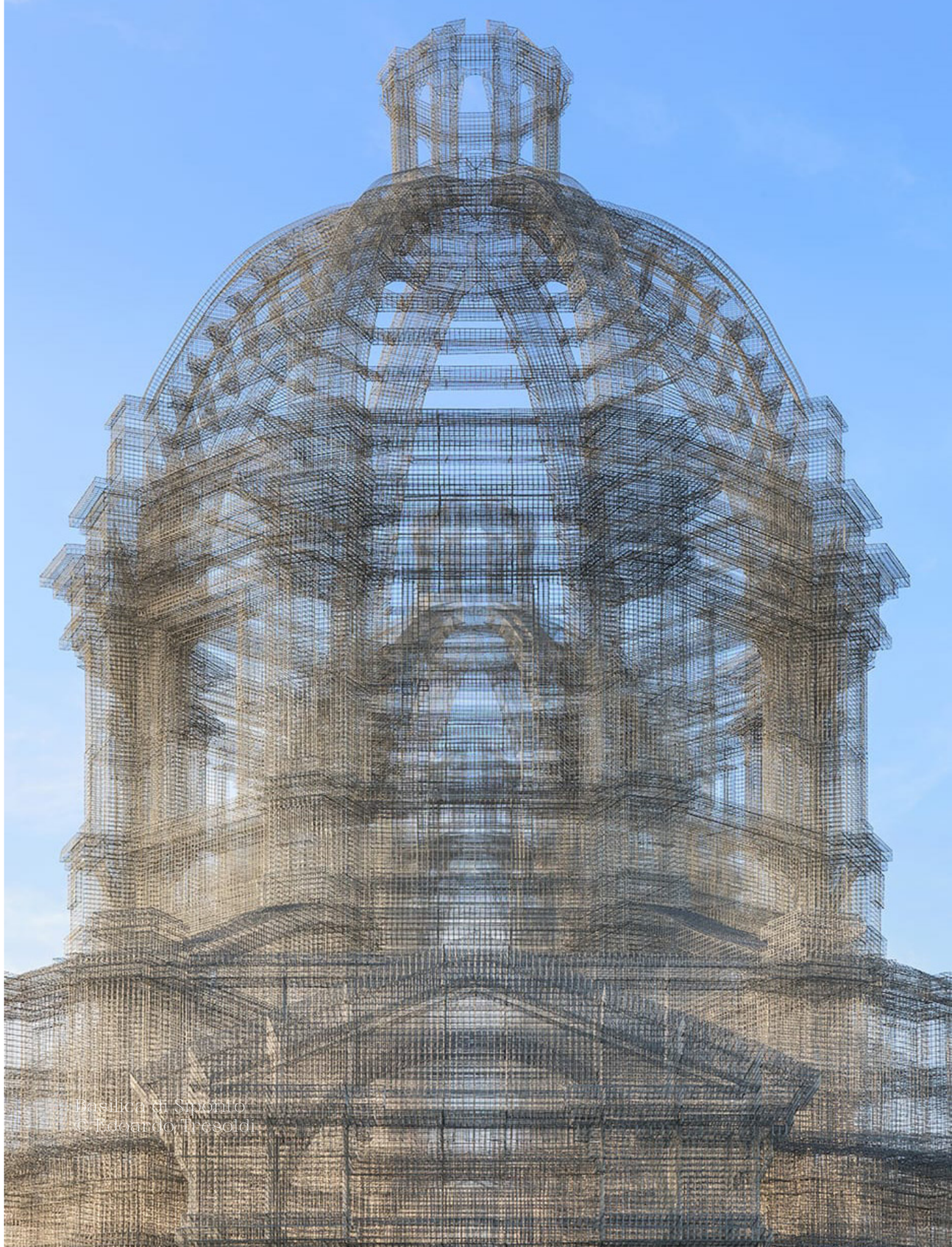
**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L'opera incide sulla riqualifica territoriale ponendosi come soluzione ad un problema di timbro ambientale, attraverso il recupero della plastica
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata tramite aggiunta di materiali di scarto locali
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di azioni e di opere appartenenti al progetto *WASTELAND*
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.16 Edoardo Tresoldi

*n. 1987*

Nato e cresciuto a Milano, in Italia, Tresoldi, noto come l'artista della *Materia Assente*, realizza le sue opere di sculture trasparenti attraverso l'impiego di maglie metalliche. Il suo obiettivo è quello di realizzare delle architetture in grado di integrarsi con lo spazio circostante, in una riflessione tra il rapporto che persiste tra tempo e materia. Entra così in gioco un nuovo stadio relativo all'architettura. Infatti dopo la fase di costruzione, subentra quella di abbandono, che da il via ad un processo di rovina e deterioramento di un edificio. La materia così scompare nell'ambiente circostante, smette di esistere, ma ora subentra una nuova fase, quella della *Rovina Metafisica*, che si pone tra il passato e il presente, mostrando ciò che una volta esisteva, ma che ora non vi è più. Attraverso questo nuovo linguaggio architettonico l'artista indaga il rapporto tra uomo e ambiente circostante, e attraverso la trasparenza della rete metallica trascende la dimensione spazio-temporale instaurando un dialogo tra arte e mondo, tra spazio e storia. Tra le opere più famose vi sono la *Basilica di Siponto* (2016), costruita in collaborazione con il *MIBAC* e la *Soprintendenza Archeologica della Puglia* con il fine di conservare i resti dell'antica basilica, ed *Etherea*, la struttura realizzata per il *Coachella Music and Art Festival* nel 2018 (Tresoldi, 2021).



Basilica di Siponto
di Edoardo Tresoldi

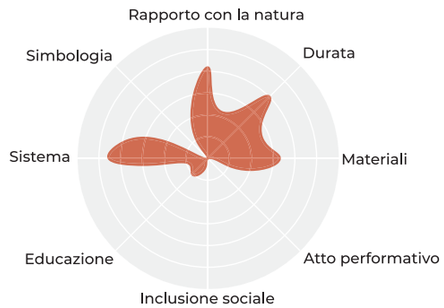
## 5.16. 1 Simbiosi

*Arte Sella, Borgo Valsugana, Trento, Italia - 2019*

Con questa installazione l'artista indaga il rapporto tra architettura e natura, ponendosi come uno spazio dedicato alla contemplazione.
Per la prima volta Tresoldi introduce nella sua materia assente, la materialità della natura. Le pietre inserite nella struttura si dispongono seguendo la forma della rete, a sottolineare la simbiosi tra natura e architettura (Tresoldi, 2021).

©Arte Sella: the contemporary mountain

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente senza porsi come elemento di riqualifica territoriale
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente, ma non effimera in quanto prevede interventi di restauro
**4. MATERIALI:** L'opera aggiunge elementi esterni al sito e locali attraverso l'impiego di materiali naturali.
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un complesso di opere realizzate da artisti diversi che indagano il rapporto tra l'uomo e la natura
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo

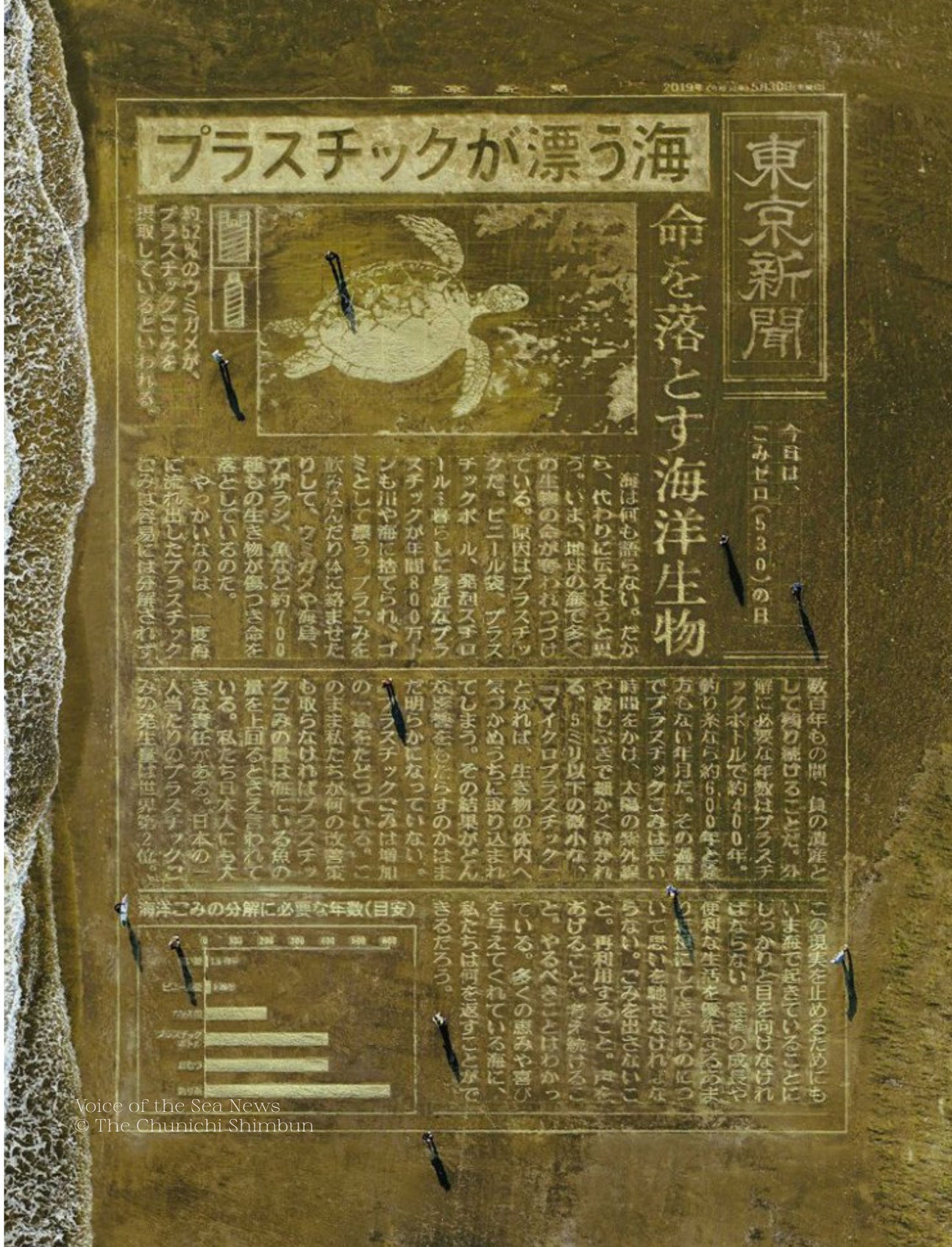


## 5.17 Toshihiko Hosaka

*n. 1956*

*“We need to think about things we have been ignoring as a result of prioritizing economic growth, everyday convenience, and such. Not throwing away garbage. Reusing. Raising your voice. Continuing to think. It is clear what has to be done. The ocean has granted us so many blessings, and so much happiness. What can we give it in return?”*

Nato nel 1974 ad Akita, in Giappone, l’artista è noto per la produzione di sculture effimere realizzate con la sabbia. L’artista si è interessato anche a temi ambientali che l’hanno portato allo sviluppo del suo celebre lavoro *Voice of the Sea News*, trattato nel paragrafo successivo (Seavoice, 2021).



