



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Economia e Gestione  
delle Arti e delle attività  
culturali

Tesi di Laurea

**L'evoluzione dell'utilizzo  
dei rifiuti nell'arte**

Da mezzo espressivo nel Novecento a critica  
socio-ambientale nel XXI secolo

**Relatore**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

**Correlatore**

Egr. Dott.ssa Maria Redaelli

**Laureanda**

Martina Becherucci

Matricola 975423

**Anno Accademico**

2021 / 2022



## INDICE

INTRODUZIONE.....	4
<b>CAPITOLO 1 LA CIVILTÀ DEI RIFIUTI.....</b>	<b>6</b>
- 1.1 Fenomenologia del rifiuto.....	6
- 1.2 <i>Rubbish Theory</i> .....	11
- 1.3 La questione dei rifiuti.....	13
- 1.4 Il <i>Trash</i> e la <i>Junk Art</i> .....	19
<b>CAPITOLO 2 L'EVOLUZIONE DEI MATERIALI DI SCARTO DELLA TRASH ART NEL XX SECOLO.....</b>	<b>24</b>
- 2.1 I precursori della <i>Trash Art</i> .....	24
- 2.2 Il boom economico e l'evoluzione dell'utilizzo dei materiali di scarto nel XX secolo.....	48
- 2.3 La <i>Trash Art</i> negli anni Ottanta e Novanta.....	78
<b>CAPITOLO 3 LA TRASH ART DURANTE IL SECOLO DELLA GRANDE PROVA: NUOVI MATERIALI, NUOVE BATTAGLIE.....</b>	<b>90</b>
- 3.1 L'avvento della plastica: il materiale controverso della contemporaneità.....	90
- 3.2 Dalla coscienza ecologica all' <i>eco-artivism</i> : l'arte a servizio delle problematiche ambientali.....	93
- 3.3 Ambiente e <i>Trash Art</i> : i rifiuti come catalizzatori di nuove idee in risposta all'inquinamento e al cambiamento climatico .....	101
- 3.4 <i>Case-study</i> : Maria Cristina Finucci e il suo progetto <i>Waste Land</i> .....	131

<b>CONCLUSIONE.....</b>	<b>144</b>
<b>APPENDICE.....</b>	<b>146</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>150</b>
<b>SITOGRAFIA.....</b>	<b>154</b>
<b>ELENCO DELLE IMMAGINI.....</b>	<b>157</b>

## INTRODUZIONE

L'elaborato ha come oggetto di studio l'evoluzione dell'utilizzo dei rifiuti nella storia dell'arte dall'inizio del Novecento fino ai giorni nostri, e come questi abbiano subito un'evoluzione di significato per gli artisti che li hanno inseriti all'interno delle loro opere. In un primo momento gli scarti vennero introdotti all'interno del medium artistico come elemento di rottura rispetto all'utilizzo di materiali tradizionali della storia dell'arte. In un secondo momento, con l'avvento del boom economico degli anni Cinquanta e Sessanta, i rifiuti vennero impiegati da parte delle correnti artistiche come mezzo espressivo di una società in continuo mutamento. Infine, dagli anni Novanta in poi, gli artisti iniziarono ad interrogarsi sull'insostenibilità del nostro sistema consumistico e le conseguenze disastrose che il nostro stile di vita reca a livello ambientale al nostro Pianeta. Questa nuova sensibilizzazione è stata colta dagli artisti contemporanei introducendo gli scarti, con una particolare attenzione ai rifiuti plastici, come strumento di denuncia dell'inquinamento e del cambiamento climatico.

È stato scelto di ripercorrere i punti salienti della storia dell'arte contemporanea utilizzando i rifiuti come protagonisti di una società che mette sempre di più al centro la quantità piuttosto che la qualità e le conseguenti problematiche che questo sistema porta con sé.

Il lavoro si compone di tre capitoli che mostrano l'evoluzione citata sopra. Nel primo capitolo viene definito il rifiuto, il suo ruolo nella società contemporanea e il suo ciclo di vita. L'ultimo paragrafo si concentra invece sulla categoria del *trash* in estetica e di come si arrivi a trattare di *Trash Art e Junk Art*. All'interno del secondo capitolo viene fatto un *excursus* storico-artistico, analizzando le tecniche innovative che nacquero nel secolo scorso, quali il *collage*, l'*assemblage*, il *ready-made*, le accumulazioni e la loro applicazione all'interno delle opere d'arte durante tutto il Novecento. Il capitolo termina con la presentazione della mostra curata da Lea Vergine *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*. Il terzo capitolo esegue una breve analisi su alcuni elementi chiave della contemporaneità, ovvero l'Antropocene, il significato di Eco-Arte e il movimento sviluppatosi negli ultimi anni: l'attivismo. Inoltre, viene presentata una digressione su una selezione di artisti che hanno utilizzato i rifiuti plastici e no, dagli

anni Novanta ai giorni nostri, come strumento di denuncia del cambiamento climatico conseguenza negativa dell'effetto antropico sul nostro Pianeta. L'elemento che hanno in comune tutti gli artisti presenti in questo capitolo è la volontà di sensibilizzare e responsabilizzare la popolazione circa questi temi. Infine, è stato realizzato un *focus* sul progetto *Wasteland* di Maria Cristina Finucci poiché incarna totalmente tutti gli elementi che sono stati dissertati nel capitolo. Inoltre, il suo lavoro ha un legame particolarmente forte con la città di Venezia, specialmente con l'Università Ca' Foscari, avendo accolto la sua seconda opera di *Wasteland*.

# CAPITOLO 1

## LA CIVILTÀ DEI RIFIUTI

### 1.1 Fenomenologia del rifiuto

Nel 2020 sono stati prodotti nel mondo 2,24 miliardi di tonnellate di rifiuti solidi secondo i dati raccolti dalla Banca Mondiale (WB). Un dato che non accenna a diminuire; nel 2050 infatti si stima che la produzione arrivi a 3,88 miliardi di tonnellate. Ogni giorno, è stato calcolato che solo i Paesi con un alto reddito producono in media 1,6 kg di rifiuti, quelli a reddito medio-alto 0,91kg e quelli reddito basso 0,41 kg.<sup>1</sup>

I rifiuti sono ovunque: non solo nei centri urbani e nelle periferie, ma anche nei luoghi più impensabili come sulle isole non abitate, sui ghiacciai in alta quota, e perfino nello spazio. La questione dei rifiuti è diventata una delle problematiche più imminenti della contemporaneità. Ma che cosa sono i rifiuti e come vengono classificati? Nell'Enciclopedia Treccani i rifiuti vengono definiti come “qualunque materia solida o liquida di scarto di un processo, di provenienza domestica, agricola o industriale. I rifiuti sono classificati secondo l'origine in rifiuti urbani e rifiuti speciali”<sup>2</sup>.

Per quanto concerne la legge italiana il rifiuto viene definito mediante il decreto legislativo del 3 aprile 2006 n. 152, il cosiddetto Testo unico ambientale, come “qualsiasi sostanza od oggetto di cui il detentore si disfi o abbia l'intenzione o abbia l'obbligo di disfarsi”<sup>3</sup>. I rifiuti però non possiedono tutti le stesse caratteristiche e si dividono in due macrocategorie: in base alla provenienza e alla pericolosità. Per quanto riguarda la provenienza si dividono in rifiuti urbani e rifiuti speciali.

I rifiuti urbani sono:

- a) i rifiuti domestici, anche ingombranti, provenienti da locali e luoghi adibiti ad uso di civile abitazione;
- b) i rifiuti non pericolosi provenienti da locali e luoghi adibiti ad usi diversi da quelli di cui alla lettera a), assimilati ai rifiuti urbani per

---

<sup>1</sup> Dati riportati sul sito di Regioni e Ambiente <https://www.regionieambiente.it/piu-crescita-meno-rifiuti/#:~:text=La%20produzione%20dei%20rifiuti%20a,mondo%20continuer%C3%A0%20sull'attuale%20traiettoria.> [ultimo accesso 11/07/2022].

<sup>2</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/rifiuto/> [ultimo accesso 11/07/2022].

<sup>3</sup> Decreto legislativo 3 aprile 2006, n. 52, *Norme in materia ambientale*, p.173.

qualità e quantità [...]; c) i rifiuti provenienti dallo spazzamento delle strade; d) i rifiuti di qualunque natura o provenienza, giacenti sulle strade ed aree pubbliche o sulle strade ed aree private comunque soggette ad uso pubblico o sulle spiagge marittime e lacuali e sulle rive dei corsi d'acqua; e) i rifiuti vegetali provenienti da aree verdi, quali giardini, parchi e aree cimiteriali; f) i rifiuti provenienti da esumazioni ed estumulazioni, nonché' gli altri rifiuti provenienti da attività cimiteriale diversi da quelli di cui alle lettere b), c) ed e).<sup>4</sup>

Sono rifiuti speciali:

a) i rifiuti da attività agricole e agro-industriali [...]; b) i rifiuti derivanti dalle attività di demolizione, costruzione, nonché' i rifiuti che derivano dalle attività di scavo, [...] c) i rifiuti da lavorazioni industriali,; d) i rifiuti da lavorazioni artigianali; e) i rifiuti da attività commerciali; f) i rifiuti da attività di servizio; g) i rifiuti derivanti dalla attività di recupero e smaltimento di rifiuti, i fanghi prodotti dalla potabilizzazione e da altri trattamenti delle acque e dalla depurazione delle acque reflue e da abbattimento di fumi.<sup>5</sup>

La classificazione avviene anche in base alla pericolosità o meno dello scarto: di conseguenza i rifiuti urbani pericolosi sono l'insieme di quegli scarti che possono recare danni o tossicità all'ambiente o all'essere umano e possono essere residui medici come siringhe usate, medicinali scaduti oppure componenti elettroniche come pile e batterie, altrimenti componenti realizzate con materiali tossici quale l'amianto.

I rifiuti speciali pericolosi, conosciuti in passato come rifiuti tossico-nocivi, sono tutti quegli scarti derivanti dalle attività produttive e sono portatori di rischi altamente dannosi. Qualche esempio di questa categoria sono gli scarti dell'industria conciaria, delle raffinerie del petrolio oppure gli oli esausti.

I rifiuti pericolosi vengono classificati in base al grado di pericolosità con un asterisco e la sigla HP. In totale vi sono 14 categorie e sono:

H1 "Esplosivo": sostanze e preparati che possono esplodere per effetto della fiamma o che sono sensibili agli urti e agli attriti; H2 "Comburente": sostanze e preparati che, a contatto con altre sostanze, soprattutto se infiammabili, presentano una forte reazione esotermica; H3-A "Facilmente infiammabile": sostanze e preparati: - liquidi il cui punto di infiammabilità è inferiore a 21° C o che a contatto con l'aria, a temperatura ambiente e senza apporto di energia, possono riscaldarsi e infiammarsi; H3-B "Infiammabile": sostanze e preparati liquidi il cui punto di infiammabilità è pari o superiore a 21° C e inferiore o pari

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 177.

<sup>5</sup> Ivi, p. 177-178.



a 55° C; H4 "Irritante": sostanze e preparati non corrosivi il cui contatto immediato, prolungato o ripetuto con la pelle o le mucose può provocare una reazione infiammatoria; H5 "Nocivo": sostanze e preparati che, per inalazione, ingestione o penetrazione cutanea, possono comportare rischi per la salute di gravità limitata; H6 "Tossico": sostanze e preparati che, per inalazione, ingestione o penetrazione cutanea, possono comportare rischi per la salute gravi, acuti o cronici e anche la morte; H7 "Cancerogeno": sostanze e preparati che [...] possono produrre il cancro o aumentarne l'incidenza; H8 "Corrosivo": sostanze e preparati che, a contatto con tessuti vivi, possono esercitare su di essi un'azione distruttiva; H9 "Infettivo": sostanze contenenti microrganismi vitali o loro tossine, conosciute o ritenute per buoni motivi come cause di malattie nell'uomo o in altri organismi viventi; H10 "Tossico per la riproduzione": sostanze e preparati che [...] possono produrre malformazioni congenite non ereditarie o aumentarne la frequenza; H11 "Mutageno": sostanze e preparati che [...] possono produrre difetti genetici ereditari o aumentarne l'incidenza; H12 Rifiuti che, a contatto con l'acqua, l'aria o un acido, sprigionano un gas tossico o molto tossico; H13 "Sensibilizzanti": sostanze o preparati possono dar luogo a una reazione di ipersensibilizzazione; H14 "Ecotossico": rifiuti che presentano o possono presentare rischi immediati o differiti per uno o più comparti ambientali.<sup>6</sup>

Questi tipi di rifiuti che possono essere sia urbani che speciali devono essere affrontati diversamente rispetto alla parte restante degli scarti in quanto necessitano un trattamento specifico.

Una volta esaminato il significato dei rifiuti nella normativa vigente, è importante rimarcare una loro caratteristica rilevante e intrinseca. Questi ultimi non esisterebbero se non ci fosse un'azione produttiva compiuta dall'uomo. Il concetto appena espresso viene ben rimarcato in *Vite da scarto* di Zygmunt Bauman, che scrive:

Nessun oggetto è «rifiuto» per le sue qualità intrinseche e nessun oggetto può diventare rifiuto attraverso la sua logica interna. È venendo destinati dai progetti umani a diventare rifiuti che gli oggetti materiali – umani o non umani – acquistano tutte le qualità misteriose, ispiratrici di ammirazione, timore e repulsione.<sup>7</sup>

Questo processo inizia a svilupparsi soprattutto con l'industrializzazione, peggiorando sensibilmente da quando siamo entrati nell'era dell'Antropocene<sup>8</sup>. Come afferma Guido Viale nel saggio *Un mondo usa e getta*, infatti,

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 574-575.

<sup>7</sup> Z. Bauman, *Vite da scarto*, Roma- Bari, Laterza, 2007, p.29.

<sup>8</sup> Considerare l'Antropocene una nuova era geologica è tuttora al vaglio degli scienziati. Nel corso dei secoli le azioni di carattere antropico hanno modificato e continuano a modificare tuttora il ciclo e le risorse naturali della Terra. Per questo motivo dagli anni Duemila un gruppo di scienziati (tra cui Paul Crutzen, Premio Nobel per le sue ricerche nel campo della chimica atmosferica) ha avanzato la

la natura non produce rifiuti: l'evoluzione – o ciò che questo mito scientifico cerca di rappresentare – ha promosso una circolarità e una reciproca interdipendenza tra le sue manifestazioni e, soprattutto, tra le diverse forme di vita che la caratterizzano, tale per cui ciò che è residuo di un processo, diventa alimento per altri processi successivi o paralleli.<sup>9</sup>

Prima dell'avvento dell'industrializzazione, ciò che era scarto aveva una componente esclusivamente organica. Questa caratteristica faceva in modo che gli elementi residui non diventassero mai rifiuti inutilizzabili ma, al contrario, venissero reinseriti all'interno del ciclo produttivo dando sempre una nuova vita agli oggetti.

Viale scrive:

la natura e i corpi naturali non lasciano dietro di sé scorie; perché ciò che è residuo, o escremento, per un organismo, è nutrimento o substrato per altri. L'unità organica di un ecosistema si regge su questa circolarità, che viene spezzata negli artefatti umani, e soprattutto, in quelli della società industriale.<sup>10</sup>

In un'intervista, alla domanda “qual è l'imballaggio ideale per il prodotto di natura?”<sup>11</sup>, Bruno Munari ha risposto brillantemente: “quello che la natura gli ha già dato”<sup>12</sup>.

La problematica odierna dell'accumulo dei rifiuti deriva dall'eccessiva produzione antropica di merci e dalle componenti inorganiche che l'uomo oramai dalla metà dell'Ottocento sempre in maggior quantità utilizza per produrle.

I rifiuti sono complementari alle merci. Il loro ciclo di vita inizia quando il prodotto termina di essere risorsa per diventare scarto. Viale prende come esempio una lattina di pomodori in scatola appena usata e afferma:

---

proposta di tale denominazione per definire l'epoca che stiamo vivendo. Sono stati presi in analisi ulteriori testi quali:

E.E Ellis, *Antropocene*, Milano, Giunti Slow food Editore, 2020.

E. Padoa-Schioppa, *Antropocene. Una nuova epoca per la Terra, una sfida per l'umanità*, Bologna, Il Mulino, 2021.

<sup>9</sup> G. Viale *Un mondo usa e getta: la civiltà dei rifiuti e i rifiuti della civiltà*, Milano, Feltrinelli editore, 1994, p.105.

<sup>10</sup>G. Viale, *Azzerare i rifiuti, vecchie e nuove produzioni per una produzione e un consumo sostenibili*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p.61.

<sup>11</sup> Ivi, p. 81.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

osserviamo un rifiuto nel momento in cui si forma tra le nostre mani. Per esempio apriamo una confezione di pomodori in scatola, versiamone il contenuto in un tegame e gettiamo nel secchio dell'immondizia la lattina vuota, che diventa così un rifiuto. La nostra lattina ha subito alcune trasformazioni su cui vale la pena riflettere: in primo luogo era pulita e improvvisamente ce la ritroviamo fra le mani sporca; in secondo luogo, aveva una funzione e un'utilità, e adesso non ne ha più alcuna; in terzo luogo, l'abbiamo portata da un negozio fino a casa nostra e ora il problema per noi è quello di "allontanarla" di nuovo dalla nostra abitazione; infine, aveva un valore e un prezzo e adesso non vale più niente.<sup>13</sup>

Grazie all'esempio della lattina, è possibile individuare quattro passaggi che determinano il cambiamento di status da prodotto-risorsa a rifiuto:

Innanzitutto, si evidenzia un cambiamento dal punto di vista di igiene: da oggetto pulito diventa sporco, spazzatura. In secondo luogo, viene meno l'utilitarismo della risorsa: come merce, il prodotto possiede una sua utilità, una sua funzione che automaticamente viene meno una volta diventato rifiuto. Inoltre, sopraggiunge il problema dello smaltimento: il prodotto viene acquistato e portato all'interno delle abitazioni, ma quando si trasforma in rifiuto, si ha immediatamente la necessità di allontanarlo dalle proprie case e di conseguenza dalla propria vista. Infine, cambia il suo valore economico: fino a quando la merce è una risorsa questa ha un valore di scambio economico e d'uso; una volta acquisito lo status di scarto invece, il rifiuto perde entrambi i valori diventando un elemento inutile, scomodo e fastidioso.

Quindi, le risorse rappresentano l'inizio della produzione così come i rifiuti ne rappresentano la fine del processo economico.

Pur avendo una vita circolare complementare non appena i prodotti, da risorse si trasformano in rifiuti, automaticamente diventano indesiderati, sporchi, immondi, elementi di cui è necessario sbarazzarsi il più velocemente possibile.

Le risorse e i rifiuti rappresentano le due facce della stessa medaglia, che si respingono reciprocamente come "fasi temporalmente distinte di un processo complessivo o come referenti di due moti diametralmente contrapposti del comportamento umano: il primo diretto all'acquisizione e al possesso, il secondo all'allontanamento e all'oblio"<sup>14</sup>.

Anche il nostro atteggiamento muta nei confronti dei vari oggetti: il diverso status, risorse o scarti, determina l'inclusione o l'esclusione di ciò che è appetibile e dotato di

---

<sup>13</sup> G. Viale, *Un mondo usa e getta: la civiltà dei rifiuti e i rifiuti della civiltà*, Op. Cit. p.12.

<sup>14</sup> Ivi, p. 117.

valore. Michelangelo Pistoletto durante un'intervista con Luigi Meneghelli sottolinea come il ciclo di vita delle risorse-rifiuti possa essere estremamente rapido nella nostra società:

Prendiamo il mappamondo [riferimento alla sua opera *Mappamondo* 1966-68]: è una sfera di giornali, e il giornale è un simbolo del consumo. È il consumo della notizia. Subito dopo il giornale è veramente finito. È zero assoluto, una materia che ha dentro di sé soltanto questa mancanza di presente. Così sono gli stracci. Sono un elemento che esce completamente dal fenomeno moda. Dal fenomeno d'uso in tutti i sensi. Quindi è un consumismo consumato.<sup>15</sup>

È necessario comprendere che entrambi i cicli di vita essendo simmetrici e complementari, oltre che circolari, sono importanti in egual misura: in passato si tendeva a incentivare molto di più lo studio del ciclo produttivo delle merci in quanto queste recano un profitto alle aziende produttrici possedendo un valore di scambio. Fortunatamente oggi l'attenzione in merito all'esistenza dei rifiuti è molto più sentita, anche grazie alla crescente sensibilizzazione nei confronti della loro enorme quantità prodotta.

Scrive Cristina Morozzi:

“chiudere il cerchio” significa farsi carico di quanto si disperde; prendere coscienza del fatto che ogni creazione comporta una dissipazione, che le cose materiali muoiono lasciando il loro carico di scorie e che queste potrebbero diventare nuova materia se il progetto, sinora impegnato solo nella produzione di nuovi prodotti, mediante il sistematico depauperamento delle risorse si facesse carico il riuso, cercando non solo di far nascere oggetti, ma anche di farli risorgere.<sup>16</sup>

## 1.2 Rubbish theory<sup>17</sup>

Autori e studiosi utilizzano un'ampia gamma di termini per riferirsi alla tematica delineata: spazzatura, trash, pattumiera, rifiuti, rottami, scarti, scorie e smaltimento sono solo alcuni di questi. Spesso vengono utilizzati nel linguaggio comune come sinonimi anche se vi possono essere delle lievi differenze. Questo fenomeno accade perché ancora non vi è un consenso generale nell'utilizzo della terminologia. In

---

<sup>15</sup> Intervista a M.Pistoletto contenuta in *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*, catalogo della mostra a cura di L. Vergine (Trento, Palazzo delle Albere, Rovereto, Archivio del '900, dal 11 settembre 1997 al 11 gennaio 1998), Milano, Electa 1997, p. 243-244.

<sup>16</sup> C. Morozzi, *Oggetti risorti. Quando i rifiuti prendono forma*, Genova, Costa&Nolan, 1998, p. 6.

<sup>17</sup> Nome della teoria denominata da M.Thompson nel saggio *Rubbish theory: the creation and distruction of value*, Londra, Pluto Press, 2017.

aggiunta, è necessario fare chiarezza anche sul termine riutilizzo e riciclo: riutilizzare significa “utilizzare nuovamente, cioè far servire ad un nuovo uso, uguale o diverso da quello precedente, un oggetto o un materiale che sia già stato operato e abbia perciò compiuto la sua funzione”<sup>18</sup>; riciclare invece significa “nella tecnica, riportare nel ciclo di lavorazione”<sup>19</sup>. Questo elaborato si propone di utilizzare la terminologia in maniera corretta, adoperando come sinonimi solo i termini rifiuti e scarti, scegliendo accuratamente gli altri vocaboli con le loro sfumature di senso e significato.

Una volta trattato l’impiego della terminologia è importante sottolineare come gli oggetti hanno un ciclo di vita simile agli esseri umani, non rimanendo gli stessi durante il tempo che scorre. Infatti, come si è già analizzato, cambia il loro valore, il loro utilizzo e la loro collocazione. Durante il loro ciclo di vita gli oggetti possono apparire in diversi tipi di sistemi come quello economico, sociale ed estetico. Michael Thompson, nel saggio *Rubbish theory: the creation and destruction of value*, osserva la creazione e la distruzione dei prodotti, artefatti culturali e idee. Egli osserva come il valore economico e culturale degli oggetti diminuisce nel tempo rendendoli non più redditizi o non più necessari e come i valori di nuovi prodotti aumenta. Egli ha formulato una teoria della spazzatura dove presenta tre stati degli oggetti: transitorio, ovvero lo stadio normale, decrescente avente ritmo circolante; permanente, con un valore che cresce in modo direttamente proporzionale al numero di anni di vita; spazzatura, ovvero quando il prodotto arriva ad acquisire un valore nullo e deve essere smaltito o reinvestito in qualche altro tipo di processo produttivo. Per fare qualche esempio, una macchina usata si caratterizza dello stato transitorio, in quanto il suo valore diminuisce con il passare degli anni, non essendo più nuova e in un futuro più o meno prossimo, destinata alla rottamazione; un’opera d’arte esposta in un museo o un oggetto di antiquariato, sono caratterizzati dallo stato durevole in quanto il loro valore aumenta all’aumentare degli anni dalla loro realizzazione. Lo stato di spazzatura, come afferma il termine stesso, caratterizza tutti quei prodotti che si sono già trasformati in rifiuti.

---

<sup>18</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/riutilizzare/> [ultimo accesso 31/07/2022].

<sup>19</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/riciclare/> [ultimo accesso 31/07/2022].

### 1.3 La questione dei rifiuti

La società contemporanea è caratterizzata da una cultura consumistica, che necessita l'acquisto spropositato di oggetti e prodotti senza più una motivazione determinante di causa effetto. Bauman realizza un parallelismo calzante tra la società dei consumi e le operazioni di conquista del genere femminile in *Don Giovanni* di Mozart: ciò che mantiene in vita Don Giovanni è il desiderio, il gioco della seduzione di una donna piuttosto che il possesso di quest'ultima; la società dei consumi vive allo stesso modo: l'acquisto di beni non è più volto alla sopravvivenza dei soggetti bensì al desiderio di possedere un determinato prodotto. Una volta ottenuto, però, quel bene diventa effimero, da gettare via, in modo tale da ricominciare da capo la caccia a qualcosa di più appetibile.

La differenza tra la società odierna e quelle passate è

L'emancipazione del consumo dalla sua passata natura strumentale e dunque limitante: il venir meno delle norme e la nuova plasticità dei bisogni, che libera il consumo da pastoie funzionali e lo dispensa da qualsiasi giustificazione se non quella della sua paura e semplice godibilità. Nella società dei consumi, il consumo è fine a se stesso e dunque qualcosa che si autoalimenta. [...]. Il bisogno che spinge i membri della società dei consumi è, al contrario, il bisogno di mantenere viva la tensione, e casomai di rafforzarla a ogni passo. Se i nostri antenati potevano raccomandare il «ritardo della gratificazione», la società dei consumi proclama l'impossibilità della gratificazione e misura il proprio progresso in base all'incessante crescita della domanda.<sup>20</sup>

L'affanno all'acquisto di beni e prodotti in eccesso rispetto al fabbisogno quotidiano, ha portato alla produzione di una quantità spropositata di oggetti che si trasformerà in rifiuti come è stato già esposto nel paragrafo precedente. Gli uomini dell'abbondanza, quindi “non sono più circondati, come è sempre avvenuto, da altri uomini, bensì da oggetti”<sup>21</sup>.

L'incessante accumulo di oggetti-rifiuti ha portato negli ultimi anni ad essere sempre più insostenibile, e incontrollabile per l'ambiente che li accoglie, causando, di

---

<sup>20</sup> Z. Bauman, *La società sotto assedio*, Bari, Laterza, 2003, p. 199.

<sup>21</sup> J. Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Bologna, il Mulino, 1976, p.15.

conseguenza, il principale limite allo sviluppo della società dei consumi. Nicholas Bourriaud riprendendo Bauman scrive:

In questa società del cestinabile generalizzato, “spinta dall’orrore della scadenza, nulla è più spaventoso della costanza, la resistenza e la viscosità delle cose, inanimate e animate”. E il motore di questa “vita liquida” è beninteso, quel consumismo globalizzato di cui i centri commerciali rappresentano il volto glorioso e le bidonville o i mercati delle pulci l’opposto miserevole.<sup>22</sup>

Eppure, in questo tipo di società della saturazione, volta a possedere sempre più oggetti e a consumarli il più velocemente possibile si parla sempre con maggiore urgenza di “superficializzazione dell’esperienza, di perdita di spessore fisico e culturale degli oggetti, di riduzione della materia in favore dell’informazione”<sup>23</sup>. L’accesso alle informazioni e alle merci è diventato ormai alla portata di tutti; la problematica sta nell’incapacità sempre più crescente e costante di discernere e analizzare con un atteggiamento critico l’immensa quantità delle nozioni e dei prodotti acquistabili, impoverendo l’esperienza vissuta e aumentando la confusione generale e l’instabilità di ciascun individuo.

La questione dei rifiuti assume inevitabilmente un’importanza preoccupante nel mondo contemporaneo, riconducibile a due fattori: il primo, appena presentato, è che “si producono troppi rifiuti e non si sa più dove metterli”<sup>24</sup>; il secondo invece è

la pressione dello sviluppo economico sulle risorse del pianeta sia le risorse non rinnovabili, il cui stock è fisso sia quelle rinnovabili, il cui ritmo di rigenerazione è comunque vincolato da precisi limiti di carattere fisico, geografico, biologico e sociale<sup>25</sup>.

Il rapporto dell’uomo con le risorse rinnovabili e non rinnovabili è variato molto nell’ultimo secolo. Precedentemente “il fine del consumo era la sopravvivenza (biologica e sociale) e una volta che i bisogni erano stati soddisfatti non aveva senso

---

<sup>22</sup> N. Bourriaud, *Il radicante*, Milano, Postmedia, 2014, p. 83.

<sup>23</sup> E. Manzini, *Artefatti: verso una nuova ecologia dell’ambiente artificiale*, Milano, Domus Academy, 1990, p. 18-19.

<sup>24</sup> G. Viale, *Azzerare i rifiuti. Vecchie e nuove soluzioni per una produzione e un consumo sostenibili*, op. cit. p.46.

<sup>25</sup> Ivi, p.46.

consumare di più”<sup>26</sup>. In passato, infatti, consumare eccessivamente recava disonore alla persona dal punto di vista etico; questo accadeva in quanto i vizi e gli eccessi erano condannati dalla morale del passato. Questo tipo di atteggiamenti erano visti come presuntuosi e ostentati. La società del mondo contemporaneo invece si è convinta nel tempo che le risorse e le materie prime disponibili siano illimitate e di conseguenza che il modello consumistico sia il modello per eccellenza per il perseguimento della felicità; “questa visione tradisce almeno il fatto che noi non siamo in un’era di abbondanza reale”<sup>27</sup>. La distorsione che si manifesta come stretta correlazione all’interno della società consumistica è che l’ambiente “viene trattato come uno spazio vuoto, a disposizione del corpo sociale [...] per allontanare da sé tutto ciò che non considera più possibile o conveniente utilizzare”<sup>28</sup>.

Il nostro pianeta è caratterizzato dalla scarsità delle risorse e necessiterebbe di tempistiche adeguate alla loro rigenerazione e non il ritmo sincopato, vorace, sempre più frenetico della società contemporanea. Quest’ultima, con l’avvento delle frequenti catastrofi ambientali causate dal cambiamento climatico, sta prendendo sempre più consapevolezza dell’esistenza di un collegamento tra lo sfruttamento antropico eccessivo delle risorse del pianeta, che reca delle modifiche all’assetto naturale dell’ambiente pressoché irreversibili. L’antropologo Franco La Cecla scrive:

il cambiamento climatico, ci sta insegnando che la natura reagisce, che non è solo una vittima passiva delle nostre pratiche suicide. La grande novità dell’Antropocene è proprio questa, che la natura è un soggetto imprevedibile che devasta le pretese dell’Antropocene, di un mondo tutto organizzato dall’uomo.<sup>29</sup>

Trattando di rifiuti è necessario affrontare il tema dei prodotti usa e getta e dell’obsolescenza; il periodo di esistenza delle merci diventa sempre più breve e accorciato. Per i prodotti usa e getta, il ciclo di vita è brevissimo; il consumo è immediato e destinato a non essere reiterato nel tempo. Una volta espletata la loro funzione, i prodotti vengono buttati immediatamente. Si tratta quindi di una

---

<sup>26</sup> Z. Bauman, *La società sotto assedio*, op.cit. p.199.

<sup>27</sup> J. Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture* op.cit. p.44.

<sup>28</sup> G. Viale, *Azzerare i rifiuti. Vecchie e nuove soluzioni per una produzione e un consumo sostenibili* op. cit. p. 25.

<sup>29</sup> F. Guattari, F. La Cecla, *Le tre ecologie*, Milano Sonda, 2019, p. 85.



“fabbricazione di rifiuti che per un tempo brevissimo sono chiamati a svolgere una qualche effimera funzione”<sup>30</sup>.

Anche l’obsolescenza programmata è una grandissima problematica soprattutto quando, nelle società industriali, viene concordata in anticipo rispetto all’ effettiva durabilità del prodotto; questa strategia porta i soggetti a comprare nuovi beni quando non è effettivamente necessario<sup>31</sup>. In questo modo, una buona parte di prodotti vengono venduti benché i consumatori non ne abbiano effettivamente bisogno. Entrambe le pratiche creano dunque un immenso spreco di risorse e una grande quantità di rifiuti.

Sfortunatamente, è intrinseco della nostra società tendere

con incredibile e spaventosa disinvoltura a rottamare, gettare, eliminare, dimenticare, disperdere, riciclare tutto ciò che non è più nuovo, che non è più efficiente, che non è più perfetto e giovane, lucido e tirato, integro e integrabile in un sistema.<sup>32</sup>

Pertanto la società contemporanea è “a society restructured from top to the bottom by the attractive and the ephemeral”<sup>33</sup>. La situazione fuori controllo del consumo dei prodotti, futuri rifiuti, ha causato una sorta di

Disumanità che va perdendo il sentimento del passato, delle radici, il legame archetipico con l’oggetto, il senso della bellezza di uno sguardo, di un volto di una figura segnata dalla vita [...]; il sistema che gravita intorno a un consumismo alienante, sfrenato, esagerato ed assatanato dal dio-denaro, sta uccidendo l’anima, sta cancellando il tempo per osservare, per apprezzare, per pensare, per meditare, il tempo dell’essenza dell’uomo<sup>34</sup>.

