

Transitorietà e ritribalizzazione delle immagini nelle spaziazioni museali contemporanee

L'arte è per sua stessa natura sfera della libertà, può dunque assumere forme diverse. [...] Che l'arte possa cessare di essere pittura a olio o su tela collocata su cornici dorate, questo è certo. Ma può durare in altre forme. Inoltre l'arte è presente non solo là dove c'è il nome, è sviluppato il concetto e pronta una teoria. Concetto e teoria non esistevano nelle grotte di Lascaux, ma vi furono create delle opere d'arte. Sebbene secondo alcune idee dell'avanguardia si siano persi il concetto e l'istituzione dell'arte, è lecito tuttavia supporre che gli uomini non cesseranno di cantare e di intagliare figure nel legno, di riprodurre quanto vedono, di costruire forme e di dare espressione ai propri sentimenti. [...] Viene in mente un paragone: un fiume che incontra sbalzi nel terreno e pietre, crea dei vortici e quindi cambia percorso. Può anche darsi però che poi torni nella sua direzione di un tempo e continui a scorrere in avanti diritto.

Wladyslaw Tatarkiewicz

Storia di sei idee

Premessa

Parlare di spazio significa parlare di luoghi reali o immaginari, delle cose, delle azioni, delle parole, delle immagini o delle *performance* che a questi rimandano e viceversa. Il sistema dell'arte occidentale, soprattutto negli ultimi due secoli, ha fatto dei musei i luoghi dell'arte in senso stretto, della sua conservazione ed esposizione permanente. Eppure vanno considerate tutta una serie di pratiche artistiche che esulano lo spazio museale pur evocandolo in qualche modo. Si pensi alla *land art*, alle pitture rupestri del Paleolitico superiore, a certe opere d'arte non occidentale come i *sand paintings* degli indiani Navajo o degli aborigeni Australiani dove l'azione artistica (de)finisce lo spazio del paesaggio, e questo a sua volta comprende, orienta, influenza e sviluppa l'azione artistica.

Lo scopo di questo studio è di riflettere sul concetto di transitorietà che contraddistingue certe azioni artistiche che vanno oltre il museo, che lo eccedono, e al contempo dimostrare come la stessa logica temporanea stia sempre più caratterizzando le forme, le dinamiche e le pratiche artistiche all'interno degli spazi espositivi moderni (installazioni, foto, videoproiezioni, retrospettive).

L'idea è che l'arte di passaggio nel paesaggio – realizzata da sempre da diverse società – si stia trasponendo come pratica artistica, come paradigma all'interno dei musei occidentali che non sono più solo dei meri contenitori di oggetti e immagini, ma dei veri e propri *atelier*, teatri in azione dove artisti e/o curatori mettono in scena *performance* artistiche ed espositive istantanee. Lo spazio museale odierno e le immagini che questo contiene stanno subendo, come vedremo, una «ritribalizzazione» – termine coniato da Marshall McLuhan in *Understanding Media* (1964), riferito all'ambito dei media – dove è facile osservare una corrispondenza antropologica tra la transitorietà delle azioni artistiche nel paesaggio e quella delle azioni artistiche nel museo. Quest'ultimo diviene, in ultima analisi, terreno di ricerca, spazio da esplorare in senso etnografico.

I musei hanno subito nel tempo molteplici trasformazioni. Sono luoghi di memoria, accademie, laboratori, teatri, luoghi di pedagogia, di ricerca e di spettacolo, dispositivi della conservazione ed esposizione permanente, apparati di divulgazione e immaginazione, luoghi della *performance* artistica. È evidente che oggi i musei sono degli spazi del tutto ibridi. Sono sicuramente delle

eterotopie per dirla con Foucault (2008), ma non più soltanto eterotopie del tempo come le ha intese il filosofo francese, nel senso che non sono più solo spazi dove il tempo si accumula, ma spazi in azione dove il tempo si fa e si dà attraverso le immagini e le azioni che lo raccontano. I musei sono cioè delle vere e proprie scatole cinesi topopoietiche, cronopoietiche e mitopoietiche che restituiscono istantanee chiare della vita culturale, socioantropologica ed estetico-artistica delle immagini. Per la loro forte presa sociale e antropologica (il fatto di far muovere la gente, farla discutere, farle vivere insieme delle esperienze), i musei sono venuti meno ad alcuni dei loro compiti (come essere meri contenitori di oggetti preziosi, luoghi della conservazione e della memoria) e ne hanno inventati altri quali essere luoghi di scambio, di intrattenimento e svago, sino a divenire alcuni tra i luoghi privilegiati nella realizzazione di dimensioni estetiche relazionali (Bourriaud 2010), dove si compie il passaggio dall'opera d'arte come monumento all'opera d'arte come azione, evento ed effettiva produzione (installazioni, *performance*, video arte, montaggi e proiezioni fotografiche), cioè dall'immagine elitaria, fissa, contemplata staticamente, all'immagine democratica, dinamica e partecipata. I musei sono diventati dunque "terreni di ricerca" tanto per l'etnografo della contemporaneità che, osservando e partecipando, studia e descrive questi luoghi (le azioni e le immagini che questi contengono, definiscono, sviluppano), che rappresentano uno dei più importanti *trend* culturali del nostro tempo attraverso i quali gli uomini (nel rapporto osmotico artista/curatore – creatore – e pubblico – fruitore) esperiscono le immagini, quanto per gli artisti o curatori che divengono spesso etnografi nelle produzioni e narrazioni dell'arte del presente (Foster 2006).

