

Sabine Flach e Elisabeth Župarić-Bernhard

«The invisible becomes visible when we take the time to observe it»

Arte contemporanea, ecocriticismo e migrazione

Nei lemmari specifici, alla voce *idillio* si legge che il termine deriva dal greco *eidyllion* e significa originariamente «poesia indipendente di piccole proporzioni». L'idillio letterario si rifà al topos del *locus amoenus*, quel luogo piacevole spesso situato in prossimità di una sorgente isolata o di un boschetto tranquillo. A essere strettamente collegata all'idillio è l'idea di Arcadia, un luogo lontano da tutti i vincoli della società.

In questo contesto, acquista sicuramente importanza anche un altro significato della parola idillio, ovvero quello di quadretto, che è, in realtà, un diminutivo. Ma di quale parola? *Eidyllion* deriva a sua volta dal termine greco *eidos* che significa figura, ma anche forma e idea.

La disamina del significato originario di questo termine consente di riflettere sui metodi storico-artistici e di attingere alla teoria estetica, attraverso cui si riesce a cogliere l'ambivalenza e la molteplicità di significati dell'idillio e dell'idillio della natura, che altrimenti potrebbero essere facilmente attribuiti alla dimensione dell'innocenza. Solo così sarà possibile comprendere il ruolo dell'idillio nell'arte.

L'idillio non rappresenta affatto una mera riproduzione della natura, né nel passato né nel presente, ma, in relazione alle sue molteplici sfaccettature di significato, si colloca in un insieme variegato di interrelazioni. Lo spazio, la natura e il paesaggio non possono essere intesi come distinti, cioè separati l'uno dall'altro, ma si determinano reciprocamente, delineando vicendevolmente il proprio contorno.

L'ecologia, l'economia e la natura devono essere analizzate sulla base della teoria del *Naturally Hypernatural*, il cui obiettivo di ricerca consiste nell'individuare nuove prospettive teoriche e metodologiche volte a indagare il rapporto tra natura e arte. In questo contesto, natura e arte non sono intese come distinte l'una dall'altra, ma come istanze che si determinano e plasmano reciprocamente.

Pertanto non si tratta di usare la natura come materiale o oggetto dell'arte, poiché se il materiale rappresenta l'opera d'arte stessa, non si può più distinguere tra natura e arte. Nella propria essenza e, di conseguenza, nella formulazione del

Nota: Citazione nel titolo di Clay Apenouvon, intervista con Elisabeth Župarić-Bernhard, 8 luglio 2024. La traduzione dell'articolo è a cura di Serena Comoglio e Sara Comoglio.

proprio enunciato sulla natura, l'arte va oltre la mera rappresentazione, ovvero un elemento contemplativo legato all'antropocentrismo, e rimanda agli spazi della vita stessa. Il valore percettivo della natura e dell'arte va di pari passo a un'esperienza esistenziale della natura che viene vissuta nella contemplazione estetica, in linea con l'estetica fenomenologica.¹

Il concetto di *hyper* (iper) può descrivere un superamento di ciò che è normale o atteso, un eccesso o un contenuto che va oltre un testo specifico, come un *hyperlink* cioè un collegamento ipertestuale.² Partendo dal presupposto che la natura non può essere pensata come equivalente della realtà e che, pertanto, il suo valore estetico e la relazione tra natura ed estetica risiedono nell'iperrealità, si può affermare che il rapporto tra estetica e natura trova fondamento nell'iper-naturale.

Bruno Latour sostiene l'idea che non sia mai esistita una distinzione tassonomica tra natura e cultura. È quindi impossibile pensare che, da un lato, la natura sia dominata dalla cultura e, dall'altro, l'uomo sia rappresentato come un dominio ontologico, separato e distinto dalla natura. Di conseguenza, Latour rifiuta nelle sue argomentazioni il dualismo tra soggetto e oggetto. La sua posizione è che il pianeta sia stato talmente alterato dalle aggressioni causate dall'attività umana e stia reagendo ad esse, al punto da «aver riacquisito tutte le caratteristiche di un attore a tutti gli effetti».³

La naturalità, intesa come la totale incontaminazione, non esiste più. È pertanto necessario analizzare come l'arte metta in discussione le 'essenze' ambigue della 'natura', del 'naturalismo' e del 'naturale'. Il paesaggio in particolare, così come l'idillio, si inserisce sempre all'interno di questa dialettica tra artificiale e naturale e può essere interpretato come ipernaturale. Non coincide con la natura, ma è sempre stato oggetto di influssi antropocentrici. In definitiva, il paesaggio si riferisce a uno spazio naturale rappresentato dal punto di vista estetico che implica il superamento della distinzione tra artificiale e naturale. Il concetto di paesaggio racchiude, quindi, in sé l'idea sia d'incontaminazione che di denatu-

1 Sabine Flach, *Tree-Ness. Roxy Paine's altered States of Art and Nature in Naturally Hypernatural III: Hypernatural Landscapes in the Anthropocene*, Bern, Peter Lang, 2016, pp. 133–148: 138.

2 Sabine Flach/Gary Sherman, «Conditions of Possibility», in: Suzanne Anker/ Sabine Flach (a cura di): *Naturally Hypernatural II: Visions of Nature*, in «Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture», 33, Fall 2015, pp. 19–21: 20.

3 Bruno Latour, *Agency at the Time of the Anthropocene*, in *Naturally Hypernatural III: Hypernatural Landscapes in the Anthropocene*, cit., p. 21. Traduzione a cura di Serena Comoglio e Sara Comoglio.

ralizzazione. Il paesaggio non trova, pertanto, solo il proprio fondamento in oggetti e cose, ma è anche legato alla condizione di un soggetto che lo sperimenta.⁴

