

$$\frac{A_{10}}{8_{10}}$$

Michele Dantini
Arte, ecologia e sfera pubblica
Scritti scelti (2007-2011)



Copyright © MMXI
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-4633-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2012

Indice

Introduzione

I.

Ecologia e società	11
Earthworks, comunità, gender. Osservazioni sul “mistico”, narrazioni dal “margine” nell’arte americana 1967-1974	35
Isole, rotoli, promenades. Temi cosmici, geografici e di viaggio nell’arte italiana contemporanea	47
Cavalli e altri erbivori. Orazioni moderniste e controversie identitarie	55
Università mobili, archivi temporanei	61
Greenwashing	67

II.

Alberto Burri	73
Piero Manzoni	75
Vincenzo Agnetti	79
Materia, corpo, azione	81
Mario Schifano	83
Pino Pascali	85
Alighiero Boetti	87
Luciano Fabro	89
Michelangelo Pistoletto	91
Gino De Dominicis	93
Claudio Parmiggiani	95
Luigi Ghirri	97
Franco Vaccari	99
Cesare Pietroiusti	101

Italics	103
Leggerezza? Arte italiana contemporanea e sfera pubblica	105
Genealogie. Critica, storiografia e cosmopolitismo decoloniale	107
III.	
Lionello Venturi	113
Giulio Carlo Argan	117
Cesare Brandi	121
Cesare Brandi	123
Cesare Brandi	125
Gillo Dorfles	127
Alberto Arbasino	129
Luciano Pistoì	131
Edoardo Sanguineti	133
Carla Lonzi	135
Paolo Fossati	137
Lea Vergine	139
Francesco Bonami	141
Anna Bravo	143
IV.	
Andy Warhol	149
Leo Castelli	151
Gordon Matta-Clark	153
Franz West	155
Thomas Struth	157
Alfredo Jaar	159
Rosa Barba	161
Hans Ulrich Obrist	163
Informazione e fine arts	165
Piccoli teatri di intenti, modelli discorsivi, fotografia e scultura	167
Fare mondi?	169

Introduzione

Il volume è una selezione di saggi e testi brevi apparsi tra 2007 e 2011: quadriennio che ha visto l'arte contemporanea giungere dapprima all'apice del consenso e poi, a seguito della crisi finanziaria, divenire oggetto di valutazioni decisamente più caute¹. Convinzione e perplessità si alternano anche negli scritti raccolti: con l'indicazione di propositi condivisibili e altresì il riconoscimento di un distacco talvolta stupefacente dalle necessità comuni.

La storia dell'arte si intreccia intimamente, a partire dagli anni Sessanta, alle trasformazioni del movimento verde e alla richiesta di maggiore attenzione per gli equilibri che regolano la vita sulla Terra. L'interesse per la qualità degli spazi urbani, la sostenibilità delle produzioni e del consumo, la domanda di giustizia sociale, istituzioni trasparenti e servizi diffusi è parte dell'agenda ambientalistica al pari delle più tradizionali istanze di tutela della natura "selvaggia". Se nel recente passato gli artisti hanno cercato di contribuire a progetti di bonifica territoriale e conservazione, oggi prevale un atteggiamento collaborativo che elegge la città, le relazioni sociali, l'informazione, il mondo dell'arte come luogo di intervento. Ma l'orientamento "ecologico" che il volume cerca di definire è intenzionalmente più ampio: investe la tutela della memoria comune, i negoziati relativi all'identità culturale, le risorse di progettazione storica e sociale di una comunità e degli individui al suo interno, l'analisi dei modelli culturali, le pratiche di scrittura. Potremmo parlare, soprattutto a riguardo di discipline storiche e del senso attuale della loro pratica in senso alle società contemporanee, di un'ecologia dell'"immateriale". Non è casuale se, assieme

1 Cfr. ad esempio Robert Janes, *Museums for a Troubled World*, Routledge 2009, p. 47: "tutti sanno che il pianeta Terra e la civiltà globale sono oggi di fronte a una costellazione di problemi che ne minacciano la stessa sopravvivenza... È sorprendente come i musei non entrino che raramente nel dibattito su questi temi, il che mi induce a considerare come un dato di fatto la loro completa irrilevanza nel ruolo di istituzioni sociali. Il persistere di un atteggiamento di rifiuto nei confronti di simili temi può avere un valore adattivo nel breve termine, ma è innegabile che questo stesso rifiuto stia ormai aggredendo il futuro stesso della collettività". Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle si spingono oltre: "ma non può essere che l'arte contemporanea sia neoliberalismo allo stato più puro?", si chiedono nell'editoriale di *e-flux journal* #21 (dicembre 2010, <http://e-flux.com/journal/issue/21>). Cfr. anche Hito Steyerl, *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Postdemocracy* nello stesso numero di *e-flux journal*; Maria Lind, *Selected Writing*, Sternberg, Berlin | New York 2010, p. 17 e passim. Colpisce che, a livello internazionale, si siano fatti frequenti i riferimenti polemicamente all'arte contemporanea anche da parte di precedenti estimatori o osservatori non preconcepiuti, da John Berger a John De Lillo a Orhan Pamuk. Più recentemente (ma non è certo una sorpresa) Marc Fumaroli, *Se i musei dimenticano l'arte per inseguire il mercato*, in: *La Repubblica*, 28.10.2010, p. 1, 39 e *Il Giornale dell'arte*, xxviii, 303 (novembre 2010), p. 1, 4; Simon Schama, *Il bello e la bestia*, in: *La Repubblica*, 27.11.2010, pp. 41-43. Più neutra l'indagine di Sarah Thornton, *Il giro del mondo in sette giorni*, Feltrinelli Traveller, Milano 2009.

a saggi specificamente dedicati al tema annunciato dal titolo, troviamo qui momenti di riflessione sulla storia recente dell'arte e della critica d'arte italiane condotti da prospettive antiideologiche e per più versi deegemoniche. Possiamo affermare che la critica d'arte italiana postbellica è in larga parte critica di idee ("poetiche") e movimenti. Mutano orizzonti ideologici, contesti discorsivi, pratiche di scrittura. Non viene meno invece la scarsa considerazione per opere e contesti autoriali: tra gli strumenti del critico d'arte o dello storico contemporaneista figurano raramente biografie e descrizioni. La difficoltà di artisti italiani di più giovane generazione a inserirsi nel contesto internazionale è in parte conseguenza di un deficit didattico e di narrazione storico-artistica: mancano resoconti fluidi e articolati che rendano le opzioni prossime immediatamente disponibili.