Occorre tuttavia aggiungere a quello che i musei sono, un'altra caratteristica che a questi è sempre più pertinente, quella di poter essere considerati in senso antropologico e artistico dei luoghi di transito tanto per gli uomini quanto per le immagini – da non confondere con i *nonluoghi* di cui parlava Marc Augé più di vent'anni fa (2009), che riguardano più un'antropologia di stati d'animo o comportamenti innescati in certi posti dalle varie dinamiche della *surmodernità* (infrastrutture per il trasporto e la comunicazione, mezzi di spostamento, nuove tecnologie, mercato mondiale, eccesso spazio-temporale, senso generalizzato di provvisorietà, consumismo, controllo delle identità per l'accesso alle individualità nei flussi dell'anonimato) che un'etnografia dei luoghi e dello spazio *tout court* – come lo sono i paesaggi (naturali o urbani) per molte culture compresa la nostra: spazi in azione che offrono al loro interno delle cornici di azioni artistiche, dove l'azione artistica segna lo spazio del paesaggio o del museo, e questo a sua volta include, dispone, condiziona e incrementa l'azione artistica.

È necessario fare ancora una precisazione. Parlare di museo-paesaggio (*museumscape*), come vedremo, non ha nulla a che vedere con gli ecomusei o musei diffusi (che servono a valorizzare i beni del territorio, dell'ambiente e il rapporto tra questi e la comunità, per comprendere il territorio in cui si abita e in cui hanno abitato le popolazioni precedenti). Significa piuttosto gettare lo sguardo indietro e provare a trovare le radici della logica effimera e primitiva che caratterizza gli spazi museali attuali. Per farlo bisogna andare a vedere cosa succedeva nel sistema dell'arte tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento prendendo in considerazione i due aspetti che contraddistinguono fortemente le azioni nello e dello spazio museale contemporaneo: quello della transitorietà e quello della ritribalizzazione.

Dal museo al paesaggio.

La natura primitiva ed effimera della *Land art*

Nell'inverno del 1984-85 al Museum of Modern Art di New York si svolgeva la celebre mostra *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità tra il tribale e il moderno*, curata da William Rubin e Kirk Varnedoe, destinata a cambiare le sorti dell'arte contemporanea, nonché i rapporti tra l'arte e l'antropologia (Clifford 2004). All'esposizione segue la pubblicazione del catalogo (1985) contenente contributi di diversi autori, tra i quali un saggio di Varnedoe, «Esplorazioni

contemporanee», all'interno del quale lo studioso si chiede da dove giunga il tardo Primitivismo, cosa prometta, cosa realizzi e soprattutto che senso abbia. Varnedoe, nella sua riflessione sulle analogie tra arte contemporanea e arte primitiva, indica uno «spostamento di attenzione» inerente al Primitivismo artistico degli anni Sessanta e Settanta rispetto al Primitivismo che ha contraddistinto l'arte europea della prima metà del secolo scorso fortemente e concretamente connessa ai manufatti artistici tribali. Gli esempi più noti risalgono alle opere (dipinti e sculture) di Pablo Picasso che, divenuto assiduo frequentatore del Museo etnografico Trocadéro di Parigi, inizia a studiare senza sosta l'arte extraoccidentale, e quella africana in particolare (Fig. 1 - 2). In quegli anni si veniva così a creare un connubio stilistico e formale identificabile come primo Primitivismo o Primitivismo iniziale.

All'indomani della seconda guerra mondiale l'attenzione artistica primitivista trasloca dall'Europa agli Stati Uniti dove trova il suo apogeo nelle opere degli artisti dell'Espressionismo astratto. Tale momento è classificabile come secondo Primitivismo o Primitivismo intermedio che non si concentra più sulla materialità stilistica e formale delle opere d'arte primitive, piuttosto guarda alle più astratte e concettuali configurazioni mitiche e magiche proprie delle culture più arcaiche.

L'artista che maggiormente rappresenta il secondo *step* primitivista, che ha assimilato profondamente l'arte tribale, è Jackson Pollock. Alla base degli *action painting* di Pollock ci sono opere fugaci realizzate nel paesaggio, come le pitture di sabbia degli indiani Navajo delle quali Pollock apprezzava sia la vitalità coreografica ed effimera quale concetto predominante nelle società tribali, sia il fatto che i Navajo cancellassero i loro disegni alla fine della cerimonia rituale perché per questa tribù l'atto di dipingere era più importante come azione magica che come realizzazione di una pittura (Fig. 3 - 4). Pollock era ugualmente attratto dalle stratificazioni di segni e dalle pitture presenti nelle grotte preistoriche. In un dipinto del 1943, *Animale ferito*, gli sfregi e i motivi a freccia ricordano segni simili visibili nelle rappresentazioni di animali delle caverne preistoriche, come Lascaux o Altamira. E ancora, in un dipinto "a colata", *Numero 1* del 1948, Pollock stampa l'impronta della sua mano nella massa aggrovigliata dei colori moltiplicando questo segno in modo da rafforzare il collegamento con i modelli preistorici delle mani, come quelli della Grotta di Castillo in Spagna, secondo un Primitivismo che si muove verso il nucleo sostanziale, antropologico del mitico, del magico, del rito e della *performance*.