A essere strettamente legata all'esperienza spaziale e sensoriale della natura e del paesaggio è la discussione e l'analisi critica relativa all'intervento umano sulla natura stessa. L'Antropocene, ovvero la concezione che l'uomo eserciti un'influenza geofisica predominante, concepisce il mondo in relazione a valori ed esperienze umane. Le conseguenze devastanti che derivano dall'imputare all'uomo un ruolo centrale nel mondo sono tangibili a livello globale. L'estrazione industriale di materie prime ha distrutto paesaggi e danneggiato interi ecosistemi per preservare ambienti artificiali, causando una perdita di biodiversità. I paesaggi e gli oceani stanno subendo gli effetti disastrosi del consumo eccessivo. Le ripercussioni del dilagante antropocentrismo hanno portato la comunità scientifica e filosofica a trarre la conclusione che stiamo vivendo in una nuova epoca geologica, basata su una geologia dell'uomo. Nel 2000, l'esperto di chimica atmosferica Paul Crutzen e il biologo Eugen F. Stoermer hanno definito l'epoca attuale «Antropocene». Il termine intendeva sostituire quello di «Olocene» e descrivere l'impatto dell'uomo sulla geologia e sull'ecologia.⁵ Il mondo dell'arte crea paesaggi completamente nuovi con materiali inaspettati e inediti, facendo così sentire la propria voce e partecipando attivamente all'attuale dibattito sulla sostenibilità in ambito ecologico. Tale prospettiva incentiva a riconsiderare queste discussioni da un nuovo angolo visuale, contribuendo a conferire al concetto di 'ambiente' una nuova dimensione. In tale contesto, ci si confronta inoltre con il compito di descrivere il rapporto tra fenomenologia e natura al fine di verificare se sia possibile superare un approccio puramente antropocentrico.⁶

Il Mediterraneo come contesto geopolitico seminaturale

In linea di principio, si può affermare che nei dibattiti, a volte i più disparati, sul rapporto tra natura contrapposta a cultura/arte ed ecologia, si concorda ampiamente sul fatto che la consapevolezza del cambiamento climatico debba andare di pari passo con un 'ordine ecologico delle cose', in cui l'ecologia sia intesa in misura minore o non più come un concetto metaforico, ma si concentri invece sul

4 S. Flach, G. Sherman, *Introduction*, cit., p. 10.

5 Ivi., pp. 11–12.

6 Cfr. Suzanne Anker, Sabine Flach, *Introduction*, in *Naturally Hypernatural I: Concepts of Nature*, Bern, Peter Lang, 2016, pp. 9–15; 10–14.

campo dei materiali, sia in termini di manipolazione degli oggetti stessi, sia di un uso pratico dei materiali.

Considerando la prospettiva dell'arte, in questo caso esplicitamente contemporanea, è possibile discutere e confrontarsi su come le interconnessioni storiche, culturali e geografiche creino esperienze complesse nel contesto dei movimenti geopolitici. In questo modo, la comunità artistica genera, da una prospettiva postcoloniale, conoscenza che verte attorno a crisi come il degrado ambientale e il suo impatto.

«Il Mediterraneo non è solo geografia», scrisse Predrag Matvejević.⁷ Il Mediterraneo è caratterizzato da una storia di connettività. In questo contesto, il *Black Mediterranean*, in un rimando al *Black Atlantic* di Gilroy, offre uno spazio dialettico per discutere la relazionalità transnazionale tra Europa e Africa e il significato della diaspora africana nell'area mediterranea.⁸ In quest'ottica vanno a sgretolarsi le visioni idilliache del Mediterraneo presenti nelle arti, sollevando quesiti sulla rappresentazione di determinate storie ed esperienze.⁹

Alla luce della poliedrica connettività dello spazio mediterraneo, è necessario che una prospettiva ecocritica su quest'ultimo debba, quindi, occuparsi di tematiche in seno alla giustizia sociale ed ecologica, nonché di questioni postcoloniali. Di seguito, si analizzano due posizioni nell'arte contemporanea che si fondano sulla prospettiva di una storia dell'arte ecocritica con l'intento di discutere una ecoestetica del Mediterraneo e di spazi e corpi geopolitici a esso collegati.

Arcadia in crisi

«What a relief that the Great Barrier Reef has a restaurant and a hotel. We sat down to sip our pina coladas – included in the price», canta un'attrice del cast dell'opera-performance *Sun&Sea (Marina)*, ideata da Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė.¹⁰ Mentre saltella con lo sguardo tra il suo iPhone e un numero di *Vogue*, l'attrice si vanta del fatto che suo figlio abbia nuotato in quasi tutti gli oceani e i mari del mondo. L'opera d'arte ci presenta una classica scena da spiaggia, sentiamo canzoni con riferimenti a cocktail, creme solari e ozio, accompagnate da piccoli drammì.

⁷ Predrag Matvejević, *Der Mediterran. Raum und Zeit*, Zürich, Amman Verlag, 1993, p. 17.

⁸ Gabriele Proglio, *Debordering Europe: Migration and Control across the Ventimiglia Region*. London, Palgrave Macmillan, 2021. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-67809-3>, p. 5.

⁹ Ivi, p. 14.

¹⁰ «Arcadia in crisi». L'espressione riprende un titolo tratto da «Kunstforum International. Arkadien in der Krise. Zur Aktualität des Landschaftsbildes», n. 284, 2022.

Nella sua *Song of Complaint*, una donna esprime il suo stupore per il fatto che non ci sia più neve a Natale, mentre un uomo, alle prese con un *Philosophers Commentary*, riflette sulle fabbriche cinesi che producono i costumi da bagno, indossati in spiaggia, con un sistema di produzione di massa a cottimo. Nella *Sunscreen Bossa Nova* il tema principale è la paura delle scottature (fig. 1).¹¹



Fig. 1: *Sun & Sea (Marina)*, opera-performance di Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė alla Biennale Arte 2019, Venezia; fotografia: Andrej Vasilenko © Per gentile concessione delle artiste; © Bildrecht, Wien 2025.

Una coppia di gemelle identiche che, con i lunghi codini, ricordano Greta Thunberg, lamentano la scomparsa delle barriere coralline: «we cried so much, when we learned that the corals will be gone», e delle specie ittiche e delle api, acclamando, al contempo, come immortale un futuro in cui tutto può essere ricreato dalla stampante 3D nel tentativo di sfuggire così al timore della propria caducità.

Alcune/i bagnanti della spiaggia sono, tuttavia, talmente stressate/i da non riuscire a rilassarsi affatto e la promessa idilliaca di tornare riposati e come nuovi

¹¹ Per la descrizione cfr. En Liang Khong, *How a Beach Opera at the 58th Venice Biennale Quietly Contends with Climate Change Catastrophe*, in «Frieze Magazine» 204, (2019), ultimo accesso 1 luglio 2024, <https://www.frieze.com/article/how-beach-opera-58th-venice-biennale-quietly-contains-climate-change-catastrophe>.

dalle vacanze si tramuta in una antitesi grottesca, mentre altri personaggi narrano nelle loro canzoni del crescente accumulo dei rifiuti in spiaggia e si lamentano del degrado ambientale (fig. 2).