L'appartenenza postbellica al contesto atlantico ha modellato in profondità opere, testi, comportamenti. Acuite consapevolezza relative ai processi di mimetismo culturale e alle strategie di penetrazione commerciale suggeriscono di adottare prospettive storiografiche che tengano conto del contesto geopolitico e di marketing nazional-culturale in cui tanto carriere individuali quanto movimenti come l'"arte povera" o la "transavanguardia" si sono collocati.

L'interesse per una storia dell'arte contemporanea intesa per una volta come storia delle opere ha spinto a interrogarsi sui modi attraverso cui si è scritto di arte contemporanea, a cogliere e catalogare tecniche, narrazioni, politiche autoriali². Si è dedicata una particolare attenzione alla ricostruzione di una storia dell'arte italiana contemporanea che privilegi la storia delle opere e consideri criticamente raggruppamenti ed "etichette". Nel contribuire a gettare luce sul complesso intreccio di riflessioni storiche, economiche, sociali che sorreggono l'attività di artisti e critici, si è inteso restituire un tratto specifico del modernismo italiano, l'avversione a istrionismi e derive gutte o "capaneiche"³.

L'attuale enfasi sui caratteri partecipativi dei progetti, se non accompagnata da un'adeguata riflessione su politiche autoriali e processi, trasforma la partecipazione stessa in mera strategia di consenso. L'artista assume i tratti dell'architetto-urbanista di tradizione modernista, il demiurgo. Al pubblico sono non di rado concesse opzioni solo secondarie, interne al format (arte, arte contemporanea, "arte pubblica") e subalterne alle scelte intrasistemiche del pool costituito da curatore, gallerista, amministratore. Se la domanda di partecipazione può risultare manipolata, l'assunzione di responsabilità e "finitzza" autoriali lascia concretamente al pubblico di destinatari l'opzione radicale: prendere o lasciare, accogliere, ignorare, rifiutare. In definitiva: l'esperienza estetica è per sua natura partecipativa.

2 Cfr. qui in particolare, sul tema delle politiche di scrittura, Carla Lonzi, pp.127; Anna Bravo, pp. ù133.

3 Roberto Longhi irride il "capaneico" nel breve scritto antologicizzato da Gianfranco Contini come Morandi al Fiore, datato 1945, oggi in Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1993, pp. 1095-1100.

I saggi e gli articoli che seguono contribuiscono a delineare una geografia dell'arte pubblica dai secondi anni Sessanta a oggi, dedicando specifica attenzione a una linea "civile" dell'arte contemporanea italiana - linea che riconosciamo oggi minoritaria e la cui sofferenza accompagna la rarefazione di progetti politici, storici e sociali connessi al paese nel suo complesso. Se non è difficile riconoscere in Castellani, Paolini e Fabro gli artisti che forse più di ogni altro meritano di essere considerati sotto questo profilo, vale, per il tardo Pistoletto delle tesi sul "*Terzo Paradiso*" quanto abbiamo scritto con riferimento all'arte relazionale. Le asimmetrie tra artisti-produttori e pubblico-consumatore non vengono meno per effetto di convinzioni progressiste o buone intenzioni, ma per la ricerca, da parte degli artisti, di dimensioni dialogiche e collaborative che riflettano criticamente in primo luogo sul ruolo autoriale e la sua collocazione sociale.

Si è discusso molto, in anni recenti, sulla critica d'arte e la sua "quieta crisi"⁴. "*What happened to art criticism?*", si chiede James Elkins in un'ironica riflessione⁵. L'affermazione di figure professionali come il curatore-critico o lo "studio manager", responsabile della comunicazione e delle relazioni pubbliche di artisti affermati, è stata rapida, e ha esautorato il saggio del critico-scrittore, affiancato e poi sostituito da "testi" diversi, di uso e sostegno più immediati, in primo luogo l'intervista⁶. "Né io né Rostia", osserva perplesso John Berger, "riusciremmo ad andare oltre la prima assistente di un qualsiasi professionista del mondo dell'arte. E, se per caso ci riuscissimo, se davvero incontrassimo un mercante d'arte, lui ci guarderebbe come se fossimo appena usciti da un circo di paese"⁷. Con poche eccezioni, la critica d'arte si colloca attualmente

4 Cfr. Nicolaus Schafhausen (a cura di), *Neue Kunstkritik*, Sternberg, Berlin | New York 2001; Raphael Rubinstein (a cura di), *Critical Mess*, Hard Press, Lenox, Massachusetts 2006; Daniel Birnbaum, Isabelle Graw (a cura di), *Criticism and its Markets*, Sternberg Press, Berlin | New York 2008. Sulla crescente organicità di critica e mercato a partire dagli anni Sessanta cfr., per il contesto italiano, Michele Dantini, *Ytalia subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2010*, in Gabriele Guercio | Anna Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa | Maxxi, Milano | Roma 2010, pp. 263-308.

5 James Elkins, *What happened to art criticism?*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003.

6 "È evidente", osserva Carla Lonzi nel 1963, "che i critici hanno nei mercanti, categoria che si va poco a poco intellettualizzando, concorrenti da non sottovalutare. Il contratto, la mostra, l'acquisto delle opere si sono rivelati strumenti imbattibili per la riuscita di una buona politica culturale, superiore a qualsiasi appoggio critico" (*Solitudine di un critico*, in: *L'Avanti*, 13.12.1963, p. 23). Lonzi interrompe la propria attività critica sul finire degli anni Sessanta, senza ottenere dagli artisti il riconoscimento paritario cui aspira come autrice. Per una considerazione retrospettiva cfr. Carla Lonzi in Germano Celant, *Identità italiane. L'arte in Italia depuis 1959*, cat. esp., Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 25.6 | 7.9.1981, Firenze, Centro Di, 1981, p. 31. La diffusione della pratica dell'intervista nella critica d'arte è ampia anche per il precedente costituito da Lonzi. Nella costruzione del testo dialogico non mancano elementi finzionali, riconoscibili o meno: non si usano però cautele. Solleva il velo Massimiliano Gioni (intervistato da Franco Fanelli) in: *Il Giornale dell'Arte* | Vernissage, xi, 121, p. 9: "[Cattelan] mi dava 250 euro al mese come sussidio per tutte le parole che gli fornivo nelle sue interviste... Gli ho sempre messo in bocca grandi frasi rubate a Bréton e altri".