Voice of the Sea News
© The Chunichi Shimbun

### 5.17.1 Voice of the Sea News

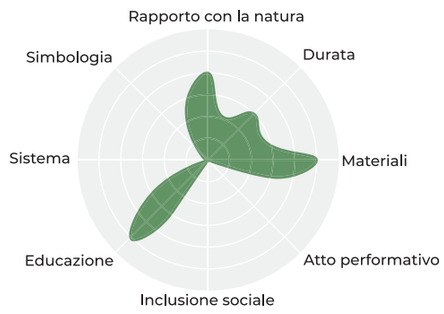
*Ioka beach, Prefettura di Chiba, Giappone - 2019*

*"If the sea has words, what would it tell us?"*
Partendo da questa domanda lo scultore giapponese ha realizzato la sua opera di denuncia all'inquinamento dei mari. Attraverso la realizzazione di un progetto della durata di 11 giorni che ha visto la partecipazione attiva di alcuni residenti locali e studenti Hosaka, l'artista, ha ricreato nella sabbia la prima pagina del quotidiano giapponese *Tokyo Shimbun* creando così un giornale in grado di dare voce al mare. L'artista affronta così il problema delle plastiche e delle microplastiche che danneggiano la flora e la fauna marine denunciando la società consumistica e aumentando la consapevolezza delle persone riguardo a tale problema, incitando le popolazione giapponese a cambiare il loro stile di vita e responsabilizzarsi in un'ottica di preservare l'ambiente. Attraverso infografiche e articoletti, Hosaka e il suo team sottolineano come le vite delle creature marine siano altamente a rischio a causa degli 8 milioni di tonnellate di plastica utilizzate globalmente ogni giorno e che vengono infine riversate nei fiumi e negli oceani. Quasi 700 specie di animali sono così danneggiati e uccisi. L'artista inoltre lancia un monito alla popolazione giapponese, seconda nella classifica mondiale per produzione di plastica per persona affermando che:

*"Japan produces the second most garbage per person. In order to rectify this, we have to take a good hard look at what is happening in the ocean. We need to think about things we have been ignoring as a result of prioritizing economic growth, everyday convenience, and such. Not throwing away garbage. Reusing. Raising your voice. Continuing to think. It is clear what has to be done"* (Seavoice, 2021)

©The Chunichi Shimbun

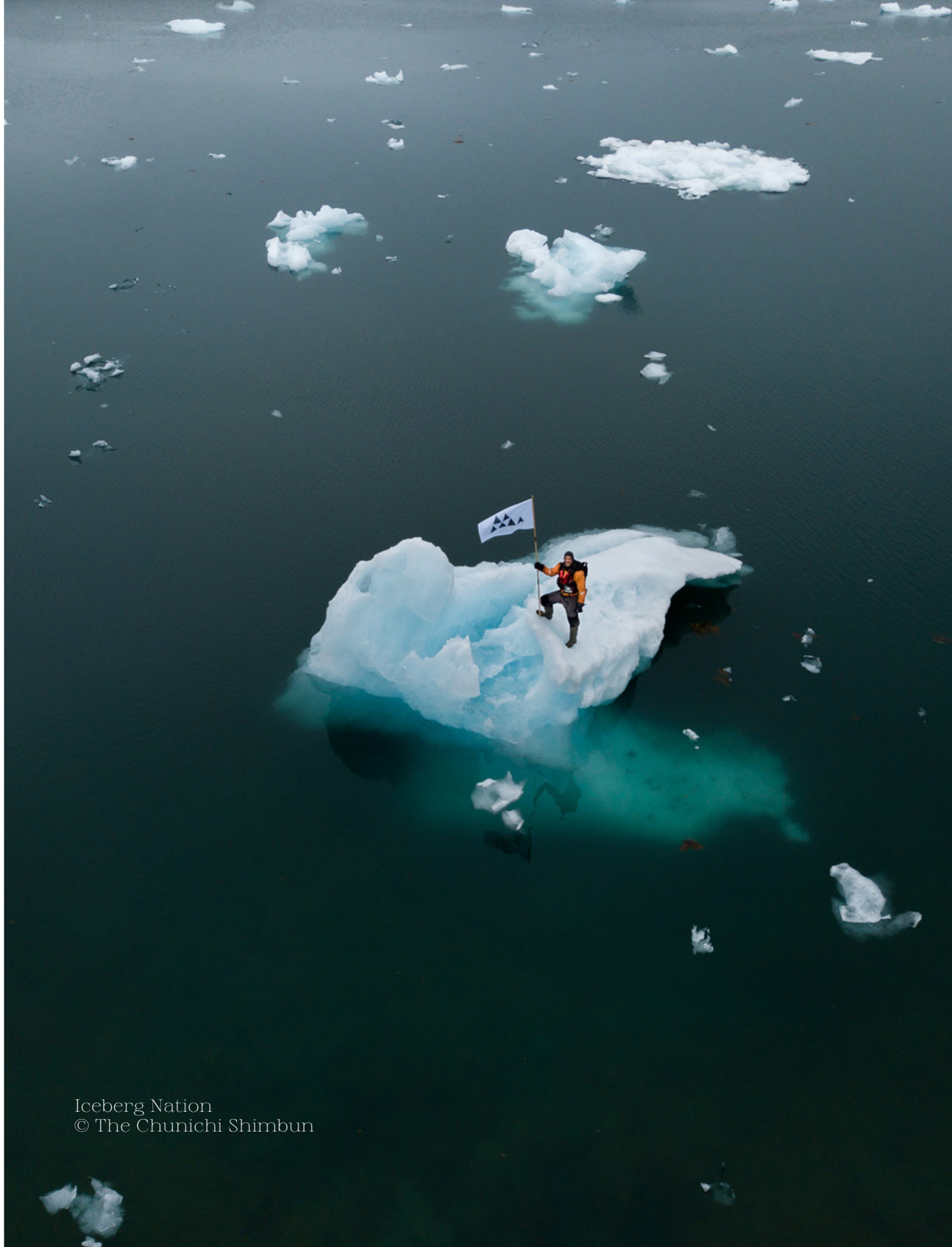
**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente senza incidere su di esso
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea, con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso la rimozione e addizione temporanea di materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso l'inclusione di volontari nella realizzazione
**8. SISTEMA:** L'opera non appartiene ad un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:**L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.18 Rubèn Martìn De Lucas

*n. 1977*

Nato a Madrid, in Spagna, nel 1977, De Lucas dopo essersi laureato in Ingegneria Civile abbandona il campo dell'ingegneria per dedicarsi all'arte.
Dal 2001 al 2015 fonda e prende parte al collettivo Boa Mistura, composto da artisti interdisciplinari concentrati su opere principalmente legate al campo dell'Urban Art. dopo vari lavori svolti con il gruppo in Sud America De Lucas abbandona il collettivo per dedicarsi alla sua carriera in modo indipendente.
Tutti i suoi lavori sono collegati da concetti sviluppati attorno al tema del rapporto tra l'uomo, il territorio e l'ambiente. Attraverso le sue opere affronta così i tre temi legati alla delocalizzazione, all'Antropocentrismo e alla conoscenza discriminata.  Il primo tema, verte sulla convinzione dell'uomo che la Terra appartenga al genere umano, escludendo il fatto che come è invece ovvio l'umanità appartenga alla Terra. Il secondo invece pone le basi nel principio secondo il quale il mondo naturale e valutato eticamente solo nei termini dei suoi valori strumentali per gli esseri umani, L'uomo diviene così un essere superiore a tutti gli altri esseri viventi. E le risorse naturali devono essere accuratamente gestite per il beneficio di tutto il genere umano. Infine, la conoscenza indiscriminata indica la tendenza tendenza dell'uomo di vedersi come entità disconnessa da tutto il resto, anziché come parte integrante di un ecosistema.  Partendo da tali concetti De Lucas, attraverso le sue opere riflette sul concetto di confine indicandoli come stupidi. Gli uomini, infatti, continuano a realizzare confini naturali o virtuali che assumono una valenza sociale e politica in grado di generare rapporti di esclusione sociale (De Lucas, 2021).



Iceberg Nation
© The Chunichi Shimbun

### 5.18.1 Minimal Republics

*Spain - 2016*

Nella serie di opere e performances *Minimal Republics,* l'artista realizza una serie di forme quadrate, circolari e triangolari che svolgono la funzione di confine. Ogni area occupa uno spazio di 100 $m^2$ in cui l'artista vive per non più di 24 ore. In questo modo De Lucas riflette così sulla natura artificiale dei confini e sull'incapacità degli uomini di vivere senza di essi. Sottolineando la costante volontà umana di volersi appropriare di luoghi da trasformare e da abitare, che ci portano così ad escludere l'interazione sociale e a perdere la capacità di convivere nella sfera sociale (De Lucas, 2021).

©Martin De Lucas

MINIMAL REPUBLIC 1 - Magàn, Spagna

**1. TIMBRO:** Culturale

**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente circostante senza incidere su di esso

**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea con carattere effimero

**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso l'addizione di materiali esterni al sito che non danneggiano l'ambiente

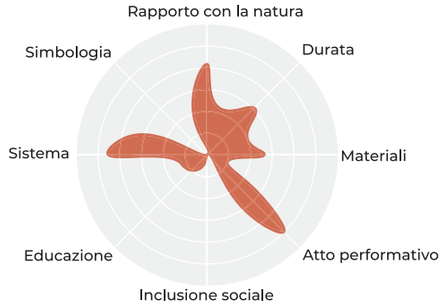
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso l'azione stessa dell'artista di stabilirsi per un limitato numero di ore all'interno dei *confini*

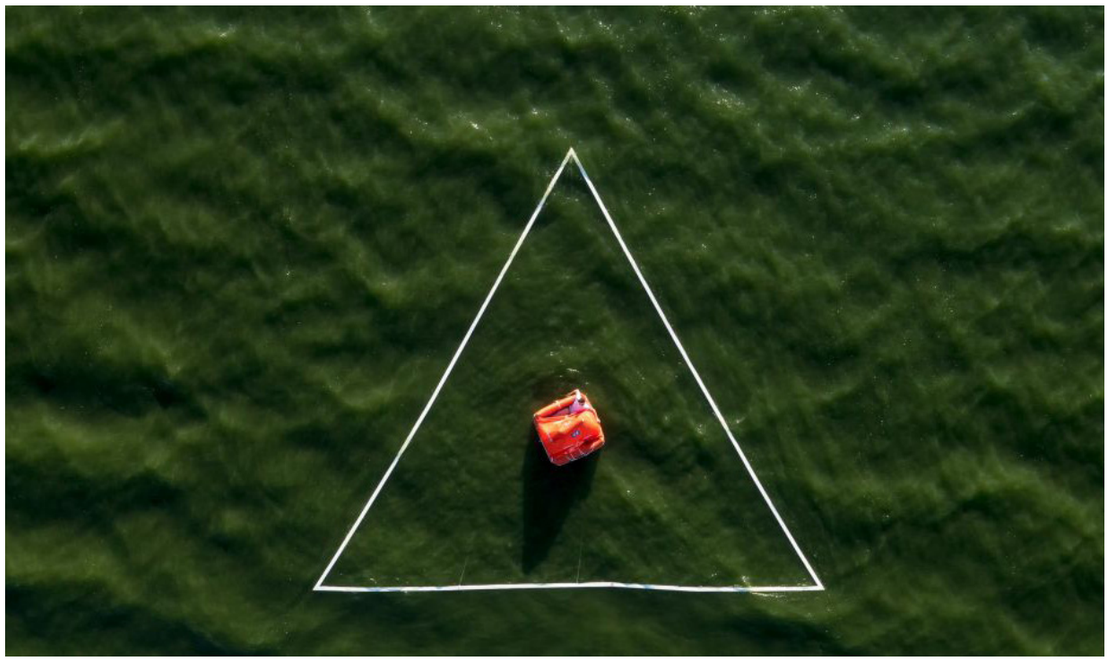
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente

**7. EDUCAZIONE:** Carattere passivo

**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di *republics*

**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo





©Martin De Lucas

MINIMAL REPUBLIC 2 - Navalcán, Spagna

**1. TIMBRO:** Culturale

**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** Nella sua realizzazione l'opera non incide in modo diretto sulla natura

**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea

**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso l'addizione di materiali esterni al sito che non danneggiano l'ambiente