Fig. 2: *Sun & Sea (Marina)*, opera-performance di Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė alla Biennale Arte 2019, Venezia; fotografia: Andrej Vasilenko © Per gentile concessione delle artiste; © Bildrecht, Wien 2025.

A rappresentare il culmine della scena in spiaggia è un coro in cui si fondono la dimensione fantastica, le proiezioni, la realtà e le paure che ruotano attorno a questa eterotopia foucaultiana di un Club Méditerranée: «This year the sea is as green as a forest. Eutrophication! Botanical gardens are flourishing the sea. The

water blooms. Our bodies are covered with a slippery green fleece. Our swimsuits are filling up with algae».¹²

Questo paesaggio balneare rimanda al pubblico di *Sun&Sea (Marina)* un'immagine che unisce relax, ozio e disinteresse rispetto al cambiamento climatico che viene sì riconosciuto, ma non percepito come preoccupante (fig. 3).



Fig. 3: *Sun & Sea (Marina)*, opera-performance di Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė alla Biennale Arte 2019, Venezia; fotografia: Andrej Vasilenko © Per gentile concessione delle artiste; © Bildrecht, Wien 2025.

L'eco-filosofo Timothy Morton descrive questa situazione come un *hyper-object*; ciò sta a significare che il cambiamento climatico ha raggiunto una tale entità spaziale e temporale che la coscienza umana fatica a coglierne la complessità.¹³ Per le artiste ciò ha anche un significato politico, come spiega la curatrice dell'opera-performance, Lucia Pietrojasti: «It's not an activist work, it's a political work that asks something fundamental about the possibility of conceiving something so vast».¹⁴

12 Ibid.

13 Ibid.

14 Ibid.

L'Antropocene presuppone che l'uomo stia da un lato e agisca sulle cose. Se ribaltiamo la prospettiva come è avvenuto in tutta l'arte del XX secolo, cioè che l'uomo sia parte del tutto, allora l'intero quadro cambia. Avremmo così un'ambientazione in cui è l'uomo a rivestire un ruolo. E forse si potrebbero fare progressi se si smettesse di consentire il perpetuarsi di questa dicotomia tra natura e cultura. È proprio questa la forza della rappresentazione del paesaggio nell'arte. Proprio tale paesaggio non è la natura, ma implica sempre la *polis*. Facciamo progressi quando guardiamo con attenzione a ciò che le arti compiono veramente. Esse ci dimostrano effettivamente che ciò che consideriamo paesaggio non debba essere in contraddizione né con noi stessi né con il concetto di cultura, ma abbia già da sempre racchiuso in sé tutto questo.¹⁵

Ciò rende rilevante una posizione che Félix Guattari ha consolidato nella sua pubblicazione *Le tre ecologie* in cui fornisce una bozza della sua 'ecosofia'. In un gesto senz'altro critico nei confronti del capitalismo, Guattari esorta a una declinazione etico-estetica dell'ecologia. Per Guattari è importante che si smetta di enfatizzare l'ecologia da una prospettiva attinente puramente alle scienze naturali, preferendo paradigmi etico-estetici, come avviene nelle arti.

A essere il luogo e, al contempo, il culmine di queste considerazioni è l'arte perché, in questo caso, il concetto di paesaggio ha sempre racchiuso in sé l'ambivalenza del riferimento alla società e alla natura nonché della sua delimitazione da queste ultime. Dopo tutto, il paesaggio si riferisce a uno spazio nella natura, rappresentato dal punto di vista estetico, che implica il superamento dell'artificiale e del naturale, uno spazio a cui il paesaggio è esposto e a cui deve assoggettarsi per poter essere percepito come tale. Il concetto di paesaggio comprende pertanto le connotazioni sia dell'incontaminato sia del denaturalizzato. Il paesaggio non è, quindi, costituito solo da oggetti e cose, ma richiede anche un soggetto che lo sperimenta. Il termine paesaggio evoca pertanto proprio quelle relazioni con la percezione spaziale che sono connesse in modo costitutivo all'esperienza. È in questo modo che si spiega l'atmosfera di uno spazio paesaggistico aprendosi, a sua volta, all'esperienza che viene completata tramite lo spazio percettivo. L'immaginazione, l'emozione e il significato dell'immagine diventano categorie centrali della percezione. Il paesaggio implica pertanto una riflessione su nuovi e diversi ambiti del reale, non solo mettendo in discussione la definizione di realtà, ma superando soprattutto anche i confini immaginari relativi alla percezione della realtà stessa. Questo non implica certo un'armonia e una familiarità con la natura in termini di paesaggio. Al contrario, al più tardi nel XX secolo, il paesaggio diventa una forma di negazione; si osserva un'alienazione

¹⁵ Sabine Flach, Peter Pakesch, *Konzepte von Landschaft. Ein Gespräch in Landschaft: Konstruktion einer Realität*, a cura di Katrin Bucher Trantow, Katia Huemer, Peter Pakesch, Köln, Walther König, 2015, pp. 298–307: 303. Traduzione a cura di Serena Comoglio e Sara Comoglio.

dall'esperienza tradizionale della natura come paesaggio. Il concetto di vita che ne deriva non corrisponde necessariamente a quello che ne ha l'uomo. Di conseguenza, il paesaggio racchiude in sé concretamente un'esperienza di alienazione.¹⁶

Il paesaggio in quanto forma della natura presenta pertanto un legame indissolubile con l'immagine del paesaggio proveniente dall'arte come genere storico-artistico e come tipologia di rappresentazione. Entrambi forniscono così informazioni su una visione del mondo che risulta mutevole a seconda della cultura, dell'epoca o del punto di vista. Nel nostro caso, l'immagine del paesaggio per eccellenza – quindi l'idillio indisturbato dell'Arcadia, elevato dalla poesia antica a immagine del paesaggio ideale cioè bello – ovvero il tentativo di far diventare la natura stessa un'immagine si trasforma nel dramma distopico¹⁷ di un epilogo.