7 John Berger, *Photocopies*, Pantheon Books, New York | Bloomsbury, London 1996, p. 63 (trad. it., *Fotoco-*

al margine di decisioni già prese quando non sia mero dispositivo di persuasione e contribuisce in misura ridotta alla carriera di un artista. Proprio la minore organicità al sistema può però costituire motivo di interesse e spingere a ricordarne presupposti decisivi: l'orientamento al pubblico, non necessariamente specialistico, al giovane artista in formazione, allo studente; la mobilitazione in senso civile, il partito preso di individualità e indipendenza, la cura dei significati.

Un'ultima considerazione, infine, in merito al termine "archivio" e all'accezione privilegiata in cui si è scelto di considerarlo. L'"archivio" cui la teoria culturale può interessarsi non appare già dispiegato, individuato e disponibile, al contrario. Attende allo stato di latenza. Inteso nel senso della scoperta e con riferimento ai processi immaginativi, questo stesso "archivio" è creato contemporaneamente al suo riconoscimento. Disperso, tralasciato o spettrale, prende a esistere solo nell'incontro con il ricercatore elettivo, che gli restituisce investigabilità e senso. L'"archivio" è un luogo di necessità e desiderio, luogo genealogico: vi si preservano possibilità di anamnesi e immaginazione di futuro.

L'autore desidera ringraziare Jeremy Deller, Hans-Peter Feldmann, Liam Gillick, Dan Graham, Jeppe Hein, Annette Kislung, Kitty Kraus, Gustav Metzger, Ugo Rondinone, Thomas Saraceno, Jan Sauerwald e Friederike Walter per la collaborazione editoriale, Raffaele Cimino e l'editore per la cura grafica. Un ringraziamento particolare a Michael Elmgreen e Ingar Dragset per l'immagine di copertina: "*The One and The Many*" (2010), installazione prodotta dal ZKM di Karlsruhe, esemplifica il senso ampliato in cui i testi raccolti intendono il tema "ecologico". Una dedica a Livia, Quirino, Garfield e alla piccola Pandora.

I.

Ecologia e società

Considerate con riferimento alla storia del movimento ambientalista, le relazioni tra artisti e ecologia non sono meno ricche di dislocamenti interni, interruzioni, fratture. Nel corso di quasi cinque decenni, lo studio della Terra sotto il profilo degli equilibri complessi e dello stato delle acque, dell'aria, dei suoli si è trasformato da disciplina accademica in cultura popolare, producendo best sellers e repertori di immagini di ampia diffusione; ha destato interesse per regioni decentrate, ha ampliato drasticamente i territori dell'immaginazione e contribuito, con studi culturali e *postcolonial*, a porre in discussione le demarcazioni correnti tra Centri e Periferie. Ha inoltre modificato archivi di riferimento e gerarchie di saperi per quanti, politici e amministratori, artisti, intellettuali e teorici della cultura, desiderano occuparsi di problemi e istanze relativi alla sfera pubblica conferendo una più ampia rilevanza storica e sociale alle scienze della Terra e dell'Uomo. Non è corretto semplificare oltre misura. Esiste una pluralità di posizioni, atteggiamenti, risposte che si sono date, anche solo in ambito artistico, in merito al tema: arte, ecologia, natura. Se però lasciamo scorrere idealmente un'antologia di immagini davanti ai nostri occhi, possiamo riuscire a misurare uno spostamento, individuare una direzione.

Un contesto teorico, sociale, politico in trasformazione.

Racchiusi tra la Conferenza mondiale sul clima di Rio de Janeiro (1992) e la firma del Protocollo di Kyoto (1997), tenacemente avversato dall'amministrazione Bush, gli anni Novanta sono un decennio decisivo per la crisi e la trasformazione interna del network ambientalista. L'argomento della "sesta estinzione" e la necessità di contrastare la perdita di biodiversità si impongono a seguito delle prime stime scientifiche relative ai costi dello "sviluppo" non regolamentato, mentre il progressivo assottigliamento dello strato di ozono e il processo di riscaldamento globale portano evidenze decisive a quanti, già negli anni Sessanta e Settanta, suggerivano di considerare le responsabilità umane nell'alterazione di equilibri ipercomplessi. "Oggi la mano che guida l'evoluzione è indiscutibilmente umana, e ciò ha tremende implicazioni per l'intero pianeta", scrive Stephen M. Meyer in *The End of the Wild* (*La fine della natura selvaggia*, in: *The Boston Review*, April | May 2004). "Attraverso la nostra formidabile capacità di modificare l'ambiente circostante stiamo costruendo una gerarchia di forme viventi selezionate da noi". L'agenda no-global e la riflessione scaturita all'interno delle diverse componenti del movimento a partire dalla fine del decennio hanno sollecitato a modificare posizioni e adottare orientamenti innovati-

vi, sino a condurre oggi a quello che, anche a seguito di parziali successi e brucianti scacchi, potremmo chiamare un fervido stato di *impasse*, caratterizzato dal primato di analisi e strategie (g)locali. “Noi ambientalisti ci troviamo a testa in giù nel fiume del riscaldamento globale, o con l’acqua fino alle ginocchia. È ora che torniamo sulla riva e cerchiamo nuovi guadi”, affermano Michael Shellenberger e Ted Nordhaus in *“The Death of Environmentalism”* (2004), dossier sull’inadeguatezza dell’ambientalismo tradizionale nel contesto del riscaldamento globale del pianeta e della tumultuosa crescita economica di Cina e India. “Il punto di partenza, per gli ambientalisti, è che esiste una base ecologica per la società e l’economia”, riassume Joe Smith in *“What do Greens Believe?”* (2006). “Le tre sfere, economia, società, ecologia, devono poter essere pensate come un insieme integrato”. Conveniamo che innovazione sociale e tecnologica, salute, lavoro, prosperità, aspettative ragionevolmente crescenti e sicurezza sono istanze ambientali al pari di riforestazione e lotta al bracconaggio? È una consapevolezza condivisa quella per cui non si dà “ambiente” senza comunità storiche residenti o processi sociali, economici e demografici, e alla luce della potenziale distruttività degli attuali processi globali di integrazione economica un nuovo pensiero della sostenibilità viene gradualmente sostituendosi a istanze di conservazione rigidamente centrate sull’opposizione “naturale” | ”antropizzato”.