Gli oggetti infatti rappresentano sempre di più un ostacolo per la libera espressione dell’uomo; i prodotti, pur non costituendo “né una flora né una fauna [...], danno

---

<sup>30</sup> G. Viale, *Azzerare i rifiuti. Vecchie e nuove soluzioni per una produzione e un consumo sostenibili* op. cit. p.14.

<sup>31</sup> “encouraging people to buy new goods before the old ones were used up was another strategy” in S. Strasser, *waste and want. A social history of trash*, Londra, Picador Paper, 2000, versione Kindle, p.188.

<sup>32</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, Roma, Gli argonauti 1999, p. 148.

<sup>33</sup> S. Strasser, *waste and want. A social history of trash*, op. cit. p. 187.

<sup>34</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit. p.149.

l'impressione di una vegetazione proliferante o di una giungla, dove il nuovo uomo selvaggio dei tempi moderni fatica a ritrovare i riflessi della civiltà"<sup>35</sup>.

In una società consumistica dove l'elemento chiave della propria esistenza è la produzione non stop di oggetti da commercializzare, è naturale che si vengano a creare delle zone d'ombra non solo sul post-utilizzo degli oggetti ma anche per quanto riguarda gli scarti umani, i nuovi proletari della società odierna; veri e propri reietti che invece di essere privati della forza lavoro come in passato accadeva al proletariato, vengono "privati della loro esperienza, quale che sia, e costretti a sostituire nella vita quotidiana l'essere con l'avere"<sup>36</sup>. Rientra in questa categoria di persone il "cenciaiolo" descritto da Baudelaire, ovvero: "tutto ciò che la grande città ha rifiutato, tutto ciò che essa ha perduto, tutto ciò che essa ha disdegnato, tutto ciò che essa ha spezzato, egli lo cataloga, lo colleziona. Consulta gli archivi della dissolutezza, la baraonda dei rifiuti"<sup>37</sup>.

Un elemento da non sottovalutare è che gli scarti sono estremamente utili come fonte di conoscenza. Questi ci aiutano a capire meglio chi siamo e come sono fatte la società e la cultura contemporanee e non solo: infatti i rifiuti sono gli elementi più studiati dall'archeologia, che si sofferma prevalentemente sullo studio di rovine, residui di vecchi edifici decadenti, e rottami ovvero resti di oggetti più o meno di uso quotidiano. "L'archeologia, è in gran parte l'arte di ricostruire la cultura, la tecnica e la vita quotidiana di un popolo scomparso, scavando tra i suoi rifiuti"<sup>38</sup>.

Per quanto concerne la società contemporanea, è nato il dipartimento di *Garbology* - Rifiutologia – all'interno dell'University of Arizona guidata dall' studioso antropologo William Rathje. *Garbology* si occupa di studiare non solo la spazzatura da un punto di vista storico, artistico, sociologico bensì "mira alla comprensione del loro comportamento nel tempo e nell'ambiente in cui vengono depositati, avendo tra i suoi scopi, l'ideazione e la proposta di interventi per migliorare la gestione dei siti di raccolta"<sup>39</sup>. Questo tipo di disciplina è estremamente utile in quanto se vi è sono delle

---

<sup>35</sup> J. Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture* op.cit. p.16.

<sup>36</sup> N. Bourriaud, *L'Exforma, Arte ideologia e scarto*, Postmedia, Milano,2016, p. 6.

<sup>37</sup> Ivi, p. 65. Bourriaud cita C. Baudelaire tratto da *Du vin et du haschisc*.

<sup>38</sup> G. Viale, *Azzerare i rifiuti. Vecchie e nuove soluzioni per una produzione e un consumo sostenibili* op. cit. p. 72.

<sup>39</sup> P. Martin, A. Viola, *Trash. Tutto quello che dovrete sapere sui rifiuti*, op. cit. p. 177.

soluzioni percorribili è solo grazie all'analisi e allo studio dei rifiuti che potrà essere messe in pratica. Ezio Manzini scrive in merito all'importanza dello studio dei rifiuti: "anche la spazzatura ha un'anima con cui, se vogliamo risolvere il problema semiotico, dobbiamo fare i conti. I rifiuti sono un immenso giacimento di informazioni di grande valore"<sup>40</sup>. Lea Vergine aggiunge che i rifiuti sono preziosi in quanto sono un "documento diretto, minuzioso e incontrovertibile delle abitudini e dei comportamenti di chi li ha prodotti, anche al di là delle sue stesse convinzioni o della percezione che ha di se stesso"<sup>41</sup>.

I rifiuti del recente passato mostrano pertanto le tracce che l'individuo odierno dissemina. In questo senso è interessante analizzare il progetto *Archeoplastica*, perché oltre al tentativo di sensibilizzazione sul tema dell'inquinamento da plastica, cataloga minuziosamente ciascun "reperto" ritrovato abbandonato sulle coste pugliesi. Normalmente l'archeologia si occupa di analizzare il passato; in questo caso invece il progetto viene realizzato con un approccio archeologico ma guardando alle generazioni future. Il suo fondatore, Enzo Suma, guida naturalistica presso la città di Ostuni, ha deciso di trasformare i numerosi rifiuti spiaggiati sulle coste, che un tempo erano prodotti commerciali a tutti gli effetti, in opere appartenenti ad un museo virtuale al fine di evidenziare il problema, ponendolo sotto gli occhi di tutti. Il progetto ha come "finalità etica di sensibilizzare sul tema dell'inquinamento dei mari determinato dall'utilizzo della plastica e, nello specifico dalla scorretta gestione del fine vita della stessa"<sup>42</sup>. La prima fase del progetto è quella della raccolta nelle spiagge di contenitori, flaconi, involucri datati anche di cinquant'anni. Questi rifiuti-reperti che un tempo erano merci, una volta gettate via dai proprietari e non essendo state smaltite adeguatamente, si sono riversate prima in mare e poi sulle coste italiane. La seconda fase dell'iniziativa è quella di catalogare i "reperti" raccolti uno a uno e digitalizzarli in formato tridimensionale sul sito del progetto. Secondo Suma questo aiuterebbe il pubblico a rendersi conto della perfetta conservazione della plastica sebbene siano passati anche molti anni dalla produzione dell'oggetto. Questo farebbe scattare un campanello d'allarme nei fruitori del sito in merito alla lunga vita della plastica e della

---

<sup>40</sup> E. Manzini, *Artefatti: verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*, op. cit. p. 29.

<sup>41</sup> *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*, catalogo della mostra a cura di L. Vergine, op. cit. p. 22.

<sup>42</sup> <https://www.archeoplastica.it/il-progetto/> [ultimo accesso 24/07/2022].

problematica della gestione di questa. La terza fase del progetto consiste nella sensibilizzazione delle suddette tematiche mediante l'allestimento di mostre temporanee itineranti. L'obiettivo però non è solo quello di raggiungere luoghi istituzionali; il nucleo del progetto è quello di sensibilizzare le generazioni più giovani, portando l'allestimento all'interno delle scuole. Opere artistiche come questa aiutano ad avvicinare il grande pubblico ad una tematica drammatica e attualissima, quella da inquinamento da plastica, che verrà trattata e analizzata con maggiore sostanza e profondità nel terzo capitolo dell'elaborato trattando una serie di opere di eco-artisti e compiendo un focus di approfondimento sull'opera totale *Wasteland* di Maria Cristina Finucci.

#### **1.4 Il *trash* e la *Junk Art***

Il termine trash ha svariati utilizzi e impieghi a seconda del contesto e della tematica a cui si fa riferimento. La parola *trash* fu impiegata per la prima volta in Italia negli anni Settanta con l'uscita dell'omonimo film di Andy Warhol (*Trash. I rifiuti di New York*, 1970). Per quanto concerne il doppiaggio italiano, esso fu affidato a Pier Paolo Pasolini che decise di impiegare doppiatori non professionisti, con l'intento di dare appunto un effetto non professionale alle voci dei personaggi, *trash* appunto. Da quel momento in Italia, il termine venne utilizzato per “denotare la riproposizione degradata di modelli estetici elevati”<sup>43</sup>.

Già negli anni Sessanta, Dwight Macdonald, con il suo scritto, *Masscult and Midcult*, effettuò una tripartizione della cultura in superiore, media (identificabile con il *kitsch*) e inferiore (individuabile nel trash). Tuttavia, quest'ultima categoria è determinante in quanto marca una sorta di confine tra gusto e disgusto; la categoria del trash rappresenta

the vast realm of natural and biological, the menace against culture. Trash (vulgarity) is, therefore, the threshold on which taste (culture) can either still operate or start working. Just this proximity with what is natural explains why trash is a kind of aesthetics strongly attracted by disgust and uses it.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> <https://www.ilsuperuovo.it/filosofia-del-cattivo-gusto/> [ultimo accesso 31/07/2022].

<sup>44</sup> A. Mecacci, *Aethetics of trash. Short overview*, Popular inquiry, vol.2, Aalto University, 2018, p.19.

Andrea Mecacci con il termine *trash* identifica almeno tre concetti piuttosto diversi l'uno dall'altro: il *trash* come tendenza artistica, all'interno dell'estetica e come dimensione antropologica. Questo lavoro si occuperà principalmente della prima categoria, con un accenno alla seconda per inquadrare meglio il fenomeno di *trash*. Nel caso del *trash* inteso come categoria artistica, è preferibile denominare la *Trash Art* come *Junk Art*. Il termine fu introdotto all'inizio degli anni Sessanta dal critico d'arte Lawrence Alloway, che scrive a riguardo:

Objects have a history: first they are brand new goods; then they are possessions accessible to few, subjected often to intimate and repeated use; then as waste they are scarred by use but available again [...] Assemblages of such material come at the spectator as bits of life, bits of environment.<sup>45</sup>

La *Junk Art* basa la sua poetica sul riciclo dei materiali di scarto. Il riutilizzo di questi diventa una precisa filosofia in cui il rifiuto dei materiali tradizionali corrisponde all'atto stesso di mettere in discussione i valori della società moderna. Dalle avanguardie di primo Novecento, fino alle performance contemporanee, passando per il *New Dada*, l'Arte Povera e la *Pop Art*, questa forma d'arte rappresenta la nuova "cultura spazzatura" (*Junk Art*). Diversamente il *trash* in estetica, attiva il godimento derivante dal gusto del volgare e dell'eccessivo:

It is where kitsch censors itself, that trash shows itself. If kitsch conforms to the moral and aesthetic values of its own social context, trash infringes them with a childish logic. While, somehow, the kitsch, to use some Freudian categories, always configures itself within encoded norms, the trash puts its own pleasure in the transgression of such norms. Almost perpetuating Freud's oral and anal phases, the trash indulges in outlining its own taste (disgust) by tying it to the most physical spheres of subjectivity: violence, sexuality, food, excrement.<sup>46</sup>

Il *trash* non si lega mai alla cultura di alto livello, non è interessato a modelli complessi. L'unico caso in cui potrebbe interessarsi a questi sarebbe per farne una parodia, mediante un utilizzo negativo.

---

<sup>45</sup> L. Alloway, *The Arts and the Mass Media*, in «Architectural Design» vol.31, n 3, 1961.

<sup>46</sup> A. Mecacci, *Aesthetics of trash. Short overview*, op. cit. p. 21.

Per concentrarsi maggiormente sull'estetica del *trash* è necessario fare riferimento al libro di Tommaso Labranca, *Andy Warhol era un coatto. Vivere e capire il trash* (1994), nel quale vengono identificate cinque caratteristiche del trash:

1. Assoluta espressione del proprio gusto;
2. Contaminazione;
3. Incongruenza;
4. Massimalismo;
5. Emulazione fallita.<sup>47</sup>

Sull'ultimo punto si sofferma anche Lea Vergine che, riprendendo Labranca, afferma che il *trash* ha una spiegazione sillogistica: “il *trash* ha un suo pilastro nell'emulazione; l'emulazione poiché si rifà a un modello preesistente è necessariamente in ritardo; il trash è l'espressione di un ritardo”<sup>48</sup>. Questa riflessione è possibile traslarla anche riferendosi alla *junk art*: essa infatti non esisterebbe se non vi fossero i prodotti precedentemente utilizzati e ridotti a rifiuti.

Ma perché gli artisti contemporanei utilizzano, rappresentano e creano mediante i rifiuti? Gli scarti che vengono impiegati, accorpati, modificati ed enfatizzati nella poetica degli artisti, sono pur sempre scorie, oggetti di scarto. Lea Vergine risponde: “non è certo una sorta di dandysmo peregrino. Si cominci a riflettere sul fatto che noi stessi siamo cestinati o rigettati da altri esseri umani; più o meno ogni giorno, dobbiamo ritrovare, raccattare e ricomporre frammenti di noi stessi”<sup>49</sup>. La società contemporanea getta via un'enorme quantità di scarti e il compito dell'arte è quello di recuperarne dei frammenti al fine di ricomporre il vissuto. La spazzatura in questo può essere di enorme aiuto, “gli artisti ne raschiano l'epidermide e ne sceneggiano la metafora”<sup>50</sup>. Come scrive Valerio Dehò,

Le “cose” oggettualizzate sono sempre di più non solo degli status symbol, e questo è banale, ma ricoprono una funzione insostituibile nella nostra società. Per questo gli artisti se ne sono sempre occupati con lucidità, intelligenza e ironia.

---

<sup>47</sup> T. Labranca, *Andy Warhol era un coatto. Vivere e capire il trash*, 1994, p.14.

<sup>48</sup> L. Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte. Trash, Rubbish, Mongo*, Milano, Skira, 2006, p. 8.

<sup>49</sup> Ivi, p. 7.

<sup>50</sup> Ivi, p.14.

Sono stati i primi ad accorgersi del cambiamento di paradigma che il Novecento aveva aperto.<sup>51</sup>

All'interno della società dei consumi, con un'inclinazione sempre più volta all'accumulo sfrenato è naturale che anche l'arte contemporanea si faccia portatrice di senso con i suoi medesimi strumenti: i rifiuti appunto. Dehò prosegue affermando che se il capitalismo viene presentato come un sistema volto all'annichilimento e al consumo di ogni genere di energia, fisica e umana, "l'arte diventa, invece, una scelta positiva di far diventare lo scarto, l'immondizia, il prodotto simbolico ed esteticamente importante di una società"<sup>52</sup>. È necessario che l'arte inglobi ciò che viene reputato brutto, disgustoso, orrido, non per alleviarne l'impatto o legittimarne la presenza, bensì per denunciare "il mondo che lo crea e lo riproduce secondo la propria immagine [...] l'arte accusa il dominio e rende testimonianza per ciò che da quel dominio è rimosso e rinnegato"<sup>53</sup>. È grazie a questo tipo di operazione che "alla de-estetizzazione dell'arte corrisponde l'estetizzazione sempre più esasperata del mondo delle merci"<sup>54</sup>.

Secondo Marco Senaldi, esporre scarti, escrementi in qualità di arte può avere due significati apparentemente opposti: può essere segno di trasgressione oppure di denuncia con annesso spunto di riflessione da parte dello spettatore<sup>55</sup>. Ciò che nei secoli precedenti era qualcosa di inammissibile e scabroso diventa ordinario; l'avanguardia viene inglobata nel sistema e normalizzata: "l'eccesso trasgressivo perde il proprio valore scioccante ed è pienamente integrato nel mercato artistico dell'establishment"<sup>56</sup>. Ormai all'interno di musei e istituzioni artistiche, il confine tra ciò che è bello sublime e i rifiuti si sta assottigliando sempre di più fino ad arrivare a una paradossale inversione di paradigmi: "oggi il vero *trash* sono gli stessi oggetti 'belli' dai quali siamo continuamente bombardati da tutte le parti; di conseguenza, l'unico modo per sfuggire al *trash* è di mettere il *trash* nello spazio sacro del vuoto"<sup>57</sup>.

---

<sup>51</sup> *Re-use. Scarti, oggetti, ecologia nell'arte contemporanea*, a cura di V. Dehò (Santa Caterina, Casa Robegan, Ca' dei Ricchi, Treviso, dal 27 ottobre 2018 al 10 febbraio 2019), Milano, Silvana Editoriale, 2018, p. 9.

<sup>52</sup> Ivi, p. 10.

<sup>53</sup> U. Eco, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007, p. 379.

<sup>54</sup> S. Žižek, *Il trash sublime*, a cura di Marco Senaldi, Milano, Mimesis, 2013, all'interno della prefazione di M. Senaldi, p. 20.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Ivi, p. 33.

<sup>57</sup> Ivi, p. 45.

Nell'arte contemporanea non si ha più la divisione tra sublime, arte pura autentica, e disgusto; il sublime è ormai affetto dal disgusto.

Nel panorama moderno lo spazio dell'arte non è più confinato alla tela, alla superficie del quadro, bensì è insito nella realizzazione dell'idea, la quale si articola all'interno dello spazio stesso; quest'ultimo è proprio il luogo dove avviene la semiosi. Ave Appiano cita Jurij Lotman a proposito del linguaggio (applicabile anche al linguaggio visivo):

questo spazio è colmato da conglomerati di elementi, che si trovano nei rapporti più diversi l'uno con l'altro: essi possono comparire in qualità di sensi che si scontrano, che oscillano nello spazio tra una piena identificazione e un'assoluta divergenza [...] Questa varietà di legami possibili tra gli elementi di senso crea un senso volumetrico, il quale può essere compreso in misura piena solamente considerando i rapporti di tutti gli elementi di tutti fra loro e di ciascuno di essi con l'insieme. [Il sistema semiotico] possiede una memoria degli stati precedenti e un potenziale presentimento del futuro<sup>58</sup>.

L'idea che disprezza il sublime, l'arte elevata, trova spazio per esprimersi e concretizzarsi nello scarto, nelle scorie, negli oggetti inutilizzati che l'artista contemporaneo assembla, recupera e costruisce “non come simbolo, né come stereotipo mistificante [...] non come rappresentazione, ma come presentazione di se stessa in quanto idea ed estensione”<sup>59</sup> in uno spazio e in un tempo reale sensibile. È quindi possibile affermare che i rifiuti possono diventare un linguaggio di cui gli artisti contemporanei si servono per descrivere il loro tempo; gli scarti sono un “viluppo di simboli: sono rischio e fascinazione, catastrofe annunciata e seduzione, bellezza del brutto e memoria dell'umano”<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> J. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 2003, p.213.

<sup>59</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit. p.19.

<sup>60</sup> L. Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte. Trash, Rubbish, Mongo*, op. cit. p.12.



## CAPITOLO 2

### L'EVOLUZIONE DEI MATERIALI DI SCARTO DELLA *TRASH ART* NEL XX SECOLO

#### 2.1 I precursori della *Trash Art*

Le Avanguardie di inizio Novecento segnarono uno stravolgimento del linguaggio artistico precedente. Infatti, fino all'inizio del XX secolo, vi era una netta distinzione tra Belle Arti e Arti Minori. Questa classificazione andava automaticamente a determinare rigide norme di rappresentazione per quanto concerne il soggetto da ritrarre e la scelta dei materiali per l'esecuzione dell'opera. Con l'avvento delle Avanguardie, nei primi tre decenni del Novecento, gli ideali di bellezza e le regole imprescindibili per la generazione artistica precedente, vennero spazzati via da nuovi modelli, materiali e tecniche artistiche<sup>61</sup>. In merito a quanto appena affermato, Silvia Bordini scrive "le avanguardie degli anni dieci rappresentano nella storia dell'arte una frattura linguistica e concettuale, pur con gli innegabili fili che le legano al susseguirsi di gruppi e movimenti artistici del XIX secolo"<sup>62</sup>. La tecnica tradizionale viene rifiutata per lasciare spazio a svariati materiali, linguaggi e dispositivi. Angela Vettese afferma:

L' esistenza non è più un destino univoco [...]. Nelle arti visive, tutto ciò si è tradotto nella dissoluzione delle norme, nel moltiplicarsi delle materie, nell'espulsione dell'aulico e del sacro per includere l'aleatorio, l'indeterminato, l'azzardo, il non senso quello che forse non avrà durata.<sup>63</sup>

Questa tipologia di ricerca esordì all'inizio del secolo e venne perseguita fino ai giorni nostri in una costante trasformazione che mise in discussione non solo "il concetto di arte e di tecnica ma anche quello di modernità e progresso"<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> M. Pugliese. *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Milano, Mondadori, 2006, p.13.

<sup>62</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Roma, Carocci Editore, 2007, p.15.

<sup>63</sup> A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Bari, Laterza, 1997, p. 14.

<sup>64</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p. 12.

Durante gli anni Dieci i cubisti non solo si cimentarono con la scomposizione dell'immagine inserendo diversi punti di vista, ma anche con l'accostamento di materiali del tutto nuovi nel campo delle arti visive. I cubisti mediante la tecnica del collage aggiungono,

[...] non solo la rappresentazione dell'oggetto ma anche la presentazione dell'oggetto stesso: frammenti di giornale, avanzi di tappezzeria, legno, pezzi di decorazioni, rifiuti di realtà, entrano a far parte di una nuova, rivoluzionaria concezione estetica, allestendo, con la loro fisicità, lo spazio immateriale della rappresentazione.<sup>65</sup>

In questo modo, l'opera d'arte non è più una semplice rappresentazione realista, bensì una presentazione del reale. Grazie a questo cambio di paradigma, "l'opera si trasforma: da statica ad animata, da unicum a ripetibile e riproducibile, da compiuta a instabile ed effimera, da imm modificabile a oggetto di partecipazione"<sup>66</sup>. I cambiamenti formali del modo di rappresentazione dell'arte tra fine Ottocento e inizio Novecento portarono all'affermazione di un nuovo equilibrio dando spazio a diverse chiavi interpretative:

I resti, i frammenti, i recuperi [...] entrano a far parte dello spazio cubista con la loro realtà materica o rappresentati pittoricamente, creando una sorta di dispersione entropica; tutto ciò tendeva a destabilizzare l'organizzazione (fra gli oggetti stessi) e la relazione spaziale (con l'osservatore) fin allora ritenute concrete, per concretizzare sul piano pittorico ed estetico, un nuovo ordine, negentropico, che doveva tendere a ripristinare l'equilibrio, indicando nuove vie di comprensione.<sup>67</sup>

Questo paragrafo si propone di analizzare le varie tecniche e i numerosi materiali che sono stati introdotti all'interno della produzione artistica delle avanguardie, garantendo l'inserimento di elementi totalmente innovativi e di nuovi linguaggi artistici sviluppatisi nei decenni successivi del Novecento.

---

<sup>65</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit., p. 102.

<sup>66</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p. 11-12.

<sup>67</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit., p. 102.

### 2.1.1 Il collage

La tecnica del *collage* è la prima innovazione che le avanguardie introdussero nel panorama artistico degli anni Dieci del Novecento. Bordini fornisce la seguente definizione di *collage*:

Il termine indica la composizione di frammenti di carta, e per estensione anche di materiali diversi, su un supporto: il principio generatore è, infatti, il medesimo, cioè il prelievo di elementi extrartistici e il loro montaggio nello spazio della rappresentazione sempre meno illusionistico. Nel *collage*, la carta da supporto dell'opera – seppure integrante con l'immagine come nel disegno e nell'acquerello – diventa la materia stessa su cui si esercita il lavoro dell'artista.<sup>68</sup>

Il *collage* veniva già utilizzato nell'arte orientale, anche come elemento di decorazione ma i cubisti diffusero questa tecnica per la prima volta in campo artistico “con l'intento di introdurre la realtà nell'opera e di liberarsi dai limiti della pittura a olio su tela. Si ha dunque a livello intellettuale uno scarto tra la rappresentazione e la presentazione”<sup>69</sup>. Da un punto di vista operativo, nella tecnica del *collage* convivono due componenti: l'addizione e la sottrazione. Infatti “con lo strappo (con la forza e l'imprevedibilità del risultato) o il ritaglio (più facile da controllare), si aggiunge con l'accostamento dei frammenti precedentemente ricavati, che possono essere figurativi o semplici forme geometriche”<sup>70</sup>. La prima volta che si riscontrò il *collage* come tecnica artistica fu con Pablo Picasso prima e subito dopo con George Braque. I due artisti furono i precursori a introdurre nei loro lavori frammenti di ogni tipologia di carte e di materiali. Con l'avvento del *collage* si ebbe anche il passaggio dalla fase analitica alla fase sintetica della pittura cubista.

Il *collage* è stato anticipato dall'introduzione di altri materiali estranei ai colori e mescolati insieme ai pigmenti utilizzati quali la segatura, la sabbia e polvere di metallo, volendo conferire alla tela maggiore matericità.<sup>71</sup> Il primo *collage* della storia dell'arte è stato realizzato da Pablo Picasso nel 1912, con il titolo di *Natura morta con sedia impagliata* [Fig.1]. L'artista inserì una porzione di tela cerata con una stampa

---

<sup>68</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.15.

<sup>69</sup> M. Pugliese. *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, op. cit., p. 13.

<sup>70</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.16.

<sup>71</sup> Ivi, p. 17.

industriale rappresentante il *canneté* di una sedia, su una tela ovale applicando intorno al bordo di quest'ultima una corda come cornice.



Fig. 1. Pablo Picasso, *Natura morta con sedia impagliata*, 1912, Parigi, Musée National Picasso, 29X37 cm.

In un'altra opera coeva, *Violino, bicchiere, pipa e calamaio* [Fig.2] venne sottolineata la volontà di sciogliere i soggetti del quadro dalla prospettiva, ricostruendola completamente. Il violino infatti venne totalmente scomposto, sfaldato e ricostruito nella sua essenzialità<sup>72</sup>.



Fig. 2 Pablo Picasso, *Violino, bicchiere, pipa e calamaio*, 1912, olio su tela, Praga, Naaroni Galerie. 81X54 cm.

<sup>72</sup> [https://www.artesvelata.it/nature-morte-picasso-tre-fasi-cubismo/#Papier\\_colles\\_e\\_collages](https://www.artesvelata.it/nature-morte-picasso-tre-fasi-cubismo/#Papier_colles_e_collages) [ultimo accesso 25/09/2022].

Nel settembre dello stesso anno, Braque, che si era formato come decoratore, realizzava l'opera *Fruttiera e bicchiere* [Fig.3] in cui l'artista incolla più fogli di carta da parati stampati con un motivo ligneo insieme alla realizzazione di disegni stilizzati geometrici essenziali che danno un'idea di ordine e staticità. Questo concetto venne enfatizzato ancora di più dalle righe delle varie carte da parati che simulavano le venature del legno<sup>73</sup>.



Fig. 3 George Braques, *Fruttiera e bicchiere*, 1912, Collezione Privata.

Nacque in questo modo una forma particolare di *collage*, denominata *papiers collés*; i ritagli sono estrapolati dalla carta da parati, normalmente applicati a carta o cartone. È stata colta una differenza tra *collage* e *papiers collés* ovvero che questi ultimi “si limitano ad usare ritagli di carta che riproducono l'oggetto o la materia – in particolare la materia di rivestimenti in legno e scritte tipografiche – laddove nel *collage* l'elemento non pittorico interviene nell'ordine della rappresentazione”<sup>74</sup>. Le motivazioni che hanno spinto i due artisti a introdurre il *collage* e i loro materiali alternativi all'interno della storia dell'arte sono diverse: “in Picasso sono piuttosto una sorta di gioco estetico che porta un effetto di contrasto. In Braque si identificano,

---

<sup>73</sup> F. Fabbri, *Il buono il brutto, il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2011, p. 2.

<sup>74</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.17.

suggeriscono, trasportano l'immaginazione in un altro spazio che non è solo più quello del quadro ma quello dello spirito".<sup>75</sup>

Anche se non si è a conoscenza di un preciso metodo di lavoro di Picasso, è stato documentato il ricorso al *collage* per lo studio e la formulazione di sue opere e lo sviluppo di temi. Ma Picasso non si limitò esclusivamente a materiali cartacei; l'artista iniziò a adottare anche altre tipologie di elementi come "strisce di stoffa, frammenti di lamiera di zinco o latta, sabbia e perle, ritagli di giornali e di carta colorata o dipinta indicando una direzione che intraprenderà con i quadri polimaterici"<sup>76</sup>.

La presentazione di oggetti nelle opere pittoriche non fu una novità del cubismo; già in epoca rinascimentale venivano inseriti degli elementi tridimensionali come chiavi e gemme. La novità rivoluzionaria stette nella natura quotidiana dei nuovi materiali impiegati dai cubisti e più in generale dalle avanguardie; non vennero utilizzati pietre preziose, materiali pregiati in segno di potenza. Al contrario i materiali impiegati erano al limite del loro ciclo di vita. Guillaume Apollinaire nel 1913, esortò i due artisti a sperimentare con questa nuova tecnica sostenendo che "si può dipingere con quello che si vuole, con le pipe, con i francobolli, con le cartoline postali, oppure con candelabri, con carte da gioco, pezzi di tela cerata"<sup>77</sup>.

Pertanto, il *collage* marcò il passaggio intermedio tra "la simulazione bidimensionale e la concretezza tridimensionale insita nell'allegare le cose stesse".<sup>78</sup>

È da questo momento che si dà il via alla sperimentazione, che porterà Picasso poco tempo dopo all'esecuzione di opere tridimensionali come *Pipa, bicchiere, bottiglia di Vieux Marc*, del 1914 [Fig.4], una composizione che presenta elementi polimaterici assemblati insieme.

---

<sup>75</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit., p.102-103.

<sup>76</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.18.

<sup>77</sup> <http://blog.abaravenna.it/2011/02/dalla-pittura-alle-composizioni-polimateriche/> [ultimo accesso 25/09/2022].

<sup>78</sup> R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 111.



Fig. 4 Pablo Picasso, *Pipa, bicchiere, bottiglia di Vieux Marc*, 1914, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 73,2X59,4 cm.

Anche Juan Gris iniziò a cimentarsi con il *collage*, utilizzando frammenti di specchio e pagine di libri all'interno delle sue opere. In *Il lavabo* (1912) [Fig.5], uno dei suoi primi *collage*, Gris applicò un pezzo di specchio vero alla tela al posto di dipingerlo. “Lo spettatore è continuamente chiamato a confrontare visione e concezione”<sup>79</sup>.



Fig. 5 Juan Gris, *Il lavabo*, 1912, pezzi di specchi incollati, Berna, Kunstmuseum.

---

<sup>79</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.18.

Sia Braque che Gris scelsero i materiali da applicare alle loro opere in modo tale da ottenere una relazione con il risultato finito; Picasso invece sembra non avere regola a riguardo.<sup>80</sup>

L'azione cubista – come con l'esperienza futurista di Marinetti, Balla, Prampolini e Carrà – era rivolta al recupero di stracci, frammenti, ritagli. Di conseguenza “l'oggetto perde l'artificio della rappresentazione, del *connotatum*, per entrare direttamente nello spazio del quadro con la presenza oggettuale liberata della sua funzione con il suo *denotatum*”<sup>81</sup>.

Anche per i futuristi italiani la tecnica del *collage* fu una modalità per infrangere i modelli tradizionali e dare vita a un'esperienza dinamica, di velocità inarrestabile. I futuristi infatti avevano voglia di cambiamento ed esaltazione dei contesti urbani. Il primo a sperimentare con questa nuova tecnica fu Gino Severini quando nel 1912, realizzò *Ballerina blu* [Fig.6]. Influenzato dall'azione cubista che travolgeva la Parigi dell'epoca, applicò con la colla dei lustrini riflettenti sul vestito blu acceso della danzatrice, conferendole rilievo, movimento, un notevole dinamismo.



Fig. 6 Gino Severini, *Ballerina blu*, 1912, olio su tela, Milano, Collezione Mattioli, 61X46 cm.

---

<sup>80</sup> M. Pugliese. *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, op. cit., p. 14.

<sup>81</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit., p.103-104.



Nel medesimo anno, Umberto Boccioni teorizzò il *Manifesto tecnico della scultura futurista*. Al suo interno si promuoveva l'uso di materiali inconsueti per il mondo artistico tradizionale. Anche Boccioni dal 1914 si cimentò con *collage* come in *Carica di lancieri* [Fig.7] del 1915.



Figura 7 Umberto Boccioni, *Carica di lancieri*, 1915, Vernice, collage su carta intelata, Milano, Museo del Novecento, Collezione Junker, 33.4X50.3 cm.

È rilevante sottolineare una differenza tra l'azione cubista e quella futurista nel *collage*: “a differenza dei cubisti, i futuristi si servono soprattutto di titoli e frammenti di giornale selezionati appositamente in base alle frasi riportate per aggiungere all'opera il messaggio della carta stampata, generalmente in riferimento a episodi bellici”<sup>82</sup>.

È con i futuristi quindi che si ebbe il passaggio dall'utilizzo del *collage* come inclusione di frammenti del mondo reale all'interno dell'universo fittizio pittorico, ad un'esaltazione del medium del giornale come testimonianza della cronaca e degli avvenimenti di attualità da includere all'interno dell'opera d'arte come *commitment* e serio impegno politico.

---

<sup>82</sup> M. Pugliese. *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, op. cit., p.71.

Oltre questa linea di tendenza, altri artisti futuristi utilizzarono la tecnica del *collage* con intenti diversi. Fu il caso di Carlo Carrà, che nel 1914, con *Manifestazione interventista* [Fig.8], utilizzò i ritagli di giornali di parole in maniera totalmente astratta, “senza la necessità di imitare alcunché oltre a un vortice di scritte, alla ricerca di un ritmo visivo che lasciava immaginare anche il suono”<sup>83</sup>. Anche il futurista Enrico Prampolini “realizzò nel 1914 *collage* in cui si passa dal dominio della carta all’inclusione del pizzo, reticelle, stoffe e frammenti di oggetti, dando a ciò che rimane del dipinto un aspetto da bassorilievo”<sup>84</sup>.