L'opera-performance *Sun&Sea (Marina)* è stata messa in scena all'Arsenale della Marina Militare. È da un ballatoio che incornicia il piano sottostante che si osserva la scena reale di una spiaggia: persone in costume da bagno sonnecchiano, giocano, stanno sedute o sdraiate su asciugamani, si abbandonano all'ozio, mentre il pubblico guarda dall'alto questo idillio irreale, questo 'piccolo quadretto'. Questa scenografia è resa ancora più drammatica dal fatto che la spiaggia è illuminata tanto quanto lo farebbe la luce splendente del sole, mentre il pubblico rimane nella semioscurità (fig. 4).

La scena finale si svolge sulla spiaggia, un tema classico del genere paesaggistico. In questo caso, si accentua il rapporto tra naturalità e artificialità dell'immagine paesaggistica, poiché la spiaggia – artificiale – è stata collocata nella cornice seminaturale di Venezia, quindi in un luogo che non è tanto un ambiente urbano vissuto, quanto piuttosto funge da scenografia a una molteplicità di cliché.¹⁸

In occasione di una manifestazione intitolata *Speaking from the Beach*,¹⁹ Bruno Latour descrisse quest'opera d'arte come «tragedy and lightness of the

¹⁶ Cfr. Sabine Flach, Gary Sherman, *Conditions of Possibility*, «Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture», 33, 2015, pp. 19–21: 11.

¹⁷ Ann-Katrin Günzel, *Der Blick auf die Welt oder: Der lange Weg durch die Landschaft*, in «Kunstforum International. Arkadien in der Krise Zur Aktualität des Landschaftsbildes», 284, 2022, pp. 50–69.

¹⁸ Ciò avviene nelle immediate vicinanze della Barca Nostra, il relitto del peschereccio affondato al largo di Lampedusa il 18 aprile 2015, causando la morte di centinaia di profughi. L'artista svizzero-islandese Christoph Büchel ha portato il progetto *Barca Nostra* alla Biennale di Venezia.

¹⁹ 10 luglio 2019. Cfr. Carina Breidenbach et al., *Narrating and Constructing the Beach. An Interdisciplinary Approach*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 3.



Fig. 4: *Sun & Sea (Marina)*, opera-performance di Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė alla Biennale Arte 2019, Venezia; fotografia: Andrey Vasilenko © Per gentile concessione delle artiste; © Bildrecht, Wien 2025.

current situation of the Anthropocene»,²⁰ poiché alla performance manca un qualsiasi tipo di narrazione, non c'è un arco narrativo, un climax o un punto di

20 Ivi, p. 4. Nel 2000, l'esperto di chimica atmosferica Paul Crutzen e il biologo Eugene F. Stoermer proposero di abolire il termine Olocene, usato per descrivere l'epoca attuale, e di sostituirlo con il termine 'Antropocene' per sottolineare il ruolo centrale dell'uomo nella geologia e nell'ecologia. La definizione più recente di Antropocene, presentata dal Gruppo di lavoro sull'Antropocene (WGA) al Congresso geologico internazionale di Città del Capo nel 2016, afferma quanto segue: «the new epoch should begin around 1950, [...] and was likely to be defined by the radioactive elements dispersed across the planet by nuclear bomb tests, although an array of other signals, including plastic pollution, soot from power stations, concrete, and even the bones left by the global proliferation of the domestic chicken were now under consideration. [...] The current epoch, the Holocene, is 12.000 years of stable climate since the last ice age during which all human civilization developed. But the striking acceleration since the mid-20th century of carbon dioxide emissions and sea level rise, the global mass extinction of species and the transformation by deforestation and development mark the end of that slice of global time. [...] The Earth is so profoundly changed that the Holocene must give way to the Anthropocene». Damian Carrington, *The Anthropocene Epoch: Scientists Declare Dawn of Human-Influenced Age*, in «The Guardian», 29 agosto 2016, ultimo accesso 1 luglio 2024: <https://www.theguardian.com/environment>.

svolta. Al contrario, tutto ricomincia sempre da capo in un *loop* continuo e questo ritmo perpetuo si trasforma automaticamente in un qualcosa di estenuante; non c'è apocalisse e quindi non c'è neppure catarsi.²¹

Le artiste dimostrano che il paesaggio non è nulla di fisso in grado di raccontare qualcosa sulla natura o sulla cultura, ma dipende essenzialmente dalle esperienze spaziali. «Questa attenzione allo spazio, che però esiste nella teoria, trova già un suo fondamento, in quanto ci rendiamo semplicemente conto, come sosteneva Michel Foucault, che viviamo in una complessità di relazioni organizzate in termini spaziali che devono essere comprese: non esiste un solo spazio, un solo paesaggio e una sola natura».²²

In questo contesto si colloca quindi la regione mediterranea come spazio turistico paradigmatico, in cui si viene attratti da peculiarità culturali e abitudinarie, storicamente e geograficamente lontane. Emerge il concetto di 'Mediterraneo', caratterizzato da immaginari di salute, edonismo, autenticità e cultura che permettono alle persone di sfuggire ai confini restrittivi di una quotidianità standardizzata,²³ «to the notion of »Beach« transformed its nature into a socially defined zone appropriate for specific behaviors and patterns of interaction outside of the norms of the everyday behaviours, dress and activity».²⁴

Attualmente, la spiaggia mediterranea sta acquisendo una nuova e dubbia importanza a causa della morte e del degrado provocati dalle crisi sociali, politiche ed ecologiche.

Non è la prima volta che Barzdžiukaitė, Grainytė e Reversytė riprendono una forma di operetta che solo in apparenza presenta un carattere leggero, ma che cela in realtà una connotazione politica, con l'intento di commentare i costosi risultati del consumo di massa e del sovraconsumo.²⁵

L'opera d'arte *Have a Good Day* (2013) è descritta come «opera per 10 cassiere, suoni del supermercato e pianoforte», ricca di arie e bip degli scanner per codici a barre, e si occupa del lavoro emozionale delle cassiere.

ment/2016/aug/29/declare-anthropocene-epoch-experts-urge-geological-congress-human-impact-earth.

²¹ Cfr. ivi, p. 21.