Possiamo formalizzare. Le trasformazioni ecologiche hanno profonde ripercussioni sul modo in cui viviamo, sono strettamente intrecciate alle mutazioni urbanistiche, demografiche e sociali e si rivelano altrettanto rapide. Alla diffusione globale dei processi di urbanizzazione non corrisponde la scomparsa della natura non antropizzata, al contrario: piuttosto - ed è relativamente stupefacente - un costante negoziato e la moltiplicazione delle “zone di contatto”, dentro la città planetaria e attraverso di essa. Nel nostro presente ecologico ogni bioma è prossimo a tutti gli altri, e interferisce con essi in ogni momento.

Ricerca sul campo, dislocazioni, referenzialità, decentramenti.

Un possibile racconto, in tema di arte ambientale, può svilupparsi a partire dalla constatazione di una progressiva perdita di interesse per interventi invasivi o narrazioni eroicizzanti - narrazioni adottate, alle origini della Land Art, da artisti come Robert Smithson, Michael Heizer, Walter De Maria, Chris Burden, Robert Long. “Nel frattempo”, aggiunge maliziosamente Max Andrews su *“Frieze”*, estate 2007, “il romanticismo campagnolo d’autore, le verghe intrecciate o le sculture di neve di artisti come Andy Goldsworthy sono divenuti marginali per propria stessa insipienza, incoraggiando una sommessa nostalgia di mondi rurali”.

Attorno al 1970 i deserti degli Stati Uniti occidentali (o, nel caso di Long, l’Himalaya o gli altopiani del Malawi) sono scelti come contesti per installazioni, architetture, performance outdoors. L’atteggiamento è non solo egodiretto ma candidamente co-

loniale o neocoloniale, orientato all'attraversamento di una frontiera, alla conquista di nuovi territori, alla celebrazione del Sé artistico e contro culturale (ma possiamo davvero comprendere le origini della Land Art senza associarvi il "selvaggio West" di John Ford? Allora: contestazione o regionalismo pop?): le fantasie che lo sorreggono presuppongono, tranne eccezioni, l'assenza di considerazioni storiche, sociali, ecologiche in merito ai luoghi visitati. Aperti dai viaggi di esplorazione di Mark Dion sugli altipiani del Venezuela e lungo il corso di grandi fiumi amazzonici, quasi a ripetere le tracce di scienziati/esploratori illustri come Alexander von Humboldt, gli anni Novanta e il primo decennio del nuovo secolo hanno visto prevalere dapprima attitudini più scettiche e ironiche, in definitiva neo-Pop, quindi pratiche installative e di ricognizione sul territorio interessate a cogliere il complesso intreccio di dimensioni storiche, politiche, sociali attraverso cui, nel corso del tempo, si definiscono usi della natura e si costituiscono le specificità di un luogo.

Avventure e sguardi dello scienziato-esploratore.

Esemplifichiamo considerando "Tropical Nature" di Marc Dion, installazione del 1992: l'artista presenta una serie di teche contenenti piante e animali da lui raccolti nel corso di una ricerca sul campo in Amazzonia. Al tempo stesso lascia circolare immagini pseudo-documentarie che lo mostrano impegnato nell'attività di raccolta, vale a dire lo mostrano nel ruolo di entomologo, ornitologo e botanico, in breve di naturalista sul campo (si è autorizzati a parlare di immagini pseudo-documentarie perché recentemente, nell'ambito di una lunga e appassionata intervista concessa a Natacha Pugno, l'artista le ha riconosciute come autoritratti nelle vesti di un personaggio fittizio, lo scienziato-esploratore, che è (o era) interessato a creare). Possiamo assumere simili immagini come opere *tout court* e osservare alcune cose. I contesti naturali entro cui le prime performance outdoors di Dion hanno luogo, ad esempio le Atunua Mountains, in Venezuela, sono impervi e remoti. Sembrano particolarmente indicati per creare una sorta di controgeografia del sistema dell'arte metropolitana, gli adepti sovraeccitati e rumorosi, gli eccessi di intellettualizzazione, gli spazi algidi e neutri - il fatale *white cube*. Anche se in modo ambivalente e a tratti contraddittorio, Dion si muove nell'alveo di una tradizione di «giovani artisti arrabbiati», si rivolge provocatoriamente ai milieux newyorkesi da cui proviene e dialoga in modo inventivo e costante con la storia della performance *Land Art*, al cui interno si collocano originariamente il rifiuto dei contesti istituzionali e della città intesa come luogo designata di produzione culturale. Inoltre, non importa quanto sottilmente straniante e perfino umoristica intenda essere l'interpretazione dello scienziato-esploratore, la scelta di produrre teche naturalistiche e di ritrarsi per così dire all'interno di un proprio museo di scienze naturali ricorda analoghe predilezioni e enfatici gesti beuysiani: a una data determinata, diciamo tra 1968 e 1970, il

museo di scienze naturali diviene per gli artisti un luogo dell'immaginazione critico-istituzionale (tanto in Europa che negli Stati Uniti) e tale torna ad essere per Dion. Sia chiaro: non ci illudiamo di cogliere l'artista in flagranza di citazione, al contrario. È Dion stesso a rivendicare determinati modelli e a impedirci di ignorare la genealogia del suo lavoro. Verifichiamo rapidamente. In *"The Great Munich Bug Hunt"* (*"La grande caccia al verme monacense"*, 1993), lo troviamo impegnato nell'interpretazione di un nuovo carattere, simile al precedente: lo scienziato o ricercatore da laboratorio. Veste un lungo camice e un vistoso paio di occhiali dalle lenti spesse. Siede assieme a un'entomologa accanto a un grande tronco caduto, per malattia, anzianità o entrambe non sappiamo. Munito di pinzette e vasetti di vetro trasparente, raccoglie e cataloga minuziosamente gli insetti che abitano il tronco. La scena si svolge in un laboratorio, illuminata da asettiche luci al neon. Non sembrano esserci dubbi sul fatto che *"La grande caccia al verme monacense"* reinterpreta con humour performativo e sottile ossessività tassonomica una laconica installazione di Robert Smithson, *"Dead Tree"* (*"Albero morto"*), presentata alla Kunsthalle di Düsseldorf nel 1969 e riproposta postuma a New York nel 1997. Al centro dell'agenda artistica, stabilisce Dion, sono comportamenti di ricerca e osservazione.