Fig. 8 Carlo Carrà, *Manifestazione interventista*, 1914, tempera e collage su cartoncino, Milano, Collezione Mattioli, in deposito a Venezia presso la Collezione Peggy Guggenheim, 33.4X50.3 cm.

In ambito surrealista, il *collage* diventò uno strumento di ricerca del subconscio soprattutto grazie all’accostamento casuale di diversi materiali sulla superficie della tela. Per alcuni surrealisti la tecnica del *collage* si coniuga con la casualità ricercata. Ne è un esempio Hans Arp che realizza i cosiddetti *papiers déchirés*, “carte strappate e incollate, in cui il caso guida le dita che lacerano la carta e le figure che così appaiono rivelano i percorsi profondi nel flusso vitale che ci circonda”<sup>85</sup>. A proposito di un esemplare di *Papier déchiré* del 1932 [Fig.9] Agnès de la Beaumelle scrive:

Le déchirement d’une feuille en multiples fragments aux contours irréguliers imprévisibles, leur dispersion aléatoire sur un fond de papier auquel ils sont

<sup>83</sup> A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell’arte contemporanea*, op. cit., p. 34.

<sup>84</sup> *Ibidem*

<sup>85</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.19.

ensuite collés relèvent pleinement d'une poétique du jeu : ce sont, pour reprendre les termes employés par Arp, des '*poèmes sans mots*' que ces compositions de particules, sortes de constellations biomorphiques aux configurations diverses.<sup>86</sup>



Fig. 9 Hans Arp, *Papier déchiré*, 1932, Papier déchiré incollato su carta, Parigi, Musée National d'arte Moderne Centre Pompidou, 14X14 cm.

Per quanto concerne il surrealista Max Ernst, l'approccio con il *collage* portò l'artista ad un cambiamento radicale della sua poetica artistica. Questo rinnovamento complessivo era un procedimento mentale prima che tecnico che proponeva, da un punto di vista compositivo, elementi inconsci. I materiali utilizzati da Ernst nei suoi *collage* erano foto di disegni o opere d'arte a cui l'artista aggiungeva direttamente dipingendo elementi e dettagli a mano libera. Questa tipologia di processo gli permetteva di accostare diversi elementi figurativi scatenando facoltà visionarie e creando una "successione allucinante di immagini contraddittorie"<sup>87</sup>.

In seguito al primo conflitto mondiale, il *collage* assunse un carattere politico a tutti gli effetti, soprattutto nella tecnica che venne definita *fotocollage*. Quest'ultima "nasce in seno al dadaismo e sfrutta la decontestualizzazione e gli accostamenti incongrui dell'immagine fotografica, che hanno effetto ancora più marcato visto la sua presunta

<sup>86</sup> <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cKxaAy6> [ultimo accesso: 26/09/2022].

<sup>87</sup> *Max Ernst. Riga 42*, a cura di E. Grazioli, A. Zucchini, Macerata, Quodlibet, 2021, p.63.

oggettività”<sup>88</sup>. La tecnica del *fotocollage* è stata una tecnica perfetta per evidenziare i paradossi politici e sociali della prima metà del secolo.

Aleksandr Rodčenko fu il pioniere nella tecnica del fotomontaggio. Egli iniziò ad utilizzare questa tecnica come strumento di propaganda comunista e non solo; infatti l’artista lo utilizzò anche per illustrare componimenti. Ne è un esempio il *fotocollage* che Rodčenko realizzò in accompagnamento della poesia *Di questo: per lei e per me* (*Pro Eto: Ei i mne*) scritta da Majakovskij nel 1923 [Fig. 10]. Gran parte delle immagini utilizzate nell’opera furono riprese e tagliate da riviste direttamente dall’artista.<sup>89</sup>



Fig. 10 Aleksandr Rodčenko, *fotomontaggio per "Pro Eto" di Majakovskij*, 1923, fotocollage su cartoncino, Mosca, Museo Majakovskij, 42, 5X32,5cm.

Dopo l’uso estensivo da parte delle avanguardie del *collage*, questa tipologia di tecnica tornò in auge alla fine degli anni Cinquanta con le correnti del New Dada, della Pop Art e del Nouveau Réalisme.

---

<sup>88</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.19.

<sup>89</sup> *Arte. La storia completa*, a cura di S. Farthing, Bologna, Atlante, 2010, p. 404.

### 2.1.2 *Assemblage*

L'*assemblage* è un'altra tecnica artistica che si sviluppa durante tutto il Novecento; "Il termine indica opere tridimensionali costituite da diversi materiali – spesso di scarto, oggetti o frammenti di oggetti, in parte già fatti, che l'artista riusa liberamente – inchiodati o tenuti assieme in vario modo"<sup>90</sup>. Il primo artista a utilizzare questo termine fu Jean Dubuffet nel 1954, in merito a delle piccole sculture realizzate in cartapesta e rifiuti. È stata la mostra *The Art of Assemblage* del 1961 che fece acquisire al termine un'accezione più ampia ed eterogenea indicando anche il *collage* e vari ambienti.

Fabrizio Fabbrì definisce la tecnica come "più materiali eterogenei [che] compongono un aggregato unitario a sé stante, autonomo rispetto a un supporto bidimensionale"<sup>91</sup>.

L'*assemblage* diventa fin da subito una delle soluzioni tecniche maggiormente utilizzate durante il corso del Novecento a causa della facilità di reperimento di rifiuti di scarto e la loro estrema economicità. Come già affermato:

L'*assemblage* prevedeva [...] l'arrangiamento nell'opera di ogni genere di frammento e ciarpame, di rifiuti organici decomposti recuperati dal bidone della spazzatura, e la loro combinazione con ritagli tipografici e fotografici, in modo da creare un mondo nuovo, in cui il più squallido pezzo, il più logoro straccio assumeva un ruolo preciso in ordine artistico globale generatore di un insolito effetto cognitivo-emozionale che doveva evocare tempo, modo, mutamento, trasformazione, e sfilacciarne il significato tra l'incompiuto e l'indefinito.<sup>92</sup>

L'utilizzo di questa tipologia di materiali anomali e facilmente deperibili portò anche alla rivalutazione di una delle caratteristiche fondamentali della scultura: la durabilità. Fino all'Ottocento le sculture erano contraddistinte dalla solidità dei materiali impiegati come il marmo o il bronzo. Gli assemblaggi invece sono fragili e privi di piedistallo. Anche nel caso degli *assemblage* la rivoluzione in campo tecnico fu enorme e come affermò Lawrence Alloway negli anni Sessanta: "La nuova tecnica

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 22.

<sup>91</sup> F. Fabbrì, *Il buono il brutto, il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2011, p. 6.

<sup>92</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit., p.107.

scultorea, l'assemblaggio, è figlia [...] della città moderna e della sua cultura usa e getta"<sup>93</sup>.

Anche per la suddetta tecnica, Picasso ne fu l'anticipatore con le sue opere polimateriche; l'artista realizzò alcune sculture in cui si servì della scomposizione dei piani a tal punto da differenziare i materiali utilizzati dal legno dipinto fino alla stoffa<sup>94</sup>. Con questa tipologia di opere "si apre il campo della sperimentazione tecnica nella tridimensionalità e al contempo la scultura diventa segno nello spazio perdendo il suo attributo fondamentale: la matericità"<sup>95</sup>.

Un esempio di opera polimaterica è *La chitarra* [Fig. 11] del 1912 inizialmente realizzata in cartone e poi eseguita in una seconda versione in lamiera nel 1914. Entrambi i due materiali sono estremamente ordinari. Inoltre, i piani eseguiti in cartone e in lamiera creano un gioco di pieno/vuoto; il volume è suggerito non rappresentato<sup>96</sup>.



Fig. 11 : Pablo Picasso, *La chitarra*, 1914, lamiera e filo, New York, Museum of Modern Art, 77.5X35X19.3 cm.

La stessa *Natura morta con sedia impagliata* [Fig.1] può essere ricondotta alla tecnica dell'*assemblage* perché la tela possiede come cornice un pezzo di corda aggettante

---

<sup>93</sup>M. Pugliese. *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, op. cit., p.77.

<sup>94</sup>*Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.22.

<sup>95</sup>M. Pugliese. *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, op. cit., p. 15.

<sup>96</sup> <https://www.moma.org/collection/works/80934> [ultimo accesso 28/09/2022].

tattile che le fa da contorno. La corda rompe la bidimensionalità del quadro trasformando l'opera in un ibrido.

Nell'ambito della rifondazione della scultura è necessario menzionare i *contro-rilievi* [Fig.12] di Vladimir Tatlin. L'artista iniziò a realizzare *assemblage* dal 1913 costituiti da un fondo di cartone o di legno sul quale venivano incollati pezzi di lamiera, brandelli di fogli di carta colorata e porzioni di rete metallica. Una volta assemblati i materiali eterogenei, l'artista interveniva con i colori ad olio. Le opere venivano poi esposte a parete; è molto probabile che Tatlin avesse visto le opere di Picasso durante il suo soggiorno parigino e fosse rimasto colpito dall'ibridazione dello spazio che aveva intrapreso l'artista cubista. Nel 1914, Tatlin iniziò a realizzare opere ancora più articolate e innovative: le *Combinazioni di materie* che si trattavano di "costruzioni sintetico-statiche, presentate ancora frontalmente come altorilievi, ma prive di riferimenti naturalistici, giocate soprattutto sul contrasto tra materiali e forme; e costituite inserendo ferro, rame, lamiera e vetro su un fondo di gesso o di cemento"<sup>97</sup>.



Fig. 12 Vladimir Tatlin, *Contro-rilievo*, 1918.

Oltre a Tatlin è importante menzionare Naum Gabo e il fratello Antoine Pevsner. I due artisti delinearono gli elementi fondamentali del costruttivismo all'interno del

---

<sup>97</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p. 25.

*Manifesto realista* nel 1920. Inoltre, sperimentarono l'utilizzo di materiali diversi da quelli tradizionali inserendo nelle loro opere il ferro, il compensato e la celluloido. Ne è un esempio l'opera di Gabo *Testa di donna* datata 1916-1917 [Fig13].



Figura 13 Naum Gabo, *Testa di donna*, 1917-1920, New York, Museum of Modern Art, metallo e celluloido, 62.2 x 48.9 x 35.4 cm.

In ambito futurista Umberto Boccioni realizzò nell'aprile del 1912 il *Manifesto tecnico della scultura futurista*, in cui presentò il ricorso necessario all'utilizzo di materiali poco convenzionali che “possono concorrere all'emozione plastica”<sup>98</sup>. I materiali anomali prediletti da Boccioni spaziavano dal vetro, allo specchio, dal cemento ai congegni meccanici. Al punto tre del *Manifesto* venne presentato in maniera esaustiva la concezione di polimaterismo, eliminando ogni sorta di realismo e promuovendo il ritorno all'essenziale. Scrive Boccioni al punto 3:

Negare alla scultura qualsiasi scopo di ricostruzione episodica veristica, ma affermare la necessità assoluta di servirsi di tutte le realtà per tornare agli elementi essenziali della sensibilità plastica. Quindi percependo i corpi e le loro parti come zone plastiche, avremo in una composizione scultorea futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso [...]. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo

---

<sup>98</sup> Ivi p.24.



dell'emozione plastica. Ne enunciamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica...<sup>99</sup>

Anche Filippo Tommaso Marinetti entrò in contatto con la tecnica dell'*assemblage*, mediante quello che lui definì *tattilismo*, espressione che possiede anche un proprio manifesto e che espleta le proprie caratteristiche mediante le *tavole tattili* dell'artista futurista. Queste ultime sono “degli assemblaggi da sfregare, toccare, spazzare e palpare a volontà durante gli intervalli delle serate futuriste, con un passamano gestito da alcuni addetti”<sup>100</sup>.

Un altro futurista noto per i suoi assemblaggi è Enrico Prampolini. L'artista infatti dal 1914 iniziò ad utilizzare diversi materiali anche di recupero, introducendoli nei suoi lavori, come nell'opera *Béguinage* del 1914 [Fig.14], in cui vennero inseriti elementi quali piume, pizzi, retine e merletti. Nel 1934, Prampolini in seguito alle sue esperienze in ambito cubista, futurista e dadaista, firmò un manifesto intitolato *Al di là della pittura, verso i polimaterici*. Fu Prampolini stesso ad utilizzare per la prima volta il termine polimaterico.



Fig. 14 Enrico Prampolini, *Béguinage*, 1914, Lucca, Fondazione Centro Studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico.

<sup>99</sup> *Manifesto tecnico della scultura futurista* in *Scritti editi e inediti* a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1971.

<sup>100</sup> F. Fabbri, *Il buono il brutto, il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2011, p. 9.

Inoltre, in ambito scultoreo è rilevante menzionare Ettore Colla che fu “tra gli iniziatori di una più vasta tendenza scultorea volta al montaggio di materiali comuni, alla loro rinascita sottoforma di macchine inutili”<sup>101</sup>. Queste tipologie di opere criticavano l’industria siderurgica volta al profitto e all’efficienza, tematica che starà molto a cuore agli artisti del secondo Dopoguerra. Questa sottile critica nei confronti della meccanicizzazione sempre più pressante nella contemporaneità delle avanguardie portò Raoul Hausmann a realizzare una delle opere di *assemblage* più conosciute: *Esprit de notre temps* [Fig. 15]. L’assemblaggio, realizzato intorno al 1920, è composto dalla testa di un manichino in legno, un portafoglio in cuoio come orecchio destro e un decimetro a costituire l’orecchio sinistro. Sulla fronte invece è presente un cartoncino con il numero ventidue e un frammento di metro da sarto. Sono tutti elementi di uso quotidiano che richiamano funzioni e azioni della vita di tutti i giorni, sempre più frenetica e industrializzata e dettata dal denaro e dal consumo. È come se la testa di uomo si fosse trasformata in manichino, in un fantoccio, simulacro dell’essenza dell’individuo stesso.



Fig. 15 Raoul Hausmann, *Esprit de notre temps*, 1919-1920, legno, cuoio, alluminio, ottone, Parigi, Musée National d’arte Moderne Centre Pompidou, 32.5X21X20 cm.

---

<sup>101</sup> A. Vettese, *Capire l’arte contemporanea. La guida più imitata nell’arte del nostro tempo*, Torino, Umberto Allemandi, 2021, p. 79.

La concezione artistica Dada infatti “aspirava a una libertà radicale che si esprimesse attraverso lo smantellamento dei sistemi logici tradizionali e di ogni genere di convenzione linguistica”<sup>102</sup>. Smantellamento che avvenne proprio grazie alle nuove tecniche di *assemblage* e fotomontaggio. Anche negli assemblaggi di Hans Arp il protagonista della poetica artistica è il caso; *Trousse d'un Da* [Fig.16] è un'opera che dimostra come “questa tecnica impone di giocare con elementi ‘già fatti’, accostati in maniera inedita, ottenuti attraverso frizioni, collisioni improbabili, trapassi stridenti, come sostanze che reagiscono al contatto reciproco”<sup>103</sup>.



Fig. 16 Hans Arp, *Trousse d'un Da*, 1920-1921, Parigi, Musée National d'arte Moderne Centre Pompidou.

Un altro dadaista estremamente innovatore dal punto di vista tecnico è Kurt Schwitters. Egli realizzò dagli anni Dieci vari *collage* e *assemblage* con materiali di scarto. Ma è nel 1923 ad Hannover che giunge alla sua più grande creazione: il *Merzbau* [Fig. 17]. Il nome dell'opera è inventato e preso in prestito da una parte della parola *Kommerzbank*, recuperata da una pubblicità di una banca, ritagliando il lemma *merz*.

<sup>102</sup> M. Pugliese. *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, op. cit., p.27.

<sup>103</sup> F. Fabbri, *Il buono il brutto, il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, op. cit., p. 9.

Il progetto venne concepito lentamente dal 1923 e durò per tutta la sua vita fino al 1948. L'opera venne a poco a poco assemblata nella casa dell'artista con oggetti vari, soprattutto oggetti di scarto. La scultura è caratterizzata da una crescita irregolare e libera che costrinse il suo autore a bucare persino il soffitto dell'abitazione. Scrive Bordini in merito all'opera: "il *Merzbau* è anche un palinsesto, come la vita e la personalità di un individuo, che ingloba e trasforma il suo passato, senza liberarsene mai del tutto"<sup>104</sup>. L'avanguardia dadaista non riteneva credibile l'inserimento dei rifiuti all'interno del lavoro di Schwitters. Il gruppo dadaista infatti riteneva la sua arte convenzionale e borghese. Gli assemblaggi dell'artista comprendono scarti di prodotti "estromessi dai circuiti d'uso della civiltà, compresa quella dei consumi che non sa cosa farsene dei propri detriti, lasciandoli decomporsi nel rimosso della discarica [...] lontano da sguardi indiscreti"<sup>105</sup>.



Fig. 17 Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923, versione di Hannover, foto realizzata da Wilhelm Redemann 1933.

---

<sup>104</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p. 27.

<sup>105</sup> F. Fabbri, *Il buono il brutto, il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, op. cit., p. 10.

“Il gusto di una materia che si fa immagine e diviene protagonista del quadro”<sup>106</sup>, influenzerà anche i pittori di generazioni più recenti come i francesi Fautrier, Dubuffet, l’italiano Burri e lo spagnolo Tapiès.

### 2.1.3 Ready-made

Il *ready-made* è una delle tecniche artistiche più rivoluzionarie. Difatti si intende per *ready-made* “un oggetto preso così com’è, tale e quale, preesistente alla volontà dell’artista, che si limita a prelevarlo e a utilizzarlo nei modi più disparati purché insoliti, capaci di incrinare in noi il vetro opaco delle abitudini”<sup>107</sup>. Il *ready-made* si differenzia dall’*objet trouvé* “che viene invece scelto proprio per le sue caratteristiche estetiche”<sup>108</sup>. Il termine venne introdotto da Marcel Duchamp nel 1915, durante il suo soggiorno negli Stati Uniti, rimanendo affascinato dall’immediatezza del termine – “pronto fatto” – che trasmetteva bene il suo rifiuto della manualità artistica. Fabriano Fabbri sintetizza bene i tre passaggi che Duchamp riteneva imprescindibili per essere dei bravi artisti e dunque essere disposti:

- 1) a uscire dai propri schemi di consuetudini
- 2) a rifiutare la tradizionale idea di arte come produzione di oggetti da riportare illusoriamente o da plasmare con le proprie mani, quindi mandando a gambe all’aria la pittura e scultura, e
- 3) che basta riservare al creato un’attenzione particolare, da rivelazione epifanica.<sup>109</sup>

Ne conseguì che il *ready-made* non fu tanto una modalità innovativa a livello tecnico quanto concettuale poiché metteva in crisi lo status di opera d’arte tradizionale. Inoltre, solo la presentazione di un oggetto di uso comune portava con sé numerosi aspetti contraddittori: da un lato erano oggetti industriali che mostravano la loro materialità nuda e cruda destinata all’utilizzo non essendo mascherati da qualche artificio

---

<sup>106</sup> A. Vettese, *Capire l’arte contemporanea. La guida più imitata nell’arte del nostro tempo*, op. cit., p. 72.

<sup>107</sup> F. Fabbri, *Il buono il brutto, il passivo. Le tecniche dell’arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2011, p.13-14.

<sup>108</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/readymade/#:~:text=Il%20r.,art%20e%20del%20nouveau%20r%C3%A9alisme>. [ultimo accesso 10/10/2022].

<sup>109</sup> F. Fabbri, *Il buono il brutto, il passivo. Le tecniche dell’arte contemporanea* op. cit., p.14.

artistico; dall'altro la manualità artistica dell'autore veniva totalmente negata e azzerata mantenendo solo un processo puramente intellettuale.

L'esempio più conosciuto è *Fontana* del 1917 [Fig.18]. L'opera non è altro che un orinatoio capovolto e firmato dall'artista con la sigla R. Mutt 1917, suggerendo il nome dell'azienda produttrice di sanitari a cui apparteneva questo esemplare la J.L. Mott Iron Work, e la data in cui l'artista aveva acquistato l'orinatoio. Con quest'opera Duchamp non capovolse solo l'oggetto ma sovvertì le norme artistiche conosciute fino all'inizio del Novecento modificando non solo la fisicità dell'opera d'arte ma anche la propria percezione dello spazio e del contesto.



Fig. 18 Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917, opera perduta, copia al Musée National d'arte Moderne Centre Pompidou, 61X48X38 cm.

La maggior parte dei *ready-made* prodotti da Duchamp sono stati distrutti ma “coerentemente con la logica dell'operazione, l'autore li ha riproposti identici a distanza di anni, contravvenendo ancora una volta ai principi dell'opera originaria, della patina del tempo, del tocco dell'artista”<sup>110</sup>. Ciò che modificò radicalmente Duchamp nell'ambito della storia dell'arte fu il contesto: l'artista infatti sottraeva un oggetto di utilizzo comune e trascurato – generalmente poco pregiato – dal suo contesto isolandolo ed elevandolo ad opera d'arte. Realizzando pezzi *ready-made*,

---

<sup>110</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.29.

l'artista aveva l'intento di recuperare oggetti di normalissimo uso comune ed una volta svuotati della loro funzione originaria, li isolava rendendoli oggetti da una parte concreti e tangibili, dall'altra carichi di significato simbolico<sup>111</sup>.

Duchamp con questo tipo di azioni “opera un capovolgimento nella scala universale dei valori sovvertendo l'ordine delle cose e rivendicando la più assoluta libertà espressiva”<sup>112</sup>. Dal 1936, il *ready-made* assunse una particolare declinazione nella poetica dell'oggetto surrealista; il contesto originario veniva sempre modificato, aprendo una serie di simbolismi e rimandi richiamati dall'artista mediante il suo intervento diretto. Riguardo a questo ultimo concetto, “Il punto di partenza è sovente un *objet trouvé*, ma il risultato non è tanto il mutismo del *ready-made*, ma un utensile che “lavora a vuoto”, come l'*Hommage à Lautrémont* di Man Ray (1933)”<sup>113</sup> [Fig.19].

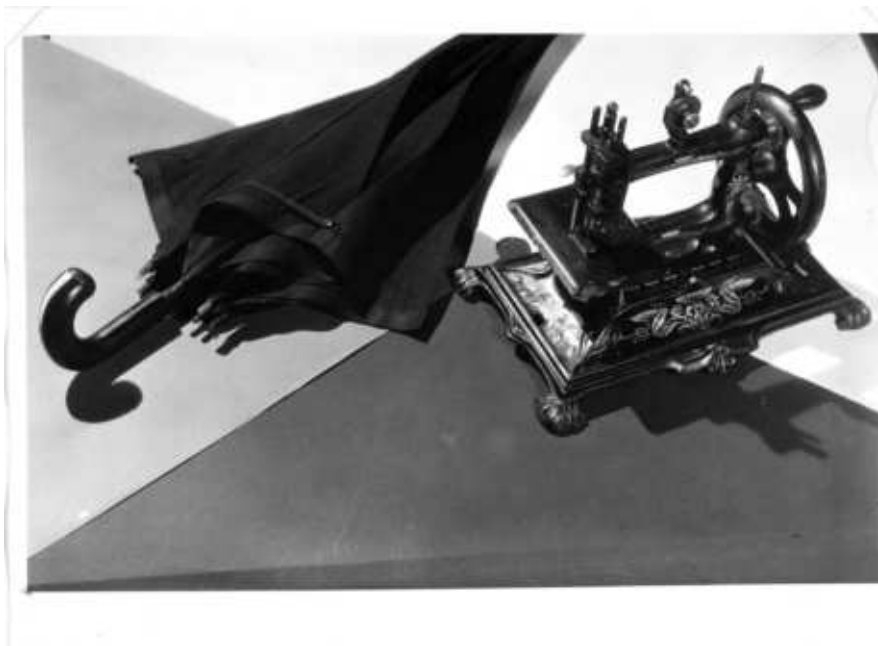


Fig. 19 Man Ray, *Hommage à Lautrémont*, 1933, fotografia poiché l'originale distrutto, Madrid, Museo Reina Sofia, copia postuma, 24X30 cm.

<sup>111</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit., p.105.

<sup>112</sup> M. Vanni, *Rifiuti preziosi*, Poggibonsi (SI), Carlo Cambi Editore, 2006, p. 72.

<sup>113</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.29-30.

Gli oggetti di uso quotidiano e i rifiuti diventarono pertanto protagonisti di questa nuova concezione artistica che tendeva ad annullare la loro funzione utilitaristica ma allo stesso tempo manteneva intatta la propria fisicità.

### *Frottage e Grattage*

Il *frottage* fu una tecnica inventata nel 1925 in ambito dadaista il cui maestro e creatore indiscusso fu Max Ernst. Letteralmente il termine *frottage* significa “strofinamento” e consiste

nello strofinare con la matita un foglio di carta appoggiato su una superficie ruvida o con leggere sporgenze, col proposito di produrre “disegni automatici” nei quali l’artista, riducendo volutamente la propria partecipazione attiva alla creazione dell’opera, assiste come uno spettatore al formarsi di immagini inaspettate.<sup>114</sup>

Nell’estate del 1925 l’artista rimane ossessionato da alcune abrasioni sul pavimento della sua abitazione; “per liberarsi da tale fascinazione vi sovrappone dei fogli di carta sui quali strofina la matita, l’immagine che ne risulta sollecita particolarmente le sue facoltà allucinatorie”<sup>115</sup>.

Una variante del *frottage* è il *grattage*, che consiste nel raschiare con la spatola dalla tela, la pellicola pittorica ovvero il primo strato di colore ancora fresco in modo tale da rendere l’effetto più movimentato e dinamico. Entrambe le tecniche lasciarono nella poetica di dell’artista “impronte evocative della realtà della natura, sulla via di una allucinata mitologia naturale personale che Ernst tratteggiò, coniugando il rottame naturale al surreale, nella sua *Histoire Naturelle del 1925*”<sup>116</sup>. Anche in questo caso l’artista utilizzava residui di elementi naturali quali legno, fogliame, pietra per esprimere l’automatismo e di conseguenza far manifestare l’inconscio.

Le tecniche artistiche che sono state analizzate in questo paragrafo aprono la strada ad un nuovo linguaggio artistico fatto di materiali e modalità eterogenei. Questi tipi di

---

<sup>114</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/frottage/> [ultimo accesso 11/10/2022].

<sup>115</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.32.

<sup>116</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit., p.106-107.



tecniche vennero poi sviluppate e continuate negli anni successivi del Novecento fino ad arrivare al giorno d'oggi. Gli artisti che operarono durante i primi decenni del XX secolo furono infatti acuti precursori della libertà di utilizzo arbitrario di materiali e tecniche artistiche che si svilupperanno poi nella seconda metà del Novecento, dall'informale all'arte povera; dal *Nouveau Réalisme* alla *Pop Art* e ancora dalla *Junk Art* alla *Body art*.

## **2.2 Il boom economico e l'evoluzione dell'utilizzo dei materiali di scarto nel XX secolo**

### *2.2.1 Il Boom economico e la Pop Art*

In Occidente, nel secondo dopoguerra e con l'avvento di una maggior disponibilità economica si presentò il problema dell'accumulo, dell'eccesso dei rifiuti. Il fenomeno del possesso di un'enorme quantità di oggetti e nuovi elettrodomestici, come è stato già trattato nel primo capitolo, derivava dal sistema consumistico e dalla convinzione di indispensabilità dei nuovi prodotti. Questa frenesia iniziò a manifestarsi anche in campo artistico dove l'utilizzo degli scarti e di oggetti di uso quotidiano diventò più concettuale trasformandosi in denuncia politica e sociale<sup>117</sup>.

Le merci affascinavano in quanto simbolo di modernità e benessere conquistato e il panorama artistico iniziò ad avere un ruolo imprescindibile: far “scoprire la realtà sotto il mondo del rutilante sfavillio di merci offerte e incasellate. [...] Lo scarto ha le virtù del frammento, sono reliquie di una civiltà che sembra passare in fretta ma permane”<sup>118</sup>.

Dagli anni Cinquanta, si ebbe quindi un cambio radicale della società occidentale che iniziò a costruire nuovi concetti e modelli moderni; tra questi, alcuni sono ancora attuali. Il nuovo individuo doveva iniziare a fare i conti con la sua spazzatura. Egli “vive tra materiali transitori e complessi, molti dei quali stanno sulla tavola per dieci

---

<sup>117</sup> M. Vanni, *Rifiuti preziosi*, op. cit., p. 73.

<sup>118</sup> *RE.USE Scarti, oggetti, ecologia nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra a cura di V. Dehò, (Santa Caterina, Casa Robegan, Ca' dei Ricchi, Treviso, dal 27 ottobre 2018 al 10 febbraio 2019), Milano, Silvana Editoriale, 2018, p. 14-15.

minuti, sul suo tetto per vent'anni ai suoi piedi per una sola serata”<sup>119</sup>. I profondi cambiamenti politici, economici e sociali portarono ad un clima di contestazione degli aspetti e delle tecniche di rappresentazione tradizionali esasperate dall'introduzione di nuovi media di intrattenimento di massa quali la radio e la televisione. Come afferma Valerio Dehò “si parla di riciclaggio, di sovvertire l'idea del Capitalismo partendo dagli stessi oggetti e dagli scarti del Capitalismo stesso”<sup>120</sup>.

Utilizzare elementi di realtà nelle arti visive “rappresenta infatti il principio per il quale l'opera cessa di nascere all'interno di un lessico aulico e inizia invece a nutrirsi di storie dell'ogni giorno”<sup>121</sup>. È necessario sottolineare come gli anni Cinquanta fu il periodo che introdusse nell'arte gli oggetti di uso quotidiano, dando loro un rilievo considerevole. La corrente che attualizzò il concetto appena espresso è senza dubbio la *Pop Art*.

Secondo Gillo Dorfles:

L'affermarsi, attorno alla fine degli anni Cinquanta, della *Pop Art*, ha rivalutato l'immissione dell'oggetto d'uso e del materiale di rifiuto nel contesto artistico, creando così per la prima volta la base d'un diretto cambio tra arte d'élite e prodotto di consumo, spesso addirittura kitsch.<sup>122</sup>

Dorfles continua, affermando che l'elemento innovativo della *Pop Art* era quello di normalizzare elementi del reale, oggetti di vita quotidiana, senza denigrarli in alcun modo, portando, in alcuni casi ad una critica del capitalismo. La *Pop Art* e l'oggetto “riscattato” venivano intesi – continua Dorfles – come:

una demistificazione, e spesso un'ironizzazione della civiltà consumistica. Per la prima volta, infatti, il pubblico si è visto posto di fronte al valore di taluni oggetti creati dall'industria e d'uso comune, di cui non aveva avvertito mai prima l'importanza estetica; e d'altro canto – pure per la prima volta – il pubblico è stato posto pure all'aspetto mistificante e mitagogico del panorama industrializzato entro il quale si esordisce la nostra società. Il peso assunto dalle sollecitazioni della pubblicità luminosa [...] delle nostre metropoli, il peso sempre più massiccio della pubblicità, dei *supermarket*; dei *juke-box*; di tutti i differenti

---

<sup>119</sup> A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, op. cit., p.33.

<sup>120</sup> RE.USE Scarti, *oggetti, ecologia nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra a cura di V. Dehò, op. cit., p. 18.

<sup>121</sup> A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, op. cit., p. 25.

<sup>122</sup> G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettivo*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 19.

*gadgets* che assiepano la civiltà dei consumi, erano, coscientemente o inconsapevolmente, sottolineati nell'opera di quasi tutti i pop.<sup>123</sup>

Pertanto, la *Pop Art* americana inserì all'interno dell'arte colta ed elevata soggetti ed elementi kitsch, aventi un *background* dell'arte di massa, modificandone profondamente lo stile e le tecniche. I materiali artistici a cui si ricorse negli anni Cinquanta furono innovativi, organici e artificiali: legni, sacchi, tappezzerie, stracci laceri, rottami e copertoni e tanto altro. Anche le plastiche irruperono nel panorama artistico:

Con il termine "plastica" si indicano sia prodotti naturali (corno, ambra, gomma naturale, cellulosa, bitume, etc...) sia quelli semisintetici derivati dalla modificazione chimica di polimeri naturali: come la celluloido, inventata in USA nel 1868 e qui prodotta nel 1970 [...] sia infine prodotti totalmente sintetici (derivati del petrolio), il primo dei quali è la bakelite [...].<sup>124</sup>

L'introduzione dei rifiuti e degli scarti all'interno delle arti visive ha portato ad un ripensamento del ruolo dell'uomo all'interno della società e del valore che assume in funzione delle merci e degli oggetti che lo circondano.

Questo spostamento dell'interesse e dei contenuti dell'arte verso i detriti metropolitani, verso gli scarti masticati e sputati dall'opulenza e dal consumo, ha riciclato, ma anche esasperato, il conflitto dell'uomo col proprio mondo: attingendo a una nuova "tavolozza", brutta e sporca, fatta di stracci, rottami e immondizia, l'artista ha finito per immedesimarsi con l'oggetto-rifiuto, per spersonalizzarsi fino a considerare se stesso un residuo fra le scorie, e l'opera, che è oggettivazione di un progresso concettuale, ne è metafora.<sup>125</sup>

L'individuo contemporaneo viene catapultato in un mondo usa e getta, che consuma oggetti e relazioni interpersonali "condizionato dal consumismo che gli ha confezionato su misura nuovi desideri e nuovi bisogni e sopraffatto dall'inondazione straripante delle merci, che lo trascina svuotato di consapevolezza nel limbo di una sorte anonima"<sup>126</sup>. In questa nuova dimensione, in cui tutto è frenetico e pronto all'uso

---

<sup>123</sup> Ivi, p. 106.