²² S. Flach, P. Pakesch, *Konzepte von Landschaft*, cit., p. 304. Traduzione a cura di Serena Comoglio e Sara Comoglio.

²³ C. Breidenbach et al., *Narrating and Constructing the Beach*, cit., p. 21.

²⁴ Rob Shields, *The System of Pleasure: Liminality and the Carnivalesque at Brighton*, in «Theory, Culture & Society», 7, 1, 1990, pp. 39–72: 40–41.

²⁵ Cfr. E. Liang Khong, How a Beach Opera at the 58th Venice Biennale Quietly Contends with Climate Change Catastrophe, cit.

Grainyté spiega che *Sun&Sea (Marina)* e *Have a Good Day* sono per lei dittici, «filled with the personal songs of daily nothingness»²⁶ in cui i piccoli dettagli fanno riferimento a tematiche di più ampio respiro.

Film Noir

A causa dello sfruttamento sistematico e delle conseguenti guerre, crisi economiche e conflitti per le risorse naturali, i rifugiati climatici sono costretti a fuggire. Queste crisi, conflitti e tragedie sono sempre più aggravate dal cambiamento climatico. Nelle sue opere, l'artista Clay Apenouvon fa riferimento alla distruzione e al consumo dell'ambiente attraverso l'uso di materiali specifici e l'esplorazione del loro potenziale visivo. Allo stesso tempo, affronta il tema dei movimenti migratori che ne derivano e le esperienze di ricollocazione. Nelle sue opere l'artista utilizza materiali da imballaggio come il cartone o la plastica. In questo modo, fa riferimento non solo ai problemi del commercio globale, ma anche a storie nascoste o non raccontate nell'ampio dibattito pubblico. *Film Noir* si presenta come una serie di installazioni in situ in cui Apenouvon lavora con pellicole di plastica nera estensibili. In questo modo, l'artista pone l'accento sui problemi della distruzione ambientale e dei rifugiati climatici da una prospettiva decoloniale. Egli appartiene, infatti, a una serie di artiste/i africane/i della diaspora africana che pongono al centro delle loro opere i rapporti sociali, politici ed economici in maniera critica, le biografie e le storie di materiali e oggetti nel contesto delle esperienze vissute.

In linea con l'approccio di ricerca di *Naturally Hypernatural*, la materialità delle opere della serie *Film Noir* di Clay Apenouvon è un argomento per sostenere che la globalizzazione, il consumo, il commercio e i danni ambientali che ne derivano possono essere discussi da una prospettiva decoloniale e, allo stesso tempo, si può analizzare criticamente la questione delle migrazioni insieme con i modelli di rappresentazione.

Film noir de Lampedusa

La prima di queste installazioni con pellicola di plastica nera è stata *Film noir de Lampedusa* del 2015, esposta prima alla Fondation Blachère in occasione della mostra *Visible/Invisible Urban Africa and its Margins* e poi come parte dell'espo-

26 Ibid.

sizione *Notre Terre Art/ Cop 21* durante la Conferenza sul clima di Parigi COP21, nella chiesa di Saint-Merri a Parigi (fig. 5).

Nella chiesa di Saint-Merri l'installazione era collocata nella cappella della comunione sotto il dipinto *Disciples d'Emmaüs* di Charles Antoine Coypel, realizzato nel 1749. Sopra l'altare, la pellicola di plastica nera sembra scendere come una cascata e creare una colata di petrolio sul pavimento. Oltre a questa, l'opera è composta da diversi altri oggetti, come un telefono cellulare, scarpe per bambini, oggetti sacri provenienti da vari contesti religiosi e una bottiglia. L'installazione è un memoriale per le/i trecentocinquantanove migranti provenienti dall'Eritrea, dalla Somalia e dal Ghana annegate/i al largo delle coste di Lampedusa in Italia nell'ottobre 2013.²⁷ La negazione dell'accesso all'assistenza umanitaria non solo ha suscitato indignazione in tutta l'Africa e in Europa, ma ha anche promosso lo sviluppo di nuove politiche. Da un lato, il titolo *Film Noir* si riferisce ai danni ambientali, come la patina nera prodotta da una chiazza di petrolio sulla superficie del mare, ma, allo stesso tempo, ricorda anche le vittime di questi disastri ambientali o, in senso più ampio, le vittime delle migrazioni che ne derivano. D'altra parte, *Film Noir* si riferisce anche al genere cinematografico di film caratterizzati da un'atmosfera cupa e sinistra, solitamente popolati da personaggi disincantati.²⁸

Tutte le opere di *Film Noir* sono create in relazione alla rispettiva collocazione originaria e, quindi, anche in questo caso, la sede espositiva è stata consapevolmente incorporata nell'installazione e nella sua rete di significati. Così come l'olio sgorga e crea una macchia, anche le installazioni sono caratterizzate dall'imprevedibilità nella loro formazione. Il luogo dell'installazione, nella cappella della comunione della chiesa di Saint-Merri, è stato scelto consapevolmente dall'artista e il dipinto tardo barocco di Coypel è quindi parte integrante della messa in scena creata in loco di *Film noir de Lampedusa*. La scena biblica dei discepoli di Emmaus raffigurata nel dipinto mostra Gesù immerso nella luce che si rivela ai discepoli. È raffigurato a braccia aperte, mentre accoglie non solo i suoi discepoli ma anche tutta l'umanità, in contrasto con la situazione dei numerosi rifugiati climatici che si trovano alle frontiere europee. L'artista descrive così il riferimento esplicito dell'opera d'arte contemporanea alla scena sacra presente:

27 Cfr. *African Artists. From 1882 to Now*, a cura di Rebecca Morrill, London-New York, Phaidon, 2021, p. 36.

28 Clay Apenouvon, *Film Noir de Lampedusa*, <https://firstindigoandlifestyle.com/2015/11/20/clay-apenouvon-film-noir-de-lampedusa/> (12/07/2024).