Le inquietudini critico-istituzionali che attraversano l'opera di Dion sono state a volte oggetto di crassa parodia, e l'artista accusato di didascalicità, posa, autoindulgenza: non è un caso se nell'inattesa congerie di mostre e pubblicazioni dedicate al tema "arte e ecologia" nel biennio 2006-2007 l'artista non figura in occasioni significative. Esiste in effetti una dimensione didascalica in Dion e la corrosiva comicità delle interpretazioni, rivendicata in testi scritti e interviste, non emerge in modo indiscutibile dall'interno dei lavori stessi: se il *re-enactment* del museo di scienze naturali o dell'esplorazione naturalistica non è destinato a rimanere un gioco gratuito, una strategia neo-pop inutilmente involuta e complessa, quale è il nesso, potremmo chiederci, tra etnografia dell'istituzione scientifica (e dello scienziato) e riflessione sui limiti interni del sistema dell'arte? L'acutezza o l'indignazione ambientaliste dei primi (e migliori) progetti si sono talvolta smarrite in accumuli a tratti pedanti di animali impagliati, arredi e rifiuti, ma l'apertura all'ecologia urbana, l'ampliamento di archivi e geografie culturali, il ritorno di interesse per pratiche artistiche di mobilità e viaggio restano indicazioni preziose.

Environment techno-pop.

Consideriamo adesso *"Frog For.e.s.t."*, installazione/performance di Henrik Hakanson (1995). L'"ambiente" progettato dall'artista svedese è quello di una discoteca, un techno-lounge: vediamo luci stroboscopiche e un dj alla consolle, pronto a skretchare vinili. Non ci troviamo all'interno di una prestigiosa sala del museo di scienze naturali, dipartimento di geologia, zoologia o paleozoologia, né in un laboratorio

di ricerca o in un'aula universitaria: piuttosto in uno spazio di intrattenimento giovanile, sintonizzato sulle culture techno anni Novanta. Al centro dell'installazione una vasca gonfiabile piena d'acqua, del tipo usato per i bambini. Dentro la vasca, alloggiata nel modo più confortevole, una piccola popolazione di ranocchie: i loro suoni, campionati, amplificati e montati, sono oggetto delle manipolazioni del dj alla consolle, pronto trasformare un linguaggio animale in un ritmo danzabile. Non esistono contrapposizioni evidenti, dal punto di vista di Hakansson, tra biologia e entertainment, ricerca e consumo: il mutamento di tecniche, strategie, narrazioni rispetto a Dion diviene evidente, le premesse del progetto non stanno in propositi di critica istituzionale o di "etnografia" del museo di scienze naturali.

L'inedito intreccio tra viaggio, osservazione naturalistica e ricostruzione artificiale in interni di un environment naturale è al centro di non pochi progetti di Hakansson. Nel 2002 installa in galleria un'aerea microforesta tropicale, con una verdeggiante popolazione di orchidee in crescita su un tronco morto; lo spazio è illuminato in modo costante, riscaldato e vaporizzato al pari di una serra tropicale. Nel 2002-2003 troviamo l'artista sulle tracce di un rarissimo uccello delle foreste tropicali tra Thailandia e Birmania, il *Pitta gurneyi*, considerato estinto sino al 1986 e poi avvistato nuovamente: la popolazione di *Pitta gurneyi* è diminuita drasticamente a causa del taglio indiscriminato della foresta e della cattura. Il progetto di Hakansson consiste in un film in 16mm senza suono - vediamo apparire un singolo esemplare maschio di *Pitta gurney* osservato nella riserva thailandese di Khao Nor Chuchi - in immagini fotografiche dell'habitat e di un nido, nella registrazione sonora del canto dell'uccello su vinile, in mappe, stampe web, dati statistici e di osservazione. "*Stardust production*" (2003) è infine un film dedicato agli storni e al loro enigmatico aggirarsi in stormi sui cieli cittadini.

Mutamenti di scala: progettare una città, un paesaggio, un bioma?

L'installazione presentata da Olaf Nicolai a Documenta X, nel 1997, si compone di cinque rocce laviche adagiate su semplici supporti in legno. Le rocce sono rivestite da una soffice coltre verde: l'illuminazione segue precise disposizioni temporali e l'intero ambiente è regolato in modo da favorire la crescita di piante e muschi. Alle spalle delle rocce un pannello fotografico retroilluminato gioca con il mutamento di scala: l'immagine, in grande formato, amplia le dimensioni di foglie e steli creando un'architettura vegetale immaginaria. Il motivo floreale della carta da parati che riveste le pareti della sala rimanda alle decorazioni scelte da Linneo per la propria casa di campagna e agli eleganti disegni ornamentali del pittore romantico tedesco Philipp Otto Runge. Nel 1998 Nicolai installa un ironico "labirinto di verzura" nel Parc de la Corneuve, nel sobborgo parigino di Saint-Denis. Disposte secondo un disegno ricavato da "*Le Thresor des parterres de l'univers*", repertorio barocco di disegni geome-

trici e architetture da giardino di Daniel Loris, le siepi sono non bosso ma della finta saggina in plastica verde usata dai netturbini locali per la pulizia delle strade. Molti netturbini sono extracomunitari o cittadini francesi di origini africana, caraibica o asiatica: l'impiego di finte scope di saggina implica il riconoscimento della nuova composizione sociale delle periferie e dell'importanza di lavoratori migranti o emigranti per la pulizia della città. Anche la riduzione dell'altezza del parterre ha sottili implicazioni politiche e sociali: siepi concepite in origine come pareti verdi spesse e impenetrabili allo sguardo, ben più alte di persone adulte, adatte a delimitare uno spazio privato di diletto e evasione, acquistano transitabili dimensioni di giocattolo. La cosa che più colpisce, in "Mediated Motion" ("*Movimento mediato*") di Olafur Eliasson, environment realizzato al Kunsthaus di Bregenz nel 2001, è la complessità dell'intervento, non descrivibile in termini di semplice installazione: la luminosità opalescente del grande edificio a vetri progettato da Peter Zumthor è accentuata dalla progettazione di un vasto ambiente d'acqua e nebbia attraversato da un esile ponte. Non è difficile riconoscere citazioni dalla grande tradizione della pittura romantica di paesaggio (Caspar David Friedrich) o da più recenti installazioni "ambientali", come *Il ponte* di Pino Pascali (1968), ma la specificità del progetto sta nella trasparenza dell'artificio e nella congiunzione di fascino estetico e difficoltà progettuale, effetti di natura e impiego di tecnologia. L'artista opera direttamente sull'edificio e nella scala architettonica di quest'ultimo: è l'intero Kunsthaus a essere trasformato in nebbia tropicale, guado e palude, e il progetto, realizzato all'interno di uno spazio istituzionale riservato all'arte contemporanea, ha ambizioni e vastità tali da dialogare con l'architettura di paesaggio (l'affermazione non è valida solo su un piano teorico. Il padiglione che Diller + Scofidio hanno progettato per l'Expo svizzera di Neuchatel, nel 2002, è riconoscibilmente legato a "Mediated Motion", di cui costituisce come una proiezione paesaggistico-architettonica: l'interesse per l'attività dell'artista ha peraltro spinto i due architetti americani a chiederne la consulenza per il progetto "The High Line" ("*La sopraelevata*", 2008-2009), recupero/bonifica ambientale di un tratto di binario sopraelevato lungo la costa occidentale di Manhattan).