Il secondo Primitivismo anticipa in una certa misura quella che sarà la tendenza antropologica ed effimera degli artisti della generazione successiva: i maestri della *land art*, protagonisti del terzo Primitivismo o Primitivismo recente, attivi soprattutto negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta del Novecento (Beardsley 1984; Tiberghien 1995; Boettger 2002). Questi artisti, alcuni dei quali in maniera molto accentuata, considerano il primitivo, il tribale, l'arcaico, il preistorico, l'altro spazio-temporale, come punto di riferimento costante per l'immaginazione e la realizzazione dei loro lavori. Lo spazio si interseca con il tempo, cioè gli artisti accrescono lo spazio estetico e, scavando nel tempo storico-antropologico, trasportano immagini passate e altre nel presente aprendo nuovi spazi di riflessione e di azione. L'inclinazione primitiva e transitoria si riscontra evidentemente in molte delle più celebri opere di *land art*.

Uno dei casi più noti è la *Banchina a spirale (The Spiral Jetty)*, realizzata da Robert Smithson nel 1970, che ricorda i grandi disegni preistorici sul terreno. Si tratta di una passerella a forma di spirale, costruita con materiale prelevato dalla collina vicina: un ammasso di blocchi di basalto e di melma, largo quattro metri e mezzo, che si sviluppa in un vortice nell'acqua rossiccia del lago per una lunghezza di 450 metri. L'opera riproduce la memoria mitica del territorio. Il lago salato di Rozelle Point, nello Utah, era infatti sede di antiche credenze. I coloni mormoni credevano che questo fosse una sorta di mostro senza fondo collegato all'Oceano Pacifico da un enorme canale sotterraneo, le cui correnti si diceva provocassero gorgi enormi al centro del bacino. Nel lavoro di Smithson l'antico mito diviene dunque forma visibile e al contempo passeggera perché trasformata e quasi riavuta dalla natura. Negli anni successivi al completamento dell'opera infatti, la spirale è stata coperta da un innalzamento del livello del lago ed è visibile solo dall'elicottero (Krauss 1998; Galofaro 2007; Detheridge 2012). Altro esempio famoso è il *Campo illuminato (The Lightning*

Field), creato da Walter De Maria tra il 1971 e il 1977: uno spazio dalle dimensioni di un miglio per un chilometro, costituito da una vasta griglia che accoglie 400 aste in acciaio lucidato fissate nel terreno (Fig. 5). L'inferrata articola il terreno ondulato del deserto del New Mexico che comprende tutte le caratteristiche indispensabili alla buona riuscita dell'installazione: piattezza, luce e isolamento. Il terreno si trasforma in un teatro che offre spettacolari effetti meteorologici, generando inoltre uno spazio di relazione tra cielo e terra che presenta delle affinità con molti siti primitivi e sistemi di culto della natura. Al *caos* della natura sottostante si oppone l'ordine dei pali, destinati a divenire appariscenti quando la luce del giorno, di una notte di luna o di lampi li mette in evidenza. Quando nell'aria sono presenti forti campi elettrici si genera un effetto noto come *St. Elmo's Fire*, in grado di innescare una tensione tra gli estremi dei pali che si scambiano lampi di luce. Il paesaggio del *Lightning Field* muta ininterrottamente perché è proporzionato ai movimenti dell'osservatore da un lato, e agli effetti generati dal temporale dall'altro (Beardsley 1984; Tiberghien 1995; Boettger 2002; Galofaro 2007). La premessa da cui parte De Maria è quella di rendere visibile l'invisibile della natura, cioè scorgere l'energia spaziale e le peculiarità di un luogo specifico, dove l'immagine naturale e l'immagine artificiale si mettono in luce confondendosi nella generazione di un campo amplificato dalle due figurazioni interagenti.

Numerosi artisti, oltre a Smithson e De Maria (Robert Morris, Michael Heizer, Richard Serra, Mary Miss), hanno messo a confronto le loro opere d'arte con gli schemi organizzativi delle società preistoriche e tribali, con le loro forme ed espressioni culturali collettive: l'architettura, la danza, il rito, il teatro, la *performance*, la magia, lo sciamanesimo. In quest'ultimo caso è quasi d'obbligo ricordare la *performance* di Joseph Beuys, *Amo l'America e l'America mi ama (I Love America and America Loves Me)* del 1974, durata un'intera settimana alla Galleria René Block di New York (Fig. 6), dove l'artista avvolto in una coperta, in veste di sciamano, ha vissuto in una gabbia con un coyote – dalle chiare valenze totemiche –, scelto appositamente in quanto animale fondamentale per gli Indiani d'America, ma disprezzato dall'uomo bianco americano (Varnedoe 1985)