<sup>124</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p. 59.

<sup>125</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit., p.133-134.

<sup>126</sup> Ivi, p. 135.

anche il “prodotto- immagine” viene caratterizzato da una facile riproduzione, diventando rapidamente spazzatura. L’artista ha il compito di distinguersi, di “raccolgere, ricomporre, sfigurare e trasfigurare i reperti gettati, trasformati dall’uso e dall’obsolescenza”<sup>127</sup>. Egli è l’unico individuo che riesce ad umanizzare i rifiuti camuffandosi al loro interno, facendo scaturire dagli oggetti significati molteplici.

Il termine *pop* apparve per la prima volta nel 1956, all’interno dell’opera di Richard Hamilton, *Ma cos’è che rende le case di oggi così diverse, così attraenti?* [Fig. 20]. Quest’ultimo è un fotomontaggio che, a differenza di quelli dadaisti in cui il caso era protagonista indiscusso, venne realizzato all’insegna dell’ironia e del divertimento con ritagli tratti da riviste americane.



Fig. 20 Richard Hamilton, *Ma cos’è che rende le case di oggi così diverse, così attraenti?*, 1956, collage su carta, Turbinga, Kunsthalle Tübingen.

Nello stesso anno si tenne la mostra *This is tomorrow* alla Whitechapel Gallery di Londra che esponeva vari artisti, tra cui lo stesso Hamilton ed esaltava la cultura di massa e tutto ciò che ne derivava. In questa occasione l’artista descrisse questo tipo di

---

<sup>127</sup> Ivi, p. 134.

cultura con i seguenti aggettivi: “popolare (concepita per un pubblico di massa), transitoria (proposte di breve durata), spendibile (velocemente dimenticata), *low cost* (prodotta in serie), giovane (destinata ai giovani), intrigante, *sexy*, consumistica, *glamour*, un grande affare”<sup>128</sup>. L’intento della *Pop Art*, sebbene vi siano state indubbiamente critiche dei momenti più cupi della società consumista, non era solo quello di denunciarla bensì rimarcare che anche le opere rappresentanti quest’ultima, avessero il diritto di essere definita arte.

La maggior parte degli artisti pop “protestava contro la separazione artificiosa introdotta dai critici tra cui cultura ‘alta’ e ‘bassa’ e l’affinamento elitario del tradizionale ‘buon gusto’”<sup>129</sup>.

Come scrive Lawrence Alloway: “Al contrario di molti intellettuali, noi non disprezzavamo la cultura commerciale standardizzata, anzi l’accettavamo a fondo e ne facevamo un appassionato consumo”<sup>130</sup>.

Andy Warhol eseguì una profonda analisi sulla soggettività di massa e come questa venne trattata all’interno del contesto degli anni Sessanta; come scrive Hal Foster:

Warhol non si limitò a evocare il soggetto di massa attraverso il kitsch, le merci e le celebrità. Lo rappresentò nella sua reale irrepresentabilità cioè attraverso l’assenza e l’anonimato, il disastro e la morte, i livellatori democratici del famoso oggetto di massa e dell’anonimo soggetto di massa [...]. Warhol evocò il soggetto di massa in due modi opposti: la celebrità iconica e l’astratto anonimato. Ma si sarebbe potuto avvicinare di più al suo soggetto attraverso una rappresentazione di compromesso tra celebrità e anonimato, cioè attraverso la figura della notorietà, il quarto d’ora di fama. Consideriamo il suo implicito doppio ritratto del soggetto di massa: *Gli uomini più ricercati* e le sedie elettriche, i primi una specie di icona americana, le seconde una sorta di crocifisso americano. Quale rappresentazione più esatta della nostra sfera pubblica patologica di questo gemellaggio tra gli iconici assassini di massa e l’astratta esecuzione di Stato?<sup>131</sup>

L’individuo moderno pertanto diventa ingranaggio perfetto della grande macchina chiamata sistema consumistico, scontrandosi con elementi sia positivi che negativi

---

<sup>128</sup> S. Frith, H. Horne, *Art into Pop*, York, Methuen, 1987, p. 25.

<sup>129</sup> *Arte. La storia completa*, a cura di S. Farthing, op. cit., p. 486.

<sup>130</sup> *Routledge Companion to Postmodernism*, a cura di S. Sim, Londra, Routledge, 2004, p. 1.

<sup>131</sup> H. Foster in H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, op. cit., p. 567.

della società liquida, in continua trasformazione. Un soggetto anonimo, spesso isolato tra gli altri individui ma ricco di prodotti che possiede.

Una delle peculiarità delle arti visive degli anni Cinquanta e Sessanta è la presenza di stili, tecniche, materiali provenienti dalla produzione industriale. Si conferisce all'oggetto una carica di significato importantissima. Il genio artistico si sbizzarrisce nella creazione con le tecniche più disparate: dall'*objet trouvé* al *ready-made*, dall'*assemblage* al *bricolage*. Foster scrive:

La colla, i chiodi, le viti, lo spago oppure la cucitura, l'impacchettamento, le reti per tenere assieme i diversi elementi, è caratteristico della generazione segnata dalla guerra le cui posizioni di contestazione sono per certi versi imparentate con la cultura beat, sia negli Usa, sia in Francia e in Germania<sup>132</sup>.

Numerose correnti a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta iniziano a sperimentare, creando elementi e movimenti del tutto nuovi nella storia dell'arte: dall'Informale al *Nouveau Réalisme* in Europa; dal *New Dada* negli Stati Uniti alla *Junk Art*. Gli artisti iniziano a cimentarsi con i nuovi materiali del loro tempo, portando pezzi di realtà, di consumo, all'interno della loro poetica creativa. Il *Collage* e l'*assemblage* ritornano in auge a seguito delle avanguardie diventando "dispositivi generatori di tutta una serie di variazioni creative e soluzioni operative"<sup>133</sup>.

### 2.2.2 L'Informale

La prima corrente che viene travolta dall'impeto dei nuovi materiali è senza dubbio l'Informale; già il termine coniato nel 1951 dal critico francese Michel Tapié indica qualcosa di informe, senza forma. In Europa si manifesta con svariati sottogruppi artistici, quali il "tachisme", "art brut", "spazialismo" e "arte nucleare", che si oppongono ad altre tendenze, in particolar modo all'astrattismo geometrico, al realismo sociale e al post cubismo.

---

<sup>132</sup> *Ibidem*

<sup>133</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p. 147.

Come scrive Gillo Dorfles: “sicché l’informale era tutta quella pittura che si valeva del colore quanto meno possibile arginato da schemi, da diaframmi, da tralici compositivi, e in questo senso comprendeva quasi tutto l’astrattismo che non fosse geometrico e costruttivista”<sup>134</sup>.

Le numerose correnti informali hanno un elemento imprescindibile in comune: la materia e la propria fisicità. Come scrive lo storico dell’arte Giulio Carlo Argan “La materia significa aver smarrito la nozione dello spazio e del tempo. La materia è là, come un muro spesso, ruvido, ostile che fa male, che fa sanguinare, può uccidere. Non c’è spazio né tempo, anzi non c’è più spazio né tempo”<sup>135</sup>. Le dimensioni spazio-temporali si annulla ma allo stesso tempo la materia afferma la sua presenza, la sua fisicità moderna, attuale caratterizzata da elementi innovativi e industriali. L’opera d’arte informale quindi da un lato non vuole richiamare o evocare nessuna memoria più o meno sotterranea; vuole semplicemente essere presente e insistere sull’atto dell’esperienza che suscita. L’arte “informale produce valori effimeri; determina uno choc immediato, dopo il quale ogni rapporto è finito”<sup>136</sup>. Gli artisti che aderirono all’Informale “furono i primi ad affidare il segno all’azione che esalta la sostanza materica informale e a esprimere un atteggiamento nihilista in cui l’esistenza, la storia, e il presente si annullavano nell’essenzialità del gesto”<sup>137</sup>.

Uno dei più grandi esponenti italiani della corrente informale fu Alberto Burri. I materiali adottati dall’artista per la realizzazione delle sue opere furono i più disparati: dai sacchi in juta alla corda, fino ad arrivare alle plastiche e il cemento. La pittura scomparso quasi del tutto per poi riapparire in modalità differenti;

Si ostenta la materia e non la si rappresenta. [...] Come notò l’amico e storico dell’arte Cesare Brandi, dipingere non è più necessario e si può essere artisti anche con un cannello in mano con un secchio di cemento o con una tela di juta, senza dover ricorrere alla realtà: bastava usarla come avevano fatto i dadaisti, ma questa volta a favore di un’idea di pittura eterna, mutante e immutabile.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> G. Dorfles, *Ultime tendenze nell’arte d’oggi. Dall’informale al neo-oggettuale*, op. cit., p. 44.

<sup>135</sup> G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell’arte moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 86.

<sup>136</sup> Ivi, p. 91.

<sup>137</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit., p.123-124.

<sup>138</sup> *RE.USE Scarti, oggetti, ecologia nell’arte contemporanea*, catalogo della mostra a cura di V. Dehò, op. cit., p.15-16.

Burri non si limita a utilizzare elementi convenzionali ma sceglie “una plastica simile al cellophane, l’ingrediente quotidiano della nostra vita cittadina, il simbolo ipocrita e banale dei nostri complessi di frustrazione”<sup>139</sup>.

È possibile sintetizzare così da un punto di vista dei materiali le tappe toccate da Burri durante la sua carriera artistica e come sia stato spesso precursore di correnti e tecniche che si svilupparono in Europa e negli Stati Uniti negli anni successivi:

Nel 1948 realizzò [Burri] alcune serie di opere intitolate *Neri*, *Catrami* e *Muffe*, in cui, come per i contemporanei francesi si sottolinea il suolo primario della materia. In una serie di opere iniziata nel 1950, i *Gobbi*, Burri anticipò i supporti modificati degli anni Sessanta, inserendo sul retro della tela un ramo d’albero per muoverne in modo anomalo la superficie. Lo stesso anno realizzò il primo *Sacco*, mettendo in primo piano la materia “povera” che solitamente funge da supporto del dipinto, la tela grezza di juta, con cucitura e lacerazioni. Attraverso le combustioni, i *Legni* e i *Ferri*, arrivò quindi nel 1958 a utilizzare la plastica, che dal 1961 in poi divenne il fulcro della sua ricerca. Burri tendeva sul telaio diversi strati di film sottile di polivinilcloruro o di polietilene su cui successivamente interveniva con la fiamma ossidrica. La plastica, a contatto con la fiamma, brucia istantaneamente creando, attorno alla zona combusta raggrinzimenti rigonfiamenti e cambiamenti di colore.<sup>140</sup>

L’artista pertanto – mediante materiali poveri quali la juta, il cellophane, il cemento e tanti altri elementi – scavando nella materia che costituisce la base stessa dell’opera d’arte riusciva a sublimare la sua poetica [Fig. 21].



Fig. 21 Alberto Burri, *Sacco Rosso*, 1954, colori acrilici e iuta in tela, Londra, Tate Modern, 89,3X103X3,1 cm.

<sup>139</sup> G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell’arte moderna*, op. cit., p. 265.

<sup>140</sup> M. Pugliese. *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell’arte del XX secolo*, op. cit., p. 38.



In Italia, un altro artista che abbandonò le forme iconiche per prediligere la materia in tutta la sua fisicità fu Piero Manzoni. L'artista concettuale, "trasse un modello di radicalismo estetico, sovvertimento logico e costruzione rituale, che avrebbe riadattato al proprio progetto di dilatazione del canone artistico al prosaico e corporeo".<sup>141</sup>

Manzoni dal 1959 iniziò a realizzare opere con i materiali i più eterogenei: ne sono esempi le opere: *Corpi d'aria* del 1959 [Fig. 22], *Uova con impronta* del 1960 [Fig. 23] e l'anno successivo *Merda d'artista* [Fig.24]. La prima opera si compone di una scatola al cui interno si ha un treppiede, un palloncino e un tubicino; la composizione di oggetti, apparentemente ordinari diventarono opera d'arte una volta che l'artista gonfiò il palloncino trasformando qualcosa di estremamente ordinario in straordinario. L'intervento del genio creativo si ha anche con la seconda opera qui presentata in quanto è l'impronta digitale dell'artista a rendere speciali le uova sode poi esposte nelle più importanti gallerie. Infine, anche con *Merda d'artista*, Manzoni prende un oggetto reale di uso quotidiano ovvero delle scatolette di latta per la conservazione di alimenti asserendo di aver riposto all'interno trenta grammi delle sue feci<sup>142</sup>.

In tutti i tre casi non solo sono oggetti di ordine quotidiano, inconsueti per la realizzazione di opere d'arte, ma, ispirandosi a Duchamp e ai suoi *objet trouvés*, sono lavorati in minima parte dall'artista creando un ponte tra lo spettatore e l'opera d'arte.

---

<sup>141</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/piero-manzoni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/piero-manzoni_%28Dizionario-Biografico%29/) [ultimo accesso: 19/11/2022].

<sup>142</sup> <https://www.artesvelata.it/piero-manzoni-merda-artista/> [Ultimo accesso: 19/11/2022].



Fig. 22 Piero Manzoni, *Corpi d'aria*, 1959, Milano, Museo del Novecento.



Fig. 23 Piero Manzoni, *Impronta d'artista*, 1960, Milano Museo del Novecento.



Fig. 24 Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961, Milano, Museo del Novecento.

### 2.2.3 Il *Nouveau Réalisme*

Trattando di correnti che ebbero l'oggetto come fulcro ed elemento indipendente, il *Nouveau Réalisme* fu una delle esperienze più interessanti. Teorizzato dal critico d'arte francese Pierre Restany nel 1960, il *Nouveau Réalisme* utilizzava oggetti e materiali come mezzi di espressione differenti a seconda degli artisti ma con il punto in comune di un'intensificazione retorica dell'idea di base. I protagonisti del *Nouveau Réalisme* sono artisti estremamente eterogenei fra loro. Sinteticamente Francesco Poli ha riassunto i lavori degli artisti provenienti da questo gruppo nel seguente modo:

Le accumulazioni di Arman; le compressioni di ferraglie e pezzi di carrozzerie di César; i manifesti strappati e incollati su tela di Raymond Hains, Jaques Villeglé e Mimmo Rotella, gli oggetti impacchettati di Christo; le macchine celibi di Jean Tinguely; i tableaux- Piègés di Daniel Spoerri [...].<sup>143</sup>

Pur utilizzando materiali e tecniche i più disparati, Restany suddivise i *nouveau réalistes* in tre gruppi con a capo rispettivamente Klein, Tinguely e Hains; il primo gruppo comprendeva Arman, César, Christo e Raysse e cercava “un metodo della percezione e della comunicazione sensibile al servizio di un'intuizione cosmica”<sup>144</sup>. Il secondo gruppo era composto da Spoerri e Niki de Saint-Phalle invece cercava di integrare la tecnica industriale all'interno dell'esperienza del quotidiano; infine il terzo gruppo era costituito da Jaques de la Villeglé, Dûfrene e Rotella “era dominata dall'intento di recuperare poeticamente le forme più comuni di espressione dei linguaggi massmediali”<sup>145</sup>.

Pertanto, anche se con modalità differenti, gli artisti utilizzarono i nuovi protagonisti della società consumistica: i prodotti moderni e conseguentemente i rifiuti creati da questi. Scrisse Pierre Restany circa i lavori eterogenei degli artisti:

la sociologia viene in soccorso alla coscienza e al caso, sia che si tratti della scelta o della lacerazione di un manifesto, del carattere di un oggetto, della pattumiera

---

<sup>143</sup> F. Poli, *Arte contemporanea dall'informale alle ricerche attuali*, Mondadori, 2011, p. 54-55.

<sup>144</sup> A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea, La guida più imitata all'arte del nostro tempo*, op. cit., p.144.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

o dei residui di una stanza, dello scatenamento dell'affettività meccanica, della diffusione della sensibilità al di là dei limiti della sua percezione.<sup>146</sup>

Analizzando maggiormente nel dettaglio gli artisti, Arman si occupò enormemente di rifiuti e oggetti scartati dalla società. Nel 1959 iniziò a realizzare le prime *Poubelles* consistenti nella raccolta di materiali sporchi provenienti direttamente da sacchetti della spazzatura e inserite in teche trasparenti e che Restany definì “il linguaggio della quantità”<sup>147</sup> [Fig. 25].



Fig. 25 Arman, *Poubelles Ménagère*, 1960, New York, Collezione Arman Marital Trust, Arman Studio.

Scrive Bordini in merito all'aumento dei rifiuti prodotti dalla società:

Nel giro di un decennio l'aumento di dimensioni della produzione domestica giornaliera segna il cambiamento sociale e produttivo di cui l'opera è simbolo: cioè la produzione crescente di rifiuti all'interno dell'economia consumistica che ha preso la nozione di “recupero” dei materiali di scarto, ancora centrale nelle società agrarie e primitive e che l'arte invece ripropone sulla base della analogia,

<sup>146</sup> F. Poli, *Arte contemporanea dall'informale alle ricerche attuali*, op cit., p. 54.

<sup>147</sup> A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea, La guida più imitata all'arte del nostro tempo*, op. cit., p. 142.

fra superfluo (l'arte) e l'inutile (il rifiuto). D'altro canto a spingere l'artista in questa direzione è anche l'ipertrofia dell'oggetto nuovo che svaluta con il consumo di massa perfino i materiali più sofisticati.<sup>148</sup>

Inoltre, aggiunge Appiano per quanto riguarda all'artista francese:

Arman scelse, a partire dal 1959, le *Accumulations* di oggetti usati, sortilegi di rottami e di rifiuti di ogni genere che egli definisce "secrezioni umane" (le poubelles), e insegue, fra rotture, tagli, combustioni, oggetti rotti, schegge, insistendo sulla moltiplicazione dell'oggetto recuperato, il desiderio di "esplorare tutte le virtualità significanti dell'oggetto" dove l'espressività è sinonimo di limite qualitativo.<sup>149</sup>

Altre opere realizzate da Arman, ritenute al tempo provocatorie, furono contraddistinte dal nome *Colère* [Fig.26]. Opere aventi come protagonisti oggetti soprattutto strumenti musicali distrutti violentemente, i cui frammenti vennero incollati casualmente su tavole di legno.



Fig. 26 Arman, *Colère Musicale*, violoncello spaccato su tavola di legno, 1962, New York, Fondazione Arman, 183X132X23 cm.

---

<sup>148</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.148.

<sup>149</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit., p.125.

Un'altra serie imprescindibile per il discorso qui portato avanti furono le *Accumulazioni* [Fig. 27]. Questa tipologia di opere ebbe come riferimento la società dei consumi, la quale attraverso la prassi tipica dei supermercati e dei grandi magazzini presenta una serie di oggetti tutti uguali e omologati, inseriti all'interno di una teca, ritrovando un parallelismo tra opera d'arte e vetrine dei negozi.



Fig. 27 Arman, *Accumulation*, 1973, timbri in una teca di legno e plexiglass, New York, Museum of Modern Art, 47X32X8,4 cm.

Un altro artista esponente della corrente del *Nouveau Réalisme* è César Baldaccini (1921-1998). Lo scultore francese iniziò a realizzare opere metalliche con una commistione tra astratto e figurativo. Le sculture venivano prodotte saldando più rottami insieme, andando alla ricerca delle componenti in discariche e carrozzerie. Tra il 1959 e il 1960 l'artista iniziò a realizzare le sue *Compressions* [Fig. 28].



Fig. 28 César Baldaccini, *Compressions*, 1969, alluminio, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 35,4X36X14 cm.

Scrive Appiano: “César crea totem o menhir utilizzando reperti di latta, stracci, cartoni, cassette, plastiche, resine, marmo, bronzo o lamiera, robaccia triturrata conglobata da macchine che rende in-forme o amorfo e snaturato ogni pezzo”<sup>150</sup>. Ciò che permise a César di dare nuova vita a oggetti già utilizzati fu “il linguaggio del materiale”<sup>151</sup>. Pertanto, ciò che la società scartava e giudicava come carcasse di automobili pronte alla rottamazione, l’artista le recuperava definendole addirittura *sculptures*. Egli utilizzò anche materiali innovativi quali colate di poliuretano – nelle sue *Expansions* [Fig 29] – “che gli permette di dimostrare come l’indistruttibile e inquinante prodotto di resine polimeriche, pieno di velenose sostanze [...] può essere evocativo di sensazioni voluttuose, sinestetiche, ironiche”<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> Ivi, p. 135.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> Ivi, p.138.



Fig. 29 César Baldaccini, *Expansion n° 14*, 1970, Parigi, Musée National d'arte Moderne Centre Pompidou, 100X270X220 cm.

L'elemento che unisce la poetica artistica delle opere di Cèsar è la vita propria di ciascuno dei materiali poiché “la totalità integra e uniforme fa paura, perché non è solida, la sua interezza è fragile; una totalità di frammenti è invece una totalità estremamente rassicurante, esprime una solidarietà, poiché fatta di parti che a loro volta non possono rompersi”<sup>153</sup>.

Daniel Spoerri, possedette un altro approccio creativo nei confronti degli scarti e rifiuti. L'interesse dell'artista era volto soprattutto alla sfera dell'alimentazione in particolare al mondo connesso ai rifiuti e agli avanzi; Spoerri arrivò ad aprire un ristorante, dove compie performance di “*Eat-art*”. Con i resti delle cene – dal cibo avanzato, al posacenere pieno di mozziconi fino alle bottiglie di vetro vuote – l'artista realizzò delle composizioni, dette *tableau-piegés* incollando tutto su supporti che poi appendeva al muro come se fossero dei quadri appesi alla parete [Fig. 30].

---

<sup>153</sup> *Ibidem*.





Fig. 30 Daniel Spoerri, *Tableau Piège*, 1961, assemblaggio di oggetti diversi su tavola di legno, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna.

Mettendo in pratica questo tipo di percorso creativo, Spoerri “riduce l’assemblage a testimonianza postuma di un’opera che si concretizza nell’effimero della situazione vissuta”<sup>154</sup>.

Per contro, Jean Tinguely ebbe un approccio ancora differente; la sua poetica artistica si concentrava su “macchine celibi” ispirate a quelle dadaiste. Queste ultime sono manipoli di rottami, scarti, bulloni e fili di ferro recuperati e riasssemblati in modo tale da formare delle macchine che chiamava *Méta-mécaniques* [Fig. 31]; spesso erano progettate per autodistruggersi come nel caso dell’opera *Hommage à New York* del 1960 [Fig.32].

---

<sup>154</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.149.

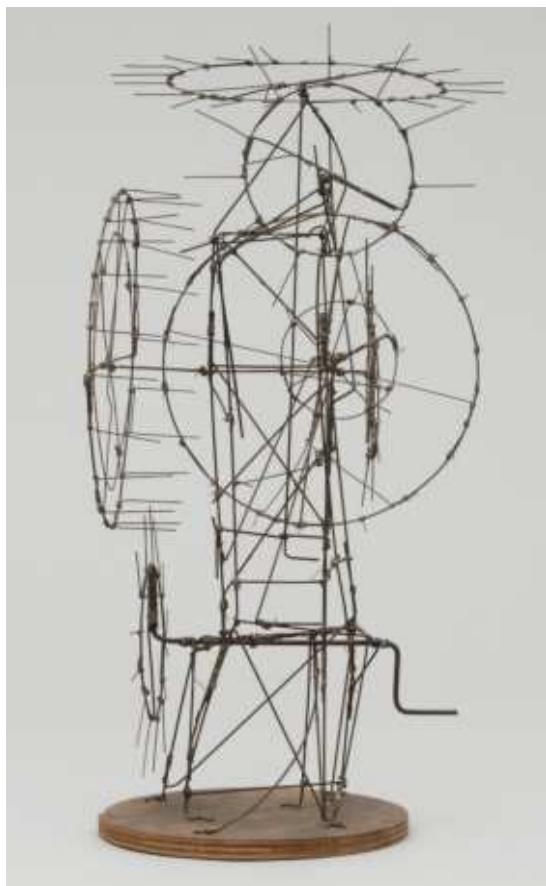


Fig. 31 Jean Tinguely, *Méta-méchaniques*, 1954, metalli di varia tipologia, New York, Museum of Modern Art, 61X39X29,8 cm.

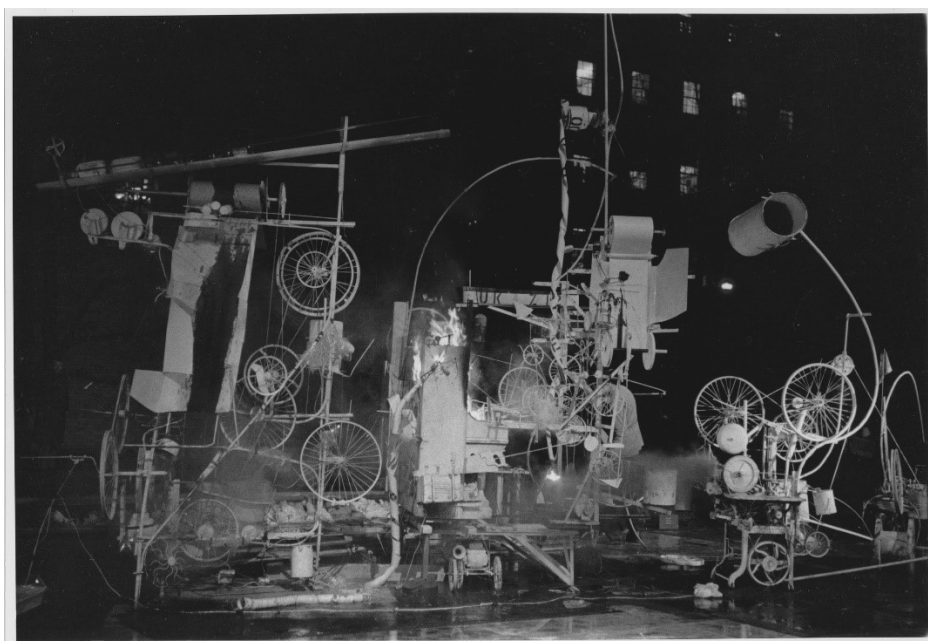


Fig. 32 Jean Tinguely, *Hommage à New York*, 1960, metallo dipinto, nastro, scotch, legno, New York, Museum of Modern Art, 203,7X75,1X223,2 cm.

Tinguely “vede nel mondo meccanico che si autodistrugge anche l’utopia anarchica della fine del Capitalismo, nel mondo di produzione di massa”<sup>155</sup>. Le opere dell’artista sono dunque dei macchinari imprevedibili, caratterizzati da “una critica alla creatività artistica e alla funzionalità produttivistica”<sup>156</sup>. Sono congegni liberati dalla funzione principale di un macchinario ovvero essere produttivo, diventando elementi inutili.

I cosiddetti *décollagistes*, ovvero Mimmo Rotella, Raymond Hains, Jaques Villeglé e François Dufrêne, adottarono un approccio ulteriormente diverso rispetto agli altri *nouveaux realistes*. Mediante il prelievo di manifesti pubblicitari strappati dai muri e dagli spazi di affissione, questi ultimi venivano incollati nuovamente su nuovi supporti. Anche se la tecnica era inedita, fu possibile ricollegarla direttamente al *collage* di tipo dadaista e cubista. Scrive Francesco Poli circa i *décollagistes*:

il *décollage* è una sorta di ready-made con effetti casuali determinati dagli strappi già esistenti e da quelli operati espressamente dagli artisti. I risultati hanno un carattere visivo quasi informale, e allo stesso tempo pop. [...] Hains si interessa in particolare alla destrutturazione critica del linguaggio scritto dei manifesti pubblicitari e politici [...]. Successivamente prelevando anche lamiera dei pannelli, su cui lascia solo brandelli di manifesti, arriva a realizzare delle vere e proprie installazioni, le *Palissades* [Fig.33]. Rotella, invece incomincia a esporre a Roma nel 1954 dei manifesti strappati, soprattutto locandine cinematografiche, che hanno un aspetto più specificatamente *pop*.<sup>157</sup>



Figura 33 Raymond Hains, *Palissades*, 1976, Parigi, Monnaie de Paris.

---

<sup>155</sup> RE.USE Scarti, *oggetti, ecologia nell’arte contemporanea*, catalogo della mostra a cura di V. Dehò, op. cit., p.17.

<sup>156</sup> F. Poli, *Arte contemporanea dall’informale alle ricerche attuali*, op cit., p.60.

<sup>157</sup> Ivi, p. 63.

Mimmo Rotella però non si fermò al *décollage*. Egli perfezionò una tecnica tutta sua, denominata “doppio *décollage*”. L’artista infatti dopo aver prelevato strappando i manifesti da cartelloni pubblicitari e aver applicato i brandelli di carta sia sul fronte che sul retro con della colla di tipo vinavil, li lacerava nuovamente creando un effetto ancora più vissuto e ponendo una maggiore attenzione al risultato complessivo finale. L’aspetto materico e fisico dell’opera nei lavori di Rotella è di vitale importanza: il *décollage* si caratterizza infatti come “epidermide della città contemporanea, un palinsesto nato dalla sovrapposizione continua delle affissioni negli stessi luoghi, e che pertanto incorpora una dimensione temporale molto importante”<sup>158</sup>. Questo elemento determinava la reiterazione della società moderna in cui modelli e immagini continuavano a sovrapporsi; allo stesso tempo Rotella affermò una sua soggettività mediante gli scarti dei manifesti. L’artista infatti decomponendo e ricostruendo in maniera continua, creava mediante la sua volontà nuovi prototipi frantumando la compattezza degli stereotipi che la società consumista stava iniziando a proporre. Non a caso Rotella lavorò molto sui manifesti cinematografici e sulle immagini delle icone della grande distribuzione [Fig.34].



Figura 34 Mimmo Rotella, *Europa di notte*, 1961, *décollage* su tela, Vienna Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, 180.5X108 cm.

---

<sup>158</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.152.

Infine, all'interno del gruppo dei *Nouveau Réalistes* è necessario menzionare Niki de Saint-Phalle esecutrice tra il 1960 e il 1961 della serie *Tirs* [Fig. 35], lavori in cui oggetti simbolo del consumismo come i sacchetti di plastica venivano riempiti di colore e appesi a pareti bianche. In un secondo momento le buste erano prese come bersaglio e colpite da spari. L'effetto del colpo era l'esplosione di colore e il conseguente "sanguinamento" dell'involucro che andava ad imbrattare il candore della parete bianca.



Figura 35 Niki de Saint-Phalle, *Tirs*, 1960-1961, collezione privata.

Nel 1970, Arman organizzò una performance di tre giorni, il 27, 28 e 29 novembre a Milano presso la Rotonda della Besana che coinvolgeva tutti i componenti del gruppo del *Nouveau Réalisme*, Restany incluso che scrisse in merito alle tre giornate:

il programma della manifestazione, che avevo organizzato insieme a Guido Le Noci, comportava, oltre all'esposizione storica e alla scultura di fuoco in omaggio a Yves Klein alla Rotonda della Besana, tutta una serie di azioni-spettacolo pubbliche nel centro della città [...]: Christo, impacchettamento del monumento a Vittorio Emanuele II, trasferito al monumento di Leonardo in Piazza della Scala; Arman (distribuzione di mini accumulazione di "immondizie" imballate); César (tripla espansione nella Galleria Vittorio Emanuele); Tinguely "la Vittoria" (monumento effimero auto-distruttibile in 29 minuti in Piazza del Duomo); Dufrene (composizione sonora di "cri-ritmi", prologo all'esecuzione del "La Vittoria"); Martial Raysse (proiezioni luminose aeree); Rotella (muri di manifesti strappati in Piazza Formentini); Niki de Sainte-Phalle (tiri di carabina su rilievi-bersaglio, nella Galleria Vittorio Emanuele). Il banchetto funebre di Spoerri,

capolavoro di “*Eat-Art*”, ha chiuso il cerimoniale del *Nouveau Réalisme* al ristorante Biffi. Spoerri ha seppellito la festa ma non il suo ricordo ancor meno la forza d’espansione del marchio “*Nouveau Réaliste*”. Questo spettacolare episodio ha segnato la vita culturale milanese.<sup>159</sup>

Il gruppo eterogeneo del *Nouveau Réalisme* ebbe una parentesi abbastanza breve in quanto la sua durata fu di appena tre anni (1960-1963) ma assolutamente prolifica dal punto di vista della centralità dell’oggetto e della normalizzazione di rifiuti e scarti all’interno delle opere d’arte.

#### 2.2.4 *New Dada e Junk Art*

Un'altra corrente, sviluppatasi negli Stati Uniti, necessaria per l’analisi di questo elaborato è il *New Dada*, un movimento sviluppatosi all’insegna della casualità. Tra i partecipanti del *New Dada* vi sono Robert Rauschenberg e Jasper Johns. I due artisti sono stati importanti perché entrambi utilizzavano materiali di scarto nelle loro opere in maniera diversa: per Rauschenberg, gli oggetti quotidiani e i rifiuti creavano un rapporto tra casualità, il materiale, la forma e il colore, portando a stimolare reazioni; inoltre come affermò l’artista stesso: “un’opera d’arte assomiglia di più al mondo reale se è realizzata con gli elementi del mondo reale”<sup>160</sup>. Johns in quanto acuto osservatore sociale come Rauschenberg utilizzava i nuovi materiali e rifiuti poiché “è fondamentale per fare arte la valorizzazione dell’usato, del ciarpame stracciato, della più squallida robaccia, che permette di ottenere sorprendenti risvolti espressivi ed evocativi”<sup>161</sup>. Le opere di Rauschenberg, definite *combine paintings*, in particolare *Monogram* [Fig.36] o *Bed* [Fig.37], sembrano oggetti posti a casaccio; in realtà l’elemento compositivo è estremamente studiato e analizzato: “si tratta di assemblage che creano una stretta relazione fra arte e realtà, fra spazialità virtuale e spazio esterno”<sup>162</sup>.