"Your spiral View" ("*La tua vista spiraliforme*", 2002), ospitata nel Palazzo di Cristallo di Madrid, all'interno del parco barocco del Retiro, è una sorta di invito al viaggio, alla mobilità e all'osservazione. Corpi geometrici, specchi e singolari "caleidoscopi" evocano un paesaggio artificiale: una città, una serra hi-tech, una stazione orbitale. Prismatici corridoi metallici delimitano percorsi e orientano lo sguardo dell'osservatore all'interno e all'esterno dell'aerea architettura in vetro e ferro, edificata nel 1887, in occasione dell'Esposizione delle Filippine, per proteggere le piante tropicali dai rigori dell'inverno. L'intervento di Eliasson si muove su più piani. In primo luogo accresce lo spettacolo della "natura là fuori": il parco con i grandi alberi, le nubi, il cielo entrano a far parte dell'installazione al pari della bruna distesa di suolo lavico predisposta per l'occasione. Allude poi a viaggi interplanetari, esplorazioni botaniche e discese al

centro della Terra: l'omaggio alla tradizione ottocentesca della fantascienza, Verne in particolare, e del romanzo d'avventura è scoperto. Svela infine (e in parte congeda) le grandi narrazioni occidentali relative alla natura "selvaggia" o all'intrepido scienziato-esploratore. Scintillanti "caleidoscopi" e astronavi-giocattolo rivelano sin troppo chiaramente che la "meraviglia" è destata ad arte, lo spettacolo accuratamente costruito: il movimento è dentro e fuori l'illusione.

Corpo, cibo, comunicazione: per una nozione ampia e integrata di "ambiente".

Se artisti come Joseph Beuys o Maria Thereza Alvez hanno attivamente contribuito alla nascita di Partiti Verdi rispettivamente in Germania e in Brasile, negli Stati Uniti le relazioni tra movimento *Earthworks* (per cui si intende la *Land Art* prima della svolta ecologista di metà anni Settanta) e ambientalismo sono inizialmente all'insegna della polemica. Conosciuto dal grande pubblico come autore di vasti e spettacolari *Earthworks*, come "*The Spiral Jetty*" (1970), Robert Smithson può entrare in un saggio dedicato a ecologia e arte contemporanea anzitutto come reagente: discutere brevemente alcuni suoi interventi può fugare possibili equivoci e collocare l'intera ricerca nella prospettiva adeguata.

La caustica installazione outdoor nota come "*Albero rovesciato*" (1969), proposta da Smithson in tre differenti versioni, è per più versi il doppio apocalittico del giardino dell'Eden: un tronco sradicato è confitto nel suolo a testa in giù, quasi scagliato dall'alto a mo' di saetta da una divinità infuriata. Possiamo confrontare l'"*Albero rovesciato*" di Smithson con le popolari immagini di alberi carichi di frutti o coperti da chiome dalle delicate gradazioni di colori autunnali di Eliot Porter, autore di fortunatissime pubblicazioni di ampio formato pubblicate dal Sierra Club, la più popolare e influente organizzazione ambientalista americana: il contrasto tra inaridimento e fecondità, grazia e desolazione non potrebbe essere più evidente. L'"*Albero rovesciato*" esibisce l'apparato radicale nella fredda luce invernale mentre il paesaggio circostante, spoglio ed eroso, richiama gli effetti di una recente attività di estrazione. Il pendio è franoso e intriso d'acqua, gli arbusti hanno radici scoperte, il suolo è privo di manto. Siamo sul luogo di una frana o di un'escavazione, in una cava abbandonata. Smithson reagisce corrosivamente alla disponibilità per i temi dell'ambiente e dell'ecologia che avverte crescere attorno a sé, e che le opere di artisti come Robert Morris e soprattutto Hans Haacke, entrambi vicini a Smithson, contribuiscono a consolidare. Ma l'irritazione non è volta alla "natura" come tale né ai più recenti lavori di compagni di percorso e amici: colpisce piuttosto le *vagues* neo-floreali dei movimenti hippies e psichedelici, più in generale la disinvolta estetizzazione metropolitana del mondo naturale. Gli sviluppi della sua carriera, purtroppo interrotta dalla morte precoce, mostrano sino a quale punto determinati spunti e orientamenti che potremmo chiamare di ecologia profonda diventano per lui via via decisivi,

quantomeno lo sarebbero senz'altro divenuti. “Nel pensare a ‘*The Spiral Jetty*’”, afferma nel 1973 in un'intervista rilasciata a Moira Roth, “ho concluso che adesso voglio fare tutt'altro. Cercherò di sviluppare progetti connessi all'industria mineraria e alla bonifica di miniere abbandonate... Credo sia possibile coltivare lembi di terra distrutti e abbandonati, suolo di risulta, le stesse depressioni prodotte dallo scavo e dall'estrazione di minerale. Si tratta di progettare una differente struttura di valore, e di stabilire un controllo di tipo ecologico sull'industria estrattiva”. Nel 1969 discute pubblicamente con Nancy Holt la sua attività: la conversazione è affidata a un video dal titolo “*East Coast West Coast*”. Nell'alternare silenzi ironici o imbarazzati, ritrosia e ripetuti scuotimenti di testa, Smithson invoca più volte la propria non appartenenza al sistema dell'arte newyorkese (“I don't belong”) e espone il desiderio di poter lavorare semplicemente, “disteso sull'erba, guardando le nubi che passano”. È perplesso dalla parola “arte”, non si interessa al “sistema”, a critica o mercato, celebra i costumi semplici e autenticamente ecologici degli indiani d'America (“ohoh, ecco qui la nuova aristocrazia!”, ribatte ironicamente Holt), esprime infine il proprio interesse per agricoltura biologica e pratiche alimentari salutiste. Il video chiarisce almeno due cose: l'interesse per la storia delle comunità indigene e subalterne e l'attenzione a quelle che Foucault avrebbe di lì a poco chiamato “biopolitiche”. Cibo e agricoltura organica rientrano per Smithson già a questa data tra le istanze autenticamente “ambientali”, assieme a architettura, comunicazione, sfera pubblica: mostra di trovarsi all'origine dell'ampliamento contemporaneo della nozione di “ambiente”, in anticipo persino su Dan Graham, Richard Serra o Mierle Ladermann Ukeles. “Molte persone hanno un'idea sentimentale della natura”, obietta, “credono che in natura tutto sia armonioso e benevolo. Dimenticano terremoti, tifoni e altre cose del genere”. È del 1973 il saggio su Frederick Law Olmsted, architetto e paesaggista newyorkese cui va il merito della costruzione di Central Park a una data in cui si poteva solo prevedere lo sviluppo successivo di Manhattan e il drammatico bisogno di verde. Nel 1970 l'artista progetta un giardino flottante che possa essere trainato da rimorchiatori attorno all'isola di Manhattan: nello schizzo progettuale vediamo l'instabile boschetto di salici e querce solcare le acque del fiume Hudson e fronteggiare i grattacieli di industria, informazione, finanza (il progetto, realizzato postumo nel 2005 dal Whitney Museum of American Art, desta immediatamente l'interesse di Matta-Clark che ne propone una semplice variazione in “*Islands on the Hudson*”, disegno a penna e pennarelli del 1970-1971).