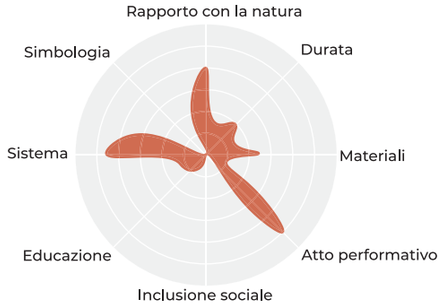
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso l'azione stessa dell'artista di stabilirsi per un limitato numero di ore all'interno dei *confini*

**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente

**7. EDUCAZIONE:** Carattere passivo

**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di *republics*

**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



©Martin De Lucas

MINIMAL REPUBLIC 3 - Magàn, Spagna

**1. TIMBRO:** Culturale

**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente circostante senza incidere su di esso

**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea con carattere effimero

**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso la rimozione di materiali pervenuti *in situ*

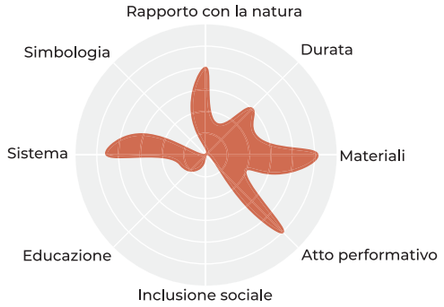
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso l'azione stessa dell'artista di stabilirsi per un limitato numero di ore all'interno dei *confini*

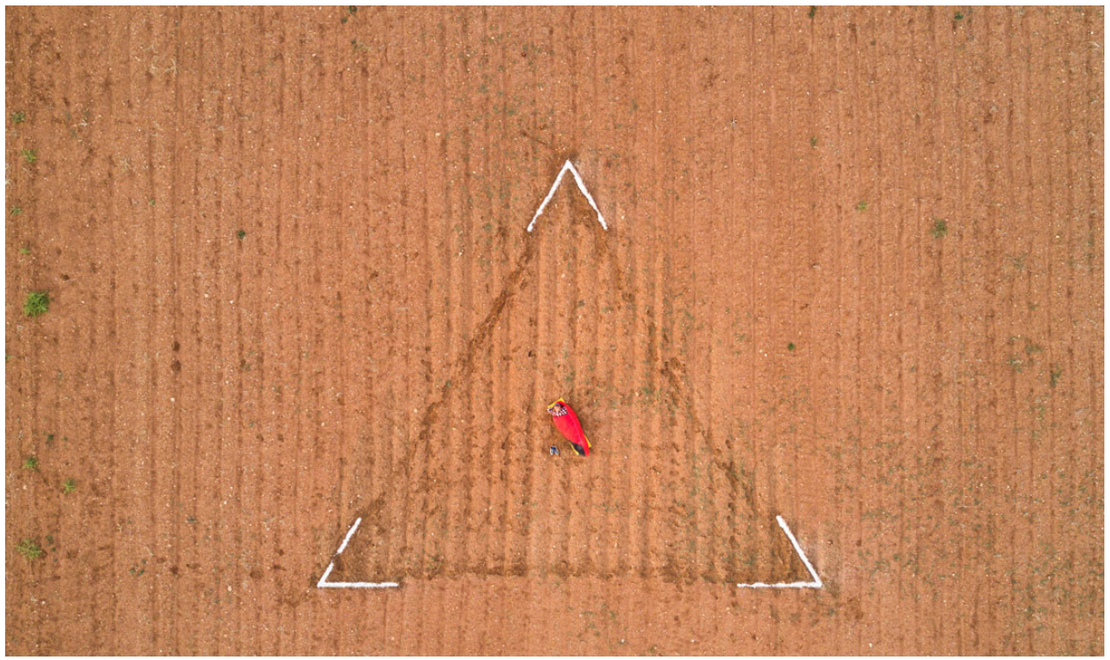
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente

**7. EDUCAZIONE:** Carattere passivo

**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di *republics*

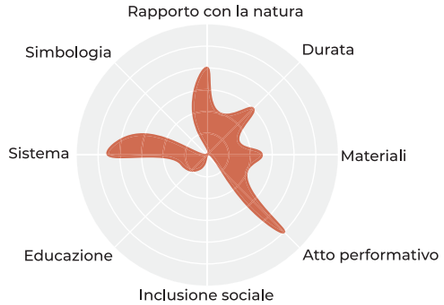
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo





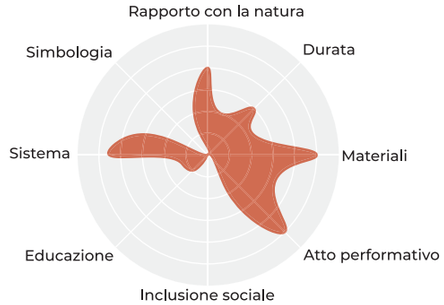
©Martin De Lucas

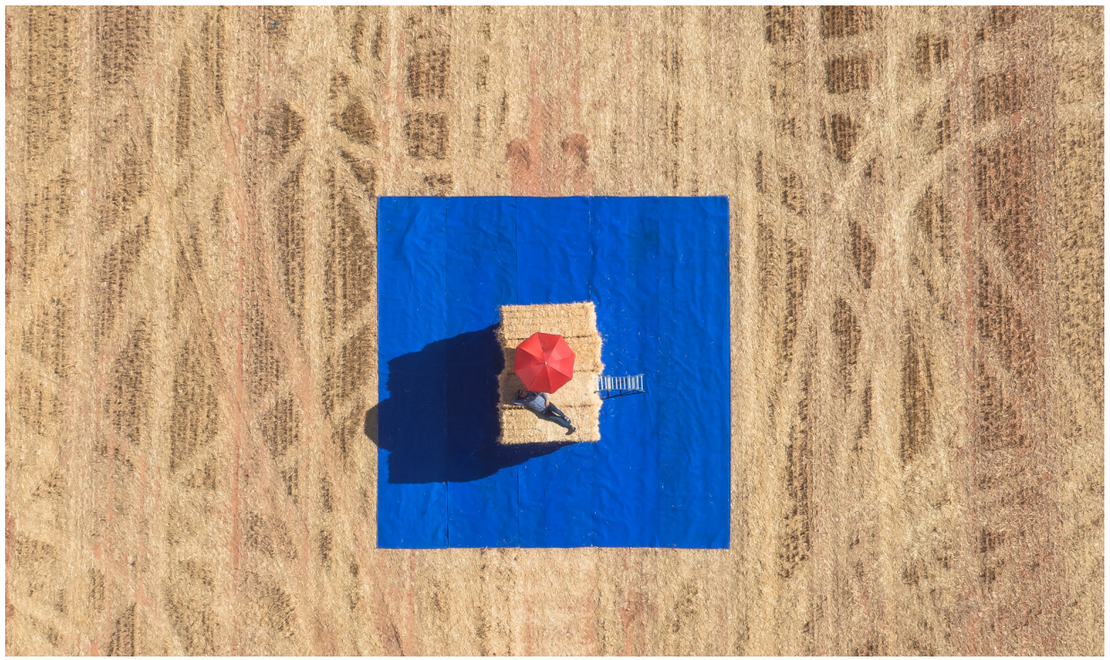
MINIMAL REPUBLIC 4 - Magàn, Spagna
**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente circostante senza incidere su di esso
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraversola rimozione di materiali pervenuti *in situ* e l'addizione di materiali esterni al sito che non danneggiano l'ambiente
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso l'azione stessa dell'artista di stabilirsi per un limitato numero di ore all'interno dei *confini*
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** Carattere passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di *republics*
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



©Martin De Lucas

MINIMAL REPUBLIC 5 - Trijueque, Spagna
**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente circostante senza incidere su di esso
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso la rimozione di materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso l'azione stessa dell'artista di stabilirsi per un limitato numero di ore all'interno dei *confini*
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** Carattere passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di *republics*
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo

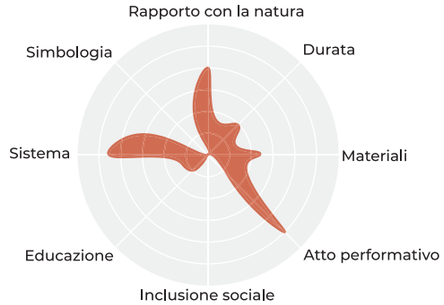




©Martin De Lucas

MINIMAL REPUBLIC 6 - Trijueque, Spagna

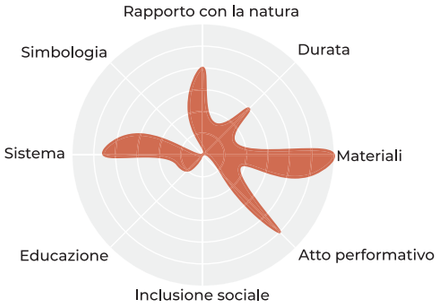
**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** Nella sua realizzazione l'opera non incide in modo diretto sulla natura
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso l'addizione di materiali esterni al sito che non danneggiano l'ambiente
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso l'azione stessa dell'artista di stabilirsi per un limitato numero di ore all'interno dei *confini*
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** Carattere passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di *republics*
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



©Martin De Lucas

MINIMAL REPUBLIC 7 - Ayllòn, Spagna

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente circostante senza incidere su di esso
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso l'addizione di materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso l'azione stessa dell'artista di stabilirsi per un limitato numero di ore all'interno dei *confini*
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** Carattere passivo
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un sistema di *republics*
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



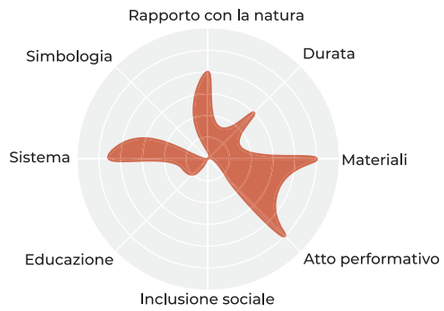
### 5.18.2 Genesis 1.28

*Magàn, Spagna - 2018*

Sempre attraverso la realizzazione di aree geometriche dalla dimensione di 100 $m^2$ l'artista riflette sull'aumento del genere umano in un territorio finito. Attraverso l'aiuto di  alcuni partecipanti rappresenta così la crescita della popolazione in progressione geometrica all'interno di un territorio finito. In questo modo l'artista riflette sui problemi che derivano dalla crescita della popolazione mondiale e sulla sua distribuzione. La serie *Genesi 1.28 mette*, così, in luce la nostra incapacità di stabilire delle dinamiche demografiche in grado di bilanciare le risorse ambientali e il progresso dell'umanità. Le figure contengono progressivamente  1 – 4 – 16 e 64 persone. La riduzione progressiva dell'appezzamento di terreno assegnato a ciascun abitante evidenzia le criticità legate non solo ai temi ambientali, ma anche a  quelli sociali come lo sviluppo di una propria identità. Gli individui sono, infatti, visti dallo spettatore come un unicum senza alcuna distinzione culturale, etica o sessuale. L'artista sottolinea così la necessità di ripensare alla globalizzazione in termini ambientali e  sociali con il fine di fare fronte alle distinzioni sociali e al problema dello sfruttamento delle risorse (De Lucas, 2021).