---

<sup>159</sup> <https://1995-2015.undo.net/it/magazines/1251901066> [Ultimo accesso: 19/11/2022] in E. Gelosi, *In Trash We Trust. Storia e analisi della trash art 1960/2019*, Verona, Aletheia Editore, 2019, p. 61.

<sup>160</sup> F. Poli, *Arte contemporanea dall’informale alle ricerche attuali*, op cit., p.55.

<sup>161</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit., p.131.

<sup>162</sup> F. Poli, *Arte contemporanea dall’informale alle ricerche attuali*, op cit., p.65.



Fig. 36 Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-1959, tecnica mista, Stoccolma, Modera Museet, 42X63X65 cm.



Fig. 37 Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, tecnica mista, New York, Museum of Modern Art, 191,10X80X20,30 cm.

Rauschenberg, in un'intervista del 1961 affermò:

“Lo chiamo *combine paintings*, vale a dire opere combinate, delle combinazioni. Voglio evitare così delle categorie”. Gli oggetti disparati non hanno una motivazione specifica, “i pittori impiegano dei colori che sono anch'essi fabbricati. Desidero integrare nella mia tela qualsiasi oggetto legato alla vita”; e più oltre precisa “il grande rimprovero che mi si può rivolgere è di impiegare materiali che si considerano estranei al contenuto della pittura”. Una volta che il “rifiuto” entra nell'opera, sottolinea l'artista, smette di essere tale; rispetto a *Dada*, però il gesto di “negazione” è sostituito dall'integrazione, dall'assimilazione del passato nel presente e del tutto nell'istante.<sup>163</sup>

Johns invece realizzò i cosiddetti “quadri-bersaglio” in cui gli oggetti assumono significati diversi prendendo le sembianze di simboli come nell'opera *Fool's house* [Fig.38] del 1962 in cui una scopa usurata venne posta al centro di un supporto azzurro a cui è appesa una tazzina da caffè; l'opera “è tenuta a rappresentare, a stare retoricamente per qualcos'altro proiettato al di fuori di sé e travalica il suo significato originario che per gradi di straniamento dallo sgradevole al piacevole le assegnano valenza di ironica reliquia”<sup>164</sup>.

Pertanto, dal punto di vista formale, le opere del *New Dada* sono una commistione di pittura, *objet trouvés*, *collage* e *assemblage* che portano ad un tentativo di combinazione tra arte e quotidiano, il tutto caratterizzato da un forte elemento compositivo estetizzante.

---

<sup>163</sup> Rauschenberg intervista del 1961, ora in A. Boatto, *Pop Art in USA*, Lerici, Milano, 1967, p. 244-247.

<sup>164</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame*, op. cit., p.131.





Figura 38 Jasper Johns, *Fool's House*, 1962, olio su tela, scopa, tazza, tessuto, Collezione in prestito a Minneapolis al Walker Art Center, 182,9X11,4 cm.

Di derivazione dal *New Dada* è un'ulteriore corrente: la *Junk Art*. Quest'ultima si sviluppò a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento negli Stati Uniti a seguito soprattutto della poetica artistica di Robert Rauschenberg. Il nome del movimento anticipava già i protagonisti delle opere scultoree: la spazzatura. Gli esponenti della *Junk Art* infatti utilizzarono soprattutto scarti prelevati da discariche e cassonetti delle aree urbane per poi essere assemblati costituendo opere frequentemente di grandi dimensioni. L'evento che scatenò la nascita di questa corrente fu la mostra *The Art of Assemblage* inaugurata il 2 ottobre 1961 tenutasi al Museum of Modern Art di New York e curata da William Chapin Seitz e Peter Howard Selz. L'esposizione ottenne un enorme successo e fu riproposta in altre due sedi museali, a Dallas e a San Francisco<sup>165</sup>. La mostra antologica racchiudeva un gran numero di artisti che contribuirono a rendere importante la tecnica dell'*assemblage* quali Duchamp, Dubuffet, Arman, Rauschenberg, César e tanti altri. La suddetta mostra fu un ulteriore tassello che portò alla legittimazione e alla liberazione degli oggetti di scarto, scardinandoli dal loro ruolo di oggetti comuni e di utilizzo

---

<sup>165</sup>[https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1880\\_300062228.pdf?\\_ga=2.118146633.1545568695.1667738787-2051929397.1646780712](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf?_ga=2.118146633.1545568695.1667738787-2051929397.1646780712) [Ultimo accesso 6/11/2022].

quotidiano, elevandoli a opere d'arte. Proprio in questi anni l'*assemblage* assunse lo status di nuova composizione artistica.

Tornando alla *Junk Art*, i suoi esponenti sono Mark di Suvero, Louise Nevelson, John Chamberlain e Edward Kienholz<sup>166</sup>. Mark di Suvero e John Chamberlain utilizzavano come mezzo espressivo le grosse carcasse di macchinari e carrozzerie di automobili abbandonate agli sfasciacarrozze [Fig.39, Fig.40].



Fig. 39 Mark di Suvero, *Are Years What?*, 1967, acciaio laccato rosso, Washington DC, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, 12X12X9,1 m.



Fig. 40 John Chamberlain, *S*, 1959, metallo, Washington DC, Hirshorn Museum and Sculpture Garden.

---

<sup>166</sup> <http://www.artdreamguide.com/hist/junk-art.htm> [Ultimo accesso 6/11/2022].

Un simbolo, quello dell'automobile, che si confaceva pienamente al boom economico degli anni Sessanta e lo status sociale derivante dal possesso di una macchina nella nuova società dei consumi. Edward Kienholz invece adottò un atteggiamento molto critico nei confronti della società dei consumi americana. La sua produzione artistica si caratterizza da *tableaux* che rappresentano scenari atroci, inquietanti; l'artista infatti “è abile nel ritrarre famiglie dell'orrore e situazioni aberranti con *ready-made* che prediligono elementi figurativi smembrati rinzaccherati da liquami, da spazzatura [...]”<sup>167</sup>.

Infine, Louise Nevelson adottò un materiale diverso dai colleghi appena citati: il legno. L'artista utilizzò pezzi di legno recuperati da diverse situazioni per la città di New York per poi riorganizzarli in elementi modulari monocromatici [Fig.41].



Fig. 41 Louise Nevelson, *Sky Cathedral*, 1958, legno dipinto, New York, Museum of Modern Art, 343,9X305,4X45.7 cm,.

---

<sup>167</sup> F. Fabbri, *Il buono il brutto, il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2011, p.43.

### 2.2.5 L'Arte Povera in Italia

A cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta iniziò a svilupparsi in Italia l'Arte Povera, termine che Germano Celant coniò prendendo spunto dal “teatro povero” di Grotowski nel 1967. All'interno della seguente corrente si inserì un numero consistente di artisti italiani, tra cui Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Mario Merz, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Giuseppe Penone. L'arte povera fu strettamente connessa con le diverse aree concettuali internazionali che caratterizzano lo stesso periodo di sviluppo. Scrive Francesco Poli in merito all'Arte Povera:

L'Arte Povera è stimolo a verificare continuamente il grado di esistenza mentale e fisica; è indirizzata a presentare il senso e il significato fattuale delle cose reali, quali entità naturali, animali, vegetali, industriali; è un'enfaticizzazione degli elementi primari (terra, acqua, fuoco, aria) e delle energie in tutti i loro aspetti; è una fisicizzazione delle idee.<sup>168</sup>

Se per i *nouveaux réalistes*, l'utilizzo di materiali di scarto consisteva in una provocazione, in reazione alla rigidità e alla tradizione artistica, per quanto concerne l'arte povera, l'utilizzo di materiali poveri, appunto, evidenzia una volontà di ritorno all'essenziale, al ritrovamento di un'originalità anche nelle piccole cose, perfino le più impensabili. Infatti “i singoli lavori dimostrano una tendenza generale all'impoverimento e alla deculturazione dell'arte”<sup>169</sup>.

Come sottolinea Angela Vettese vi è una tendenza alla riduzione intesa anche come “accettazione di materiali semplici, quali usati dall'Arte Povera, cioè presentati nella loro nudità e non sotto forma di rappresentazione. Questa [riduzione], semmai, prende corpo dall'associazione dei materiali stessi, sovente capaci di evocare narrazioni”<sup>170</sup>.

Era di gran rilievo l'attenzione con cui gli artisti sceglievano gli oggetti che andavano a comporre le loro opere. Scrive Germano Celant:

L'attenzione ai materiali morbidi, soffici, plasmabili e fluidi è evidentemente una costante dell'Arte Povera, che non intende rimanere

---

<sup>168</sup> F. Poli, *Arte contemporanea dall'informale alle ricerche attuali*, op cit., p.204.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> A. Vettese, *L'arte contemporanea tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 30.

prigioniera di forme concluse ma si muove nel “format”, una traccia metodologica e attitudinale che può essere seguita, ma non si ripete.<sup>171</sup>

Oltre alla mutevolezza degli oggetti e alla loro eterogeneità i materiali dipendono dal nostro comportamento: “non sono prodotti autonomi, ma instabili, vivi in rapporto al nostro vivere”<sup>172</sup>.

Michelangelo Pistoletto affrontò con la sua poetica artistica due tematiche imprescindibili per la società dei consumi: l’accumulo e il concetto del qui ed ora. Nella celebre *Venere degli stracci* [Fig. 42] del 1967, Pistoletto accostò un’accumulazione di indumenti – stracci appunto – davanti ad un calco di statua classica raffigurante Venere. L’artista in questo modo era alla ricerca di un nuovo equilibrio di bellezza, tra il caos del mucchio di vestiti usati e la linearità delle forme classiche della Venere. Il tema del presente invece venne affrontato con i *quadri specchianti* realizzati dal 1962 [Fig.43].

Come viene riportato sul sito ufficiale di Città dell’arte, i *quadri specchianti* sono il risultato di:

una lastra di acciaio inox lucidato a specchio sulla quale è applicata un’immagine ottenuta mediante una tecnica di riporto fotografico, consistente nel ricalcare una fotografia, ingrandita a dimensioni reali, a punta di pennello, su carta velina. A partire dal 1971 la velina dipinta sarà sostituita da un processo serigrafico di riproduzione dell’immagine fotografica.<sup>173</sup>

In merito ai quadri specchianti di Pistoletto, Angela Vettese scrive:

In un quadro specchiante di Pistoletto noi vediamo al contempo ciò che ci sta davanti e ciò che è dietro di noi. L’artista fa proprio questo: guarda il futuro ma sente e vede il passato. L’arte cambia perché parla di noi. Siamo noi che mutiamo. L’arte non è legata ad un certo modo di parlare, ma al parlare in un modo efficace.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> G. Celant, *Arte Povera*, Firenze, Giunti Editori, 2013, p. 5

<sup>172</sup> Ivi, p.13

<sup>173</sup> <https://journal.cittadellarte.it/terza-pagina/michelangelo-pistoletto-viaggio-alla-scoperta-dellarte-del-maestro-4> [ultimo accesso 8/11/2022].

<sup>174</sup> A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell’arte contemporanea*, op. cit., p. 24.

Le opere specchianti di Pistoletto mostrano al visitatore il presente condensato in un'immagine; lo spettatore si ritrova immerso nella realtà, impossibilitato a delineare nettamente il confine tra oggetto e sé stesso.



Fig. 42 Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci*, 1967, cemento, tecnica mista, indumenti, Rivoli, Castello di Rivoli.



Fig. 43 Michelangelo Pistoletto, *Quadro specchiante I visitatori*, 1968, velina, olio, matita su acciaio inox lucidato a specchio, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

È dunque “[...] il presente, con tutto ciò che lo caratterizza di inquietante, frammentario, effimero e contingente, a imporsi innanzitutto alla coscienza dell’artista”<sup>175</sup>.

L’ultima opera di Pistoletto che si vuole affrontare in questo elaborato, già menzionata nel primo capitolo, è *Walking Sculpture* del 1967 [Fig.44]. Si tratta di una performance caratterizzata da una sfera in cartapesta a cui furono incollati lungo tutto il suo perimetro, fogli di giornale e fatta rotolare per la prima volta lungo le strade di Torino. L’avanzare della sfera sull’asfalto attirava su di sé tutto ciò che calpestava. Pistoletto adotta quindi un “linguaggio dello scarto”<sup>176</sup> per rendere a tutti gli effetti il globo di giornale un’opera d’arte.



Fig. 44 Michelangelo Pistoletto, *Walking Sculpture*, 1967, Torino.

### **2.3. La *Trash Art* negli anni Ottanta e Novanta**

Durante gli anni Ottanta, ma anche nel decennio successivo, la storia dell’arte rispecchiava sempre di più la quotidianità di una società il cui valore si basava sulla quantità di oggetti e lo status symbol di questi ultimi.

Circa i cambiamenti dell’epoca Vettese scrive:

---

<sup>175</sup> F. Poli, *Arte contemporanea dall’informale alle ricerche attuali*, op cit., p.18.

<sup>176</sup> *20 anni fa 1968-: Colla, Fontana, Leoncillo*, catalogo della mostra a cura di L. Meneghelli, Verona, Studio la Città, Torino, 1988, p.27.

La nuova arte copiava i totem del benessere, ma ne metteva in luce anche le insidie nascoste [...]; le opere si presentavano soprattutto sottoforma di sculture oggettuali, cioè tendenti a mimare gli oggetti di consumo degli slogan e del tipo di immagini create dalla pubblicità.<sup>177</sup>

Un elemento di grande rilievo durante l'ultimo ventennio del Novecento fu il rapporto tra corpo e arte e di conseguenza tra corpo e spazzatura. Il corpo infatti già dalla fine degli anni Sessanta, venne utilizzato come oggetto artistico, una tela su cui operare. Di conseguenza gli artisti iniziarono a mettere al centro della loro poetica il corpo e tutto ciò che vi gravitava intorno, realizzando accumulazioni, complessi scultorei e assemblaggi.

Un esempio fu l'artista americano Paul McCarthy che utilizzò delle protesi rappresentanti parti del corpo umano assemblandole con oggetti di natura commerciale come fossero una sintesi della nuovo individuo moderno [Fig. 45].



Fig. 45 Paul McCarthy, *Peter's Patrick Pecker Leg*, 1993, Cuneo, collezione La Gaia.

---

<sup>177</sup> A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea, La guida più imitata all'arte del nostro tempo*, op. cit., p. 342.



Valerio Dehò scrive:

McCarthy vede il lato mostruoso della nostra società, la violenza si sposa alla stupidità. I linguaggi si amalgamano e tutto si riflette nel nulla della pubblicità e nell'illusione di vivere in un mondo perfetto. [...] La sua arte crea una rappresentazione carnascialesca greve e maleodorante, il cattivo odore si percepisce con gli occhi. La sua opera rappresenta una delle accuse più violente e sistematiche della società contemporanea.<sup>178</sup>

L'arte di McCarthy viene definita "arte della repulsione" in quanto il suo approccio creativo attinge dalla realtà per poi costruire un immaginario cupo, buio e tetro; l'orrore fa parte della quotidianità, soprattutto nei piccoli gesti di routine.

Alla fine degli anni Settanta in Inghilterra iniziò ad operare Tony Cragg con un grande interesse nei confronti degli oggetti e le materie di stampo povero. Lo scultore inglese dette una nuova interpretazione ai rifiuti e agli scarti di massa.

L'artista raccoglieva per i centri urbani materiali di uso quotidiano e di tipo industriale, in un secondo momento li raggruppava per categoria in base alla tipologia di oggetto e di colore per poi accorparli in vere e proprie composizioni [Fig.46]. Per Cragg gli oggetti già utilizzati e scartati da altri, hanno una valenza maggiore poiché l'utilizzo di questi nella sua arte arricchisce il significato della funzione originale degli oggetti stessi. Circa questo punto, scrive Bordini:

L'oggetto usato ha per l'artista una «mongolfiera di significati», accresciuti da quelli della funzione originaria. Si tratta di una sensibilità che Cragg sviluppa in consapevole alternativa alla poetica del gesto e dei materiali naturali semplicemente portati nello spazio dell'arte, con pochissimi interventi da parte dell'autore, che egli rimprovera ai protagonisti dell'Arte Povera e della Land Art.<sup>179</sup>

A differenza degli artisti neorealisti, Cragg adotta un approccio meticoloso e ordinato nella composizione delle sue sculture; niente è lasciato al caso.

---

<sup>178</sup> *RE.USE Scarti, oggetti, ecologia nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra a cura di V. Dehò, op. cit., p. 23.

<sup>179</sup> *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, op. cit., p.150.



Fig. 46 Tony Cragg, *Policeman*, 1981, plastica, collezione privata, 320X100 cm.

In merito allo scultore inglese, Fabbri scrisse: “le schegge si arrampicano su pareti per sagomarsi in contorni iconici, formano figure umane silhouette di aeroplani, poi si accatastano in verticale, ordinati nel ripresentare oggetti d’uso comune in maniera inedita”<sup>180</sup>. Nelle sue opere, Cragg utilizza spesso il materiale demonizzato per eccellenza: la plastica. L’artista la ricicla, le dà nuova vita accrescendone di significato ogni scheggia e frammento nelle sue composizioni. Per Cragg i rifiuti non vengono trattati con un’accezione negativa o sminuente, al contrario considera questa tipologia di scarti degli elementi con cui far esplodere la propria creatività. In un intervento rilasciato per la sua biografia a Germano Celant, l’artista afferma:

Non ho mai provato interesse per i rifiuti, è un termine generico ed è talmente irresponsabile usarlo. Quando smetteremo di impiegarlo, ci renderemo conto del numero di differenti materiali da cui è formato e quindi tratteremo la questione in maniera diversa.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> F. Fabbri, *Il buono il brutto, il passivo. Le tecniche dell’arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2011, p.88.

<sup>181</sup> G. Celant, *Cragg*, Charta, Milano 1996, p. 41.

Egli considera quindi la categoria dei rifiuti come un'ulteriore opportunità per ampliare la gamma dei materiali e oggetti a disposizione durante l'atto creativo.

Un altro artista che spopolò con i suoi assemblaggi verso la metà degli anni Ottanta fu l'artista statunitense Julian Schnabel, conosciuto per la creazione di grandi opere realizzate con le tecniche e i materiali i più disparati. Uno dei suoi tratti distintivi è l'utilizzo di piatti e stoviglie in ceramica, veri e propri *objet-trouvé* assemblati assieme ad altri elementi eterogenei [Fig. 47].



Figura 47 Julian Schnabel, *Circumnavigating the sea of shit*, 1979, olio, piatti, ceramica, metallo, legno, 243,8X243,8X30 cm.

Infatti, come scrive Francesco Poli in merito a Schnabel: “Celebri sono i polimaterici e vasti quadri dove impiega, fra l’altro, cocci di ceramica, in una virtuosistica accumulazione di tecniche e materiali davvero inediti nella storia della pittura”<sup>182</sup>.

Altro artista rilevante ed estremamente polivalente nel panorama internazionale degli anni Ottanta è Christian Boltanski. Egli ha realizzato numerose installazioni, dalla creazione di intere stanze piene di vestiti usati come fosse una sorta di archivio sartoriale, fino ad arrivare allo studio di una distesa di fiori che con il passare del tempo marcendo produceva un odore nauseabondo.

L’artista, tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta si concentrò soprattutto sull’aspetto della memoria e degli scarti della società anche umani. Un lavoro decisivo fu *Vitrine de référence* realizzato tra il 1970 e il 1973 [Fig.48] in cui l’artista presentava delle vetrine al cui interno erano inseriti oggetti alla rinfusa che rimandavano in qualche modo all’artista stesso. All’interno dell’opera, è possibile osservare la presenza di fotografie e lettere ma anche elementi che si identificano maggiormente con i rifiuti e scarti come i capelli e pezzi di vestiti lacerati.



Fig. 48 : Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1970-1973, Parigi, Musée National d’arte Moderne Centre Pompidou.

---

<sup>182</sup> F. Poli, *Arte contemporanea dall’informale alle ricerche attuali*, op cit., p.276.

Un altro lavoro risalente al 1990 è *Réserve* [Fig.49] in mostra all' Ex polveriera bunker Giardino Lunetta Gamberini a Bologna nel 2017<sup>183</sup>; anche in questo caso la memoria è l'elemento portante della poetica artistica di Boltanski, che grazie a cinquecento chilogrammi di oggetti tra vestiti e accessori raccontava la storia dei precedenti possessori di quegli indumenti, cristallizzando le loro vite per come si mostravano durante tutti i giorni. L'istallazione si presentava come se fosse un archivio da cui attingere racconti, storie, aneddoti<sup>184</sup>.



Fig. 49 Christian Boltanski, *Réserve*, 1990, vestiti e lampade, dimensioni variabili, Parigi, Musée National d'arte Moderne Centre Pompidou.

Trattando sempre le accumulazioni è possibile individuare altri artisti come Tom Noble, Sue Webster e Ron O' Donnel. I primi due artisti di origine londinese, realizzarono insieme *Dirty white trash* nel 1998 [Fig. 50]; i rifiuti che assemblarono furono i più disparati creando un mucchio di scarti apparentemente posti a casaccio.

---

<sup>183</sup> Christian Boltanski: *Réserve*, mostra dal 27 giugno 2017 al 12 novembre 2017, Bologna, Ex polveriera bunker Giardino Lunetta Gamberini.

<sup>184</sup> <https://zero.eu/it/eventi/79261-christian-boltanski-reserve.bologna/#:~:text=L'installazione%20R%C3%A9serve%20allestita%20da.la%20ricostruzione%20di%20un'individualit%C3%A0>. [Ultimo accesso: 14/11/2022].

Invero, dando un primo sguardo alla composizione sembrerebbe che non vi sia criterio nella costruzione del cumulo di immondizia; osservando bene però ci si rende conto che nessun dettaglio è lasciato al caso e tutto è costruito a regola d'arte; l'ombra del mucchio di rifiuti infatti proietta, come fossero ombre cinesi, le sagome dei due artisti. Ciò che a prima vista sembrerebbe un mucchio di oggetti aventi esaurito la propria vita e che stanno acquisendo lo status di scarto, acquisiscono nuovi significati grazie all'intervento di Noble e Webster.<sup>185</sup>



Figura 50 Tom Noble, Sue Webster, *Dirty white trash (with gulls)*, 1998.

Anche la produzione artistica del fotografo scozzese Ron O' Donnel prevedeva l'inserimento dei rifiuti. Nel caso di O' Donnel questi ultimi erano in bilico tra realtà e immaginazione; in *Constructed Narratives 1. Still-life is alive and kicking* del 1986 [Fig. 41], l'artista riprese l'estetica della *Eat Art* di Daniel Spoerri con il tavolo a cui

---

<sup>185</sup> <https://finestresuartercinemaemusica.blogspot.com/2018/07/tim-noble-e-sue-webster-le-ombre-dei.html> [ultimo accesso: 14/11/2022].

erano ancorate le suppellettili, il giornale e del cibo, ma apportò un'aggiunta di ironia data dalle gambe applicate al tavolo con le scarpe tipicamente da clown.



Fig. 51 Ron O' Donnell, *Constructed Narratives I. Still-life is alive and kicking*, 1986, Edimburgo, National Gallery of Scotland.

A proposito di rifiuti umani, di uomini che vivono ai margini della società, Maurizio Cattelan con la sua opera *Andreas e Mattias* del 1996 [Fig.52] realizzò un omaggio a due *clochards* incontrati durante una passeggiata per le strade di New York. L'artista realizzò i manichini di due senzatetto apparentemente addormentati che posizionò nel cortile della Galleria d'Arte Moderna di Torino. In merito al giorno della vernice della mostra, Cattelan raccontò: “Al mattino dell'inaugurazione arrivai al museo e trovai un'ambulanza e una macchina della polizia davanti al cancello”<sup>186</sup>. Con questo

---

<sup>186</sup> M. Cattelan, *Melanconicus*, in F. Bonami, *Maurizio Cattelan: autobiografia non autorizzata*, Milano, Mondadori, 2021, p. 87.

malinteso non voluto l'artista poté constatare come la popolazione si interfacciava con l'opera scambiandola per due senz'altro in carne e ossa.



Fig. 52 M. Cattelan, *Andreas e Mattia*, 1996, manichini riempiti di stoffa, collezione privata.

Le opere artistiche contenenti rifiuti, scarti e frammenti di oggetti dalle avanguardie fino alla fine del Novecento sono estremamente numerose; in questo elaborato si è cercato di menzionare le più importanti. Prima di continuare la dissertazione circa i nuovi problemi che affliggono la contemporaneità del nuovo millennio e le conseguenti reazioni prodotte dagli artisti dal Duemila ad oggi, è necessario constatare come vi sia stata un'evoluzione dei materiali e delle tecniche spesso anche in maniera frammentaria lungo tutto l'arco del Novecento.

Infatti, se all'inizio del secolo, le avanguardie utilizzarono le nuove tecniche e contesti per rompere con la tradizione forzando il divario tra ciò che era considerato istituzionale e ciò che non era considerato arte, con le correnti degli anni Sessanta e Settanta si ha la volontà di concentrarsi sull'oggetto in sé e la sua fisicità, qualunque esso sia: un ritorno all'essenziale. Con l'avvento degli anni Ottanta e Novanta si ebbe un ulteriore distacco “dal bello naturale e dal bello artistico, con l'abbandono da parte dell'artista moderno della sfera ideale della grandezza e del sublime a vantaggio del ‘nulla’ che costituirà d'ora in poi il suo soggetto e i suoi materiali”<sup>187</sup>. Infatti gli artisti

---

<sup>187</sup> N. Bourriaud, *L'Exforma. Arte, ideologia e scarto*, op. cit., p.87.



iniziarono a denunciare maggiormente la loro società contemporanea creando contesti e utilizzando nelle loro opere vera e propria immondizia, indice di uno stile di vita devoluto al consumo e alla produzione fuori controllo di conseguente spazzatura.

È possibile constatare l'evoluzione dell'utilizzo dei materiali e degli scarti nell'arte nella mostra *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*, curata da Lea Vergine nel 1997 presso il Museo di Arte Contemporanea di Trento e Rovereto. Quest'ultima è una tappa imprescindibile per il discorso portato avanti da questo elaborato, in quanto è la prima esposizione in Italia che realizzò un excursus dei rifiuti in ambito artistico.

La mostra nacque dalla volontà della curatrice di porsi delle nuove domande rendendo il tema attuale più che mai e scrivendo: "L'arte di mostrare è porsi e porre interrogativi prima di risolverli"<sup>188</sup>.

Vergine aggiunse in merito all'interesse per questa categoria:

Recuperare e conservare i rifiuti, cercare di trattenerli, di farli sopravvivere strappandoli al vuoto, alla dissoluzione cui sono destinati, il voler lasciare un'orma, una traccia, un indizio per chi resta, tocca una dimensione psicologica che è anche politica. Può darsi che sia un fenomeno psicologico e sociologico insieme: certo questa psicologia e questa sociologia in arte non sono prive di significati e può essere interessante andare a vedere quali.<sup>189</sup>

Inoltre, insistette molto su una questione fondamentale e intrinseca del rifiuto ovvero la molteplicità di significati che un oggetto può assumere. Scrive:

Talvolta [i rifiuti] sono il segno di una creatività minacciosa, quanto ambigua, giacché l'immondizia non è prevedibile e quindi non la si può eludere. Anarchico, il recupero delle deiezioni dei rottami da parte di pittori, scultori, fotografi, è anche un'utopia e come tale, si coagula e si dissolve nel tempo: esso è come l'utopia infantile, irritante, salvifica. Noi gettiamo via le nostre tracce; l'arte ne sbuccia l'anima e ne suggerisce il destino.<sup>190</sup>

È sempre stata la volontà degli artisti instaurare un rapporto solido tra arte e presente esplorando il reale piuttosto che versioni patinate ufficiali storicizzate. A questo proposito Nicholas Bourriaud scrive: "è proprio di questo realismo che si tratta:

---

<sup>188</sup> L. Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte. Trash, Rubbish, Mongo*, op. cit., p.7.

<sup>189</sup> L. Vergine, *Trash Quando i rifiuti diventano arte*, op. cit., p. 20.

<sup>190</sup> Ivi, p. 22-23.

trovare, grazie alla forma, una via d'uscita dall'ideologia [...] che conduca l'artista a dialogare con il mondo per com'è il più vicino possibile al suo materialismo storico, politico, sociale”<sup>191</sup>.

---

<sup>191</sup> N. Bourriaud, *L'exforma. Arte, ideologia e scarto*, op. cit., p.84.

## CAPITOLO 3

### LA TRASH ART DURANTE IL SECOLO DELLA GRANDE PROVA<sup>192</sup>:

#### NUOVI MATERIALI, NUOVE BATTAGLIE

##### 3.1 L'avvento della plastica: il materiale controverso della contemporaneità

Con la ripresa a pieno regime delle industrie e la necessità di ricostruire durante il Dopoguerra, un nuovo gruppo di materiali entrò in voga nella quotidianità degli individui. Si trattava delle materie plastiche. L'Enciclopedia Treccani le definisce nel seguente modo:

Con plastiche, materie plastiche o plastomeri si indicano [...] quei materiali sintetici che, per azione della pressione e del calore, assumono e mantengono nel tempo la forma voluta. Una prima distinzione si ha tra materiali termoplastici e termoindurenti. I primi diventano plastici ogniqualvolta vengono portati alla temperatura alla quale assumono una consistenza pastosa, detta temperatura di transizione vetrosa, per poi tornare rigidi con il raffreddamento. I termoindurenti hanno un comportamento diverso: se riscaldati subiscono una trasformazione irreversibile. In pratica, le singole macromolecole a caldo si uniscono tra loro formando un reticolo rigido e non più deformabile.<sup>193</sup>

Non è questa la sede dove entrare troppo nel dettaglio specifico delle caratteristiche fisiche e chimiche dei materiali plastici; basti sapere che il termine plastica è un termine ombrello, utilizzato per identificare diversi polimeri di tipo sintetico - derivanti dalla combustione del petrolio - e le bioplastiche di derivazione vegetale. L'origine del materiale influenza notevolmente il processo di maggiore o minore biodegradabilità di quella che è definita comunemente plastica. Inoltre, come già menzionato, esistono varie tipologie di polimeri ovvero lunghe molecole presenti sia in natura ma anche realizzate mediante processo sintetico. Questo elemento determina considerevolmente le modalità di reazione nell'ambiente e nel contesto circostante in cui sono inseriti.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Termine coniato dallo studioso Jorge Riechmann nel testo J. Riechmann, *El siglo de la Gran Prueba*, Tenerife, Baile del Sol, 2012.

<sup>193</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/plastiche\\_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/#:~:text=Le%20plastiche%20sono%20polimeri%20ad,di%20composizione%2C%20dimensione%20e%20struttura](https://www.treccani.it/enciclopedia/plastiche_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/#:~:text=Le%20plastiche%20sono%20polimeri%20ad,di%20composizione%2C%20dimensione%20e%20struttura). [ultimo accesso: 21 gennaio 2023].

<sup>194</sup> P. Martin, A. Viola, *Trash. Tutto quello che dovrete sapere dai rifiuti*, op. cit., p.58-59.

I primi tentativi per il conseguimento di polimeri semisintetici risalgono alla metà dell'Ottocento, con l'avvento della Rivoluzione Industriale, ma fu solamente durante gli anni Cinquanta e Sessanta, con la ripresa economica, che gli esperimenti pionieristici del secolo precedente vennero perfezionati, ottenendo materiali sempre più avanzati e all'avanguardia. Inoltre, il conseguente cambio di paradigma del rapporto tra individuo e oggetti portò ad una vera e propria rivoluzione materica. Vennero introdotte nella quotidianità le cosiddette plastiche “moderne”, tra cui il propilene diffuso con il nome di Moplen, scoperto dal premio Nobel per la chimica Giulio Natta nel 1963.

La plastica fu subito eletta come materiale innovativo, democratico; la sua introduzione all'interno della società segnò un notevole spartiacque tra la società precedente e quella consumistica. In sintesi: “I polimeri artificiali rappresentano, infatti, l'idea della modernità, del passaggio della società da una dimensione rurale e artigianale a una industriale, dall'economia dei bisogni a quella dei consumi”<sup>195</sup>.

Con l'avvento della plastica, la materia diventò malleabile, duttile e leggera. Il termine stesso deriva dall'aggettivo greco *plastikos*, ovvero plasmabile, modellabile, una delle caratteristiche vantaggiose del materiale. Ezio Manzini spiega come la “materia sembra essere diventata ‘fluida’, disponibile cioè a produrre ogni genere di forma e di prestazione: la materia come ‘continuum di possibilità’. La materia come medium disponibile a supportare ogni possibile intenzione umana”.<sup>196</sup>

La nuova frontiera della plastica ha portato a rendere questo tipo di materiale estremamente controverso; infatti, l'impiego spropositato, l'introduzione sempre più massiccia di oggetti usa e getta e la difficoltà del suo smaltimento hanno fatto emergere la crisi inquinante odierna della plastica. Dagli anni Cinquanta in poi, il termine plastica e usa e getta vennero spaventosamente associati e “Scartare un oggetto economico anche se ancora abile al suo uso – per giunta incapace di accogliere quelle tracce di vita vissuta che il tempo conferisce ai materiali naturali donandogli una bella

---

<sup>195</sup> *Plastic Days. Materiali e Design*, a cura di C. Cecchini, M. Petroni, Museo Ettore Fico (21 febbraio- 21 giugno 2015), Torino, Silvana Editoriale, 2015, p.20.