Temi ambientali e critica istituzionale si intrecciano strettamente nelle installazioni, performance e immagini fotografiche con animali di Hans Haacke. L'artista tedesco giunge a New York nel 1965: l'interesse per l'arte cinetica si muta rapidamente in attenzione ai processi ecologici e ai sistemi biologici. Presenta sculture d'erba, cangianti e deteriorabili, collabora con architetti alla realizzazione di un giardino pubblico a Manhattan, presta attenzione ai processi di propagazione di piante spon-

tanee. Al tempo stesso fotografa gabbiani, formiche, caprette, libera un gruppo di tartarughe, installa uova e incubatrice in galleria, addestra un merlo indiano chiamato Norbert a ripetere la frase: “tutti i sistemi funzionano”.

Si sostiene che la serie di lavori con animali di Haacke scaturisca direttamente dall'interesse per sistemi chiusi e capaci di autosostenersi, già sperimentato con l'arte cinetica del periodo tedesco e persino con le sculture d'erba. L'affermazione può essere vera, gli animali ritratti o diretti dall'artista tuttavia mostrano spesso attitudini all'autoinganno e al condizionamento. La frase pronunciata dal merlo produce un effetto (brechtiano) di caustico straniamento dell'ottimismo tecnologico alimentato dai progressi della cibernetica negli anni Cinquanta e Sessanta - il merlo trae il proprio nome da Norbert Wiener, matematico pioniere della cibernetica - mentre la capretta si protende in maniera miserevole verso il ramo carico di foglie. I gabbiani fotografati a Long Island, peraltro, sconcertano per la violenza con cui si avventano sul tozzo di pane gettato da riva. Considerati i successivi lavori sulle relazioni tra capitale e cultura, si è spinti a supporre che Haacke attribuisca maliziosamente all'animale il ruolo di patetico *alter ego* dell'artista contemporaneo, ricattabile dal sistema e (perché) determinato dai propri bisogni materiali. “Il sistema dell'arte”, scrive Jean Clay nel 1969 su “*Studio International*”, in un articolo intitolato “*Art Tamed and Wild*” (“*Arte domestica e arte selvaggia*”), “è un artista inoffensivo, chiuso nella sua gabbietta dorata”: condensa in parole e metafore una riflessione singolarmente affine a quella che Haacke sviluppa in immagini e performance “animalistiche”. L'interpretazione è confermata da produzioni più recenti dell'artista: all'animale vivo, ma prono, subentra l'animale-fantoccio, spettro buffo di un'antica e perduta grandezza.

Commercio globale, pratiche sostenibili, autosufficienza energetica.

Esistono numerosi progetti, oggi, ascrivibili all'agenda ambientale e riferibili alla voce “sostenibilità”. Istanze di critica istituzionale anni Settanta si riformulano in modi frammentari e innovativi, senza necessità di stabilire rigide opposizioni tra arte e tecnologia, ecologia e industria, ricerca e mercato. Sembra più promettente adoperarsi a cercare e sperimentare inedite strategie di finanziamento non condizionante, crescita sostenibile, alleanze “virtuose” di creatività e capitale. La sperimentazione su vasta scala condotta da artisti-in-residenza nell'appezzamento di terra conosciuto come “*The Land*”, in Thailandia, si muove in questa direzione. Il progetto, curato da Kamin Lertchaiprasert e Rirkrit Tiravanija e avviato nel 1998, prevede l'invito di artisti, la permanenza *in situ*, la messa a punto di processi, macchine, tecnologie in grado di assicurare alla comunità rurale di Sanpatong, presso la quale si sviluppa il progetto, piena autosufficienza energetica. Nel 2005 Tobias Rehberger disegna una casa in legno e materiali naturali locali, una sorta di *Unité d'habitation* confortevolmente postcoloniale, il gruppo di designer danesi *Superflex* progetta semplici came-