©Martin De Lucas

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente circostante senza incidere su di esso
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea con carattere effimero
**4. MATERIALI:** L'opera è realizzata attraverso la rimozione di materiali pervenuti *in situ*
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso la partecipazione di volontari
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** Carattere passivo
**8. SISTEMA:** L'opera è costituita ad un complesso di tre opere realizzate utilizzando forme geometriche diverse: un triangolo, un cubo e un cerchio.
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.19 Marcos Ramìrez Erre

*n. 1961*

Nato a Tijuana, in Messico nel 1961 l'artista, oggi, residente negli Stati Uniti ha da sempre incentrato il suo lavoro sul tema dei confini geopolitici, in modo particolare sul confine che divide il suo stato natale da quello in cui risiede. Esplorando i temi relativi all'identità culturale e alla politica Ramirez si focalizza sui temi sociali relativi a tale campo. Da sempre il confine tra Messico e Stati Uniti è stato luogo di immigrazione legale ma anche illegale, luogo si traffico d'armi e droghe, divenendo così un luogo in cui i diritti umani sono spesso violati. In questa situazione l'arte diviene così mezzo non solo per delineare tali problematiche, ma si pone anche come mezzo per tentare di risolverle. Esempio famoso della sua arte è l'opera realizzata per l'edizione del progetto InSite del 1997 ramìrez dal nome *Toy-an Horse*, situandolo al bordo tra la città di San Diego e Tijuana. L'opera era una riproduzione del cavallo di Troia a due teste, una rivolta verso gli Stati Uniti e l'altra verso il Messico. La struttura, composta da due teste ed un corpo rimanda alla necessita di saper convivere, sottolineando il rapporto simbiotico tra Stati Uniti e Messico il cui legame è da tempo danneggiato (Erre, 2021).

Toy-an-horse
© The Chunichi Shimbun

### 5.19.1 DeLIMITations

*Confine USA / Messico - 2014*

Tra il 1891 e il 1895 furono installati 276 obelischi in pietra per delineare il confine tra Stati Uniti e Messico. Nel 2014 assieme all'artista americano David Taylor famoso per aver realizzato *Monuments*, un portfolio fotografico nato dalla documentanzione di tutti i monumenti e dall'interazione con migranti, agenti della dogana e trafficanti., i due artisti hanno tracciato quello che era l'originale confine del Messico nel 1821, si estendeva dall'attuale confine di stato dell'Oregon/California al Golfo del Messico appena a ovest della Louisiana, e in precedenza esisteva solo come riferimento su mappe storiche e documenti dei trattati perché non era mai stato rilevato o contrassegnato fisicamente. Per delinare tale confine gli artisti hanno installato 47 obelischi in lamiera ad imitare quelli già preesistenti in pietra e ferro, ponendo così la domanda *"what would Mexico and the United States look like if that boundary had been fully realized?"*
L'opera avvia una riflessione circa la guerra del 1846 che portò due anni dopo ad annettere da parte degli Stati Uniti metà del del territorio messicano. Sviluppandosi così  nella ricerca di una soluzione tra la netta separazione che intercorre tra i due Stati (Erre, 2021).

©Artsy

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L'opera diventa parte integrante dell'ambiente senza porsi come elmento di riqualifica territoriale
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente, ma non effimera in quanto necessita di interventi di restauro
**4. MATERIALI:** L'opera aggiunge elementi esterni al sito
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera è realizzata da un complesso di *obelischi*
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo

## 5.20 Ana Teresa Fernández

*n. 1977*

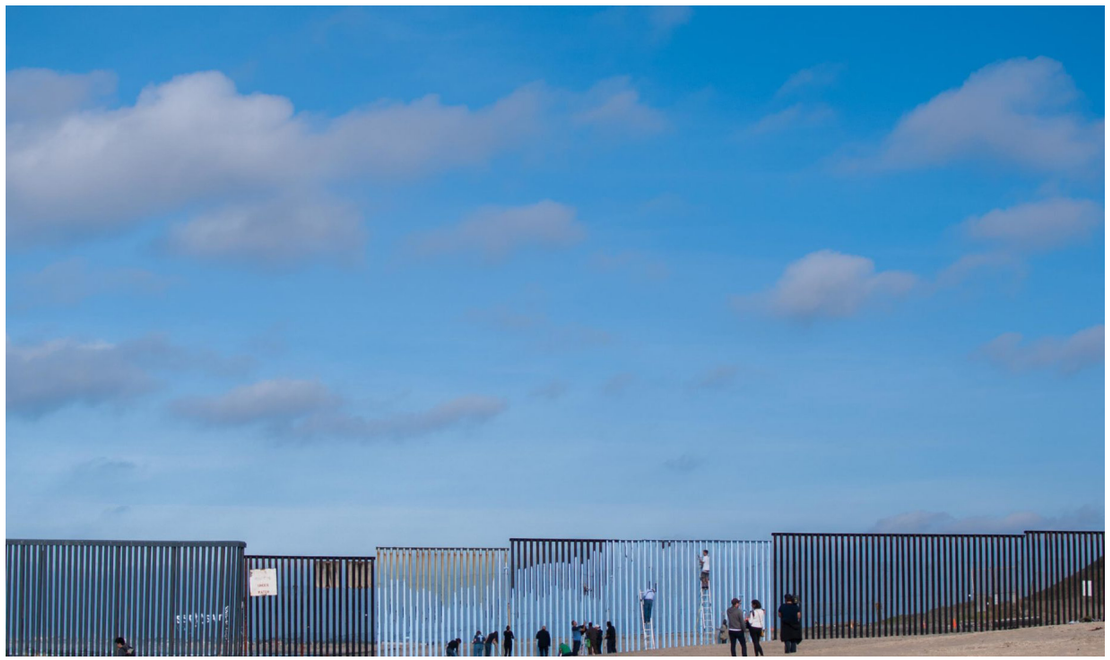
Nata nel 1981 a Tampico, Messico, e trasferitasi negli Stati Uniti, dove lavora  l'artista è nota per le due installazioni e opere a carattere sociale collegate spesso al filone della *Border Art*, o a proteste civili come le installazioni realizzate per il movimento *Black Lives Matters*, come nel lavoro *Great Highway* del 2020 (Fernandez, 2021).

Erasing the Border
© Ana Teresa Fernandez

### 5.20.1 Erasing the Border

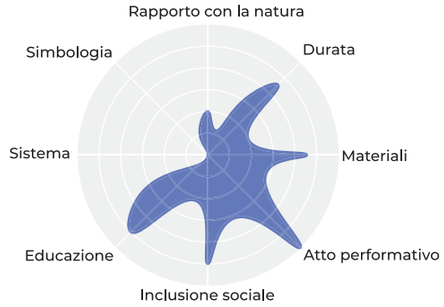
*Confine USA / Messico - 2011*

Attraverso la partecipazione di un gruppo di volontari messicani e americani l'artista ha iniziato a dipingere di azzurro la recinzione di confine tra Messico  e Stati Uniti. L'atto performativo ha l'intenzione di conferire alla cancellata il colore del cielo così da far sparire simbolicamente la divisione tra i due stati (Fernandez, 2021).



©Ana Teresa Fernández

**1. TIMBRO:** Politico
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** Nella realizzazione l'opera non incide in modo diretto sulla natura
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente
**4. MATERIALI:** L'opera utilizza materiali già presenti nel sito
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso l'azione stessa dell'artista e di volontari di dipingere la barriera
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Presente attraverso l'inclusione nella realizzazione dell'opera dei cittadini messicani che cercano di superare il confine con gli Stati Uniti
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo attivo attraverso la partecipazione di volontari americani e messicani
**8. SISTEMA:** L'opera non appartiene ad un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:**L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.21 Richard Lou

*n. 1965*

Nato a San Diego nel 1977, l'artista è cresciuto in una famiglia composta da padre Cinese anticolonialista e da madre messicana, legata alle tradizioni della sua cultura. In questo clima l'artista ha sviluppato un' interesse per i temi legati alla distinzione e alla discriminazione razziali. La denuncia di queste ingiustizie è quindi al centro delle sue opere e dei suoi scritti. Attualmente l'artista è a capo del *Dipartimento D'Arte* presso la *Memphis University* (Latorre, 2012)

Border Door
© Richard Lou

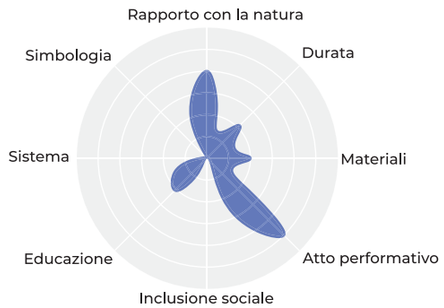
### 5.21.1 Border Door

*Confine USA / Messico - 2018*

Al confine tra USA e Messico , vicino a Otay Mesa, dove sorge una staccionata di filo spianato che divide i due stati l'artista ha collocato una porta in ferro costituita da numerose serrature e aperta in direzione degli Stati Uniti. L'opera si pone come un gesto di accoglienza nei confronti dei migranti e critica la politica dei confini, resa ridicola attraverso l'installazione della porta stessa facilmente raggirabile senza dover passare attraverso. La scultura aveva un carattere permanente, ma è stata demolita dalla *Border Patrol* (Latorre, 2012).

©Richard Lou

**1. TIMBRO:** Culturale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L'opera diventa parte integrante dell'ambiente senza porsi come elmento di riqualifica territoriale
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera aggiunge elementi esterni al sito
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente attraverso l'azione stessa dell'artista di portare e montare la porta nel luogo stabilito e infine di varcarla
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera non appartiene ad un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.22 Icy & Sot

*n. 1977*

Nati a Tabriz, Iran, i due fratelli noti come Icy (Saman Oskouei 1985)e Sot (Sasan Oskouei 1991) residenti negli USA incentrano la loro arte sulla protesta contro i temi relativi all'assenza di diritti umani in numerose circostanze e luoghi, le discriminazioni di genere, la condizione dei migranti e dei rifugiati e ai cambiamenti climatici. Le loro opere sono spesso incentrate sulla situazione socio-politica dell'Iran e attraverso lavori dal linguaggio provocatorio si oppongono alla violenza e alle repressioni sociali che affliggono il loro stato natale. Per la realizzazione delle loro opere si avvalgono di vari mezzi espressivi quali le installazioni o la scultura. I materiali impiegati riflettono i temi da loro affrontati, infatti sono soliti impiegare materiali come il filo spianato.
La critica politica e sociale avviata dai due artisti contro il regime Iraniano ha fatto si che i due artisti si siano trovati costretti a richiedere asilo politico negli USA nel 2012.

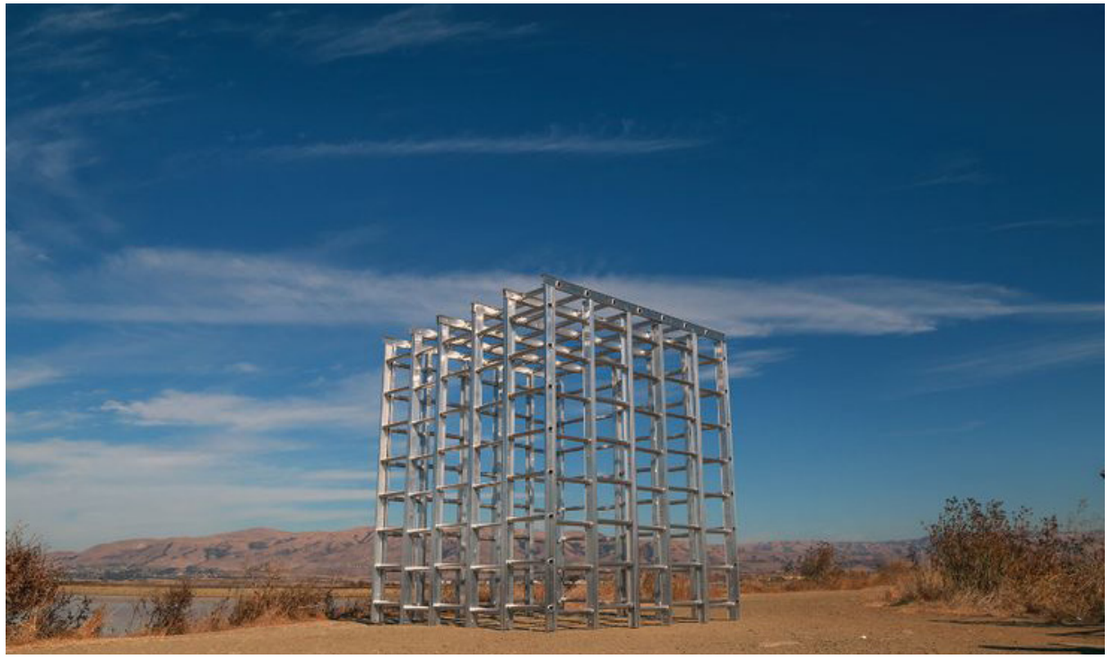
*"Crediamo che il ruolo dell'artista sia quello di difendere la libertà e la speranza del pubblico e aumentare la consapevolezza dei problemi del suo tempo. ... Quando abbiamo iniziato a lavorare in Iran, i nostri lavori erano sempre sovraverniciati e censurati, quindi abbiamo iniziato a lavorare sulla censura e sulle questioni sociali in Iran"* (Icy&Sot, 2022).