<sup>196</sup> *Neolite. La metamorfosi delle plastiche*, a cura di E. Manzini, A. Petrillo, Milano, Domus Academy, 1991, p.10.

vetustà – è cominciato a sembrare normale”<sup>197</sup>. Ne conseguì un “mondo di plastica”, avente da una parte innumerevoli vantaggi come la produzione di oggetti economicamente e funzionalmente vantaggiosi ma allo stesso tempo la ridefinizione di un mondo incentrato sempre di più sulla quantità e non sulla qualità, responsabile dell’inquinamento ambientale e della distruzione del nostro Pianeta. Si giunge così al paradosso descritto da Cecilia Cecchini:

Il paradosso è che la sua formazione [della plastica] è originata da una caratteristica prestazionale nei materiali plastici che se ben impiegata può essere molto positiva: la resistenza alla biodegradabilità. Se non modificati specificamente per questo scopo i polimeri artificiali sono infatti difficilmente attaccabili dall’attività enzimatica dei micro-organismi che innescano i processi di biodegradazione. Il loro abbandono incontrollato nell’ambiente trasforma questa potenzialità in un enorme problema.<sup>198</sup>

È necessario prestare attenzione all’enorme potenziale che questo materiale ha avuto e sta avendo sullo stile di vita contemporaneo, ma allo stesso tempo bisogna sottolineare la piaga ambientale che l’uomo sta scatenando da sessant’anni a questa parte a causa di un utilizzo improprio e spropositato della plastica e degli altri agenti inquinanti.

In sintesi:

Oggi che abbiamo scoperto i limiti fisici e semiotici del sistema ambientale in cui operiamo, i valori della quantità devono dunque essere sostituiti con i valori della qualità. È questa la grande sfida culturale degli anni Novanta [lo è tuttora]: il modo di progettare, produrre, e consumare deve essere ripensato alla luce di questa scoperta.<sup>199</sup>

Dagli anni Novanta in poi, numerosi artisti hanno preso atto della crisi climatica e di quanto questa tipologia di materiali contribuisca al danneggiamento e alla distruzione dell’ambiente; la consapevolezza si è trasformata in poetica artistica e in un tentativo di sensibilizzazione della popolazione in merito al tema ambientale. Il materiale per eccellenza usa e getta - la plastica - è diventato per molti lo strumento espressivo per

---

<sup>197</sup> *Plastic Days. Materiali e Design*, a cura di C. Cecchini, M. Petroni, op. cit., p.45.

<sup>198</sup> *Ivi*, p.49.

<sup>199</sup> *Neolite. La metamorfosi delle plastiche*, a cura di E. Manzini, A. Petrillo, op. cit., p.14.

denunciare e rendere visibile la grande sfida della contemporaneità: il cambiamento climatico.

### **3.2 Dalla coscienza ecologica all' *eco-artivism*: l'arte a servizio delle problematiche ambientali**

La tematica ecologica iniziò a svilupparsi nelle società occidentali industrializzate a causa del grande sviluppo economico registrato dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. Si iniziarono a vedere gli effetti negativi del consumismo intensivo quali la qualità dell'acqua, dell'aria e la perdita sempre più crescente di biodiversità.

In campo artistico, vi fu un rafforzamento tra la rappresentazione artistica e ciò che la società stava passando. Durante tutto il Novecento si ebbero sempre più rotture con i canoni del passato per andare maggiormente incontro ad una società frammentaria e precaria. Avvalendosi di materiali innovativi ed economici, come la plastica, alcuni artisti iniziarono ad indagare l'ambiente circostante, il contesto economico-ambientale. Con l'avvento degli anni Settanta, in seguito al periodo di proteste del Sessantotto e il conseguente riassetto politico-sociale, "la coscienza ambientalista diventa parte importante dei programmi di partiti ispirati ai principi di sostenibilità e di tutela dell'ambiente"<sup>200</sup>. Il critico d'arte Pierre Restany fece un viaggio con due artisti naturalizzati brasiliani, Sepp Baendereck e Frans Krajcberg, in Amazzonia, scrivendo poi un Manifesto in cui condensò le sue impressioni sul viaggio definendolo come "lo 'shock amazzonico': uno scontro brutale provocato dall'isolamento dalla civiltà occidentale che gli permette di riflettere sulla sua condizione di uomo e sul suo rapporto con la natura"<sup>201</sup>. Restany rimanendo completamente affascinato dalla bellezza e potenza della natura, "si chiede quale possa essere il ruolo dell'arte nella società contemporanea, sotto quali forme e sotto quali principi essa possa offrire una chiave di lettura del presente che ne incarni le problematiche e le criticità"<sup>202</sup>.

Le riflessioni e le produzioni artistiche che emersero circa questo tema non solo furono di estrema rilevanza ma contribuirono anche a ravvivare il processo di introspezione in campo artistico. Joseph Beuys fu un altro artista che, attraverso i suoi lavori, toccò

---

<sup>200</sup> *Re-Use. Scarti, oggetti, ecologia nell'arte contemporanea*, a cura di V Dehò, op. cit., p.27.

<sup>201</sup> [https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2013/05/12/in\\_viaggio\\_sul\\_rio\\_negro.html](https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2013/05/12/in_viaggio_sul_rio_negro.html) [Ultimo accesso: 24/01/2023].

<sup>202</sup> *Ibidem*.

questioni estremamente importanti in merito all'ecologia e ai conseguenti valori ambientali. Egli formulò la teoria della scultura sociale secondo la quale il pensiero è anch'esso un processo scultoreo e la sua rappresentazione manifestata è arte<sup>203</sup>.

Negli anni successivi, a causa dell'aggravarsi sempre più consistente dei problemi legati al clima, il tema della sostenibilità e dell'ambiente diventarono sempre più pressanti e frequenti. Nel 1972 vi fu la Conferenza di Stoccolma, promossa dalle Nazioni Unite sull'ambiente umano in cui, per la prima volta, si richiamava l'attenzione "sul fatto che per migliorare in modo duraturo le condizioni di vita, occorre salvaguardare le risorse naturali a beneficio di tutti e per raggiungere questo obiettivo è necessaria una collaborazione internazionale"<sup>204</sup>. Altri aspetti che vennero menzionati per la prima volta furono l'interdipendenza uomo-natura, la problematica del modello teorico capitalista e il suo effettivo svolgimento e il riconoscimento della limitatezza delle risorse naturali. La genesi dell'arte ecologica ebbe i suoi iniziali fautori in artisti quali: Hans Haake, Helen e Newton Harrison, Patricia Johanson, Mierle Ukeles e il già citato Joseph Beuys. All'interno dell'elaborato non sono stati dissertati i temi della *Land Art* e dell'Arte ambientale in quanto ne sarebbe scaturito un elenco esageratamente lungo, rischiando di perdere il focus principale della tesi. L'unico passaggio che si vuole presentare è quello scritto dalla eco-artista Ruth Wallen:

At that time [mid 1970s], there was a tension between what Allan Kaprow later described as "art-like art", which emphasized "connectedness and wide-angle awareness". While environmental art, including early earthworks, employed natural materials and placed work in a remote landscape, these forms were generally more concerned with challenging the conception of "art" than with engaging ecological principles. In contrast, practitioners of life-like ecological art conceived of themselves as engaged citizens or public intellectuals, responding to the call of the activist movements of the day.<sup>205</sup>

Gli artisti del Novecento che produssero arte ambientale dagli anni Sessanta in poi non procedettero tutti seguendo una corrente precisa, bensì iniziarono a riflettere ciò che

---

<sup>203</sup> J. Albelda, J.M Parreño, J. M Marrero Henríquez, *Humanidades Ambientales. Pensamiento, Arte y relatos para el siglo de la Gran Prueba*, Madrid, Catarata, 2018, p. 96.

<sup>204</sup> <https://www.arte.admin.ch/arte/it/home/sviluppo-sostenibile/politica-sostenibilita/agenda2030/onu--le-pietre-miliari-dello-sviluppo-sostenibile/1972--conferenza-delle-nazioni-unite-sullambiente-umano--stoccol.html> [Ultimo accesso 24/01/2023].

<sup>205</sup> R. Wallen, *Ecological Art: A call for visionary intervention in time of Crisis*, in Leonardo, vol. 45 n°3, 2012, p. 235.

era ed è lo specchio del contemporaneo: un mondo precario, spezzettato e dalle mille sfaccettature. Per questo alcuni artisti al giorno d'oggi si concentrano sui materiali senza "impegnarsi" e altri invece sentono l'esigenza di denunciare le catastrofi del secolo della Gran Prova. Ormai nel mondo contemporaneo, il linguaggio artistico è costituito da brandelli,

La sensazione dominante è quella di una precarietà che aumenta in modo proporzionale all'ansia di non aver nulla di duraturo da dichiarare ai posteri. Nelle arti visive, questa insicurezza da un lato ha portato allo sgretolamento delle forme, alla negazione dell'aulico e dell'arte stessa è quasi un suo volto materno, di cura, di atto che punta alla guarigione e all'andamento delle cose danneggiate.<sup>206</sup>

La studiosa Rosita Scerbo fornisce una definizione del filone che prende il nome di *Eco-art*:

Ecological Art or Eco-Art is a practice in the art world that aims to preserve and repair the different life forms and resources of the Earth. This approach to art applies the principles of ecosystems to living species and their environment and it includes wilderness, rural, suburban, and urban locations. It is essential to clarify that this is a distinct genre from Environmental Art that instead focuses its attention on functional ecological system-restoration.<sup>207</sup>

Gli studiosi concordano con il definire l'Eco-arte o l'arte eco-critica come termini ombrello che raggruppano diverse pratiche artistiche che condividono la motivazione a sfondo ambientalista e li porta ad analizzare su piani differenti di intersezione il legame Uomo-Natura. Gli artisti, spesso con modalità estremamente diverse, si fanno "semionauti"<sup>208</sup> come li ha definiti Nicholas Bourriaud, ovvero "nomadi che mettono in collegamento mondi diversi e distanti, una forma a una narrazione, una tecnologia postmoderna a leggende e miti lontani"<sup>209</sup>. Gli eco-artisti vengono quindi visti come una sorta di collegamento, di ponte tra pubblico e crisi ambientale mirante alla

---

<sup>206</sup> A. Vettese, *L'arte contemporanea tra mercato e nuovi linguaggi*, op., cit., p. 52.

<sup>207</sup> R. Scerbo, *Ecoartivism in times of climate change and toxic waste emergencies*, in "Confluencia", primavera 2021, vol. 36 n°2, pp.141-158, Colorado, Colorado State University, p. 142.

<sup>208</sup> Termine utilizzato da Bourriaud in N. Bourriaud, *Installazione, video, arte d'azione: l'ascesa della precarietà nell'epoca postmediale*, in *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre*, vol. V, Skira, Milano, 2010, pp.29-30.

<sup>209</sup> V. Trione, *Artivismo. Arte, Politica, Impegno*, Torino, Einaudi, 2022, p. 34.



sensibilizzazione della popolazione legato al problema del cambiamento climatico contemporaneo. Infatti,

The 21st Century ecological crisis is a tragic reality. In recent years, contemporary artists have become advocates for climate change solutions and environmental activism, addressing issues like ecological practices, toxic waste, sustainability, loss of biodiversity and pollution.<sup>210</sup>

È importante sottolineare quanto “La natura, [...] è unica, ogni sua modificazione mette a repentaglio l’interezza. Oggi questo lo sappiamo bene e per questo la coscienza ecologica si è espansa non solo alle élite, ma anche ai cittadini comuni”<sup>211</sup>. Proprio perché la Natura, il nostro Pianeta è uno, il contesto è determinante e influenza tutte le relazioni tra ciascuna forma di essere vivente. Particolarmente calzante la metafora del matrimonio quale legame indissolubile per dissertare questo concetto: “Every form of life is married to a context. Divorce is not an option. Habitats sustain life by providing resources to nourish and maintain the body’s functions, to build shelter, and to manage waste”<sup>212</sup>.

L’arte gioca un ruolo enorme nel coinvolgimento delle masse e dei pubblici; essa infatti può cercare di innescare cambiamenti virtuosi senza necessariamente creare dell’allarmismo, portando solo l’individuo alla riflessione. Il mondo dell’arte dunque

[...] si è progressivamente aperto all’ecologia, tanto che oggi si parla comunemente di un’arte ecologica. Un’arte che ricorre alla creatività per immaginare nuovi modi di coesistenza tra gli esseri umani e l’ambiente al fine di superare la tradizionale visione antropocentrica e sostituirla con una visione più inclusiva, rispettosa del Pianeta Terra e di tutte le sue creature e risorse naturali.<sup>213</sup>

L’arte ha dunque un compito molto difficile in quanto si è posta come obiettivo quello di ridimensionare la visione “umanistica” dell’uomo al centro per dare spazio alla visione più ampia che lo vede interconnesso con le altre forme di vita terrestri. È un compito ancora più complesso poiché la società contemporanea sta vivendo nell’era

---

<sup>210</sup> R. Scerbo, *Ecoartivism in times of climate change and toxic waste emergencies*, op., cit., p. 141.

<sup>211</sup> *Re-Use. Scarti, oggetti, ecologia nell’arte contemporanea*, a cura di V Dehò, op. cit., p.10.

<sup>212</sup> L. Weintraub, *To Life! Eco Art in pursuit of a sustainable planet*, Berkeley and Los Angeles, California University Press, 2012, p. 23.

<sup>213</sup> A. Maiorano, F. Matitti, *Arte e Natura. Tra pratiche creative e pensiero ecologista*, Roma, De Luca Editore d’Arte, 2021, p. 7.

dell'Antropocene. Questo concetto iniziò ad acquisire rilevanza a partire dalla pubblicazione nel 2000 di un saggio scientifico scritto da Paul Crutzen ed Eugene Stoermer. L'Antropocene è un termine che si utilizza per definire l'attuale era geologica “nella quale l'umanità si è convertita nella ‘natura’ stessa, vale a dire in una forza geomorfa tanto rilevante che ha cominciato ad alternare il sistema biochimico del pianeta, passando dall'Olocene a l'‘era dell'umanità’”<sup>214</sup>.

L'arte come veicolo estetico ha un ruolo centrale per quanto concerne l'Antropocene. La relazione tra Arte e Antropocene si manifesta su più livelli e stratificazioni di senso:

First, we argue that the Anthropocene is primarily a sensorial phenomenon: the experience of living in an increasingly diminished and toxic world. Second, the way we have come to understand the Anthropocene has frequently been framed through modes of the visual, that is, through data visualization, satellite imagery, climate models, and other legacies of the “whole Earth”. Third, art provides a polyarchic site of experimentation for “living in a damaged world”, as Anna Tsing has called it, and a non-moral form of address that offers of a range of discursive, visual and sensual strategies that are not confined by the regimes of scientific objectivity, political moralism, or psychological depression.<sup>215</sup>

La commissione internazionale di stratigrafia e l'unione internazionale delle scienze geologiche ha aperto un acceso dibattito dovuto ai numerosi articoli scientifici per chiamare a tutti gli effetti l'epoca odierna Antropocene separandola dall'ultima era, il cosiddetto Olocene; questo perché ormai è evidente che vi è un impatto drammatico dell'uomo sull'ambiente che lo circonda. Il problema principale che incontra la geologia però è quello della contemporaneità: l'Antropocene sarebbe la prima era geologica ancora in corso attuale di sviluppo.

[...] Even from this abbreviated list of possible considerations, evidence suggests a dramatic human impact; however, from the point of view of geology, the obvious problem is that unlike all other geological epochs (and the even longer eras within which they accumulate), the Anthropocene is still in the making.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> J. Albelda, J.M Parreño, J. M Marrero Henríquez, *Humanidades Ambientales. Pensamiento, Arte y relatos para el siglo de la Gran Prueba*, op.cit., p.17. [Testo originale: «Para definir la época geológica actual, en el cual la humanidad se había convertido en “naturaleza” por sí misma, es decir, en una fuerza geomórfica tan poderosa que estaba alterando el mismo sistema biogeoquímico del planeta, haciendo transitar a este, por tanto, del Holoceno a “la era de la humanidad»].

<sup>215</sup> *Art in the Anthropocene. Encounter among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, a cura di H. Devis, E. Turpin, Londra, Open Humanity Press, 2015, p. 3-4.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 4.

Il termine Antropocene a causa della sua etimologia controversa e violenta viene spesso sostituito da un altro termine coniato da Donna Haraway: Capitalocene. Come definito dalla filosofa ambientalista e femminista, “Capitalocene [...] points directly to a voracious political economic system that knows no bounds, one where human lives, the lives of other creatures, and the beauty and wealth of the earth itself are figured as mere resources and externalities”<sup>217</sup>. Il Capitalocene “allude alla grave minaccia che oggi proviene da un sistema di produzione globalizzato, portato allo sfruttamento intensivo delle risorse naturali”<sup>218</sup>. Infine, è necessario sottolineare che questa condizione non riguarda i singoli individui, non è un’esperienza confinata in una sola parte del Pianeta. È un problema enorme comparato al singolo individuo. Dal 2007 Timothy Morton ha iniziato a denunciare pesantemente l’epoca dell’Antropocene e il comportamento che l’uomo ha adottato nei confronti dell’ambiente che lo circonda.

Secondo Morton, la situazione del pianeta non è stata drammaticamente condizionata, sul piano fisico, chimico, biologico, solo dalle azioni e dalle decisioni dell’uomo. La questione più delicata non sono i comportamenti dei singoli individui, ma l’organizzazione sociale che li rende possibili. [...]. Occorre imparare a vivere l’ecologia. Prendere congedo dall’antropocentrismo che porta l’uomo a porsi al centro dell’universo. [...] Sostituire l’ideologia economicistica della “pura sopravvivenza” e della “sostenibilità” con una visione del mondo come unità inglobante. Ciascuno di noi, sostiene Morton, deve sentirsi come momento decisivo – ma non dominante – della rete che connette i viventi.<sup>219</sup>

L’uomo, le altre forme di vita, il contesto, si appartengono. Niente sul Pianeta Terra è isolato bensì tutto è interconnesso.

È quindi fondamentale determinare quali sono i valori che devono promuovere le scienze ambientali. Il cambiamento climatico e il collasso dell’ambiente circostante sono elementi molto difficili da comunicare; questo avviene a causa di due fattori: il primo è che la psicologia umana ha come un rifiuto per ciò che sembra troppo grande e incommensurabile rispetto al raggio di azione che può mettere in atto il singolo individuo; il secondo fattore è dato dal sistema capitalistico, ormai intrinseco della

---

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>218</sup> V. Trione, *Artivismo. Arte, Politica, Impegno*, op., cit., p. 98.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 94-95.

società occidentale industrializzata. Il conseguente consumismo infatti dà per scontato l'illimitatezza delle risorse e la crescita sempre in attivo sia da un punto di vista produttivo che economico. Come è già stato menzionato, alcuni artisti, come Beuys e altri pionieri dell'Eco-Arte, innescarono un meccanismo virtuoso per cui si iniziò a dare l'avvio al dialogo di tematiche ambientali e sociali in maniera sempre più pressante e urgente. L'arte in collaborazione con l'ecologia e la responsabilizzazione della crisi climatica può innescare una transizione ordinata e pacifica nei confronti di modelli basati sulla cooperazione, la redistribuzione, la riduzione e la preservazione della diversità (biologica e culturale).

I valori ambientali necessari che gli artisti iniziarono e continuano tutt'ora a promuovere sono numerosi; innanzitutto è necessario accettare la finitudine delle risorse naturali: l'uomo vive in un mondo finito e vulnerabile; inoltre, si tratta di denunciare una catastrofe in maniera "gentile", ovvero non in modo eccessivamente allarmista al fine di non scatenare nello spettatore un senso di inadeguatezza e di impotenza al cambiamento.<sup>220</sup>

La risposta alla crisi climatica dovrebbe essere rapida, di adesione globale e condivisa da tutti. Ci sono però delle difficoltà nella comunicazione del fenomeno che possono condensarsi in tre blocchi: primariamente la difficoltà di comprendere i rischi e di percepire le cause del cambiamento climatico e secondariamente vi è una difficoltà nel percepire gli effetti benefici in risposta al cambiamento climatico.<sup>221</sup> L'ultima difficoltà riguarda il trattamento delle catastrofi; questa viene spiegata da Marshall McLuhan: "[Gli scenari drammatici] sono talmente penetranti nelle loro [degli individui] conseguenze personali, politiche, economiche, estetiche, psicologiche, morali, etiche e sociali da non lasciare alcuna parte di noi intatta, vergine immutata"<sup>222</sup>. Questi scenari apocalittici spesso sono diventati la prassi, poiché si ha un'esposizione frequente a questo genere di informazioni. Si raggiunge una situazione di straniamento che genera indifferenza e frustrazione. È pur sempre vero, come sosteneva Freud che "il perturbante appartiene alla sfera dello spavento, [...] che ingenera angoscia e

---

<sup>220</sup> J. Albelda, J.M Parreño, J. M Marrero Henríquez, *Humanidades Ambientales. Pensamiento, Arte y relatos para el siglo de la Gran Prueba*, op.cit., p.106.

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>222</sup> M. McLuhan, Q. Fiore, *Il medium è il messaggio*, Milano, Feltrinelli, 1968, p.26.

terrore. Definisce ciò che pur dovendo restare nascosto e segreto è emerso, imprimendo una scossa al nostro mondo interiore e rendendo impreveduta la nostra quotidianità”<sup>223</sup>. È come se l’inconscio fosse la minaccia del cambiamento climatico: tenuto nascosto e scarsamente considerato fino a quando non è stato un fattore troppo evidente per non essere preso sul serio.

Uno dei fenomeni che si è sviluppato negli ultimi anni in risposta al cambiamento climatico – più in generale a tutte le ingiustizie sociali e ambientali – è stato denominato *Artivismo*. La fusione dei termini Arte e Attivismo anticipa il fulcro del movimento artistico (se così si può chiamare). Vincenzo Trione dà una definizione di attivisti:

protagonisti dell’artivismo sono figure che operano in contesti socio-culturali non contigui, agendo nella Rete e in luoghi marginali delle città attraverso *happening*, progetti partecipativi e azioni di *hacking* e di controinformazione per alimentare il dibattito e la riflessione su questioni di carattere politico e sociale: ecologia, migrazioni, globalizzazione, diritti umani, parità di genere, rivendicazione delle minoranze.<sup>224</sup>

Un elemento imprescindibile degli attivisti è quello di far cadere i riflettori sul progetto piuttosto che sulla creazione artistica dell’artista Genio e creatore. Il focus dev’essere incentrato sulla causa; gli attivisti sono “individui a-specifici [...] e non riconoscibili nella folla, dediti ad attività accessibili a tutti, estranei alla logica del successo”<sup>225</sup>.

L’artivismo, si alimenta di personalità singole piuttosto che di correnti coese perseguitanti lo stesso obiettivo. L’arte del XXI secolo infatti a differenza di numerosi episodi del Novecento è impegnata socialmente e politicamente; combatte per la verità e la giustizia e per la libertà; l’Arte “deve farsi atto insurrezionale”<sup>226</sup>. Citando Italo Calvino, la pratica artistica dev’essere “lente d’ingrandimento posata sul fuori quotidiano [su] ciò su cui l’occhio nudo tende a scorrere senza fermarsi”<sup>227</sup>.

---

<sup>223</sup> V. Trione, *Artivismo. Arte, Politica, Impegno*, op., cit., p.28.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>225</sup> *Ibidem* p. 161.

<sup>226</sup> V. Trione, *Artivismo. Arte, Politica, Impegno*, op., cit., p.4.

<sup>227</sup> I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore* in *Id. Romanzi e racconti*, a cura di M Barengi e C. Milanini, Milano, 2005, p. 32.

Con l'attivismo, si ha un ritorno all'esaltazione dei contenuti piuttosto che della forma. In un'intervista per "Artribune", Trione afferma:

L'arte politica contemporanea riafferma con grande forza la questione dei contenuti: l'arte come lingua vivente della realtà, avrebbe detto Pasolini. Il rischio è quello di indulgere in un'estetizzazione talvolta addirittura pornografica dei contenuti e dei drammi. A questo rischio riescono a sottrarsi quegli artisti che non inciampano negli errori dell'arte sociologica e non pensano le proprie azioni come se fossero manifestazioni ONG, ma cercano di saldare l'attenzione ai temi offerti dalla cronaca con una profonda sensibilità per le questioni del linguaggio. Per dirla con Claudio Magris, la scrittura diurna con quella notturna: la testimonianza di alcune emergenze del mondo e l'esigenza di filtrarle attraverso lo stile.<sup>228</sup>

Rimanere fedeli alla propria poetica artistica senza scadere in attivismo nudo e crudo è la sfida di ciascun attivista. Nel prossimo paragrafo si analizzerà una selezione di artisti che, seppur inconsapevoli dell'attivismo, hanno contribuito e continuano nel loro intento di sensibilizzazione e di realizzazione di una nuova estetica del contemporaneo affrontando un tema pressante della contemporaneità: l'accumulo di rifiuti e il conseguente inquinamento. Gli artisti che si esamineranno hanno tutti un elemento in comune: utilizzare elementi di scarto riciclati per evidenziare quanto la problematica sia reale e imminente.

### **3.3 Ambiente e *Trash Art*: i rifiuti come catalizzatori di nuove idee in risposta all'inquinamento e al cambiamento climatico**

L'arte ecologica, che si focalizza sui problemi e la crisi ambientale suscita inevitabilmente degli interrogativi:

Should art be a withdrawal or refuge from real life, or should it engage directly with the world? Should artists simply report on what they see or they seek to change it for the better? Has art discovered a new sense of purpose? In what ways can an intervention be considered "art"? [...] What responsibility with the urge to leave a mark on the world? What are our obligation to each other in the face of a growing environmental threat? Are our psyches and social system capable of comprehending and responding to the challenges confronting the planet?<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> <https://www.artribune.com/editoria/2022/02/intervista-libro-vincenzo-trione-arte-politica/> [Ultimo accesso 25/01/2023]. Intervista di Massimiliano Tonelli a Vincenzo Trione pubblicata il 10 febbraio 2022.

<sup>229</sup> A. Brown, *Art & Ecology Now*, Londra, Thames & Hudson, 2014, p. 8.

Pur essendo domande legittime e puntuali, il seguente paragrafo non ha come obiettivo quello di trovare risposte, bensì spunti che possano aiutare a comprendere maggiormente la complessità della situazione contemporanea a livello artistico e non. È stato necessario eseguire una selezione di artisti scelti come esemplari per il discorso portato avanti. È evidente che è stata fatta una cernita arbitraria degli artisti presentati. Questi ultimi sono stati scelti in quanto prediligono ancora un'estetica convenzionale con l'aggiunta di un messaggio diretto verso la popolazione di denuncia per un migliore comportamento nei confronti dell'ambiente. Sono proprio gli artisti ad essere investiti di questo potere in quanto, a differenza degli scienziati che devono riportare in maniera fedele e accurata una realtà catastrofica e allarmista, l'arte permette di essere creativi, trovando vie differenti per la veicolazione del messaggio.

Linda Weintraub afferma:

Artists typically refer to the physical component of their artworks as a medium, capitalizing on the word's double meaning: medium is a physical substance through which an effect is produced, and it is also a person who conveys spiritual messages. Artists' medium are, therefore, tangible forms of matter that serve as vehicles to express emotions, symbols and concepts.<sup>230</sup>

Per far sì che il messaggio venga consegnato ai destinatari, “gli artisti devono farsi testimoni diretti della realtà, denunciando ingiustizie e dolori. E, soprattutto, impegnarsi in prima persona, per cambiare e per migliorare lo stato delle cose”<sup>231</sup>. Devono diventare engagé abbattendo l'indifferenza e promuovendo un atteggiamento consapevole. Chris Drury, da sempre ha riflettuto sul suo ruolo di artista e afferma: «I know exactly what my place is and what I am doing: it is a social contribution to a general consciousness»<sup>232</sup>.

Il futuro dell'umanità e l'attuale crisi climatica è un tema che l'uomo deve affrontare al più presto possibile in maniera compatta e interconnessa. L'instabilità che il mondo sta vivendo viene riflesso anche nell'arte. Pertanto, gli artisti “si muovono volentieri

---

<sup>230</sup> L. Weintraub, *To Life! Eco Art in pursuit of a sustainable planet*, op. cit., p.43.

<sup>231</sup> V. Trione, *Artivismo. Arte, Politica, Impegno*, op., cit., p. 141.

<sup>232</sup> A. Brown, *Art & Ecology Now*, Londra, Thames & Hudson, 2014, p. 73.

da una disciplina all'altra, da un supporto all'altro, senza introdurre la benché minima gerarchia tra un'azione effimera o un intervento gestuale"<sup>233</sup>. Di conseguenza, nel mondo dell'arte, l'immobilismo dei provvedimenti politico-sociali attuali e l'impulso di nuovi movimenti sociali si è tradotto in un'estetica sempre più frantumata e ribelle nei confronti dei canoni estetici tradizionali. Inevitabilmente questo *modus operandi* porta a una massima libertà di scelta espressiva ma allo stesso tempo rischia di cadere – come afferma Baudrillard – “nell’iperproduzione di segni [...] in un sistema accumulatore che si estende al di là di sé, che si espande ipertroficamente, dimentico dei suoi fini e in piena accelerazione verso il vuoto”<sup>234</sup>. L'inquinamento per mancata gestione dei rifiuti è uno dei temi principali affrontati dagli eco-artisti. Questa problematica infatti è anche una delle più visibili e opprimenti del mondo contemporaneo. Gli artisti utilizzano lo stesso elemento problematico, il rifiuto per riconvertirlo in opera d'arte; lo scarto, è infatti “riqualificato e risignificato: esso assume una dimensione, una forma, un altro valore semantico legato a un processo di *texture*, pur mantenendo in tutto e per tutto la propria sostanza e riconoscibilità”<sup>235</sup>.

Un'artista che utilizza rifiuti, riciclandoli e trasformandoli in capi d'abbigliamento è Enrica Borghi. L'artista piemontese, dopo aver studiato a Milano all'Accademia di Belle Arti di Brera si è dedicata alla denuncia autodistruttiva dell'accumulo sfrenato, realizzando delle vere e proprie “collezioni” di moda mediante plastica e altri materiali riciclabili. Nel 1999 presentò al Castello di Rivoli in collaborazione con l'area educativa del Museo il progetto chiamato *La regina* [Fig. 53], un abito alto quasi cinque metri, realizzato con circa cinquemila fondi di bottigliette d'acqua e altrettanti sacchetti di plastica.

La regina è una figura speciale e l'artista affida al suo abito il particolare compito di dare valore a qualcosa che normalmente non ne ha: il rifiuto. Vi è dietro anche l'idea favolistica di un immaginario femminile onirico e magico, così gli elementi della spazzatura domestica quotidiana diventano qualcosa di speciale addirittura di unico.<sup>236</sup>

---

<sup>233</sup> A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, op. cit., p. 6.

<sup>234</sup> F. Poli, *Arte contemporanea, dall'Informale alle ricerche attuali*, op. cit., p. 278.

<sup>235</sup> *Le trame di Penelope. Enrica Borghi, Alice Cattaneo, Name Diffusion. Opere e workshop*, a cura di E. Zanella, Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, (mostra dal 10 novembre 2007 al 10 febbraio 2008), Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2007, p. 17.

<sup>236</sup> *Re-Use. Scarti, oggetti, ecologia nell'arte contemporanea*, a cura di V Dehò, op. cit., p.29.





Fig. 53 Enrica Borghi, *La Regina*, 1999, collezione privata, 500X800X400 cm.

Un altro protagonista italiano degli anni Novanta che ha utilizzato l'accumulazione di elementi di scarto come sua poetica artistica è Giovanni Albanese. La sua arte si colloca sul solco delle macchine celibi aperto da Tinguely. Anch'egli infatti ricicla pezzi di vecchi macchinari tra cui calcolatrici, vecchi telefoni e fotografie anni Sessanta. [Fig.54].



Fig. 54 Giovanni Albanese, *Strumento per parlare con Marilyn*, 2012, ferro, telefono, resina, 42x42x26 cm.

L'artista di origine brasiliana, naturalizzato statunitense, Vik Muniz, adotta una pratica artistica del tutto originale: egli si serve dell'elemento realista della fotografia per poi riprodurre l'immagine con vera e propria spazzatura. Per Muniz la scelta del soggetto è fondamentale perché è particolarmente intrinseca al momento in cui è stata scattata la foto e di conseguenza al tipo di narrativa che l'artista vuole raccontare. Nel 2010 esce *Waste Land*, un film-documentario che condensa due anni di vita dell'artista vissuta a stretto contatto con i *catadores*, uomini e donne che raccolgono rifiuti da riciclare tra i cumuli di spazzatura presso Jardim Gramacho, la discarica più grande del mondo nei pressi di Rio de Janeiro. L'obiettivo del progetto era quello di restituire dignità a questa categoria di persone che vivono ai margini della società in un contesto estremamente povero costituito da *favelas* e miseria<sup>237</sup>. Muniz utilizza la fotografia eseguendo alcuni ritratti dei *catadores* in mezzo a cumuli di rifiuti. Una volta ottenuti gli scatti, li proietta sul terreno ottenendo una sorta di linee guida per la riproduzione dell'immagine. Questa volta la figura viene replicata con la spazzatura raccolta dai *catadores* stessi. Ne è un esempio l'opera *Marat (Sebastião)* [Fig55] tratta dalla serie *Picture of Garbage*. Il soggetto del ritratto, Tião (Sebastião Carlos dos Santos, presidente dell'associazione dei *catadores* di Jardim Gramacho), viene inserito in una vasca da bagno e messo nella posa del soggetto ritratto da Jacques-Louis David nel 1793.