re di trasformazione delle biomasse, e Philippe Parreno (con Françoise Roche) un trasformatore di energia solare in forma di tempietto vernacolare. Il progetto “*The Land*” ha una legittimità interna e non si cura di essere riconosciuto come “arte”: risponde a priorità connesse alla sfera sociale e a modelli decoloniali di sviluppo. Simon Starling è forse l’artista che più ha contribuito in anni recenti a situare pratiche e progetti artistico-ambientali all’interno di una riflessione sui processi globali di produzione e consumo. Nel 2002 avvia un progetto nel deserto spagnolo di Tabernas (“*Kakteenhaus*”): raccolto un cactus, lo trasporta in auto al Portikus di Francoforte e lo espone. Il motore dell’auto è smontato, adattato e adibito al riscaldamento dello spazio espositivo, così da trasformare il Portikus stesso in serra. Il processo di prelievo/trasporto/acclimatazione artificiale di *Kakteenhaus*, tortuoso quanto assurdo, costituisce un sarcastico commento indiretto sulla rovinosa dispendiosità del traffico globale di biodiversità. Perché collezionare specie esotiche? Quali costi hanno, per l’ambiente, delocalizzazione e commercio globale? Queste alcune domande che possiamo sentirci sollecitati a porre. Nel 2005 Starling presenta una serie di cinque stampe al platino raffiguranti una miniera sudafricana. La miniera è la stessa da cui si è estratta la tonnellata di minerale grezzo necessaria a produrre i pochi grammi di platino impiegati nelle stampe. La serie fotografica, retta da un principio interno di circolarità, ha caratteri di macchina, o meglio di dispositivo: amplifica la percezione dell’aggressività insita nei processi estrattivi e di sfruttamento industriale delle risorse non rinnovabili. Al tempo stesso non formula risposte prevedibili né pretende di educare lo spettatore: sosta sulla soglia di un’interrogazione. Nel 2004 Starling torna nel deserto di Tabernas per attraversarlo in sella a una bicicletta motorizzata. La performance, come si è subito riconosciuto, è un omaggio al “*Death Valley Run*” di Chris Burden (1976), ma il mezzo progettato da Starling, con un motore elettrico a cellula d’idrogeno, ha caratteri interamente non inquinanti. Non basta però riconoscere che esiste un preciso rapporto tra la performance di Starling e quella di Burden, occorre anche riconoscere la notevole diversità e distanza reciproca. Nel caso di Burden prevale un orientamento antioggettuale che insiste sul nesso arte/vita, celebra il corpo giovane dell’artista/atleta e sfoggia gesti-limite. Starling appare invece incline a rivalutare il momento della produzione (di oggetti) e la sua attività, versatile e complessa, è in ampia misura riconducibile alle pratiche dell’installazione e della scultura post-modernista. Sorge la domanda: prototipi “ambientali” approntati da artisti, non importa quanto ingegnosi, possono davvero contribuire a modificare le cose? O si tratta di variazioni sul tema della macchina celibe, passatempi ludici? Ha molto più senso, al momento, porre la domanda che spingersi a dare una risposta: processi collaborativi e pratiche interdisciplinari sono ai loro inizi. Nel 2007, in occasione della VIII Biennale di Sharja, Tue Greenfort ha chiesto che la temperatura interna dello spazio espositivo, artificialmente condizionata e tenuta molto bassa per preservare la collezione di orientalisti occidentali di proprietà dello sceicco, si elevasse di due gra-

di. Convertito in dollari e donato all'associazione ambientalista Nepenthes, il guadagno energetico del progetto "Exceeding 2 Degrees" ha contribuito a comprare un lembo di foresta vergine in Ecuador. Sempre nel 2007, per *Skulptur Projekte Münster*, Greenfort ha disposto che un camion cisterna connesso a una pompa versasse nelle acque del Aasee, eccessivamente ricche di fosfati a causa dell'allevamento intensivo di suini nella campagna circostante, una soluzione in grado di ridurre il livello dei fosfati stessi. L'eutrofizzazione delle acque è stata sinora causa della non balneabilità del Aasee e della diffusione di alghe tossiche nel sistema idrico della città.

Usi politici e sociali della natura. "Biofilia", collezionismo, sfera pubblica.

Esistono orientamenti caratterizzati dalla minore inclinazione alla produzione di macchine e oggetti complessi, più interessati invece a riflettere sulle relazioni tra umanità e natura. Quali narrazioni di natura "costruiamo", con quali modi e strategie? Attraverso quali pratiche o dispositivi ci sforziamo di "collezionare" luoghi, paesaggi verdi, geografie nei luoghi stessi della trasformazione, e perché? Gli sforzi che una comunità storica pone in atto per assicurarsi una connessione vitale con il mondo naturale sembrano corrispondere a un bisogno profondo, esemplificare quella che Edward O. Wilson, sociobiologo e ecologista, ha descritto nel 1984 come "biofilia": il rapporto di co-dipendenza evolutiva tra esseri umani e mondo naturale. Al tempo stesso non è probabile che a modellare gli usi sociali della natura siano semplicemente scelte o orientamenti di gusto, e neppure esigenze sanitarie, piuttosto quelle che, ampliando l'uso di una determinata terminologia critica foucaultiana, potremmo chiamare biopolitiche: l'esercizio diffuso e quotidiano di forme di controllo e display di potere – una specifica "governamentalità" orientata al vivente non umano. In "Elsewhere?" (2002) Renée Green si interroga sulle simboliche politiche del giardino, con particolare riferimento alle architetture ornamentali caratterizzanti il parco di tradizione classica, ad esempio il padiglione. Nel 2004, a Shenzhen, Bert Theis presenta "Growing House", padiglione con copertura a vela aperto sui quattro lati. L'elegante copertura poggia su fusti di palme: il padiglione muta altezza con il crescere degli alberi. L'architettura non si presta a una celebrazione del Potere ma segue docilmente lo sviluppo organico: la possibilità di disporre di un contatto vario e prolungato con environment vegetali, suggerisce l'artista, ha implicazioni politiche e socioterapeutiche. Conosciuto per la messa in scena di un violento scontro tra minatori e forze dell'ordine britanniche al tempo degli scioperi del 1984-1985, Jeremy Deller si è recentemente interessato a una differente comunità minoritaria, quella dei pipistrelli. In collaborazione con The London Wetland Centre, collabora attualmente al progetto di una casa modello per pipistrelli ("Bat House Project", 2006-in progress). A Münster, per *Skulptur Projekte 2007*, ha creato un punto di incontro per i visitatori all'interno degli Schreber Garten locali, orti urbani e suburbani coltivati da

semplici cittadini, promuovendo un processo di conoscenza reciproco tra comunità altrimenti non destinate ad incontrarsi. Il progetto, che non ha al momento prodotto “oggetti” o “installazione” (eccettuato il packaging del seme di *Davidia involucrata*, pianta che fiorisce ogni dieci anni), può essere compreso nei termini di un’antropologia del rapporto uomo/pianta: è probabile che un “diario” del fieldwork alla periferia di Münster esca per la prossima edizione di Skulptur Projekte. A una serafica coppia di tartarughe, nel video “*Amphibious (Log in-Log out)*” di Guillermo Allora e Jennifer Calzadilla (2005), è affidato il compito di “commentare” le profonde trasformazioni economiche e sociali della regione del Fiume delle Perle: nel seguire la corrente appoggiate a una trave galleggiante, le due tartarughe sono silenziose spettatrici delle febbrili attività che si svolgono lungo le rive. Oscillante tra fascinazione e perplessità, il mondo animale (è accaduto spesso nella storia dell’arte) presta uno sguardo lungimirante e perspicace attraverso cui osservare riflessivamente quanto accade al pianeta.