Questa produzione artistica attesta palesemente che il Primitivismo recente non è un semplice atteggiamento di fuga o di opposizione nei confronti della cultura moderna occidentale, ma la sempre più marcata consapevolezza antropologica che primitivi e moderni non sono antagonisti. Non si trattava della fine dell'arte, ma «di un'improvvisa presa di coscienza che avrebbe di lì a poco riportato l'arte fuori dalle gallerie e dai musei per riconquistare l'esperienza dello spazio vissuto e le grandi dimensioni del paesaggio» (Careri, 2006: 88). Con il Primitivismo artistico degli anni Sessanta e Settanta, la nuova presa di coscienza coincide dunque, per dirla con Foster, con una vera e propria «svolta antropologica» (2006: 188). Trasformazione questa, che si collega in primo luogo alla formazione universitaria e intellettuale di una generazione di artisti che ha portato a un confronto interattivo e fecondo tra la riflessione artistica e quella antropologica. Per questi artisti la conoscenza antropologica delle società preistoriche e tribali è avvenuta non più solo attraverso la frequentazione dei musei etnografici, dei bazar, o dei negozi di antiquariato, ma principalmente mediante la lettura dei coevi studi antropologici, in particolare gli scritti di Claude Lévi-Strauss che, in *Tristes Tropiques* (1955) e, ancora di più, ne *La pensée sauvage* (1962) spiega come il pensiero primitivo non sia l'ambito della magia e dell'elementarità, bensì la sfera di sistemi logici complessi tali e quali ai nostri.

Ed è all'interno di questo vasto scenario di connessioni tra arte e antropologia che negli anni Sessanta e Settanta vengono prodotte molte opere di *land art*, che risultano essere fundamentalmente legate alle modalità di ricerca sul campo proprie delle discipline paleo-antropologiche, e dove si scorgono sempre di più continui accenni all'arte effimera delle società preistoriche ed extraoccidentali. In quegli anni il mondo dell'arte viene considerato come “luogo antropologico” e ciò spinge alcuni artisti come Anne e Patrick Poirier e Charles Simonds a inventarsi addirittura siti archeologici e civiltà di interesse etnografico. Di conseguenza si viene a delineare, come ha notato Hal Foster (2006), una nuova figura di artista, quella dell'artista-etnografo che, nelle sue opere con-fonde la ricerca artistica con quella antropologica come hanno fatto Robert Morris e Robert Smithson stilando dei resoconti etnografici delle esperienze sul campo

connesse al lavoro artistico che stavano portando avanti: sull'altopiano peruviano di Nazca il primo, e nella periferia dismessa di Passaic nel New Jersey il secondo (Careri 2006). L'artista-etnografo si inoltra in spazi primitivi e misteriosi, oppure vaga per le aree suburbane inizialmente abusate dall'industrializzazione e dall'inurbamento, e successivamente degradate e abbandonate. L'artista-etnografo viaggia, osserva, annota, descrive, fotografa, filma luoghi antropologici antichi e/o moderni dai complessi contenuti simbolici. Spazi reali che, ritratti in parole e immagini da un autore in un dato momento, mostrano in quella personale visione artistica e antropologica il loro carattere passeggero, effimero, sfumato, metamorfico. Inquadrati in una nuova prospettiva, tali spazi perdono anche la nozione del tempo. In essi albergano tempi sospesi, al di là della storia, tra presente, passato e futuro in un connubio entropico.

Nello stesso momento alcuni artisti manifestavano un vivo interesse per i complessi architettonici del Neolitico, come i *menhir* (che rappresentano la prima azione umana di trasformazione fisica del paesaggio da uno stato naturale a uno artificiale), e i grandi disegni preistorici sul terreno, come le *Linee di Nazca* nel Perù. Al riguardo Rosalind Krauss afferma che il panorama entro il quale possono essere inserite le ricerche artistiche della *land art*, in passato era stato occupato da «labirinti, dedali, giardini giapponesi, luoghi destinati ai giochi e alle processioni rituali delle civiltà più antiche» (1979: 38). La scultura degli anni Sessanta va quindi contestualizzata in un orizzonte storico più ampio e originario, secondo la direzione millenaria suggerita dalla Krauss (*idem*: 33). E infatti, con la *land art*, gli artisti hanno compiuto una serie di passaggi che li ha riportati al *menhir*:

Quello a cui tende la *land art* non è più la modellazione di grandi o piccoli oggetti nello spazio aperto, ma la trasformazione fisica del territorio. [...] Si abbandona ogni antropomorfismo scultoreo che ancora sopravvive nella taglia umana delle sculture minimaliste, per quella mimesi ancora più astratta che caratterizza l'architettura e il paesaggio. [...] la Terra dei *land art* viene scolpita, disegnata, tagliata, scavata, sconvolta, impacchettata, vissuta e percorsa nuovamente attraverso i segni archetipi del pensiero umano. Con la *land art* si assiste a un consapevole *ritorno al neolitico*. Lunghe file di pietre infisse nel terreno, recinti di foglie o di rami, spirali di terra, linee e cerchi disegnati nel suolo, e ancora enormi scavi sul territorio, grandi monumenti di terra, di cemento, di ferro e colate informi di materiali industriali vengono utilizzati come mezzi di appropriazione dello spazio, come azioni primarie verso una natura arcaica, come antropizzazione di un paesaggio primitivo. Gli spazi in cui avvengono queste operazioni sono spazi privi di architetture e di segni della presenza umana, spazi *vuoti* in cui realizzare opere che assumano il significato di segno originario, di traccia unica in un paesaggio arcaico e atemporale. (Careri 2006: 99-100)