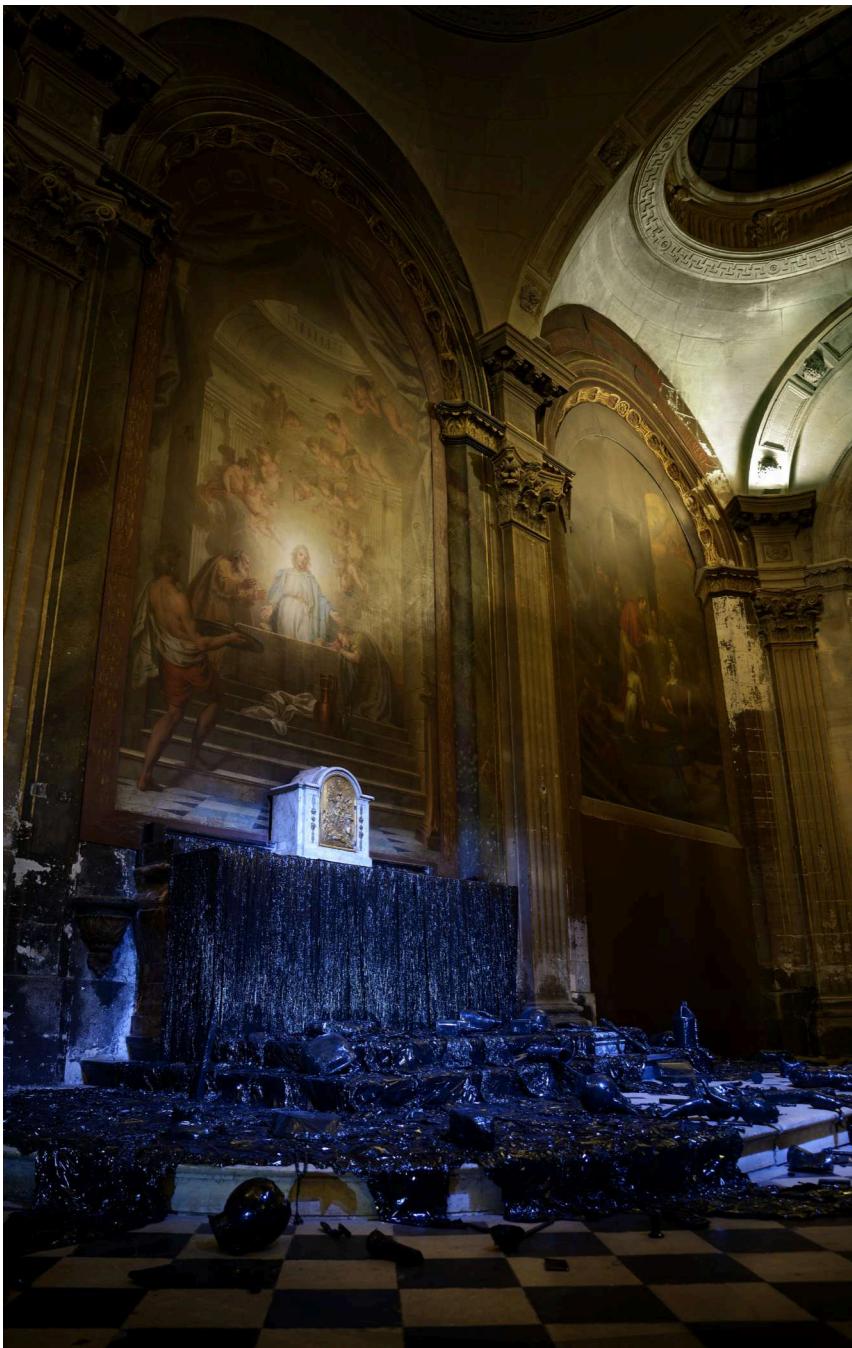


Fig. 5: *Film noir de Lampedusa*, installazione di Clay Apenouvon, chiesa di Saint-Merri, Parigi, 2015, fotografia: Christophe Grelié © Per gentile concessione di Christophe Grelié.

The *film noir* is like a revelation, the invisible becomes visible when we take the time to observe it, when our eyes acclimatize to the luminous temperature of space, the mystery of the work is gradually revealed to visitors in all its material composition.²⁹

Nei suoi lavori di *Film Noir*, Apenouvon utilizza la materialità come rappresentazione della migrazione e della memoria. Allo stesso tempo, il materiale utilizzato conferisce all'opera d'arte livelli di significato in specifici ambiti geopolitici. Mentre la parte plastica fa riferimento ai numerosi viaggi e circolazioni non solo di materiali e cose, ma anche di persone e corpi, gli oggetti nascosti sotto di essa rappresentano una moltitudine di storie individuali. Il livello di lettura dell'opera che fa riferimento alla circolazione della plastica procede parallelamente a quello che affronta la fuga delle persone a causa delle crisi provocate dalla distruzione dell'ambiente nel loro paese d'origine. Il significato della plastica e del suo prodotto di origine, il petrolio, deve essere qui ribadito, non solo in relazione all'inquinamento ambientale, ma anche al suo ruolo problematico in relazione allo sfruttamento delle risorse in Africa. La circolazione globale di materiali dannosi per l'ambiente sembra essere ugualmente in contrasto con la relativa mancanza di libertà di movimento che i rifugiati incontrano spesso nei loro spostamenti verso o in Europa. Il processo di scambio interculturale messo in moto dalle dinamiche del viaggio e della migrazione può, quindi, servire da stimolo per una discussione sull'immagine di sé dell'Europa e sull'identità africana in Europa.

La regione mediterranea occupa una posizione centrale in questo contesto, soprattutto per la sua collocazione geografica, dove Africa ed Europa si incontrano e come luogo importante per la diaspora africana. Con la sua installazione, Apenouvon crea una discussione sulla regione mediterranea, caratterizzata da una storia di connettività che risale a secoli fa. Con la sua opera d'arte, l'artista mette in crisi la nozione di Mediterraneo come idillio. Le reti culturali, commerciali, politiche e religiose hanno contraddistinto questa regione e continuano a farlo fino ai giorni nostri. Il *Black Mediterranean* – «sito transnazionale della globalizzazione», nelle parole di Alessandra Di Maio³⁰ – offre l'opportunità di utilizzare le memorie diasporiche all'interno di comuni processi di produzione di conoscenza in posizione asimmetrica e di aggiungere altre prospettive e narrazioni (postcoloniali) a una storia condivisa per contrastare proprio queste asim-

²⁹ Ibid.