Icy & Sot
© Icy&Sot

### 5.22.1 Ladders to Nowhere

*San Jose, California, USA - 2018*

Gli Stati Uniti hanno il più alto tasso di carcerazione al mondo ed un sistema carcerario corrotto e disumano. In questo panorama una persona che è stata rilasciata di recente dal carcere non ha diritto all'assistenza sanitaria, nè ad un alloggio sovvenzionato. Una volta rilasciati, i cvarcerati tornano a fare parte di una società che non è preparata strutturalmente ad accoglierli di nuovo.
La maggior parte dei detenuti che escono dal carcere rischiano, così, di rientrarvi dopo pochi anni dal rilascio. L'installazione rappresenta così una gabbia costituita da scale. Queste simboleggiano le lezioni che un prigioniero può imparare, alludendo alla voglia di reintegrarsi nella società, la gabbia, invece, rappresenta il sistema sociale che rende tale percorso impossibile da attuarsi (Icy & Sot, 2022)



©Icy&Sot

**1. TIMBRO:** Politico
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L'opera non incide in modo diretto sull'ambiente circostante
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera aggiunge elementi esterni al sito
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera non appartiene ad un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo

## 5.22.2 The Face of Refugee Crisi

*Isola di Lesbo, Grecia - 2019*

L'installazione si presenta come un memoriale volto a ricordare tutte quelle persone che hanno perso la vita cercando di fuggire dal proprio stato. I giubbotti, simili tra loro, sottolineano la mancata identità di queste vittime che umentano di giorno in giorno.

©Icy&Sot

**1. TIMBRO:** Politico
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L'opera non incide in modo diretto sull'ambiente circostante
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera aggiunge elementi esterni al sito
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera non appartiene ad un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo

### 5.22.3 Our House is on Fire

*Slab City, California, USA - 2020*

In quest'opera gli artisti si sono ispirati al discorso di Greta Thunberg  tenuto nel 2018 in occasione della ventiquattresima Conferenza delle Parti sul Clima (COP24) a Katowice, in Polonia.

*"You say you love your children above all else, and yet you are stealing their future in front of their very eyes. Until you start focusing on what needs to be done rather than what is politically possible, there is no hope. We cannot solve a crisis without treating it as a crisis. We need to keep the fossil fuels in the ground, and we need to focus on equity. And if solutions within the system are so impossible to find, maybe we should change the system itself. We have not come here to beg world leaders to care. You have ignored us in the past and you will ignore us again. We have run out of excuses and we are running out of time. We have come here to let you know that change is coming, whether you like it or not. The real power belongs to the people"* (Thunberg, 2018).

Gli artisti hanno così realizzato la Shilouette di una casa alla quale hanno poi dato fuoco, chiedendosi così per quanto tempo ancora siamo disposti ad osservare impassibili la nostra casa mentre brucia.

©Icy&Sot

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L'opera ha un elevato impatto ecologico nella realizzazione
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea
**4. MATERIALI:** L'opera aggiunge elementi esterni al sito
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Presente nell'azione di dare fuoco all'opera
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** L'opera ha un carattere educativo passivo
**8. SISTEMA:** L'opera non appartiene ad un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo

## 5.23 Jason deCaires Taylor

*n. 1977*

Attraverso installazioni realizzate con sculture in grado di adattarsi all'ambiente circostante e mutare con esso - secondo  i principi della Land Art - nascono in varie parti del mondo musei di arte contemporanea subacquei. L'obiettivo comune è quello di  sensibilizzare l'uomo sulla necessità di conservare l'ambiente marino, denunciando l'afflusso di sub che per anni hanno estrapolato coralli e altre forme di vita marina danneggiando in modo irreversibile i fondali marini. Tra gli artisti più famosi spicca Jason deCares Taylor, scultore britannico, che da sempre lavora con materiali innovativi per riqualificare la vita sottomarina. Le sue sculture, infatti,  stimolano lo sviluppo della flora sottomarina, creando così delle barriere coralline artificiali (Taylor, 2021).

### 5.23.1 The raft of Lampedusa

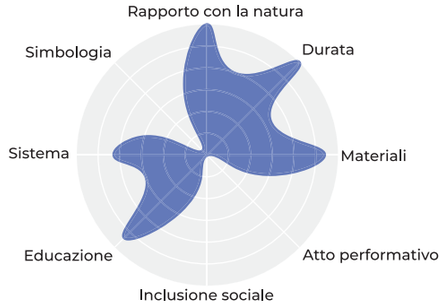
*Lanzarote, Spagna - 2016*

Realizzate dal Jason deCaire Taylor le sculture indagano il rapporto tra uomo e natura sottolineando la necessitò di preservare l'ambiente in cui sorgono. Inoltre in questo museo  è possibile trovare le opere *The Raft of Lampedusa* e *The Rubicon* che, questa volta, si pongono come mezzo di contestazione sociale e denunciano le tragedie dei migranti, morti in mare per raggiungere l'Europa (Taylor, 2021).

.

© Museo Atlantico Lanzarote

**1. TIMBRO:** Politico
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e incide sulla riqualifica territoriale ponendosi come soluzione ad un problema di timbro ambientale, grazie all'impiego di materiali innovativi
**3. DURATA:** L' opera ha durata permanente, evolvendo e mutando con la natura stessa
**4. MATERIALI:** L'opera aggiunge elementi esterni al sito, ma sostenibili
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE :** Assente
**7. EDUCAZIONE:** Carattere attivo in quanto lo spettatore contribuisce nel raggiungimento dell'opera al diminuire l'eccessivo turismo in determinate aree sottomarine
**8. SISTEMA:** L'opera fa parte di un complesso di opere realizzate da artisti diversi volte alla riqualifica delle aree sottomarine
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.24 Daan Roosegaarde

*n. 1979*

Artista e designer di origine olandese, lavora sul tema della luce in un'ottica di progresso sostenibile. Tra i suoi progetti più famosi si ricorda *Urban Sun*, a Rotterdam, che sanifica lo spazzio pubblico;  e il *Van Gogh Path*, Neunen, una pista ciclabile che si retroillumina al passaggio delle bici, così da non consumare energia quando non necessario (Roosegaarde, 2021). Da anni il designer olandese propone, quindi, soluzioni atte allo sviluppo delle città del futuro. Nella visione dell'artista queste saranno caratterizzate dal legame tra natura e tecnologia. Le sue opere infatti sono caratterizzate da paesaggi urbani che imitano modelli e sistemi presenti in natura con il fine di affrontare i problemi attuali legati ad uno sviluppo urbano sostenibile.

Urban Sun
© Studio Roosegaarde

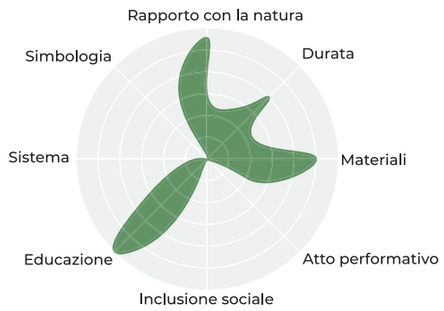
### 5.24.1 Grow

*Lelystad, Paesi Bassi - 2021*

Il progetto *GROW* fa parte della raccolta di progetti *DreamScapes*, volti alla realizzazione di una società sostenibile. Il progetto è un omaggio all'agricoltura ed è stato realizzato attraverso l'illuminazione di un campo agricolo dalle dimensioni di 20.000m$^2$ tramite l'installazione di un sistema a led ad alta intensità, alimentato attraverso la luce solare, in grado di estenderla per un breve periodo. Le luci rosse e blu si muovono creando, così, un effetto di movimento, come se stessero danzando. L'installazione rimanda alla fotobiologia, infatti attraverso l'impiego di luci è possibile migliorare la crescita delle piante, inoltre l'effetto ultravioletto aumenta il sistema di difesa delle piante, riducendo così l'uso di pesticidi sino al 50%. L'obiettivo è quaindi quello di sensibilizzare gli agricoltori sull'uso delle luci a led non solo all'interno delle serre, ma anche per la coltivazione all'aperto. L'installazione è un'illuminazione di precisione e l'orientamento orizzontale delle luci fa sì che la luce possa essere vista solo da vicino evitando l'inquinamento visivo (Roosegaarde, 2021).

©Studio Roosegaarde

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L' opera diventa parte integrante dell'ambiente e incide sulla riqualifica territoriale ponendosi come soluzione ad un problema di timbro ambientale
**3. DURATA:** L'opera ha durata permanente, ma non effimera in quanto necessita di interventi di restauro
**4. MATERIALI:** L'opera utilizza un impianto tecnologico
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** Carattere attivo attraverso la partecipazione attiva degli agricoltori
**8. SISTEMA:** L'opera non appartiene ad un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo



## 5.25 Michael Pinsky

*n. 1967*

Nato nel 1967 l'artista Scozzese realizza opere incentrate sui cambiamenti climatici, sulla rigenerazione urbana e sul benessere sociale. Le sue opere utilizzano varie forme espressive come i video, le installazioni e persino la performance, ed  invitano l'utente a sperimentare e a riflettere su tali tematiche (Pinsky, 2021).