Opera rappresentativa di questo ritorno al Neolitico è l'*Osservatorio (Observatory)* di Robert Morris realizzato tra il 1970 e il 1977 in occasione della *Sonsbeek*, una cerimonia internazionale organizzata dalla città di Arnheim, in Olanda. Morris erige una costruzione in un vasto terreno pianeggiante dichiaratamente collegata al sito preistorico di Stonehenge, indirizzato verso il punto preciso nel quale sorge il sole durante il solstizio d'estate e ordinato su un assemblaggio planimetrico circolare di blocchi di pietra. L'installazione di Morris, creata con l'utilizzo di terra, legname, acciaio e blocchi di granito, è piuttosto complessa. Articolata in due cerchi concentrici divisi da un fossato, presenta uno steccato interno con quattro aperture a designare le quattro aurore: le due aurore all'equinozio e le due al solstizio (Varnedoe 1985).

Anche Nancy Holt mostra una particolare attenzione per gli osservatori astronomici primitivi. I suoi quattro grandi *Cunicoli solari* di calcestruzzo (*Sun Tunnels*), sono stati installati nel Great Basin Desert dello Utah, tra il 1973 e il 1976, secondo uno schema a X (Fig. 7). I quattro tubi sono allineati all'angolo con cui il sole sorge e tramonta nei giorni del solstizio d'estate e d'inverno. Sulla superficie di ciascun binocolo di cemento sono state realizzate delle cavità di grandezza variabile in base alla magnitudine delle stelle che rappresentano. Ciascuna serie di spiragli riproduce una costellazione differente, e la luce del sole, che filtra attraverso i buchi, durante le diverse ore del giorno, crea effetti disuguali proiettando delle configurazioni sempre mutevoli sulla parte bassa dei tunnel (Galofaro 2007: 28).

Se, da un lato, come dimostrano questi imponenti osservatori astronomici, ci si trova di fronte a *earthwork* che rievocano le colossali strutture primitive, dall'altro, tutta una serie di installazioni

outdoors (e da lì a poco *indoors*) palesano un accostamento al primitivo in termini minimali, contraddistinto dall'uso di elementi naturali quali terra, pietre, legno, cuoio, foglie, bacche, conchiglie, petali, perle, acqua. Questa virata è riconoscibile in opere raffiguranti dedali, graffiti sul suolo, ammassi di terra, composizioni di pietre, che non trasformano fisicamente il paesaggio, ma delimitano lo spazio (aperto o chiuso) in modo provvisorio e cangiante.

Nancy Graves, per esempio, nella sua opera *Variabilità e ripetizione di forme* del 1971, esposta alla National Gallery of Canada di Ottawa (realizzata con acciaio, cera, polvere di marmo, acrilico, garza gessata e lattice), riflette mediante un intricato gioco di forme naturali (ramoscelli, tralci di vite, bacche, scarabei e piccole conchiglie) la sua conoscenza dell'arte effimera creata da certe tribù delle Isole del Pacifico; Martin Puryear, utilizzando semplicemente legno di cedro, abete e cuoio non conciato (tutti materiali che evocano abitazioni, templi e mobili tribali) ha realizzato nel 1977 una *Installazione* presso la Corcoran Gallery of Art a Washington D.C. (Fig. 8); Richard Long, nel 1980, colloca all'interno della Karen e Jean Bernier Gallery di Atene il suo celebre *Cerchio di pietre di marmo*; Robert Irwin, invece, con il suo lavoro *Varese Portal Room* del 1974, a Villa Panza nel Varese, ha scelto di evidenziare un pezzo di natura, creando una finestra senza infissi che incornicia un grande albero: l'immagine varia al variare delle stagioni e ogni anno si presenta differente, come diverso è il fogliame che mette in evidenza (Fig. 9).

In tutti questi casi si tratta di azioni artistiche che segnano lo spazio esterno del paesaggio o quello interno del museo solo leggermente e soprattutto temporaneamente a causa della deperibilità dei materiali usati. Opere che portano il sigillo della precarietà e del mutamento. Di questi passaggi d'arte spesso resta poco o nulla, a volte solo immagini fotografiche raccolte nei cataloghi, esposte in musei e gallerie, e oggi visibili sempre più sul web dove sopravvivono nel tempo ai processi naturali di riassorbimento, erosione e trasformazione.

Dal paesaggio al museo.

La ritribalizzazione delle immagini nei *museumsapes* contemporanei

Nel 1968, presso la Dwan Gallery di New York, viene aperta al pubblico la mostra *Earthworks*. Le opere presentate dagli artisti sono troppo grandi o difficili da trasportare in galleria, e per questa ragione la maggior parte di esse viene esibita attraverso dossier fotografici (Beardsley 1984; Tiberghien 1995; Boettger 2002; Tufnell 2006; Galofaro 2007; Zerrilli 2009). Tra gli artisti riusciti nell'impresa di collocare delle opere nel museo c'è Robert Morris, che posiziona in una delle sale terra, pezzi di legno, un cumulo di spazzatura e altri materiali di scarto. Morris in quell'occasione sosteneva che ciò con cui l'arte cominciava ad avere a che fare erano cose instabili, provvisorie. Per questo l'idea che un'opera d'arte dovesse consistere in un oggetto-icona statico non aveva più molto significato (1969).