Fig. 55 Vik Muniz, *Marat (Sebastião)*, dalla serie *Picture of Garbage* 2008, collezione privata.

<sup>237</sup> <https://www.wastelandmovie.com/index.html> [Ultimo accesso: 28/01/2023].

Muniz scrive in merito alle opere che ne derivano dai suoi scatti:

I always use images that appeal to something you think you already know [...]. All these things, while they remain photographic objects, they attempt to make the viewer examine the role of representation as an exchange and interaction of forms rather than an improvement on a specific one.<sup>238</sup>

In un secondo momento le opere furono esposte al Museo di Arte Moderna di Rio de Janeiro, in cui oltre alla presenza dell'artista in sede, Muniz decise di invitare anche i soggetti del suo progetto: i *catadores*.

Se Muniz adotta un approccio realista, Francois Knoetze con l'opera *Cape Mongo* presenta la storia di sei personaggi (*VHS, Glass, Metal, Plastic, Paper Cell*), realizzati ciascuno con materiali riciclati dalla città di Città del Capo e fa una critica al consumismo sfrenato e alla cultura scadente di massa, kitsch.

Knoetze illustra il suo stesso progetto nel modo seguente:

In six short films, the creatures revisit the spaces of their imagined pasts – the locations associated with their material existence and the constitution of their social relations – as if walking against the consumer-driven currents of city. From postmodern shopping malls to the bustling streets of the Bo Kaap to leafy suburbia and desolate shipping-container yards, these characters' journeys conjure up imagery that touches on some of the historical trajectories that have lead up to the endemic inequality and social alienation which characterises present day Cape Town.<sup>239</sup>

L'artista ha costruito sei sculture indossabili realizzate completamente con rifiuti riciclati. Gli stessi scarti che vengono solitamente gettati ed espulsi dalle città ogni giorno e portati in discarica a sedimentare come uno strato da analizzare per gli archeologi delle generazioni future.

Knoetze aggiunge: “*Cape Mongo* imagines trash objects – specifically, the packaging of domestic consumables and the electronic devices used to record every-day life – as

---

<sup>238</sup> *Vik Muniz*, a cura di Germano Celant, (Roma, Macro, dal 23 settembre 2003 al 4 gennaio 2004), Milano Electa, 2003, p.84.

<sup>239</sup> <https://francoisknoetze.com/mongo/> [Ultimo accesso: 28/01/2023].

mnemonic vestiges of the activities that shaped them”. *Cape Mongo* racchiude riprese dei personaggi realizzate in due anni per tutta Città del Capo ma anche spezzoni di vecchi filmati di *soap opera* e di video amatoriali. Questi ultimi rappresentano varie fratture sociali quali la disuguaglianza, la segregazione razziale e la scarsità alimentare.

L’artista americano Chris Jordan, si è concentrato sull’impatto del consumismo in America in particolare sui danni causati dai materiali di scarto e i prodotti industriali dismessi dai consumatori. Le sue fotografie ad un primo sguardo distratto sono esteticamente appaganti, dai colori accattivanti; prestando maggiore attenzione ai dettagli che compongono l’immagine si è però catapultati in una dimensione inquietante, risultato delle accumulazioni che costituiscono la scena. Nella serie *Running the numbers*, Jordan riprende numerose opere imprescindibili per la storia dell’arte e le ricostruisce inserendo migliaia di scarti quasi impercettibili accuratamente selezionati; ne è un esempio la *Venus*, ripresa dalla *Nascita di Venere* di Botticelli, costituita da 240.000 sacchetti di plastica, equivalenti al numero stimato di buste utilizzate ogni dieci secondi nel mondo [Fig.56]<sup>240</sup>.



Fig. 56 Chris Jordan *Running the numbers II, Venus*, 2011, 2,4X4 m.

<sup>240</sup> <http://www.chrisjordan.com/gallery/rtn2/#venus> [ultimo accesso: 28/01/2023].

In merito alla sua poetica artistica, Jordan afferma: “Exploring around our country’s [United States] shipping ports and industrial yards, where the accumulated detritus of our consumption is exposed to view like eroded layers in the Grand Canyon, I find evidence of a slow-motion apocalypse in progress”<sup>241</sup>.

L'artista moldava Svetlana Ostapovici analizza il lato distruttivo dell'umanità, concentrandosi sui danni recati all'ambiente da parte dell'uomo come, per esempio, l'inquinamento e il cambio sempre più frequente delle temperature. L'artista crede fermamente che l'unico elemento che possa fermare l'auto-distruzione dell'uomo sia proprio egli stesso, rigenerando e riciclando i suoi rifiuti e tutto ciò che consuma. Nella serie *Metal Recycling* [Fig. 57], Ostapovici fotografa enormi ammassi di scarti accumulati dai consumatori e di residui industriali pronti per essere compattati o fusi tra loro, e li accosta a delle sculture rinomate nella storia dell'arte quali *Il Pensatore* di Rodin o la statua classica della lupa che allatta Romolo e Remo. Il risultato ha un forte impatto poiché crea un evidente contrasto tra il lato più infimo della società odierna ovvero ciò che l'uomo scarta giornalmente e il lato più elevato della cultura incarnato nelle sculture classiche. L'artista in merito alla serie spiega:

I'm interested in the ancient bronze sculpture because it is invested with a precious value due to its artistic and historical importance, even though it is made from metal just like garbage. Objects from our daily lives, on the other hand, are thrown away once they have been used. In start the material may be the same, but the fate is very different.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> A. Brown, *Art & Ecology Now*, op. cit., p. 156.

<sup>242</sup> Ivi, p.166.



Fig. 57 Svetlana Ostapovici, *Metal Recycling 18*, 2010.

Sebbene il materiale sia lo stesso, è la volontà dell'uomo che decide in che modo impiegarlo. Questa riflessione reca con sé un'altra problematica: l'eccessiva produzione e il conseguente consumo e poi scarto di materiali che potrebbero essere riciclati. Ne consegue che quegli stessi accumuli presenti nelle opere dell'artista possano essere viste con uno sguardo positivo: da scarti che nessuno utilizzerà più a materiali da rigenerare per essere reimpiegati in altri utilizzi.

Trattando dei rifiuti è necessario menzionare una delle Città Continue narrate all'interno de *Le città invisibili* di Italo Calvino: Leonia. Quest'ultima è una città in cui si butta via tutto ciò che il giorno prima si acquistava. Il risultato è una città di detriti fuori dalla città stessa sempre più soffocante e opprimente. Leonia è la metafora che indica la situazione mondiale caratterizzata da una società sempre più consumista e globalizzata. L'artista spagnola Irene Sanfiel, in arte ziREja approfondisce molto bene il tema attraverso le sue opere. "Her eco-art installations show the disposition of the garbage in different parts of the city to make the spectators reflect on how much

waste is produced by an average citizen or make the viewers contemplate the relation between trash and the body”<sup>243</sup>.

La produzione artistica di ziREja deriva dal genere della *Trash Art*: i suoi temi più trattati sono proprio lo spreco e il consumo sfrenato che si riflettono nell’enorme accumulo di rifiuti che si riversano poi in natura. Nell’opera *La basura llega a la ciudad* [Fig.58], un enorme ammasso di rifiuti, crea una sorta di scultura monumentale di plastica e altri scarti. È un accumulo di 6500 chili di spazzatura buttata in mezzo alla città. Una performance che vuole simboleggiare una discarica a cielo aperto visibile ai passanti. Questa installazione temporanea è un grande gesto di sensibilizzazione perché “ Visibiliza y exhibe la cantidad de residuos que produce una ciudadana o ciudadano medio a lo largo de todo un año”<sup>244</sup>.



Fig. 58 ziREja, *La basura llega a la ciudad*.

Trattando di arte ambientale che smuove la collettività, l’artista tedesco concettuale Ha Shult è conosciuto per le sue installazioni monumentali realizzate con scarti e rifiuti

---

<sup>243</sup> R. Scerbo, *Ecoartivism in times of climate change and toxic waste emergencies*, op., cit., p. 141-142.

<sup>244</sup> <https://www.zireja.com/obra-artistica/la-basura-llega-a-la-ciudad/> [Ultimo accesso: 29/01/2023].

di vario genere. Il progetto più importante di Shult è la serie *Trash Men* [Fig.59] un insieme tra le duecentocinquanta e le mille sculture antropomorfe alte 180cm. Queste ultime sono composte da plastica, lattine di alluminio, rifiuti elettronici, piccoli pezzi di lamiera e tanti altri materiali. L'opera è stata installata nei luoghi più rilevanti al mondo: dalla Muraglia cinese alla Piazza Rossa di Mosca; da Piazza del Popolo a Roma al Circolo Polare Artico. Due elementi da sottolineare di questa grande installazione sono il carattere collettivo dell'opera e l'accumulazione non solo dei rifiuti per ciascuna scultura ma anche la ripetizione, il gruppo che si crea accostando un numero enorme di sculture nello stesso ambiente.

In merito a quanto affrontato, Peter Weibel scrive:

We live in an era of trash. We produce trash and we become trash and we, the majority, are always treated like trash. By showing the people who were made into trash by history and cruelty, the spectacle of horror becomes a mirror. The shocking wounds, which were inflicted on the people and other living beings become visible in an impressive picture, which returns from the zone of suppression, from the desert of reality. It shows us reality like a desert populated by zombies: Trash!<sup>245</sup>.



Fig. 59 Ha Schult, *Trash Men*, 2007, Piazza del Popolo, Roma.

Yao Lu tratta il tema dei rifiuti attraverso un'estetica totalmente diversa e di grande impatto. L'artista cinese realizza fotografie che a un primo sguardo richiamano le

---

<sup>245</sup> <https://www.haschult.de/action/trashpeople#content> [Ultimo accesso: 29/01/2023].



immagini dei paesaggi rappresentati nelle stampe e nei dipinti cinesi risalenti alla dinastia Song. Ma tutto quello che a prima vista sembra un paesaggio naturale e bucolico, costituito da cascate, montagne e prati verdi, si rivelano discariche a cielo aperto, e cumuli di macerie e detriti coperti da reti verdi e avvolti in una nube di polvere dall'aria sinistra [Fig.60]. Le reti verdi sono diventate un simbolo della città cinese in via di sviluppo in quanto sono presenti in tutti i cantieri dei centri urbani. Osservare queste finte montagne di rifiuti è un simbolo di potere e di denaro perché significa che la città è in continua espansione.



Fig. 60 Yao Lu, *Monte Zhong nella nebbia*, 2006.

Le fotografie sono state scattate dall' artista e poi assemblate attraverso la tecnologia digitale. Le opere di Yao Lu

[they] seem idyllic from a distance, a paradise of lush greenness and hazy mist, but get closer and one can make out the harsh actuality poking through the gaps: rubbish-strewn riverbanks, factories pumping out toxic fumes and discharge, workers making their way across contaminated area.<sup>246</sup>

In questo modo l'immagine rivela e nasconde al tempo stesso la verità, pretendendo di apparire un determinato paesaggio ed essendo totalmente un altro. Allo stesso modo le reti verdi rivelano e nascondono le conseguenze tossiche ed inquinanti della modernità.

In merito alle sue opere Yao Lu afferma:

I chose traditional Chinese painting because there is an aesthetic and poetic sense, while garbage is destructive and undesirable. The undesirable comes from once

<sup>246</sup> A. Brown, *Art & Ecology Now*, op. cit., p. 22.

was good, so I wanted to restore their beauty and poetic sense, to express my memory of the past.<sup>247</sup>

Cambiando prospettiva, negli anni Novanta un collettivo artistico denominato Cracking Art affrontò e analizzò il contrasto tra naturale e artificiale, chiamando in causa soprattutto il materiale per eccellenza della contemporaneità: la plastica. “Incentrata su tematiche ecologiste, la matrice comune del gruppo vede nell’utilizzo degli scarti industriali di polimeri una possibilità di ribaltare l’idea della plastica come negazione della natura, attribuendo questo pregiudizio agli usi erronei dovuti all’uomo”<sup>248</sup>

Già il nome del gruppo Cracking Art deriva – oltre dal verbo inglese *to crack* che significa spezzarsi, rompersi – dal *Cracking* catalitico ovvero quel processo di trasformazione del petrolio grezzo in plastica. Gli artisti del gruppo trovano l’ispirazione nel momento in cui ciò che è naturale smette di esserlo per tramutarsi in un materiale artificiale.

Sul sito di Cracking Art si legge a proposito della loro poetica:

Cracking è il divario dell’uomo contemporaneo, dibattuto tra la naturalità originaria e un futuro sempre più artificiale. Cracking è il processo che serve a trasformare il petrolio in virgin nafta, composto di molecole semplici alla base di migliaia di prodotti di sintesi, quali la plastica. La plastica ha in sé le radici di una storia che dura da millenni, quella dell’uomo e del suo mondo, una storia piena di trasformazioni e di avvenimenti, un brano culturale vastissimo e profondo, in cui natura umana, artificiale e ambientale si uniscono in una formula concettuale che sfida le norme attuali dell’arte contemporanea. Cracking è quel processo che trasforma il naturale in artificiale, l’organico in sintetico. Un procedimento drammatico, se non è controllato, una scissione che ci mette tutti di fronte a realtà nuove. Quest’ultima contrapposizione si riflette in particolare nella scelta dei materiali, e quindi nell’impegno sociale e ambientale assunto del movimento, il quale mostra un’accettazione consapevole della inevitabilità del fatto che il nostro mondo stia diventando sempre più artificiale.<sup>249</sup>

Si ha quindi un processo inverso evidente: se da un lato il petrolio è il risultato millenario della decomposizione di materiali organici, la plastica è la trasformazione

---

<sup>247</sup> *Ibidem.*

<sup>248</sup> M. Pugliese Degli Esposti, *Estetica del sintetico. La plastica e l’arte del Novecento*, Genova, Costa & Nolan, 1997, p. 75.

<sup>249</sup> <http://www.crackingart.com/il-gruppo/filosofia/> [Ultimo accesso: 30/01/2023].

chimica immediata di un processo lunghissimo. Il gruppo di artisti sceglie come soggetti della loro arte gli animali proprio per mantenere questa bipolarità tra naturale e artificiale: le opere vengono realizzate sì in plastica riciclata, ma rappresentano esseri viventi provenienti dal mondo naturale.

Le opere sono sculture di grandi dimensioni, spesso fuori scala che vogliono denunciare e sensibilizzare la popolazione sugli effetti antropici devastanti in relazione alla natura. Proprio per questo intento le opere sono spesso esposte in luoghi pubblici ben visibili da un cospicuo numero di persone. [Fig. 61].



Fig. 61 Cracking Art, *Urbanimal*, installazione curata da G'art in occasione della 58. Biennale 11 maggio – 30 novembre 2019, di Venezia presso Palazzo Fondazione Masieri, Venezia.

Come avvenuto per Cracking Art, i collettivi di artisti sono frequenti quando si tratta di arte ambientale e di sensibilizzazione; un altro esempio di gruppo *engagé* è Basurama. Il collettivo è nato nel 2001 all'interno della facoltà di architettura di Madrid; da quel momento il gruppo ha iniziato a studiare gli effetti e le conseguenze del consumismo sull'ambiente naturale. Inoltre la ricerca di Basurama si concentra

sulla spazzatura reale e virtuale prodotta dalla società odierna consumista, cercando di apportare nuove visioni, approcci e attitudini nei confronti del pubblico.<sup>250</sup>

Basurama studia quindi la spazzatura in tutti suoi formati; è diventato uno spazio multidisciplinare in cui si svolgono simultaneamente numerose attività e forme di arte che coesistono e si ispirano vicendevolmente.

I progetti di Basurama sono estremamente differenti l'uno con l'altro; da un lato vi sono opere che richiamano i supporti tradizionali ed elementi figurativi quali la natura morta contemporanea intitolata *Ocio menos consumista* del 2021 [Fig.62], esposta al Museo Thyssen-Bornemiza<sup>251</sup>; allo stesso tempo nel progetto *Luxo è Lixio (lusso e spazzatura)* [Fig.63] del 2014, è stata realizzata una *call to action* indirizzata alla popolazione in Brasile per la raccolta di sacchetti di plastica abbandonati per poi realizzare un' imponente scritta gonfiabile della parola *LUXO*.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> <https://basurama.org/> [Ultimo accesso 31/01/2023].

<sup>251</sup> [https://basurama.org/proyecto/ocio-menos-consumista\\_-\\_versiona-thyssen/](https://basurama.org/proyecto/ocio-menos-consumista_-_versiona-thyssen/) [Ultimo accesso: 31/01/2023].

<sup>252</sup> <https://basurama.org/proyecto/luxo-e-lixo-lujo-es-basura-in-lo3-we-trash/> [Ultimo accesso: 31/01/2023].



Fig. 62 Basurama, *Ocio menos consumista*, 2021, Museo Thyssen Bornemiza, Madrid.



Fig. 63 Basurama, *Luxo è lixo*, 2014, Brasile, Rio de Janeiro, Madrid, sacchetti di plastica, 7X32X15m.

Sempre in merito alla dipendenza dagli oggetti e la conseguente problematica della dispersione della spazzatura nell'ambiente, il collettivo artistico spagnolo Luzinterruptus ha iniziato a lavorare sulla creazione di installazioni su grande scala, realizzate appositamente per essere esposte in luoghi pubblici abbondantemente trafficati. Ne è un esempio l'opera *The plastic we live with* [Fig. 64], che nel 2021 ha trovato dimora in occasione della Biennale di Jelsa in Croazia in uno stabile fatiscente

un tempo utilizzato come ricezione turistica durante l'alta stagione in estate. L'opera era già stata realizzata in un complesso di Bordeaux nel 2018. L'installazione consisteva nel riempimento di quaranta aperture tra finestre e porte con oltre quattromila sacchetti della spazzatura. Il lavoro è stato realizzato grazie al contributo della raccolta della plastica della popolazione locale durata dodici giorni ed è stato visibile per tutto il mese di agosto 2021. L'effetto finale era quello di una saturazione dello spazio libero con la spazzatura; si voleva dare l'idea che i sacchetti avrebbero potuto esplodere da un momento all'altro tanto erano compressi.<sup>253</sup>



Fig. 64 Luzinterruptus, *The plastic we live with*, 2021, Jelsa.

Un altro lavoro dello stesso collettivo è stato un labirinto esposto in occasione della festa della Mercè a Barcellona nel 2019. *Labyrinth of plastic waste* [Fig.65], ha

<sup>253</sup> <https://www.luzinterruptus.com/?paged=4> [Ultimo accesso: 31/01/2023].

l'intento di visualizzare la minaccia consistente del consumo insostenibile di plastica. L'installazione era un'opera immersiva in cui i visitatori erano obbligati ad entrare all'interno del labirinto; oltre al disagio di ritrovarsi totalmente circondati da rifiuti di plastica era possibile constatare quali marchi erano più in voga tra i consumatori e prendere coscienza che ormai nella società contemporanea si consuma così tanta plastica che è impossibile controllarla e smaltirla correttamente.



Fig. 65 Luzinterruptus, *Labyrinth of plastic waste*, 2019, Barcellona.

Il collettivo in risposta al problema della plastica nella società consumista afferma:

When we did this piece for this first time in Poland in 2014, we were actually talking about recycling (which was not practiced there yet), but today we cannot just leave it at that. We are invaded by plastic to the point we no longer know where to hide it. We must seriously think about how to stop using it altogether. In order to do this, we do not only need citizen awareness, we also need powerful government policies ruling on this issue. This is not actually happening and many governments deny the fact that this is a problem that requires immediate attention. Unluckily, the interest of the industry, of powerful businessmen and voters, comes first. If there is no legislation on this, nothing we might do personally will make a difference. We could keep talking about this issue, but there are people who are

doing this very well and seem to be heard. Some are very young, and some have great experience and knowledge.<sup>254</sup>

Ci sono anche artisti che utilizzano questioni spinose del mondo contemporaneo per indagare l'identità degli individui. È il caso di Pascale Marthine Tayou che attraverso l'uso di sacchetti di plastica caratteristici della nostra società consumistica si concentra sulla centralità dell'uomo e la sua esaltazione. Bourriaud afferma:

I suoi *Plastic Trees* [Fig. 66] – ammassi informi di sacchi di plastica monocromi – disegnano paesaggi urbani ben più realisti dei motivi tribali ai quali siamo abituati. Rispondendo alla domanda modernista per eccellenza (come accordare il mio lavoro artistico ai modi di produzione sociali attualmente in vigore?), l'opera di Tayou contribuisce alla definizione dell'altermoderno.<sup>255</sup>

Per Tayou l'albero è un elemento molto importante. Egli compie una metafora con il paesaggio:

Noi esseri umani siamo come un paesaggio. Questo paesaggio universale è costituito da numerosi alberi e ciascun uomo è un albero [...]. L'albero è per me un simbolo che esprime il bisogno e l'urgenza di regredire per poter ritrovare dentro di noi la semplicità perduta.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> <https://www.luzinterruptus.com/?paged=6> [Ultimo accesso 31/01/2023].

<sup>255</sup> N. Bourriaud, *il Radicante*, Milano, Postmedia, 2014, p. 154.

<sup>256</sup> <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/10/Pascale-Marthine-Tayou-078d21a6-4240-40f3-bd96-c421a257f1a6.html> [ultimo accesso: 31/01/2023].





Fig. 66 Pascale Marthine Tayou, *Plastic Tree* 2014-2015.

Come già affermato in precedenza numerosi artisti denunciano l'abbandono e il mancato smaltimento dei rifiuti nei centri urbani nelle zone rurali. Una problematica ancora più impattante è l'inquinamento degli oceani causati da plastica e altri residui scartati in mare. Per gli artisti è diventata una delle tematiche più urgenti da affrontare in merito all'inquinamento da plastica. Anche in questo caso si è deciso di fare una selezione di artisti in quanto non era possibile analizzare l'intera categoria in una parte dell'elaborato.

Il primo rappresentante tematica è Giuseppe La Spada. L'artista multidisciplinare indaga la relazione tra l'uomo e la natura, con l'obiettivo di coinvolgere il pubblico nell'approfondimento della crisi climatica. I suoi mezzi espressivi preferiti sono la fotografia, il video e le installazioni. Nella serie *In a changing sea* datata 2017 [Fig.67] compie un'indagine sugli effetti della plastica in mare; "la sua è una poetica spesso focalizzata sul tema dell'acqua come elemento probiotico e come liquido essenziale alla vita"<sup>257</sup>. L'elemento naturale però viene minacciato da un sacchetto fluttuante di

---

<sup>257</sup> *Re-Use. Scarti, oggetti, ecologia nell'arte contemporanea*, a cura di V. Dehò, op. cit., p.37.

plastica dall'estetica magnifica. “La bellezza non deve distrarre, è che l'uomo fa fatica ancora, per ricordare una citazione di Beuys adoperata dallo stesso artista, ad allineare la sua “intelligenza e quella della natura”<sup>258</sup>.



Fig. 67 Giuseppe La Spada, *In a changing sea*, 2016-2017.

La Spada nel suo manifesto poetico afferma:

As an artist for the past 20 years, I've always tried to bring people closer to the elements, because water protection and respect for nature have always been the intrinsic values of my aesthetics. The true pollution lies inside us. We experience a clear separation from nature, from our true nature. There is no separation between us and nature. There is no separation between art and life.<sup>259</sup>

Per La Spada, l'arte infatti deve essere funzionale alla costruzione di un “architettura sociale”<sup>260</sup> che possa creare maggior consapevolezza in merito all'interconnessione che l'uomo ha con il proprio contesto e che quest'ultimo sia in pericolo.

---

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> Testo tratto dal video-manifesto reperito sul sito: <https://art.giuseppelaspada.com/about> [Ultimo accesso: 30/01/2023].

<sup>260</sup> *Ibidem*.

Marteen Vanden Eynde studia l'impatto ecologico dell'uomo sul Pianeta Terra; i suoi lavori più importanti partono dalla ricerca di materiali che circondano l'uomo contemporaneo. L'Antropocene è il tema più battuto nel suo processo artistico; in merito a opere quali *Continental Drift* [Fig. 68] l'artista "offre una visione spaventosa dell'accumulo di plastica negli oceani e della scomparsa del corallo, ma esplora anche i modi per contrastare queste calamità"<sup>261</sup>. L'opera infatti consiste in un mappamondo *vintage* ricoperto di plastica fusa raccolta dall'oceano. Quest'ultima rappresenta l'enorme problema delle aggregazioni di rifiuti di plastica che stanno affliggendo in modo quantitativamente consistente gli oceani e le acque terrestri.



Fig. 68 Marteen Vanden Eynde, *Continental Drift*, 2014, materiali vari tra cui plastica, mappamondo vintage, collezione Maison Particulière, Bruxelles.

Analizzando sempre artisti che utilizzano rifiuti plastici in mare, la fotografa Mandy Barker lavora da più di tredici anni a stretto contatto con scienziati al fine di creare una maggior consapevolezza sul problema della plastica in mare e come questo non si ripercuota solo sull'inquinamento marino ma anche come affligga la biodiversità. L'artista nella serie *Still* del 2019 [Fig.69] analizza la composizione della spazzatura di plastica rinvenuta nelle singole carcasse di berte, una specie di uccello, nell'isola di Lord Howe, tra l'Australia e la Nuova Zelanda. Il risultato delle fotografie è

---

<sup>261</sup> V. Trione, *Artivismo. Arte, Politica, Impegno*, op., cit., p.88.

impressionante: le berte muoiono sulla costa poiché non riescono più a volare a causa del peso della plastica all'interno del loro stomaco.



Fig. 69 Mandy Barker, *Still*, 2019.

L'intenzione di Mandy Barker in questo lavoro “is that the birds presented in this series that have suffered and died from ingesting plastic pollution, will be seen around the world – and will serve as a legacy to the ones that have gone before them, and the others that will continue to do so”<sup>262</sup>.

Un'altra serie di grande rilievo è *Soup* [Fig 70]. Il nome del titolo deriva dalla denominazione che gli scienziati hanno fornito al miscuglio di residui di plastica e microplastiche sospesi nel mare in quelle che oggi sono definite *Garbage Patch*. Anche in questo caso come per altri esempi presentati in precedenza, la serie di immagini mira a coinvolgere e stimolare una risposta emotiva nello spettatore creando una contraddizione tra ciò che è l'attrazione estetica iniziale delle immagini e ciò che realmente viene presentato, stimolando una consapevolezza a livello sociale.

---

<sup>262</sup> <https://www.mandy-barker.com/still-ffs-1> [Ultimo accesso: 30/01/2023].



Fig. 70 Mandy Barker, *Soup*, 2014.

L'artista messicano Alejandro Durán raccoglie la spazzatura che arriva da ogni parte del mondo sulla costa caraibica del Messico e le trasforma in opere d'arte. Anche nel caso di Durán le opere sono visivamente appaganti ma concettualmente mostrano la gravità della minaccia dell'inquinamento da plastica degli oceani. I suoi mezzi espressivi preferiti sono la fotografia e l'installazione poiché gli permettono di diffondere le sue opere a livello mondiale. Con il suo progetto a lungo termine *Washed up* [Fig.71], in corso dal 2011, Durán esamina le difficili intersezioni tra uomo e natura, rivelando l'impatto pervasivo della cultura del consumo sulla realtà naturale. L'artista coinvolge anche il pubblico attraverso incontri incentrati sulla comunità e sul suo coinvolgimento per la scoperta di nuove soluzioni per la salvaguardia dell'ambiente e il problema della plastica. Nel progetto, Durán si concentra sulla plastica che arriva dalle acque internazionali sulla costa di Sian Ka' an, la riserva naturale protetta più

grande del Messico oltre ad essere stata riconosciuta come sito UNESCO e dunque patrimonio dell'umanità. L'artista procede con la sua arte selezionando i rifiuti per colore e realizzando composizioni che vogliono mettere in evidenza un nuovo tipo di colonialismo dei territori messicani, quello dei rifiuti scartati dagli individui e approdati sulle coste marine protette.<sup>263</sup>



Fig. 71 Alejandro Durán, *Washed up*, dal 2011.

Durán scrive: “*Washed up* intended as something new that speaks to our time and its vast quantity of discarded materials”<sup>264</sup>.

L'artista e illustratrice originaria di Singapore Tan Zi Xi ha iniziato a pensare al suo progetto *Plastic Ocean* [Fig.72] con un quesito fondamentale: perché l'inquinamento da plastica negli oceani non importa abbastanza alle persone? L'artista poi si è concentrata nel guardare l'acqua dei mari e ad interrogarsi sul colore dato

<sup>263</sup> <https://alejandroduran.com/statement> [Ultimo accesso: 31/01/2023].

<sup>264</sup> Alejandro Durán in A. Brown, *Art & Ecology Now*, op. cit., p. 161.

dall'inquinamento che aveva l'acqua. Zi Xi ha deciso quindi di realizzare il progetto *Plastic Ocean* dandogli un punto di vista particolare, quello dei pesci. La prima installazione avvenne a Singapore presso il Singapore Art Museum (SAM) e nel 2018, venne riproposto in India presso il Sassoon Dock, il mercato del pesce più grande a Mumbai. L'intento dell'artista era quello di trapiantare il progetto per diffondere e sensibilizzare non solo la popolazione proveniente da un'unica regione del globo ma ampliare il pubblico approdando in uno degli stati, l'India, più inquinanti al mondo.

L'installazione è composta da rifiuti plastici e reti di *nylon* fluttuanti per tutta la stanza del Sassoon Dock Art Project. Il progetto ricrea ciò che un pesce vede negli oceani odierni affetti dall'enorme consumo e conseguente sbarazzo di plastica degli individui.



Fig. 72 Zi Xi Tan, *Plastic Ocean*, 2016, Singapore Art Museum (SAM), plastica, nylon, piedistallo in legno.

L'artista in merito al progetto afferma:

I think that is so important to our Earth, because our Earth is covered with majority of water. So if our water is polluted with plastics, it just means that poison is leaking into our water. When you look at the water being brown, or even closer to the colour of black, there's a question in my head: what the fishes are going through? [...] *Plastic Ocean* could possibly resonate with the local women here [in the Sassoon Dock]. They encounter the waters day in and day out. And I think this is the start of a large conversation that they can have with their community about our waste consumption. [...] *Plastic Ocean* comes from the

perspective of a fish. So imagine if you are a fish, and every corner you turn and you swim it's just covered with plastics, and none of this actually belongs to you. It is a man-made tragedy. Our human waste that we carelessly dump into the ocean.<sup>265</sup>

Anche se gli artisti di seguito riportati si discostano dall'utilizzo di materiali moderni, quali la plastica e altri scarti del mondo contemporaneo, trasversalmente sono imprescindibili da menzionare nel presente elaborato in quanto di grande ispirazione per alcuni artisti già menzionati;

Numerosi artisti visuali infatti si sono misurati con il tema dello scioglimento dei ghiacci, frutto diretto dell'aumento della temperatura globale e che porta al conseguente innalzamento dei mari. La materia che gli artisti utilizzano per denunciare questo fenomeno è proprio quella che sta scomparendo sotto i loro occhi: i ghiacciai. Alcuni artisti prelevano direttamente dei blocchi di ghiaccio provenienti dai ghiacciai e li espongono così come sono, lasciando che il naturale corso della natura sciogla il ghiaccio e trasformi i blocchi in acqua. Olafur Eliasson, con *Ice Watch* [Fig. 73] nel 2014, prelevò dodici blocchi che si erano staccati dalla calotta glaciale della Groenlandia e dispose a formare il quadrante di un orologio in due luoghi pubblici europei: la piazza del Municipio a Copenaghen e la Place du Panthéon a Parigi l'anno successivo nel 2015. Stefano Cagol, espose *The Ice Monolith* [Fig.74] nel 2013, in Occasione della 55. Esposizione internazionale di Arte a Venezia nel 2013 per il Padiglione delle Maldive. L'opera consisteva in un blocco di ghiaccio prelevato dalle Alpi posizionato al sole sulla riva Ca' di Dio nella città lagunare. Il parallelepipedo impiegò 72 ore per il totale scioglimento e fu documentato da altrettante ore di filmato. Infine, Giuseppe La Spada con *Gift from Planet Earth (Icy Sea)* [Fig.75], inserisce all'interno del blocco di ghiaccio alcuni elementi, tra cui flaconi e bottiglie di plastica per richiamare per l'ennesima volta l'emergenza climatica e consumista del nostro tempo. In merito all'opera La Spada scrive:

I ghiacciai sono gli Hard disk del Pianeta, la memoria di un preciso momento storico. Ho "congelato" il mare ed ho estratto dei blocchi che sono anche la memoria di noi, dei nostri comportamenti attuali. Noi veniamo dall'acqua e ci

---

<sup>265</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=gDP9YNryXaU&ab\\_channel=TheWomanEdits](https://www.youtube.com/watch?v=gDP9YNryXaU&ab_channel=TheWomanEdits) [Ultimo accesso: 31/01/2023].



alimentiamo di mare per cui probabilmente, dalla transitorietà delle nostre vite, dei nostri corpi, forse resterà soprattutto della plastica?<sup>266</sup>



Fig. 73 Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2014.

---

<sup>266</sup> <https://art.giuseppelaspada.com/gift-from-planet-earth> [Ultimo accesso: 1/02/2023].