Pollution Pods
© Michael Pinsky

### 5.25.1 Pollution Pods

*Trondheim, Norvegia - 2019*

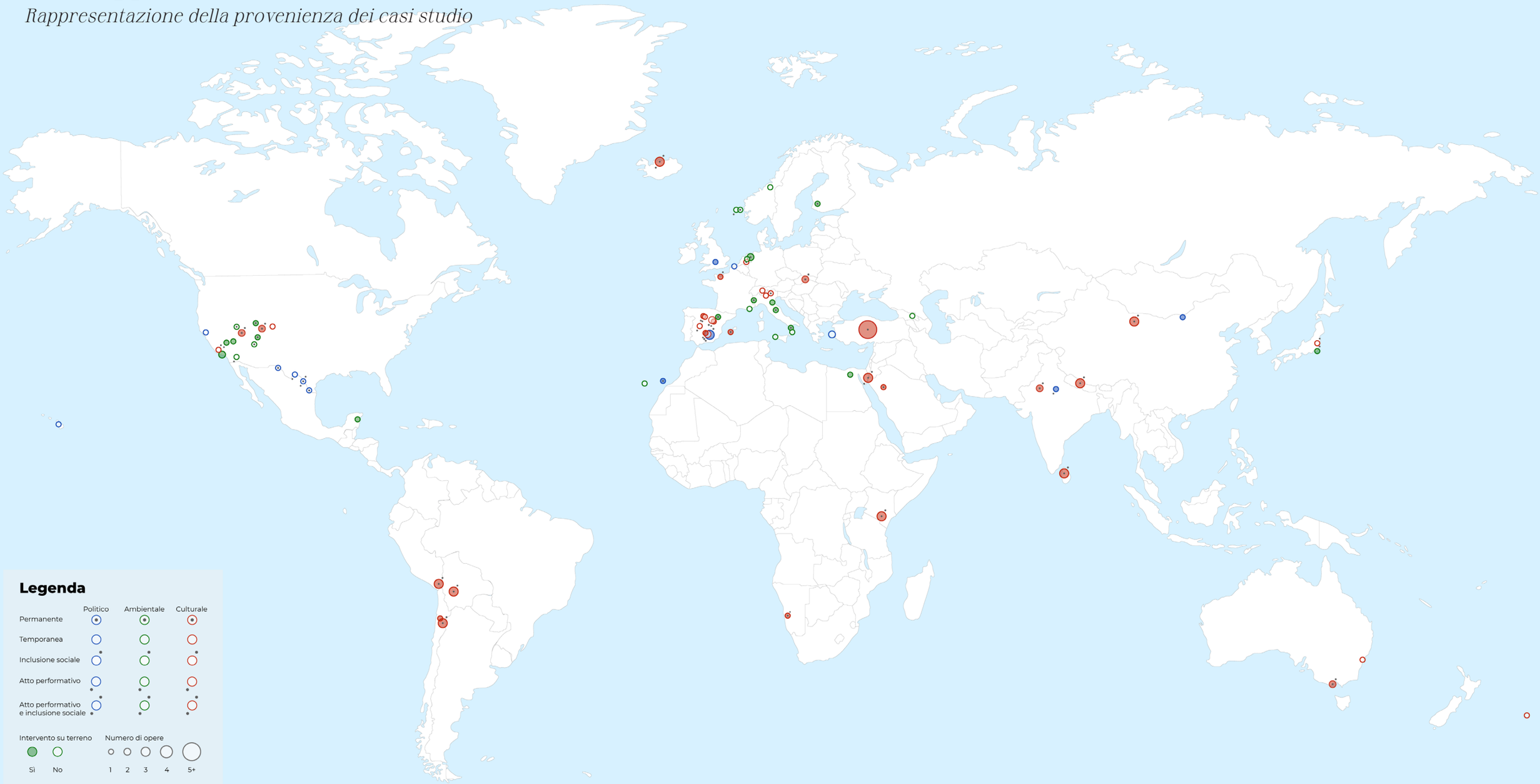
L'installazione consta di cinque cupole geodetiche interconnesse tra loro. Ogni cupola riproduce l'aria delle città di Londra, Nuova Delhi, San Polo e Pechino, infine una cupola simula l'aria della campagna Norvegese. L'effetto è ottenuto attraverso specifiche miscele di polveri fini, monossido di carbonio , anidride solforosa e tramite la regolzione della temperatura e dell'umidità. l'intento è quindi quello di condurre lo spettatore attraverso queste cinque condizioni relative allo stato dell'aria e renderlo cosciente dell'inquinamento dell'aria. Il progetto fa parte di *Climart*, ovvero un progetto di ricerca che esamina  i meccanismi psicologici coinvolti nella recezione visiva dell'arte con il tentativo di unire la sfera scientifica a quella artistica.
Il progetto indaga quindi l'impatto che l'arte può avere sulla sensibilizzazione dell'utente sui temi relativi ai cambiamenti climatici e quanto possa incidere sull'adozione da parte di esso di atteggiamenti maggiormente responsabili (Pinsky, 2021).

©Michael Pinsky

**1. TIMBRO:** Ambientale
**2. RAPPORTO CON LA NATURA:** L'opera non incide in modo diretto sull'ambiente circostante, ma nella sua realizzazione e fruizione presenta un elevato impatto ambientale per via dell'impeigo di macchinari pesanti.
**3. DURATA:** L'opera ha durata temporanea, ma non ha vita finita in quanto può essere amontata e rimontata in posti diversi
**4. MATERIALI:** L'opera utilizza un impianto tecnologico
**5. ATTO PERFORMATIVO:** Assente
**6. INCLUSIONE SOCIALE:** Assente
**7. EDUCAZIONE:** Carattere attivo in quanto gli spettatori furiscono in modo diretto dell'opera
**8. SISTEMA:** L'opera non appartiene ad un sistema di opere
**9. SIMBOLOGIA:** L'opera non prevede lo sviluppo di un simbolo

## 5.26 Mappa dei Casi studio

*Rappresentazione della provenienza dei casi studio*



CAPITOLO 6

# *Arte: una visione sistemica*

## 6.1 Il Sistema Arte

Analizzando il ruolo dell'arte nei contesti sociopolitici e ambientali, giunti al termine di tale ricerca, si può dire che essa sia stata uno degli strumenti di contestazione politica e sociale più antichi della storia. Basti pensare a Delacroix, con la sua opera *La Libertà che guida il popolo* (1830), o all'opera di Nikolai Kastkin *Umili lavoratori raccolgono il carbone presso una miniera esausta* (1894), sino ad arrivare alle più recenti fotografie di Robert Capa o  alla famosa *Guernica* di Pablo Picasso che raccontavano gli orrori delle guerre.
L'arte, al pari del design si è avvalsa nel corso dei secoli di strumenti tecnologici, ampliando così i propri canali espressivi e di comunicazione e proprio tali flussi di scambio tra discipline e tecniche ha reso l'arte contemporanea un fenomeno così potente dal punto di vista culturale ed espressivo.
A tal proposito afferma il critico  Germano Celant (2008): *"Oggi l'arte si fa con tutto e ovunque, senza confini linguistici e territoriali. È un fare <<diffuso>>, che trova un mimetismo assoluto con il mondo senza l'obbligo di alcuna conformità ad un criterio di lingua e di ambiente"*(p. VII).
Oggigiorno, però, è impossibile negare la rilevanza economica dell'arte. Basti pensare, infatti,  al numero di fiere realizzate per la vendita delle opere, come *Artissima* e *MIART,* o la famosissima *Art Basel,* o basti pensare allo *status simbol* ricoperto dagli artisti contemporanei, considerati delle vere e proprie celebrità (Bonami, 2019, pag.12). Tuttavia, nonostante questo aspetto commerciale dell'arte contemporanea è possibile vedere come in essa persista ancora oggi quel carattere provocatorio che la rende tutt'ora uno strumento di forte contestazione sociale e politica.
Attraverso il suo percorso di critica, infatti, l'arte contemporanea ha toccato innumerevoli temi, dal femminismo all'immigrazione, passando poi per la politica sino alla religione. In questo panorama artistico si sono delineate figure di artisti provenienti da tutto il mondo, da culture e situazioni socioeconomiche differenti, che i sono avvalsi dei più disparati mezzi di comunicazione, dalla fotografia, come le opere surreali al limite dell'onirico di David LaChapelle, che mostrano le sfaccettature perverse della società odierna, sino alla videoarte come l'opera *Rapture* dell'artista iraniana Shirin Nestat, che denuncia il tema della discriminazione di genere in Iran.
L'arte diviene così critica politica, come nelle performances di Marina Abramović, ispirate alle guerre che all'inzio degli anni Novanta devastarono la ex Jugoslavia. L'arte si oppone ai regimi dando voce al popolo, come nelle opere e nelle azioni di Ai Weiwei (arrestato nel 2011 per i suoi ideali politici). L'arte diventa emancipazione sociale e si accosta alle cause del femminismo sotto forma, per esempio, di semplici oggetti domestici realizzati con manufatti e  materiali pericolosi, sottolineando così il tema delle violenze domestiche e della condizione delle donne palestinesi (Pratesi, 2017). L'arte abbatte i confini e si fa carico della memoria delle vittime di governi e politiche scorretti, come nel caso della *Border Art*.
L'arte è costante provocazione, come nelle opere di Cattelan. L'arte non offre soluzioni e ci invita, al contrario, ad una perenne riflessione proprio attraverso il suo carattere provocatorio e talvolta dissacrante.

## 6.1 Il carattere sistemico dell'arte

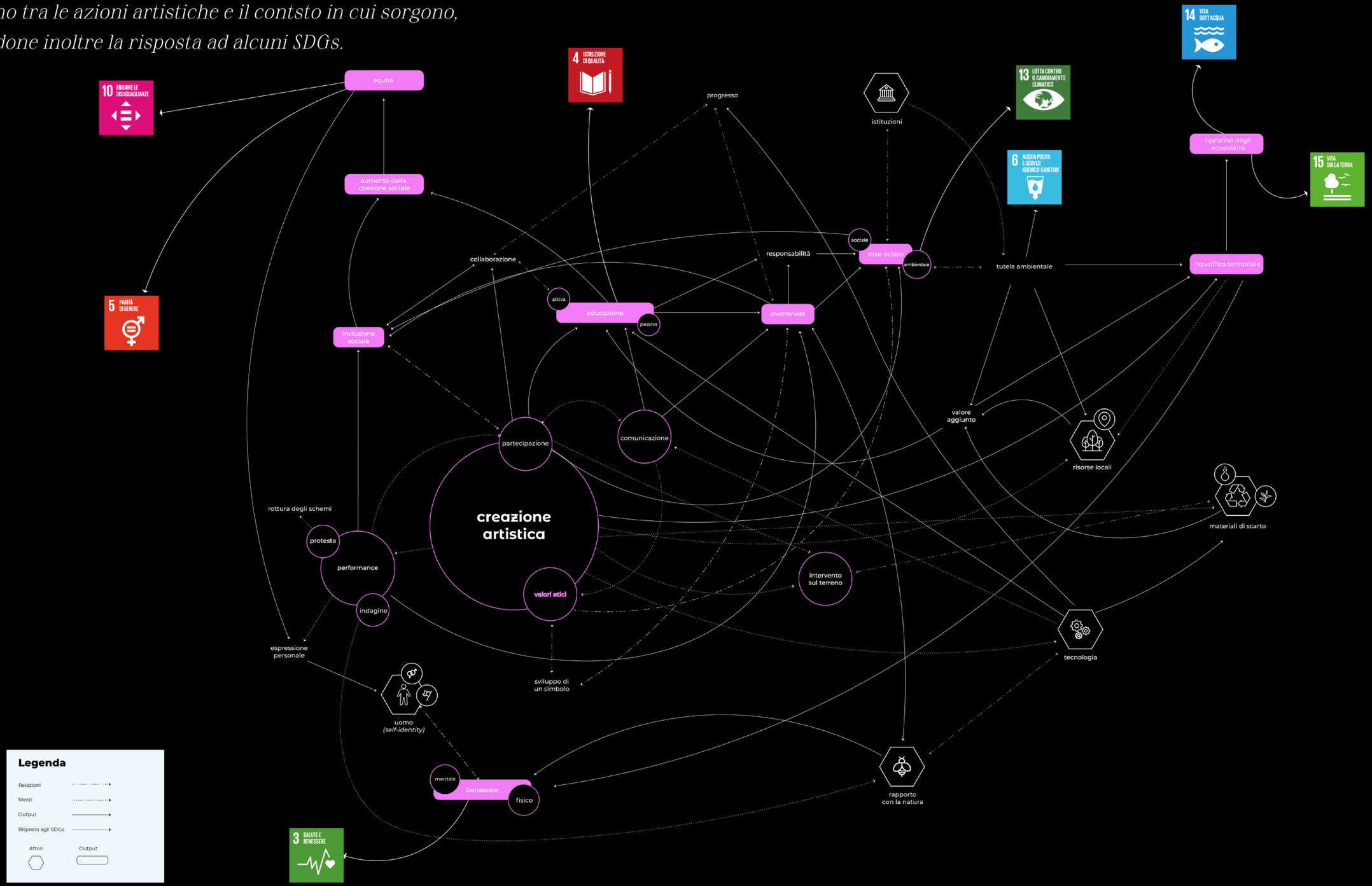
Da tali constatazioni è evidente come per sua natura l'arte sia uno strumento  di riforma culturale. Tuttavia, dall'indagine dei casi studio è emerso come l'arte, allo stesso modo del design abbia saputo adottare nel corso dei secoli un approccio sistemico, in grado quindi di pensare in termini di relazioni, configurazioni e contesti, ponendo l'uomo non come centro dell'universo, ma bensì come parte integrante di esso, analizzando le connessioni che si sviluppavano tra di esso e il suo conteso (culturale, politico e ambientale). Come più volte