A partire dal 1960 l'arte ampliava i suoi orizzonti, i suoi spazi divenivano *altri* e si localizzavano *altrove*. L'arte non era più soltanto agita e narrata negli spazi della galleria, dello studio o del museo, ma aumentava la sua portata spaziale e il suo raggio d'azione inserendosi nel paesaggio naturale o urbano. Eppure, mentre l'arte usciva dai musei per mostrarsi e contestualizzarsi nel paesaggio con numerosi *earthworks*, queste azioni artistiche riformatrici, anarchiche oltre il museo hanno prodotto degli effetti significativi sulle dinamiche museali interne. I musei e le gallerie hanno riscattato, introdotto e contestualizzato al loro interno le dinamiche artistiche di *spaziatura* temporanea del fuori, dell'altrove, accogliendo e promuovendo sempre di più questa logica dell'effimero, dell'allestimento transitorio, dei modelli fluidi di rappresentazione e percezione, dell'arte di passaggio nel paesaggio. Questo è avvenuto trasponendo, situando e mostrando materialmente il paesaggio e i suoi elementi naturali all'interno dei musei e soprattutto, in termini più astratti e concettuali, concependo il museo non solo come parte del paesaggio ma, in senso antropologico, come paesaggio esso stesso per il passaggio effimero, temporaneo delle opere, delle *performance*, delle esposizioni *tout court*. Il museo non è soltanto un luogo chiuso che fa parte del

paesaggio (urbano fondamentalmente) ma diventa paesaggio. Tutto ciò nel sistema dell'arte si traduce in una *museologia antropologica delle immagini*, che si collega direttamente al modo transitorio di produrre e concepire l'arte proprio di molte società tribali fino a poco tempo fa, come anche delle lontane culture preistoriche che segnavano artisticamente il paesaggio e le grotte. Per tale ragione si può parlare dello spazio meseografico contemporaneo nei termini di *museumscape*: uno spazio espositivo dove niente è fisso ma tutto è fluido e in trasformazione esattamente come i paesaggi.

Se si analizzano alcune opere di Olafur Eliasson il concetto di *museumscape* è facilmente comprensibile. In esse viene meno ogni distinzione tra ciò che è naturale e ciò che è artificiale. Le composizioni dell'artista danese riproducono spesso elementi naturali all'interno di ambiti museali. La sua installazione del 2003, *The Weather Project*, situata nella Turbine Hall della Tate Modern di Londra, riproduce una spiaggia al tramonto in cui il sole artificiale dà al pubblico l'impressione di luce e calore (Fig. 10). Per mesi gli spettatori si sono ammassati sotto l'installazione, che consiste in un'imponente lampada a luce gialla e in un sistema di umidificatori che riproducono cambiamenti di tempo atmosferici. Grazie al vapore, il soffitto opaco diventa una superficie riflettente che accresce la dimensione dello spazio in altezza, inverte il dentro rispetto al fuori (cioè il dentro è *anche* il fuori) e invita il pubblico a distendersi per osservare l'immagine del crepuscolo. L'opera è un tentativo di introdurre (estendendolo) lo spazio naturale in uno spazio architettonico dove non è tanto l'opera concreta ad essere il fulcro di un meccanismo di riconoscimento, quanto l'azione che genera lo spazio naturale (in un luogo che non lo è), artistico e relazionale e dove, quindi, non c'è differenza tra ciò che accadrebbe fuori e che accade dentro di fronte a un tramonto. La *spaziatura* artistica annulla la differenza tra paesaggio e museo, divenendo l'orizzonte entro cui si stagliano delle relazioni cangianti tra osservatori, spazio e immagine. Nella *land art* il paesaggio è impiegato come immagine al fine di produrre uno spazio, Eliasson lo converte invece in sfondo (Galofaro 2007: 117-118). Nel momento in cui sfondo e immagine si mettono a confronto in un museo, il mondo reale e la sua raffigurazione restano privi del loro senso primario. Nel *Weather Project* un fenomeno naturale, ricreato artificialmente nello spazio museale, viene spettacolarizzato, rendendo evanescente la struttura museale che lo circonda e trasformandola in paesaggio (*Ibidem*). Dal rapporto tra museo e paesaggio si originano una serie di spazi eterogenei che portano, come si è visto, a una considerazione antropologica sul ruolo che l'arte, il museo e il paesaggio hanno oggi nella nostra società.

Il museo diventa dunque un luogo dove si rende visibile l'invisibile della natura attraverso l'arte: si tratti di un temporale come nel *Lightning Field* di De Maria, di un tramonto come nel *Weather Project* di Eliasson, oppure del movimento dei venti come nelle installazioni *Fiber Wave* realizzate sin dal 1994 dall'architetto giapponese Makoto Sei Watanabe ad Ariake in Giappone. L'artista nipponico ha provato a trasferire il dialogo naturale/artificiale nella sua struttura, composta da 150 aste di carbonio alte 4,5 metri. Le aste rappresentano gli alberi che si piegano al soffio energico del vento che, quando tira forte le flette. L'installazione riproducendo il moto della natura realizza figure spaziali molto articolate e sempre *in fieri*. Chi gestisce l'immagine non è l'artista, ma l'azione del vento. Alla sommità di ogni asta è collocato un chip contenente una batteria a energia solare che raccoglie energia di giorno e la restituisce di notte mediante una tenue luce blu che rende tutto visibile. Con il passare del tempo la composizione crea un movimento e un effetto di luce continuamente cangianti in grado di svelare la brezza. Un'altra installazione, *Fiber Wave II* del 1999 (presentata alla Biennale di Venezia del 2000), composta da aste in fibre ottiche, trasforma un ambiente espositivo chiuso in uno spazio naturale. *Fiber Wave II* registra, in tempo reale mediante specifici sensori, il movimento del vento in diverse zone del mondo, e per mezzo del web ne tramanda il moto alle aste. Da qualunque parte provengano (deserti, montagne, oceani, foreste, città), questi venti si fanno percepibili. Il movimento delle aste nel museo proietta l'esperienza sensoria in uno spazio che si amplifica permettendo allo spettatore di confrontarsi con le dimensioni sconfinite del paesaggio. Anche in questo caso il museo diventa paesaggio (*Idem*: 43-44).