³⁰ Alessandra Di Maio, *The Mediterranean, or Where Africa Does (Not) Meet Italy: Andrea Segre's A Sud di Lampedusa (2006)* in *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, a cura di Sabine Schrader e Daniel Winkler, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 41–52: 42.

metrie. Contestualmente traspaziono modelli concettuali esclusivi. Nel *Black Mediterranean*, la storia e la realtà sociale possono essere ripensate attraverso le arti, all'interno di una concezione del tempo che prende l'oggettività insita nelle installazioni di questo tipo come punto di partenza per il suo potenziale di vincere il trascorrere del tempo.³¹ Gli oggetti sepolti sotto la pellicola di plastica strabordante rimandano a storie individuali e allo stesso tempo alla loro interconnessione con eventi globali. Il potenziale politico del ricordo gioca un ruolo centrale in questo contesto. Tra questi oggetti sepolti ci sono manufatti religiosi che si riferiscono non solo a storie e sistemi di valori individuali e personali, ma anche al ruolo storico svolto dalle varie religioni e chiese come istituzioni per l'autoaffermazione politica del popolo nero.³² La memoria delle storie non raccontate nel dibattito quotidiano del grande pubblico e degli individui a cui queste cose appartengono/appartenevano fornisce una prospettiva dall'interno e contribuisce a minare modi di pensare e processi di produzione della conoscenza escludenti. Tenendo conto del contesto della Conferenza sul clima di Parigi, la collocazione dell'installazione, in uno spazio storico, enfatizza l'intreccio di questo tema contemporaneo con i conflitti storici e rende chiaro che la storia non può essere vista come chiusa, o come la descrive Kobena Mercer: «[...] what is new to our present is primarily our changed disposition toward the past».³³

Film noir au cœur de Delta

«In this work, I seek to salute the struggles of Africans and others around the world for the preservation of life in a healthy nature.»³⁴

In *Film noir au cœur de Delta* (fig. 6), Apenouvon affronta esplicitamente le ripercussioni ecologiche, economiche e sociali dello sfruttamento delle riserve di petrolio in Nigeria.

Sebbene le grandi riserve di materia prima fossile arricchiscano le grandi aziende di tutto il mondo, la popolazione locale ne trae un beneficio inferiore. Il punto di partenza di questo lavoro è stata la fuoriuscita di petrolio causata dalla compagnia SHELL nell'Ogoniland, in Nigeria, e le sue implicazioni sociali e politiche. Apenouvon ha potuto vedere le immagini di questa crisi ecologica e umanitaria grazie al film-documentario del 2012 *Le sang du Nigeria* di Philippe Le-

31 Cfr. Kobena Mercer, *Travel & See. Black Diaspora Art Practices since the 1980s*, Durham (North Carolina), Duke University Press, 2016, p. 30.

32 Ivi, p. 14.

33 Ivi, p. 29.

34 Vedi Clay Apenouvon, intervista con Elisabeth Župarić-Bernhard, 8 luglio 2024.



Fig. 6: *Film noir au cœur de Delta*, installazione di Clay Apenouvon, St.ART, Strasburgo, 2021, fotografia: Clay Apenouvon © Per gentile concessione dell'artista.

spinasse. L'artista dunque non crea rappresentazioni realistiche di questi problemi: al contrario, Apenouvon utilizza il potere dell'immagine per accostarsi al tema, creando un monumento commemorativo tramite l'opera d'arte. Con la scultura centrale realizzata in materiale color oro l'artista fa riferimento al lavoro di numerose/i attiviste/i per il clima e alle vittime. Queste/i sono rappresentate/i dallo scrittore, fondatore e membro del MOSOP (Movimento per la Sopravvivenza del Popolo Ogoni) Ken Saro-Wiwa, riconoscibile grazie alla somiglianza con una sua fotografia.³⁵

L'artista considera la scultura come una statuetta rituale (fig. 7).

L'atto di avvolgere la figura in coperte isotermiche di salvataggio dorate ha lo scopo di elevarla alla sfera sacra. Attraverso il suo processo creativo, l'artista fa riferimento alla tradizione degli Éwé in Togo:

³⁵ Sito internet dell'artista, <https://clayapenouvon.com/film-noir-au-coeur-de-delta/> (ultimo accesso il 12/07/2024).



Fig. 7: *Film noir au cœur de Delta*, installazione di Clay Apenouvon, dettaglio, St.ART, Strasburgo, 2021, fotografia: Clay Apenouvon © Per gentile concessione dell'artista.

I thought of this sculpture as a ritual statuette. At home, the Éwé of Togo, in our traditions concerning twins, when one of the two dies while abandoning the other to life, we adopt a wooden statuette to represent the deceased who will be charged by spirits during ceremo-

nies to accompany everywhere the twin living for the rest of his life. I wanted to do something close to that, by carefully wrapping this sculpture in the gold of the survival blanket, a ritual sacralising the figure of Ken Saro Wiwa, the ancestor.³⁶

La combinazione di colori all'interno dell'installazione, creata da materiale specifico, apre un discorso sui valori legati alle cose e alle storie. L'oro è largamente apprezzato in molte culture. In quest'opera abbiamo a che fare con coperte di salvataggio che sono presenti in contesti completamente diversi da quelli in cui solitamente circola il prezioso metallo. Il nero della pellicola di plastica, le cui origini risalgono al petrolio grezzo, noto anche come *oro nero*, inseriscono in un contesto più ampio il discorso dell'impegno artistico con la *Blackness*, la 'nerezza', insieme con le connotazioni ulteriori al di là del puro significato del colore. In questo modo, è possibile analizzare il significato di *nero* in un contesto globale senza attribuirgli un'unica narrazione storica. La pellicola di plastica nera sembra colare dal soffitto (fig. 8).