affermato, nel suo sviluppo l'arte si è sempre legata alla storia di un popolo, ed evolvendo si è fatta carico di temi culturali, politici e ambientali legati ai contesti in cui sorgeva. Attraverso il suo carattere partecipativo (attivo o passivo) l'arte è stata in grado di creare consapevolezza  riguardo a tematiche di tipo culturale, politico e sociale, facendo così emergere il suo carattere educativo.
Al pari del design l'arte è, pertanto,  in grado di focalizzare la sua attenzione sulle relazioni che intercorrono tra l'uomo e il contesto in cui si pone, e partendo da un'indagine territoriale è in grado di individuare i bisogni e le potenzialità intrinsechi a quel determinato ambiente.
Il contesto *extraurbano* in cui sorgono le opere analizzate ha permesso di evidenziare come l'arte sia in grado di condurre un'indagine olistica dell'ambiente considerato,  individuandone quelle che sono le risorse materiali o immateriali. Le opere di artisti come Robert Smithson e Nancy Holt hanno dimostrato come l'arte sia in grado di impiegare materiali naturali locali o pervenuti in situ, donandogli una nuova vita e contribuendo allo sviluppo di una riqualifica territoriale. Allo stesso modo altri artisti hanno saputo sfruttare le risorse di una determinata area geografica donandogli  un valore aggiunto per le popolazioni locali, come nell'opera *Rhythms of life,* di Andrew Rogers.  In altri casi l'arte ha saputo coniugare la storia di un luogo con il suo carattere geologico promuovendo  la riqualifica territoriale attraverso il ripristino della biodiversità, contrastandone così il degrado ambientale[49]. Ne sono esempio i lavori di Alan Sonfist e Agnes Denes.
In altri contesti l'arte è stata, invece, in grado di avvalersi delle innovazioni tecnologiche per offrire soluzioni di carattere ambientale, come dimostrato dal lavoro di Jason Decares Taylor, che con le sue sculture subacquee dimostra come l'arte possa essere un mezzo per favorire la conservazione e l'utilizzo delle risorse marine[50].
Nelle sue numerosi declinazioni l'arte ha dimostrato come l'inclusione sociale possa essere strumento in grado di instaurare un processo educativo equo e inclusivo, abbattendo le distinzioni di genere o culturali, come nel caso della *border art* [51]. Sempre attraverso azioni partecipative come la performance l'arte si pone come strumento di espressione culturale, nel riscatto dei riti e delle usanze popolari, soffocate dalla colonizzazione e dall'urbanizzazione. In altri casi, l'arte si avvale della performance e della partecipazione attiva per esplorare e denunciare le condizioni sociali o ambientali causate da uno sviluppo insostenibile[52].  Ne sono esempio le opere di  Rubèn Martìn De Lucas o Vibha Galhotra.
Infine , attraverso la realizzazione di simboli l'arte è in grado di accentuare il suo carattere comunicativo e promuovere una serie di azioni partecipative che hanno il fine di creare consapevolezza e incentivare l'adozione di misure e comportamenti atti a combattere i problemi ambientali e le loro conseguenze, come nel caso dei progetti *Il Terzo Pardiso* e *WASTELAND*[53].
Giunti alla fine di questa ricerca è possibile assodare come l'arte, allo stesso modo del design, sia in grado di adottare un approccio sistemico con il fine di creare consapevolezza e incentivare l'adozione di comportamenti  volti al perseguimento di uno sviluppo sostenibile.
L'arte allo stesso modo del design è in grado di rapportarsi in modo sistemico in relazione agli ambiti culturale, sociale ed ambientale creando una serie di connessioni tra tali ambiti.
Nello sviluppo delle società l'arte è in grado di legarsi alla storia di un popolo adattandosi e modulandone l'aspetto culturale. L'arte fa dell'uomo e della sua cultura il suo soggetto principale indagandone il rapporto con la natura circostante, e favorendo lo sviluppo di un rapporto bilanciato con essa. L'arte si lega alla politica , senza diventarne strumento, ma al contrario contrastando le problematiche sociali che ne derivano. L'arte - allo stesso modo del design - adottando un approccio sistemico nell'indagine di un determinato contesto, diviene quindi un fenomeno sociale in grado di produrre un impatto positivo sulla società in cui si sviluppa, promuovendo uno sviluppo sostenibile legato al benessere personale e collettivo . L'arte, attarverso il suo carattere sistemico è pertanto strumento in grado di fare fronte alle problematiche sociali contemporanee.

[49]SDG 15- Life on land
[50]SDG 14 - Life below water
[51]SDGs 4 - Quality education / 5 - Gender Equality / Reduced inequalities
[52]SDGs 3 - Good health and well being / 6 - Clean water and sanitation
[53]SDG 13- Climate action

# 6.12 Mappa sistemica dell'arte

*Rappresentazione delle connessioni sistemiche che si instaurano tra le azioni artistiche e il contsto in cui sorgono, delineandone inoltre la risposta ad alcuni SDGs.*



# Conclusioni

Attraverso un'analisi condotta su più fronti è stato possibile comprendere il ruolo dell'arte e del design a livello politico, culturale ed ambientale.  In primo luogo si è evidenziato il ruolo fondamentale che tali discipline hanno ricoperto nel corso dei secoli, nelle società in cui si sono sviluppati, mutandole e mutando con esse; ricoprendo il ruolo di strumenti culturali, o di lotta alle istituzioni, ai problemi sociali o ambientali;  ponendosi come strumento di protesta, in grado di dare voce alle persone e proponendo soluzioni a questioni ambientali e sociali piccole o grandi che fossero.
Successivamente attraverso le definizioni degli ambito culturale, politico e sociale è stato possibile comprendere come questi siano strettamente connessi e come per far fronte alle problematiche che ne derivano sia necessario adottare una visione sistemica.
Conoscendo il ruolo che il design ricopre nel far fronte a tali problematiche, si è deciso di concentrare la ricerca sull'indagine dei lavori *extraurbani* di ventitrè artisti contemporanei, con il fine di comprendere l'impatto che l'arte, allo stesso modo del design, può avere nello sviluppo di una coscienza collettiva, attivando così un processo di riflessione riguardo alle  problematiche attuali e portando ad una considerazione sulle possibili soluzioni o atteggiamenti da attuare per far fronte a tali problemi, con il fine di perseguire uno sviluppo sostenibile. dall'analisi dei casi studio è emerso come come l'arte sia in grado di condurre un'indagine olistica dell'ambiente considerato, individuandone i problemi e le risorse.
Successivamente è stato quindi possibile definire una visione sistemica dell'arte, delineandone le connessioni che si formano in relazione agli ambiti culturale, politico e sociale e gli *output* che ne derivano.
Infine è necessario sottolineare come il fine ultimo di questa ricerca non è quello di porsi come affermazione assoluta del fatto che l'arte, così come il design sistemico, possa sempre offrire delle soluzioni concrete a problemi di tipo culturale, politico e ambientale, ma vuole invece sottolineare come l'arte, allo stesso modo del design, possa essere uno strumento atto allo sviluppo di una coscienza collettiva, in grado di innescare un processo di riflessione riguardo alle problematiche attuali, portando così ad una considerazione sulle possibili soluzioni o atteggiamenti da attuare per far fronte a tali problemi, con il fine di perseguire uno sviluppo sostenibile dal punto di vista sociale ed ambientale.

# Bibliografia


April, S.  (2018). Arte mesopotamica. In Stephen, F., King, (ed.) *Arte. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 20-23.

Barbero, S. & Cozzo, B. (2010). *Ecodesign*. H. F. Ullmann, edizione multilingue.

Barilli, R. (1978). *La performance*. Bologna: Edizioni MAMbo

Beuys, J. (1979). Da quali forze nasce l'arte?. In Harlan, V. (2015). *Joseph Beuys: Cos'è l'arte?* Roma: Castelvecchi.

Biamonti,A. (2018) Il design scandinavo. In A. Branzi (Ed.), *Il Design. Storia e Controstoria* (pp.164-169).Firenze: Giunti Editore

Biamonti, A. (2018) Lo stile moderno di massa americano negli anni Cinquanta.In A. Branzi (Ed.), *Il Design. Storia e Controstoria* (pp.170-175).Firenze: Giunti Editore

Biamonti,A. (2018) La Rivoluzione delle materie plastiche e gli oggetti componibili. In A. Branzi (Ed.), *Il Design. Storia e Controstoria* (pp.200-203).Firenze: Giunti Editore

Biamonti,A. (2018) Donald Judd. In A. Branzi (Ed.), *Il Design. Storia e Controstoria* (pp.204-207).Firenze: Giunti Editore

Brand, S.(1968). *The Whole Earth Catalog*

Branzi (2018). *Il design: storia e controstoria.* Giunti editore: Firenze

Brundtland, G. H. (1987). *Our Common Future*. Report of the World Commission on Environment and Development

Celant, G. (2008). *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione.* Feltrinelli editore

Celant, G. (2012). *Arte Povera*. Milano: Giunti editore

Celant, G. (2011)*I territori dell'arte povera*. In Celant, G. *Arte povera* (ed.)

Celant, G. (1967) *Arte Povera. Appunti per una gurriglia. Flash Art, 5*

Chittolini, G. (1987). La città europea tra Medioevo e Rinascimento. In Rossi, P. (Ed.), *Modelli di città. Strutture e funzioni politiche* (pp. 370-393). Torino: Einaudi.
Commoner, B. (1964). Civil Defense.The Citizen's Choice. *Nuclear Information, 6,* pp. 1–17

Commoner, B. (1971). *The Closing Circle: Nature, Man, and Technology.* New York: Random House Inc

D'Alfonso, M. (2018). La Scuola di Ulm. In A. Branzi (Ed.), *Il Design. Storia e Controstoria* (pp.158-163).Firenze: Giunti Editore

D'Alfonso, M. (2018). Lo stile moderno di massa negli anni cinquanta in Italia, il caso Mollino. In A. Branzi (Ed.), *Il Design. Storia e Controstoria* (pp.176-181).Firenze: Giunti Editore

De Domizio Durini, L. (2019). *Joseph Beuys: Difesa dellla natura-discussioni 1978-1984*. Torino: Lindau.

Dempsey, A. (2018). Noveau Rèalisme. In Stephen, F., King, (ed.) *Arte. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 492-495.

Dempsey, A. (2018). Land Art. In Stephen, F., King, (ed.) *Arte. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 528-531.

De Fusco, R. (2009). *Storia del Design*. Bari: Editori Laterza.

D. H. Meadows, D. L. Meadows, J. Randers e W. W. Behrens III, (1972)*The limits to growth, a report for the Club of Rome's*.

Dunne, A. & Raby,F. (2005). T*owards a Critical Design* [Catalogue essay]. Paris: Centre Pompidou

Dunne, A. & Raby,F. (2013). *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*. Cambridge: The MIT Press.

Farthing, S., King, C., Corck, R., Cleworth, S., Martin, D.,Patrick, R., et al. (2018). *Arte. La storia completa.* Bologna: Atlante.

Fisher-Lichte, E. (2008). *The transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. UK: Routledge.

Forrester, J. W. (1968). *Principles of Systems*.

Grün, A., Bär, S., & Beutner, S. (2000). *Signals in the sand: 3-D recording and visualization of the nasca geoglyphs*. Paper presented at XIXth Congress of International Society for Photogrammetry and Remote Sensing. Zurigo: ETH, Federal Institute of Technology, Institute of Photogrammetry and Remote Sensing.