Da questi esempi si evince chiaramente che il museo è oggi uno spazio operoso e pulsante, produttore e catalizzatore di azioni, relazioni, narrazioni, impulsi di vario genere. Questo è comprensibile se si pensa al carattere che le mostre (come anche le *performance* e le installazioni) assumono attualmente. Le mostre infatti sono *media* dinamici ed efficaci, e per gli artisti – più che per i critici, i curatori o i coordinatori – sono parte integrante del progetto estetico e della ricerca artistica. Sono spazi di dimostrazione e di confronto relazionale, quasi delle antiche botteghe, sono luoghi dell'azione artistica *tout court*. La mostra è, al pari dell'opera d'arte tradizionalmente intesa, una delle manifestazioni della produzione artistica cui gli artisti guardano come il momento o l'evento sintetico e pragmatico del loro pensiero e fare artistico, della loro capacità di produrre un immaginario. La mostra non è solo più un'esposizione di opere, ma un 'modo di agire' e produrre arte, proporre idee, affermare progetti o valori artistici. Le esposizioni proprio per il loro carattere sperimentale, temporaneo ed effimero, negli ultimi decenni si sono imposte come il terreno più fecondo per la produzione di opere d'arte e, a partire da questa, per la conoscenza del nostro tempo. Ed è proprio per questo che oggi parliamo dell'artista non solo come produttore di opere, ma come artista produttore di mostre quali vere e proprie opere. L'artista con le sue azioni artistiche, espositive, performative, lascia il suo segno passeggero nel museo come un indiano navajo o un aborigeno australiano lasciano tracce provvisorie nel paesaggio con i loro *sand paintings*. La mostra è l'opera d'arte, una rappresentazione artistica complessa, mutevole, flessibile, e soprattutto effimera, sempre più antropologicamente fluttuante.

Attualmente quasi tutti i musei, anche i più tradizionali come il *Louvre* o la *National Gallery*, pur conservando ricchissime e prestigiose collezioni, ritagliano e creano al loro interno spazi di transitorietà delle immagini per esposizioni o *performance*. Ci sono invece dei musei che pur essendo, conformemente ad altri, luoghi della memoria artistica più o meno recente, sono originariamente stati concepiti per essere anche e soprattutto dei *museumscapes*: spazi di ritribalizzazione, di transizione e mobilità delle immagini. Il Centro Georges Pompidou di Parigi è uno di questi casi. Si tratta di un museo in movimento (come lo stesso Renzo Piano lo ha definito) dove l'approccio del fruitore di immagini non si chiude in compartimenti stagni. Il *Beaubourg* è uno spazio della sperimentazione effimera che ospita costantemente esposizioni temporanee, *performance*, installazioni (Glusberg 1983; Del Drago 2008; Zunzunegui 2011). È un museo *in fieri* e non un'architettura realizzata solo per una fruizione passiva, al contrario incoraggia la partecipazione del pubblico, promuove l'afflusso di una cultura aperta e non elitaria. Una cultura che integra i messaggi che le immagini comunicano, fatta cioè da *bricoleur* che inventano il quotidiano (de Certeau 2010).

In conclusione, si è visto come il paradigma dell'arte effimera nel paesaggio, praticata da numerose culture nel tempo e nello spazio, si stia proiettando all'interno dei nostri musei che si propongono sempre di più come dei veri e propri *studio* d'artista, dove gli artisti lavorano, inscenano *performance*, allestiscono mostre temporanee. Le *spaziamenti* museali odierne stanno sempre di più favorendo una «ritribalizzazione» delle immagini (McLuhan 1964) dove è riscontrabile un nesso antropologico tra l'effimerità delle azioni artistiche nel paesaggio e quella delle azioni artistiche nel museo (installazioni, videoproiezioni, *performance*, esposizioni). Riprendendo ancora McLuhan e i suoi concetti di «media caldi» (scrittura, radio) e «media freddi» (telefono, linguaggio orale), si comprende meglio che il museo oggi – come il paesaggio o le grotte per gli antenati del Paleolitico e per le culture tribali – non è più un luogo «caldo», striato, che detribalizza e fissa una volta per tutte lo spazio e le immagini (ovvero uno spazio compiuto e chiuso, un *medium* ad «alta definizione», che fornisce informazioni, che concede poca partecipazione ed esclude – come una collezione permanente dove il consumatore è passivo), al contrario è sempre più una struttura relazionale «fredda», liscia (cioè un *medium* a «bassa definizione» che necessita di una partecipazione al processo di percezione delle immagini e delle loro narrazioni, che include – come il caso di un'esposizione temporanea dove il consumatore è attivo), che rende transitorie e ritribalizza le immagini, le azioni e lo spazio che le contiene. Come in una grotta ai primordi dell'arte.