Come in *Film noir de Lampedusa*, dove la pellicola di plastica sul pavimento della chiesa sembra una macchia di petrolio in mare, si tratta di un riferimento allo stato liquido originario del greggio e ai problemi a esso associati.³⁷ Il materiale delle coperte di salvataggio dorate è utilizzato qui per la scultura, come spesso l'oro è stato usato in numerose altre opere conosciute da tempo nella storia dell'arte. Il trattamento artistico del materiale è quindi altrettanto importante per comprendere l'arte di Apenouvon quanto la scelta del materiale stesso. I singoli elementi e oggetti possono essere compresi anche in relazione tra loro e con il pubblico. Il materiale è trattato in modo tale da evocare una sensazione tattile specifica e alterata, coinvolgendo così sempre più chi fruisce l'opera. Nello spazio di installazione del progetto di *Film Noir*, Apenouvon crea un'esperienza multisensoriale che va oltre la visione. Queste installazioni multisensoriali offrono la possibilità di uno scambio sociale, affrontando le condizioni di distruzione ambientale connesse a livello globale attraverso la loro specifica materialità. La tangibilità delle opere di *Film Noir* di Clay Apenouvon è quindi intesa come una metafora visiva che mette in discussione la globalizzazione e il consumo insieme con il pensiero storico-economico, le materie prime, la migrazione, la schiavitù e lo sfruttamento, coinvolgendo consapevolmente il pubblico attraverso un'esperienza multisensoriale dell'opera d'arte.

36 Vedi Clay Apenouvon, intervista con Elisabeth Župarić-Bernhard, 8 luglio 2024.

37 Cfr. Nicholas Champeaux, *Le plasticien Clay Apenouvon présente Le film noir de Lampedusa*, 2015, <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20150305-le-plasticien-clay-apenouvon-presente-le-film-noir-lam-pedusa> (ultimo accesso il 12/07/2024).



Fig. 8: *Film noir au cœur de Delta*, installazione di Clay Apenouvon, dettaglio, St.ART, Strasburgo, 2021, fotografia: Clay Apenouvon © Per gentile concessione dell'artista.

Affrontare le esperienze di distruzione ambientale e le relative migrazioni e ricollocazioni delle persone può essere inteso come un impulso per lo sviluppo di identità transnazionali. Le opere di Clay Apenouvon possono essere collegate al concetto di *Black Mediterranean*, in cui diventano evidenti non solo le relazioni transnazionali tra Europa e Africa, ma anche le diverse realtà che mostrano come l'Europa non possa essere vista solo come uno spazio chiuso. L'artista sviluppa strategie di resistenza, affrontando criticamente, attraverso il suo approccio artistico, il problema della rappresentazione da una prospettiva estetica e soprattutto decoloniale, per lo più a causa della distruzione dell'ambiente e delle relative crisi dei rifugiati.

Conclusione: (cono)scienza geografica o agenti geopolitici

La natura, che può essere percepita come se fosse arte, appare, secondo la tesi formulata nell'approccio di ricerca *Naturally Hypernatural*, come una realtà superiore, un *hyper*, sia della natura sia dell'arte.³⁸ E l'arte, che può essere percepita come se fosse natura, appare come una realtà superiore sia dell'arte sia della natura.

In accordo con le osservazioni introduttive, possiamo ora trarre una conclusione: se il valore estetico della natura e il rapporto tra natura ed estetica si basa sull'iperrealità, allora l'essenza del rapporto tra estetica e natura si basa sull'ipernaturalità.

Questo significa che il paesaggio – a cui l'idillio appartiene – non può mai essere equiparato alla natura, ma si riferisce sempre a qualcosa di plasmato dall'uomo, una natura costruita e rimodellata dall'intervento umano.

Mentre la *Land Art* ha un'utilità limitata come prova argomentativa nella manipolazione della natura, le opere e i testi di Robert Smithson continuano ancora oggi a essere rilevanti. Per Smithson, infatti, la natura non è qualcosa di predeterminato e apparentemente inesauribile, ma una finzione. La base teorica delle nostre riflessioni può, quindi, emergere dall'arte stessa: il «Io sono la Natura» di Jackson Pollock³⁹ e il riferimento di Robert Smithson all'uomo come «agente geologico», le cui azioni egli vede come parte di forze più grandi che modellano la terra, risultando quindi nel paesaggio.⁴⁰ Smithson privilegiava la visione a lungo termine e suggeriva che gli esseri umani fossero parte dei modelli di crescita e declino naturale.

The image of the lost paradise garden leaves one without a solid dialectic, and causes one to suffer an ecological despair. Nature, like a person, is not one-sided.⁴¹

³⁸ Cfr. anche Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, trad. di John Farrell, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 137.

³⁹ Pollock, Jackson. «*I don't paint nature. I am natur:*», cit. in Lee Krasner, interview by Dorothy Seckler, *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, 1964, ultimo accesso il 28.07.2025, <https://www.aaa.si.edu>.

⁴⁰ Vedi Robert Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in «Artforum» (1968–69), Vol. 7, n. 1, pp. 44–50.

⁴¹ Cfr. Eleanor Heartney, *Roxy Paine*, Monaco (München), Prestel Verlag, 2009, p. 20 roxypaine.com→11roxypaine.com→11artand, e Sabine Flach, *Tree-Ness. Roxy Paine's altered States of Art and Nature in Naturally Hypernatural III: Hypernatural Landscapes in the Anthropocene*, cit., pp. 133–148: 135.

Le opere d'arte qui prese in esame offrono una prospettiva ecocritica sulle storie complesse e interconnesse del Mediterraneo attraverso la loro materialità, l'inclusione di attori non umani e il loro potere visivo. Insieme al concetto di *Mediterranean Ecocriticism* da lei proposto, Serenella Iovino sottolinea la relazione con i discorsi dei *Postcolonial Studies*, della giustizia ambientale, della translocalità e della biopolitica che vanno oltre l'essere umano.⁴² L'inserimento di queste tematiche permette di discutere della regione mediterranea al di là di una nozione unilaterale di idillio, con una sensibilità ecologica che pone l'accento sulle questioni delle migrazioni umane e non umane. Come sottolineano Iovino e Verdicio, concentrarsi su queste diverse forme di ricollocazioni espande la comprensione del Mediterraneo oltre i suoi confini geografici: «Viewing the Mediterranean in this manner, via the perspective of maps traced out by migrant routes, forces us to update our images of Europe's relationship with the world».⁴³

⁴² Serenella Iovino, *Mediterranean Ecocriticism*, in «ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment», 24, n. 2, 2017, pp. 325–340: 326.

⁴³ Serenella Iovino, Pasquale Verdicio, *Naming the Unknown. Witnessing the Unseen: Mediterranean Ecocriticism and Modes of Representing Migrant Others*, in «Ecozon@», 11, n. 2, 2020, pp. 82–91: 86.