Grant, R. (2018). POP art. In Stephen, F., King, (ed.) *Arte. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 480-485

Griliopoulos, D. (2017). Usa e getta. In Whilide, E. (ed.) *Design. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 336-343.

Hardin, G. (1968). The Tragedy of the common. *Science, New Series, 162* (3859), pp. 1243-1248

Jackson, L. (2017). Il moderno americano. In Whilide, E. (ed.) *Design. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 284-295.

Kastner, J & Wallis, B. (1998). *Land and Environment Art*. Londra: Phaidon.

King, C. (2018). L'avvento della fotografia. In Stephen, F., King, (ed.) *Arte. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 356-363

King, C. (2018). Videoarte. In Stephen, F., King, (ed.) *Arte. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 524-527

Kosuth J. (1975). 1975 Arte concettuale: un fallimento?, in Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*. Genova, Costa & Nolan (ed.), 1987, pp. 77- 94.

Lanzavecchia, C., Tamborrini, P. & Barbero, S. (2012). *Il fare ecologico. Il prodotto industriale e i suoi requisiti ambientali.* Milano: Edizioni Ambiente

Lasaponara, R., & Masini, N. (2012). *Satellite remote sensing: A new tool for archaeology* (Vol. 16). Springer Science & Business Media.

Latorre, G. (2012). Border Consciousness and Artivist Aesthetics: Richard Lou's Performance and Multimedia Artwork. *American Studies Journal, 57*

LeWitt, S. (1967) Paragraphs on Conceptual Art, *Artforum, 5 (10)*, 79-83.

Malpass, M. (2013). Between Wit and Reason: Defining Associative, Speculative, and Critical Design in Practice. *Design and Culture, 5* (3), pp. 333-356

Malpass, M. (2017), *Critical Design in Context: History, Theory, and Practice.* New York: Bloomsbury Academic

Molina, R. (2018). Arte precolombiana antica. In Stephen, F., King, (ed.) *Arte. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 34-37.

Museum of Modern Art (1972). *Italy: the New Domestic Landscape. Achievements and Problem of Italian Design.* Edited by Emilio Ambasz. New York: New York Graphic Society, Greenwich, Conn.

ONU (1972). *Declaration of the United Nations Conference on the Human Environment, 1972. Stockholm Declaration.* United States Foreign Policy (1972). A Report of the Secretary of State

Osgerby, W. (2018). Young British Artists. In Stephen, F., King, (ed.) *Arte. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 552-555.

Peruccio, P. P. (2020). *The Limits to Growth Future Studies Systems* [Power Point slides]. Unpublished manuscript, Politecnico di Torino, Italia.

Pistoletto, M. (2007). *Il Terzo Pardiso*. Marsilio Editori

Poli, F. (2019). *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*. Roma: Ed. Laterza.

Poli, F & Corgnati, M. (2008). *Dizionario dell'arte del Novecento. Movimenti artisti, opere, tecniche e luoghi.* Milano: Mondadori.

Pratesi, L. (2017). *I protagonisti della scena globale da Koons a Cattelan*. Giunti editore: Firenze.

Proulx, D.A. (1999). Nasca Puquios and Aqueducts. In Rickenback, J. (ed.); *Nasca: Mysterious Zeichen im Alten Perù*. Zurigo

Reiche, M. (1969). *Mystery on the desert*. Stuttgart: Eigenverlag.
Scarlett, K. (2003). *Rhythms of Life: the art of Andrew Rogers.* Melbourne: Macmilla

Smithson, R. (1968). A Sedimentation of the Mind: Earth project. *Artforum, 7.*

*Smithson, R. (1972). Cultural Confinement. Artforum. / Nancy Holt (ed.), The Writings of Robert Smithson, New York, 1979, pp. 132-3, from which the present text is taken. (See also VIIB3.)*

Sparke, S. (2017). Le nuove materie plastiche. In Whilide, E. (ed.) *Design. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 296-303.

Sparke, S. (2017). Il Postmoderno. In Whilide, E. (ed.) *Design. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 416-421.

Todolì, V. (2020). *Mario Merz Igloos.* Milano: Mousse Publishing

Treaty Banning Nuclear Weapons test in Atmosphere, in Outer Space and Under water. Mosca, 5 agosto 1963, in force 10 ottobre 1963, 480 UNTS 43

Wilhide, E., Glancey, J., Beidas, E., King, C., Gee, R., Ritter, F., et al. (2017). Design. La storia completa. Bologna: Atlante.

Wilhide, E. (2017). Il minimalismo. In Whilide, E. (ed.) *Design. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 444-447.

Wilhide, J. (2017). Celebrità del design. In Whilide, E. (ed.) *Design. La storia completa*. Bologna: Atlante, pp. 464-469.



# Sitografia

Antonelli, P. (2011, August 31). States of Design 04: Critical Design. *Domus,949*. Consulato in data 10 novembre, 2021 https://www.domusweb.it/en/design/2011/08/31/states-of-design-04-critical-design.html

Albuquerque, L. *(2021). Lita Albuquerque.* Consulato in data 21 novembre, 2021 a https://www.litaalbuquerque.com/

Albuquerque, L. (2021). *Lita Albuquerque works.* Consulato in data 21 novembre, 2021 a https://www.litaalbuquerque.com/

Arte Sella (2021). *Arte Sella.The Contemporary Mountain*. Consultato il 2 Novembre 2021 a http://www.artesella.it/it/

Auger, L. (2009). *Smell+*. Consulato in data 22 novembre, 2021 http://www.auger-loizeau.com/projects/smell

Bottà, D. (2019). *Speculative o Critical Design: Immaginare Possibili Futuri per Aagire nel Presente*. Consulato in data 12 Novembre, 2021 from https://medium.com/uxlab-it/speculative-o-critical-design-immaginare-possibili-futuri-per-agire-nel-presente-769afa956779

Dantini, M. (2006). *49 anni di Arte Povera. L'editoriale di Michele Dantini*. Consultato in data 30 ottobre, 2021 a https://www.artribune.com/attualita/2016/09/anniversario-arte-povera-celant-mostra-la-bertesca-genova/

Denes, A. (2021). *Agnes Denes.* Consulato in data 21 novembre, 2021 a http://www.agnesdenesstudio.com/

Denes, A. (2021). *Tree Mountain – A living time capsule*. Consulato in data 21 novembre, 2021 a http://www.agnesdenesstudio.com/

Duràn, A. (2021). *Alejandro.* Consultato in data 24 novembre, 2021 a https://alejandroduran.com/

Duràn, A. (2021). *Washed up project.* Consultato in data 24 novembre, 2021 a https://alejandroduran.com/

Erre, M. R. (2021). *Delimitations*. Consultato in data 26 novembre, 2021 a http://marcoserre.com/delimitations/

Fernandez, A. T. (2021). *Ana Teresa Fernàndez*. Consultato in data 26 novembre, 2021 a https://anateresafernandez.com/

De Lucas, R. M. (2021). *Dossier*. Consultato in data 25 novembre, 2021 a http://martindelucas.com/

Galhotra, V. (2021). *Vibha galhotra*. Consulato in data 21 novembre, 2021 a http://vibhagalhotra.net

Galhotra, V. (2021). *Who owns the Water*. Consulato in data 21 novembre, 2021 a http://vibhagalhotra.net

Galhotra, V. (2021). *Who owns the Earth*. Consulato in data 21 novembre, 2021 a http://vibhagalhotra.net

Gonsher, I. (n.d). *Beyond Design Thinking: an Incomplete Design Taxonomy*. Consultato in data 22 ottobre, 2021 http://www.cd-cf.org/articles/beyond-design-thinking/

Holt/Smithson Foundation (2021). *Nancy Holt*. Consultato in data 20 novembre, 2021 a https://holtsmithsonfoundation.org/

Holt/Smithson Foundation (2021). *Robert Smithson*. Consultato in data 20, 2021 novembre a https://holtsmithsonfoundation.org/

Holt/Smithson Foundation (2021). *Spiral Jetty*. Consultato in data 20 novembre, 2021 a https://holtsmithsonfoundation.org/

Holt/Smithson Foundation (2021).*Broken Circle & Spiral Hill*. Consultato in data 20 novembre, 2021 a https://holtsmithsonfoundation.org/

Holt/Smithson Foundation (2021). *Sun Tunnels*. Consultato in data 20 novembre, 2021 a https://holtsmithsonfoundation.org/

Isgrò, E. (2021) *Emilio Isgrò*. Consultato in data 22 ottobre, 2021 a https://www.emilioisgro.info/

Jacobsone, L. (2017). Critical design as approach to next thinking. The Design Journal, 20 (1), DOI: 10.1080/14606925.2017.1352923. Consultato in data 22 ottobre, 2021 a https://www.tandfonline.com/

Kröller-Müller (2021). Kröller-Müller Museum. Consultato in data 18 novembre a https://krollermuller.nl/museo-kroller-muller-temporaneamente-chiuso

Memphis (2022). *Memphis Milano*. Consultato in data 22 ottobre, 2021 a https://www.memphis-milano.com/?lang=it

Peretti, M. (2019). *La griglia del VII CIAM. Come e cosa comunicare*. Consultato in data 24 ottobre, 2021 https://www.wearch.eu/la-griglia-del-vii-ciam-come-e-cosa-comunicare/

Pistoletto, M. (2002). Manifesto Love Difference. Consultato in data 17 novembre, 2021 a http://www.pistoletto.it/it/testi/manifesto_love_difference.pdf

Porcu, A. (2015). *Marina Abramovic e Ulay. Due corpi nudi per la performance Imponderabilia*. Consultato in data 22 ottobre, 2021 from http://artecracy.eu/marina-abramovic-ulay-due-corpi-nudi-la-performance-imponderabilia/

Rogers, A. (2021). Rhythms of life. Consultato in data 21 novembre, 2021 a https://www.andrewrogers.org/

Taylor, J. D. (2021). *Underwater sculpture*. Consultato in data 27 Novembre, 2021 a https://www.underwatersculpture.com/

Treccani (2021). *Natzca*. Consulato in data 21 settembre, 2021 a https://www.treccani.it/enciclopedia/nazca/

Treccani (2021). *Artigiano*. Consulato in data 21 settembre, 2021 https://www.treccani.it/vocabolario/artigiano/

Treccani (2021). *Arte*. Consulato in data 21 settembre, 2021 https://www.treccani.it/vocabolario/arte/

Treccani (2021). *Artigianato*.Consulato in data 21 settembre, 2021 https://www.treccani.it/vocabolario/artigianato/

Treccani (2021). *Accademia*. Consulato in data 21 settembre, 2021https://www.treccani.it/enciclopedia/accademia_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Treccani (2021). *Diritti civili, movimento per i* .Consulato in data 25 settembre, 2021https://www.treccani.it/enciclopedia/diritti-civili-movimento-per-i_%28Dizionario-di-Storia%29/

Treccani (2022). *Cultura*. Consultato in data 27 gennaio, 2022 a https://www.treccani.it/vocabolario/cultura

Treccani (2022). *Ambiente. Consultato in data 27 gennaio, 2022* a https://www.treccani.it/enciclopedia/ambiente_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/

Treccani (2022). *Politica*. Consultato in data 27 gennaio, 2022 a https://www.treccani.it/vocabolario/politica/

Treccani (2022). *Educazione*. Consultato in data 27 gennaio, 2022 a https://www.treccani.it/vocabolario/educazione/

UNESCO (2022). Culture 2030 Indicators. Consultato in data 2 febbraio, 2022 a https://whc.unesco.org/en/culture2030indicators/

Winer, A. (2018, November 16) The Complicated Legacy of Stewart Brand's "Whole Earth Catalog". *The New Yorker*. Consultyato in data 31 ottobre, 2021 a https://www.newyorker.com/news/letter-from-silicon-valley/the-complicated-legacy-of-stewart-brands-whole-earth-catalog