Riferimenti bibliografici

- Antinucci, F. 2007, *Musei virtuali*, Roma-Bari, Laterza.
- Augé, M. 2009, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera.
- Beardsley, J. 1984, *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*, New York-London, Abbeville Press Publishers.
- Benjamin, W. 2000, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- Boettger, S. 2002, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkley, University of California Press.
- Bourriaud, N. 2004, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmedia books.
- 2010, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia books.
- Careri, F. 2006, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi.
- Clifford, J. 2004, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Dal Lago, A. - Giordano, S. 2008, *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Torino, Einaudi.
- D'Angelo, P. 2001. *Estetica della natura: bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma, Laterza.
- (a cura di) 2009, *Estetica e paesaggio*, Bologna, Il Mulino.
- de Certeau, M. 2010, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Del Drago, E. 2008, *Centre Georges Pompidou Parigi*, Milano, Mondadori Arte.
- Deleuze, G. - Guattari, F. 2010, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi.
- Detheridge, A. 2012, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino, Einaudi.
- Dewey, J. 2010, *Arte come esperienza*, Palermo, Aesthetica.
- Foster, H. 2006, «L'artista come etnografo», in Id., *Il ritorno del reale. L'Avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia books, pp. 175-210.
- Foucault, M. 2008, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, S. Vaccaro (ed), Milano, Mimesis edizioni.
- 2010, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli.
- Galofaro, L. 2007, *Artscape. L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*, Milano, Postmedia books.
- Glusberg J. 1983, *L'ultimo museo: musei freddi e caldi, vecchi e nuovi, immaginari e integrati*, Palermo, Sellerio.
- Goodman, N. 2010, *Arte in teoria. Arte in azione*, Milano, et al./EDIZIONI.
- Kastner, J. - Wallis, B. (eds.) 1998, *Land and Environmental Art*, London, Phaidon.
- Krauss, R. 1979, *Sculpture in the Expanded Field*, in «October», vol. 8, Cambridge, Massachusetts, Spring, pp. 30-44.
- 1998, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Mondadori.
- Kubler, G. A. 2001, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino, Einaudi.
- Lévi-Strauss, C. *Tristes Tropiques*, Paris, Plon.
- 1962, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
- Lotman, J. 1998, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti e Vitali.
- Marani, P.C. - Pavoni, R. 2006, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Venezia, Marsilio editori.
- McLuhan, M. 1964, *Understanding Media: the Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill.
- Meschiari, M. 2002-2004, *Lineamenti di archeologia dello spazio. Per un'analisi dell'arte rupestre*, in «Archivio Antropologico Mediterraneo», n. 5 - 8, pp. 61-86.
- 2008, *Sistemi selvaggi. Antropologie del paesaggio scritto*, Palermo, Sellerio.
- 2010a, *Nati dalle colline. Percorsi di etnoecologia*, Napoli, Liguori.
- 2010b, *Terra sapiens. Antropologie del paesaggio*, Palermo, Sellerio.

- 2012, *Spazi Uniti d'America. Etnografia di un immaginario*, Macerata, Quodlibet.
- 2014, *Less is Home. Antropologie dello spazio domestico*, Bologna, Compositori.
- Mitchell, W. J. T. 2008, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, M. Cometa (ed), Palermo, :duepunti edizioni.
- Morris, R. 1969, *Notes on Sculpture 4: Beyond Objects*, in «Artforum 7», n. 8.
- 1975, *Aligned with Nazca*, in «Artforum», n. 2, pp. 26-39.
- Parmesani, L. 2012, *Arte del XX secolo e oltre. Movimenti, teorie, scuole e tendenze*, Milano, Skira.
- Poli, F. 2011, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma, Laterza.
- Ronzon, F. 2008, *Il senso dei luoghi. Indagini etnografiche*, Roma, Meltemi.
- Rubin, W. 1985 (ed.), *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità tra il tribale e il moderno*, Milano, Mondadori, vol. I, II.
- Smithson, R. 1967, *The Monuments of Passaic: Has Passaic Replaced Rome as the Eternal City?*, in «Artforum», n. 4, pp. 48-51.
- Tiberghien, G. A. 1995, *Land Art*, Paris, Carre
- Tota, A. L. 1999, *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*, Roma, Carocci.
- 2011, *Etnografia dell'arte. Per una sociologia dei contesti artistici*, Milano, Ledizioni Publishing.
- Tufnell, B. 2006, *Land Art*, London, Tate Publishing.
- Varnedoe, K. 1985, «Esplorazioni contemporanee», in W. Rubin (ed), *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità tra il tribale e il moderno*, Milano, Mondadori, pp. 661-685.
- Zerrilli, M. 2009, *Il canto della terra. Orizzonti di Land Art*, Acqui Terme, Lizea Arte Edizioni.
- Zunzunegui, S. 2011, *Metamorfosi dello sguardo. Museo e semiotica*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.