Fig. 74 Stefano Cagol, *The Ice Monolith*, 2013. Riva Ca' di Dio, Venezia 2013. Maldives Pavilion, 55. Biennale di Venezia.



Fig. 75 Giuseppe La Spada, *Gift from Planet Earth (Icy Sea)*, 2018.

David Buckland ha un approccio maggiormente scientifico e con il suo progetto *Cape Farewell* afferma:

Climate change is a reality. Caused by us all, it is a cultural, social and economic problem and must move beyond scientific debate. Cape Farewell is committed to the notion that artists can engage the public in this issue, through creative insight and vision.<sup>267</sup>

L'artista, curatore ha organizzato una serie di spedizioni ispirate agli esploratori del XIX secolo. Le seguenti spedizioni coinvolgono artisti e scienziati alla volta dell'Artico e altre regioni affette dal cambiamento climatico. Una delle sue serie più importanti è *Ice texts* venne iniziata nel 2001 e finita nel 2009 [Fig.76]. Si tratta della proiezione di brevi scritte, di *slogan* sui ghiacciai. Le frasi sono di impatto e cercano di scuotere gli animi nei confronti della minaccia per il clima tra cui “*Another world is possible*”, “*Discounting the future*” oppure “*Burning Ice*”.



Fig. 76 Daniel Buckland, *Ice Texts*, 2001-2009.

---

<sup>267</sup> <https://www.bucklandart.com/> [Ultimo accesso: 30/01/2023].

Un altro artista che ha compiuto spedizioni in luoghi impervi e raggiungibili solo con una finalità scientifica è Alexander Ponomarev. Egli ha creato un'esperienza unica nel suo genere: la Biennale Antartica. L'idea è comparsa in occasione della 54. Esposizione Internazionale d'Arte nel 2011 a Venezia. E non è un caso: l'artista infatti mette in relazione lo scioglimento dei ghiacci con il conseguente innalzamento dei mari e la progressiva scomparsa delle isole della laguna che compongono la Serenissima. La Biennale Antartica diventa un'ulteriore sede di discussione e confronto tra artisti, scienziati e antropologi per far emergere soluzioni e nuovi impieghi virtuosi, oltre a denunciare le catastrofi che stanno avvenendo e che sempre di più si intensificheranno.

Gli artisti presi in esame in questo paragrafo hanno utilizzato i rifiuti prodotti dalla nostra società come strumenti per la denuncia dello stile di vita squilibrato e insostenibile del mondo attuale che stanno portando a serie conseguenze ambientali catastrofiche. All'interno dell'ultimo paragrafo si prenderà in esame un progetto scelto per il ruolo chiave nei confronti dell'inquinamento da plastica e il rapporto di centralità che l'artista ha avuto con la città di Venezia e l'università Ca' Foscari: si tratta dell'artista Maria Cristina Finucci con il suo *Wasteland*, iniziato nel 2013 e portato avanti ancora oggi.

### **3.4 Case-study: Maria Cristina Finucci e il suo progetto *Wasteland***

Da tempo, si è iniziato a studiare uno dei fenomeni più allarmanti che affliggono le acque terrestri, in particolare alcune aree dell'Oceano Pacifico. Si tratta del *Garbage Patch*, noto anche con il nome di *Pacific Trash Vortex*, un conglomerato di rifiuti plastici galleggianti trasportati dalle correnti marine, situato tra le acque della California e le Hawaii. Il *Garbage Patch* ha raggiunto dimensioni straordinarie: si stima che sia grande all'incirca quanto lo stato del Texas e la sua profondità raggiunge fino ai trenta metri<sup>268</sup>. Il *Garbage Patch* è stato definito spesso come un arcipelago di isole di plastica ma la realtà è che l'area non è visibile ad occhio nudo. L'ammasso di rifiuti infatti viene definito "zuppa di plastica" a seguito della pubblicazione scientifica

---

<sup>268</sup> <https://www.nature.com/articles/s41598-018-22939-w> [Ultimo accesso 31/01/2023].

su *Scientific Reports* nel 2016. Il nome provocatorio deriva dai rifiuti che compongono il *Garbage Patch* in quanto si tratta di micro-frammenti di plastica.<sup>269</sup> Ne consegue che anche se i rifiuti non sono constatabili visivamente vi è una problematica allo stesso modo presente e minacciosa. Preso atto della gravità della questione, l'artista Maria Cristina Finucci ha deciso di farsi portavoce di questo fenomeno invisibile considerato da Cecilia Cecchini "l'oscuro granaio della memoria recente della nostra storia, fatto di cose prematuramente morte che la natura non si riprende indietro"<sup>270</sup>. Come afferma Bourriaud "l'arte tende a dare forma e peso ai processi più invisibili"<sup>271</sup>; ed è proprio quello che mette in pratica Finucci. Secondo l'artista infatti è importante portare alla luce questo enorme problema ambientale sensibilizzando la popolazione: per farlo ha creato il suo progetto *Wasteland* che dal 2013 a oggi ha l'obiettivo di creare attraverso la sua pratica artistica una maggiore coscienza ecologica cercando di richiamare in causa ciascun individuo come responsabile delle proprie azioni. Questo perché "dietro ogni piccolo pezzo che compone il *Garbage Patch* c'è una persona che lo ha abbandonato nell'ambiente"<sup>272</sup>. Come si legge sul sito dell'artista: "*Wasteland* è un'opera artistica che comprende una serie di 'indizi' che suggeriscano l'esistenza di uno stato Nazione da me inventato, il *Garbage Patch State*"<sup>273</sup>.

La prima azione artistica avvenne proprio con la creazione dello Stato del *Garbage Patch* l'11 aprile 2013, presso la sede centrale dell'UNESCO a Parigi. L'evento si svolse alla presenza dell'allora direttrice generale UNESCO Irina Bokova, il direttore UNESCO Italia Maurizio Serra e il rappresentante della cultura UNESCO Francesco Bandarin. La cerimonia si svolse nella sala *des pas perdus* con la creazione di un'installazione site-specific costituita da una distesa di sacchetti di plastica contenenti tappi di plastica e acqua che riproducevano delle isole. La sala era stata rivestita di specchi per raddoppiare lo spazio e far riflettere (fisicamente e concettualmente parlando) gli spettatori presenti quel giorno. Il muro alle spalle dei visitatori era stato ricoperto da una grafica che riproduceva delle nuvole composte da pixel percepibili

---

<sup>269</sup> N. Nurra, *Plasticene. L'epoca che riscrive la nostra storia sulla Terra*. Milano, Il Saggiatore, 2022, p. 83.

<sup>270</sup> *Plastic Days. Materiali e Design*, a cura di C. Cecchini, M. Petroni, op. cit., p.46-47.

<sup>271</sup> S. Burini, G. Barbieri, *Maria Cristina Finucci. Help*. Milano, Mondadori Electa, 2021, p.13.

<sup>272</sup> *The Garbage Patch State. The "away" State*. A cura di G. Barbieri, Treviso, Terraferma, 2013, p.18.

<sup>273</sup> <https://www.garbagepatchstate.org/ita/progetto.html> [Ultimo accesso 30/01/2023].

solo una volta avvicinatisi alla superficie [Fig. 77]. Durante la performance, Maria Cristina Finucci pronunciò il seguente discorso:

Oggi è un giorno importante, il giorno in cui uno Stato la cui estensione supera i 16 milioni di chilometri quadrati viene formalmente riconosciuto. Finalmente si alza il velo di ipocrisia che teneva nascosta quella realtà che nessuno voleva vedere. È l'ora in cui tutto il mondo deve sapere che esiste una nazione composta pezzo per pezzo da qualcosa che ognuno di noi ha abbandonato perché poco importante. Ognuno di noi ha partecipato alla formazione di questa realtà, fatta di bottiglie usate una sola volta e abbandonate, accendini gettati per la strada, ciabatte di gomma dimenticate sulla spiaggia, bicchieri e piatti di plastica gettati via. Ma dov'è "via"? Questo è l'"Away State", una nazione composta da pezzi appartenuti a ognuno di noi. L'abbiamo costruito in sessant'anni, in sessant'anni siamo stati capaci di formare un agglomerato di sedici milioni di chilometri quadrati composto da cinque grandi isole, siamo riusciti a modificare la geografia della terra e oggi non potendo più a lungo nascondere a noi stessi questa realtà, lo riconosciamo come Stato Federale. Oggi, 11 aprile 2013 dichiaro lo Stato Federale del GARBAGE PATCH.<sup>274</sup>

Con questo discorso venne costituito ufficialmente il *Garbage Patch State*, con il conseguente deposito della bandiera e della costituzione del nuovo Stato. Fu il primo evento del ciclo artistico di *Wasteland*.



Fig. 77 Maria Cristina Finucci, foto della performance *The Garbage Patch State*, Parigi, Palazzo UNESCO, 11 aprile 2013.

---

<sup>274</sup> Annuncio pronunciato da Maria Cristina Finucci a Parigi nella sede UNESCO, riportato in S. Burini, G. Barbieri, *Maria Cristina Finucci. Help*. Op. cit., p. 45.

Nello stesso anno, in occasione della 55. Biennale di Venezia, venne presentato presso il cortile centrale di Ca' Foscari il Padiglione del *Garbage Patch State* [Fig.78].

Il padiglione si costituiva di due principali componenti: il primo elemento era un'architettura di due cubi riflettenti, recante ai lati due bandiere issate del *Garbage Patch State* in cui all'interno avveniva la proiezione in *loop* della video-opera di Finucci *Dentro*. Il secondo elemento era costituito da una scultura realizzata con migliaia di tappi di plastica, raccolti all'interno di grandi reti utilizzati normalmente per il trasporto della verdura. Questa sorta di "serpentone" partiva dal padiglione e saliva sulle mura quattrocentesche del cortile tentando di raggiungere il Canal Grande, creando una metafora del consumismo e della costante crescita del *Garbage Patch*. L'azione artistica appena descritta si è conclusa con un ciclo di incontri dell'artista con gli studenti del programma "Competenze per la sostenibilità" di Ca' Foscari nei quali Finucci aveva chiesto di scrivere racconti e sensazioni al fine di creare una sorta di mitologia collettiva del *Garbage Patch State*.



Fig. 78 Maria Cristina Finucci, *The "Away" State*, Padiglione GPS, Venezia, Cortile centrale Ca' Foscari, 24 maggio - 24 novembre 2013.

Nell'anno successivo, Maria Cristina Finucci ritornò sulla scena artistica con un altro progetto [Fig.79], questa volta a Madrid in occasione di Arco (la Feria internacional de Arte Contemporáneo) con un'installazione lungo la Gran Via dal 18 febbraio al 7 marzo 2014. Anche in questo caso si tratta di un'installazione partecipativa con gli studenti dello IED di Madrid. L'opera consisteva in

Un "lenzuolo" verticale di 12 metri, sospeso sopra i normali flussi di deambulazione, affacciato a un margine della Gran Via, formato da 2555 bottiglie di plastica (mai in precedenza utilizzate), 73 di base per 35 di altezza, ciascuna contenente una manciata di terra con germogli dorati, che di notte si illuminavano alla luce dei flash, in un effetto catarifrangente determinato dalla presenza e dall'interazione degli spettatori.<sup>275</sup>



Fig. 79 Maria Cristina Finucci, *The Garbage Patch State*, Madrid, Gran Via, 18 febbraio- 7 marzo 2014.

Nello stesso anno, venne promosso al MAXXI di Roma un altro progetto che calcava l'istituzionalizzazione dello Stato del *Garbage Patch*. Venne infatti allestita la sua

---

<sup>275</sup> Ivi, p. 96.



ambasciata nel piazzale del MAXXI dall'11 aprile al 2 maggio 2014, inaugurata insieme all'allora ministro dell'Ambiente Gian Luca Galletti. In questa occasione vi fu una stretta collaborazione con il servizio didattico del MAXXI: infatti le scolaresche potevano andare in visita all'ambasciata durante l'orario di scuola e giocare con passaporti e del materiale creato apposta per l'occasione. In merito al rilascio dei finti passaporti Finucci scrisse nella brochure di presentazione:

Non mi limiterò soltanto a distribuire passaporti, non avrebbe molto senso dato che il GPS non è popolato da umani, ma da oggetti di plastica usati e poi gettati, che il sole ha trasfigurato rendendoli irricognoscibili. Il GPS, con i suoi abitanti sfigurati nelle loro sembianze e privati della loro dignità, potrebbe essere paragonato a un lebbrosario, un luogo dove vengono emarginati i reietti che nessuno vuole vedere.<sup>276</sup>

Finucci aveva anche creato una sorta di anagrafe costituita da numerose schede di oggetti i più disparati con foto, nome e numero di campionario. I visitatori erano invitati a "adottare" uno di questi oggetti, per restituire valore all'oggetto ormai rifiuto e far crescere la consapevolezza negli individui. Nel piazzale, Finucci realizzò anche una scultura che ricreava delle onde lunga trenta metri costituita da bottiglie di plastica riciclata ridotte a scaglie.

In occasione dell'Esposizione Internazionale del 2015 a Milano, Finucci realizza come evento collaterale l'opera *Vortice* [Fig. 80] nella zona industriale di Lambrate a Milano. L'opera è stata commissionata dalla fondazione Bracco. Anche in questo caso i protagonisti sono i tappi di plastica inseriti all'interno delle reti rosse, ormai cifra stilistica dell'artista. Il vortice richiama la frenesia con il quale la società odierna consuma ed espelle sempre più rifiuti.

---

<sup>276</sup> M.C Finucci, *The Garbage Patch State Embassy* Roma, Brochure di presentazione, riportata in S. Burini, G. Barbieri, *Maria Cristina Finucci. Help*. Op. cit., p.101.



Fig. 80 Maria Cristina Finucci, *Vortice*, Milano 2015, Collezione della Permanente.

Nell'ottobre dello stesso anno sono stati realizzati due diversi mostri: il *Bluemedasaurus* a Venezia e il *Climatosaurus* a Parigi [Fig. 81 e Fig.82]. Le due figure dalla denominazione mitologica non presentavano né testa né coda. Si trattava di due animali fantastici provenienti dallo stesso bestiario. Non erano solo figure astratte e imponenti ma anche mostri che aumentavano l'urgenza nel prendere una posizione su una tematica così delicata. Come ha fatto presente Silvia Burini:

É una sorta di concretizzazione di un incubo... Come ha fatto notare Jean Clair, in latino il termine *monstrum* rientra nel campo della fantasmagoria. Come suggerisce l'etimologia, *monstrum* deriva da *monere*, avvertire, mettere in guardia, ma il verbo significa anche conservare la traccia il ricordo; in altre parole: tenere la memoria.<sup>277</sup>

Sono mostri che, oltre a strisciare sui pavimenti dei luoghi installati sono portatori di significato; cercano di avvertire e scatenare negli spettatori una sensazione di pericolo.

---

<sup>277</sup> Annuncio pronunciato da Maria Cristina Finucci a Parigi nella sede UNESCO, riportato in S. Burini, G. Barbieri, *Maria Cristina Finucci. Help*. Op. cit., p. 127.



Fig. 81 Maria Cristina Finucci, *Bluemedasaurus*, Venezia, Porto Marghera, 16 ottobre 2015.



Fig. 82 Maria Cristina Finucci, *Climatesaurus*, Parigi, COP 21, 8-9 ottobre 2015.

In seguito ai due mostri appena menzionati, Finucci ritorna sull'estetica della scritta *Help* [Fig.83]. Sull'isola di Mozia, in Sicilia nel 2018, l'artista non utilizza più le bottiglie come avvenne per l'installazione spagnola, bensì costruisce delle balle

composte da tappi di plastica avvolti in una rete rossa e posizionati a formare la scritta *HELP*.



Fig. 83 Maria Cristina Finucci, *L'età della plastica*, Mozia 26 settembre 2016 - 8 gennaio 2017.

Con la seguente installazione vennero accostate macro-temporalità diverse: il sito archeologico costituito da rovine di una civiltà scomparsa che dialoga con il grido di aiuto di una società che continua a sfruttare irrefrenabilmente le risorse naturali. Riguardo a Mozia, Finucci scrive:

Ho fantasticato quindi pensando allo stupore di questo extraterrestre, che chiamerò il Professore, nell'incontrare una moltitudine di oggetti di uso comune della nostra civiltà come bottiglie di plastica, forchettine, bicchieri e di quanto li avrebbe ritenuti assurdamente preziosi; e degni di essere esposti nel museo della Fondazione Whiteker, accanto al meraviglioso vasellame fenicio e addirittura vicino al *Giovinetto* ritenuta una delle statue più belle dell'umanità.<sup>278</sup>

I reperti che oggi vengono rinvenuti dagli archeologi sono oggetti non per forza di estremo valore; ciò che conta è la localizzazione e la datazione. I rifiuti di plastica si devono considerare come reperti del nostro futuro prossimo. Finucci, per l'installazione successiva rimane sempre in un sito archeologico, scegliendo un luogo di grande impatto: i Fori Imperiali, sulla Basilica Giulia. L'opera intitolata *Help the*

---

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 143.

*Ocean* [Fig. 84] venne inaugurata in occasione della Giornata Mondiale degli Oceani l'8 giugno 2018. Anche in questo caso l'opera si costituiva della scritta *Help* realizzata con "balle" di tappi di plastica.

Paolo Conti scrive così sul Corriere della Sera:

c'era nello stesso momento, sia un omaggio a un bene archeologico inestimabile che una denuncia forte, limpida; siamo in pericolo, questa stessa Bellezza lo è, l'ambiente in cui viviamo rischia di soffocare per quel "troppo" che produciamo. L'arte è quella capacità di dire e comunicare senza bisogno di parole, di spiegazioni, di mediazioni.<sup>279</sup>



Fig. 84 Maria Cristina Finucci, *Help the Ocean*, Roma, Fori Imperiali, 8 giugno - 29 luglio 2018.

A Milano per il Fuorisalone, durante la Design Week del 2019, Maria Cristina Finucci ha realizzato un'altra installazione *site-specific* [Fig. 85]. Come sede dell'opera è stata scelta la Ca' Granda, una volta nosocomio milanese a oggi sede centrale dell'Università degli Studi di Milano. All'artista venne domandato dalla rivista "Interni" di raccontare quale fosse il senso del progetto presentato. Finucci rispose:

---

<sup>279</sup> P. Conti, "Help Ocean" ai Fori Imperiali arte di plastica contro l'inquinamento, in "Corriere della Sera", 8 giugno 2018, p. 32.

[...] Questa come del resto tutte le altre installazioni della serie, fa parte di un processo narrativo ‘ In cui gli elementi di una storia vengono disseminati attraverso numerosi canali con lo scopo di creare un’esperienza unica e ordinata’ (Henry Jenkins). Il fine è di delineare la rappresentazione iconica del fenomeno della plastica degli oceani, che per sua natura è quasi invisibile, attraverso l’immagine del *Garbage Patch State*.<sup>280</sup>



Figura 85 Maria Cristina Finucci, *Help*, Milano, Fuori Salone, 9-18 aprile 2019.

L’ultimo lavoro dell’artista è stato realizzato in occasione della Giornata del Contemporaneo 2022, presso l’Istituto Italiano di Cultura di Los Angeles. L’opera intitolata *What about the 8%?* [Fig.86] denuncia l’inquinamento delle microplastiche attraverso la componente non biodegradabile dei detersivi che ogni giorno vengono scaricati in mare. L’opera viene raccontata da Finucci nel seguente modo:

[...] ho preso il detersivo, l’ho inserito in sacchetti di plastica come quelli che avevo usato per l’UNESCO; all’interno vi ho inserito una sorta di reagente, di colorante come quello usato per le analisi chimiche, per rendere visibile il detersivo che disperso in mare non si vede, ma che però esiste. È venuta una sostanza tutta schiuma, verde acido. Ho riempito i sacchetti e li ho sospesi nel patio dell’Istituto Italiano di Cultura di Los Angeles con una rete trasparente, in modo tale da stare al di sopra delle persone. I visitatori si trovavano sotto questo

---

<sup>280</sup> S. Burini, G. Barbieri, *Maria Cristina Finucci. Help*. Op. cit., p.194.

“schifo” verdastro che sta a rappresentare il mare se solo si potesse vedere quello che veramente c’è dentro. Non ho fatto un’unica superficie, l’ho divisa in pezzi, con i sacchi sottovuoto di dimensioni 80x120 cm perché non c’è un’uniformità nella regolamentazione dell’inquinamento nei vari paesi del mondo. [...] Per questo anche i sacchetti sono tutti separati. Nell’insieme formano la superficie del mare che è impressionante. [...] Ho scritto *Help* sulla superficie del mare – non sotto dove vi erano le persone bensì sopra – cosicché la sera, al buio con un drone si poteva leggere la scritta sopra la superficie del mare fosforescente, cioè una problematica che non si vede a occhio nudo ma che in certe condizioni viene fuori.<sup>281</sup>



Figura 86 Maria Cristina Finucci *What about 8%?*, Los Angeles, Istituto Italiano della Cultura, 14 ottobre - 1 Novembre 2022.

Attraverso la sua poetica artistica, Finucci ha mostrato ancora una volta l’inquinamento da plastica da una prospettiva diversa. Inoltre, la scritta *Help* è stata volutamente posta in superficie e nascosta al pubblico proprio a dimostrare quanto la problematica sia invisibile a occhio nudo ma sempre presente. Con questo intervento è possibile riassumere tutto il lavoro di Maria Cristina Finucci, un’artista che non si

---

<sup>281</sup> Intervista a Maria Cristina Finucci, 13/02/2023, in appendice, p. 148-149.

considera un'attivista ma che ha come fine ultimo quello di creare un immaginario collettivo consapevole nella mente dello spettatore caratterizzato da immagini reali delle sue opere di un fenomeno purtroppo ancora ampiamente trascurato a causa della scarsa visibilità; alla domanda se gli artisti possano ispirare un cambiamento sociale risponde, Finucci risponde:

Art can strike chords that ordinary mediums cannot. It is a powerful and transversal medium that acts by reception channels that are indefinable. Artists have always anticipated the challenges of their time in a prophetic way. Art can be so revolutionary that it inspires social changes. It anticipates themes that are not yet part of the public discourse, and reveals them in new and original ways. Today, more than ever, there is a need to awaken people's conscience.<sup>282</sup>

Attraverso l'analisi delle opere più salienti degli eco-artisti più rilevanti è possibile constatare che l'emergenza climatica è stata, sempre più, una caratteristica problematica e pressante del mondo contemporaneo; gli artisti non si sono tirati indietro nell'analizzare la situazione complessa e sfaccettata della postmodernità. In conclusione "La terra [...] sanguina plastica e annuncia, in un'immagine di straziante e coinvolgente bellezza, un possibile futuro di desertificazione, carestie, migrazioni incontrollate, dinamiche di stress ormai definitive"<sup>283</sup>.

---

<sup>282</sup> Intervista a Maria Cristina Finucci in *Sostenibilart. Ambassadors of sustainability*, a cura di L. Griaznova, M. Redaelli, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2022, p.42.

<sup>283</sup> *Ibidem* p. 196.



## CONCLUSIONE

L'elaborato si è posto l'obiettivo di analizzare come sono stati impiegati i rifiuti all'interno della storia dell'arte contemporanea, partendo dall'introduzione degli scarti nelle opere delle avanguardie per poi dissertare l'evoluzione che questi hanno avuto durante tutto il Novecento fino ai giorni nostri.

I rifiuti sono stati introdotti a partire dagli anni Dieci del XX secolo con il fine di rompere con la tradizione pittorica per poi diventare l'elemento catalizzatore della società consumista. A partire dagli anni Cinquanta gli artisti hanno inserito i rifiuti nelle loro opere poiché ogni giorno la società produce milioni di tonnellate di scarti, materiali e umani. Il compito dell'arte e degli artisti è quello di attingere da elementi della nostra quotidianità e mostrare quanto questi rispecchino la nostra società frammentata. Risulta di fondamentale importanza analizzare una categoria di opere caratterizzate da materiali che riflettono la frammentazione appena descritta: i manufatti, perdendo la solidità dei materiali tradizionali quali il metallo e la pietra, acquisiscono una materialità maggiormente precaria; non a caso alcune delle opere descritte nell'elaborato sono andate distrutte. Con l'avvento di una maggiore coscienza ecologica, i rifiuti e i materiali di scarto sono stati utilizzati con una connotazione ulteriore, ovvero come strumenti di denuncia della società consumista che ha portato e porta ancora oggi ad uno sfruttamento intensivo e sincopato delle risorse naturali. L'atteggiamento appena descritto porta inevitabilmente alla crisi ambientale e al cambiamento climatico di cui ormai sentiamo largamente parlare ogni giorno. Gli artisti degli ultimi decenni hanno deciso pertanto di trattare queste tematiche nel modo più immediato possibile: utilizzando la causa principale del problema, ovvero l'accumulo dei prodotti scartati e gettati via come poetica artistica volta alla sensibilizzazione della popolazione. Il mondo dell'arte infatti, a differenza della comunità scientifica, ha il privilegio di poter trasmettere un messaggio positivo, caratterizzato da comportamenti virtuosi che possano portare alla riflessione non per forza allarmista veicolata da dati e numeri. Grazie all'accantonamento della visione dell'artista come Genio creatore, gli eco-artisti hanno la possibilità di mettere in risalto la tematica e il messaggio che vogliono divulgare. In merito a quest'ultimo punto è stato interessante approfondire il progetto totale di Maria Cristina Finucci *Wasteland*.

Il lavoro racchiude una serie di interventi, di installazioni e performance che, come tessere di un mosaico (o come meglio spiega l'artista singoli *pixel* che compongono un'immagine) vanno a completare un intervento volto alla responsabilizzazione del maggior numero di persone possibili sul tema dell'inquinamento da plastica. Per Finucci "L'arte è una forma di espressione e comunicazione trasversale, che passa attraverso dei canali inconsci e privilegiati rispetto a tutti gli altri mezzi di comunicazione"<sup>284</sup> ed è compito dell'artista "dover impegnarsi in merito alla salvaguardia del pianeta, dando l'allarme"<sup>285</sup>. È sempre più evidente che gli artisti devono farsi "Ambasciatori di sostenibilità"<sup>286</sup>, portatori di un messaggio potente ma ancora difficile da far assimilare. La suddetta sfida è stata inserita anche all'interno dell'Agenda 2030 alla sezione "lotta al cambiamento climatico" in cui si legge: "Migliorare l'istruzione, la sensibilizzazione e la capacità umana e istituzionali riguardo ai cambiamenti climatici in materia di mitigazione, adattamento, riduzione dell'impatto e allerta precoce"<sup>287</sup>. In linea con quanto appena citato, gli eco-artisti non si riducono ad essere solo attivisti ma attraverso la loro poetica artistica cercano sempre con più forza di creare un ponte di collegamento tra la popolazione e la crisi climatica.

Al termine di questa ricerca è possibile affermare che l'opera d'arte assume sempre di più "un'identità instabile"<sup>288</sup>, specchio del contemporaneo e del periodo postmoderno in cui viviamo. I rifiuti non sono altro che i protagonisti della nostra società e di conseguenza lo sono anche delle opere d'arte. In definitiva gli scarti non sono solo una problematica del nostro tempo ma anche materiale di spunto per una conoscenza approfondita del nostro stile di vita come lo sono stati i reperti delle civiltà antiche. Un domani, gli scarti odierni saranno tutto ciò che resterà della nostra contemporaneità. È importante quindi legittimarli, dare loro il giusto spazio e non demonizzarli a prescindere.

---

<sup>284</sup> Intervista a Maria Cristina Finucci, 13/02/2023, in appendice, p. 146.

<sup>285</sup> *Ibidem*.

<sup>286</sup> Termine utilizzato in *Sostenibilart. Ambassadors of sustainability*, a cura di L. Griaznova, M. Redaelli, op cit.

<sup>287</sup> <https://www.agenziacoesione.gov.it/wp-content/uploads/2020/04/agenda-2030-card-17-goals.pdf> [Ultimo accesso: 13/02/2023].

<sup>288</sup> Claire Bishop in A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, op. cit., p. 6.

## APPENDICE

Intervista a Maria Cristina Finucci 13 febbraio 2023.

Maria Cristina Finucci, nata a Lucca il 10 novembre 1956, è architetta, artista e designer italiana. Nel 2012 inizia a lavorare al suo progetto *Wasteland*, un'opera totale in continua evoluzione che dalla data ufficiale dell'11 aprile 2013 ha l'obiettivo di portare all'attenzione il problema invisibile del *Garbage Patch*. Le varie installazioni di Finucci sono state esposte in luoghi di estrema rilevanza quali Parigi, presso la sede UNESCO, Venezia in occasione della Biennale del 2013, Madrid lungo la Gran Via, Roma presso il MAXXI e i Fori imperiali.

MB: Secondo lei qual è il ruolo attuale di un artista contemporaneo che si approccia ai temi del cambiamento climatico e più nello specifico dell'inquinamento da plastica?

MCF: Per me in questo momento, di emergenza, di crisi, essendo prossimi all'estinzione, l'artista deve mettere il suo lavoro a servizio di temi fondamentali e importanti. Basta essere autoreferenziali, bisogna passare all'azione. L'arte è una forma di espressione e comunicazione trasversale, che passa attraverso dei canali inconsci e privilegiati rispetto a tutti gli altri mezzi di comunicazione. È un dovere dell'artista dover impegnarsi in merito alla salvaguardia del pianeta, dando l'allarme. Quando io ho iniziato, più di dieci anni fa, le persone non sapevano nemmeno dell'esistenza delle isole di plastica di cui mi occupo. Adesso le persone sanno che il problema esiste ma non sanno esattamente cosa fare. C'è ancora bisogno di spiegare quello che sta accadendo.

MB: Come ha ribadito in altre occasioni, lei non si identifica in un'attivista, è giusto?

MCF: No non sono un'attivista, io sollevo il problema, cerco di farlo capire con il mio linguaggio artistico toccando delle corde che non si possono esprimere né a parole né con altri mezzi.

MB: La scelta di collaborare con università è casuale o c'è un intento nel progetto di sensibilizzare i giovani e le generazioni future? Mi chiedevo se avesse avuto modo di interagire con altre realtà.

MCF: Mi chiamano continuamente a fare presentazioni del mio progetto, conferenze in vari ambiti differenti ma ho sempre lavorato con università, con lo IED di Madrid, Ca' Foscari di Venezia, con l'Università di Roma Tre. Normalmente si lavoro con università.

MB: Nel suo progetto *Wasteland* spesso inserisce creature fantastiche, sorta di serpentoni che non hanno né capo né coda; mi riferisco a *Climatesaurus*, *Blumedsaurus*, ma anche al padiglione di *the Garbage Patch State* del 2013. Sono mostri che impongono la loro presenza all'interno di ambienti da noi riconoscibili. Dei veri e propri ibridi, sintomo di una società in profonda crisi. Come mai ha scelto queste creature eteromorfe per manifestare il disagio dell'inquinamento da plastica del *Garbage Patch*?

MCF: Come mai non lo so. Questi spunti vengono, non sono studiati a tavolino, mi sono venute e basta.

MB: Forse mi risponderà in questo modo anche alla prossima domanda, ma ormai il suo tratto distintivo artistico sono i tappi di plastica contenuti nelle reti per il trasporto della verdura: posso chiederle perché ha scelto proprio questi oggetti per rendere riconoscibile il suo lavoro?

MCF: Premetto che i tappi di plastica li ho scelti all'inizio come simbolo di tutta la plastica; adesso mi sento troppo legata ai tappi. Sono diventati la mia cifra stilistica mio malgrado perché per me i tappi sono soltanto funzionali a esprimere una metafora di tutta la plastica. Mi spiace essere ricordata come “quella dei tappi”. Anche perché questi ultimi non sono spazzatura; sono elementi riciclati da famiglie, da individui. Dietro ogni singolo tappo c'è un gesto virtuoso di una persona che si è premurata di metterlo da parte e portarlo ad un centro di raccolta. Quindi non è assolutamente un rifiuto. Io non lavoro con i rifiuti anzi questo oggetto è esempio di economia circolare. È tutto il contrario di un rifiuto, di qualcosa di gettato sulla spiaggia o per terra con cui numerosi miei colleghi lavorano. Il senso della mia opera non è quello di realizzare delle installazioni; queste si inseriscono all'interno di un discorso più ampio, articolato in molti luoghi e nel tempo che insieme vuole rappresentare nell'immaginario delle persone l'idea del *Garbage Patch State*. Quindi le installazioni non sono le opere in sé, sono solo funzionali. La mia opera si focalizza sulla teoria dei pixel. I tappi non

hanno quindi importanza; li ho usati come unità minima della plastica però non ci sono affezionata. Anzi sono abbastanza fuorvianti.

MB: Con il progetto di Mozia del 2016 *L'età della plastica* non si è limitata a creare l'installazione *Help* accostata agli scavi archeologici dell'isola ma ha inserito elementi delle sue opere all'interno del museo Whitaker. Questa azione ha portato alla giustapposizione di reperti fenici risalenti a migliaia di anni fa con reperti di un recente passato creando un dialogo tra macro-temporalità diverse. Il risultato è un'installazione potente. Perché ha deciso di creare questa commistione temporale?

MCF: Mentre le opere stesse sono *site-specific* e sono state fatte per il luogo, il progetto intrinseco è *in site and in time fluid*.

MB: In merito all'opera *Exit*, destinata al Fuori Salone 2020 alla Ca' Granda di Milano, non venne realizzata a causa della pandemia. Ha intenzione di realizzarlo un giorno?

MCF: Purtroppo non l'ho mai realizzato perché c'è stato come ha detto il Covid e adesso sono andata oltre. Io purtroppo non sviluppo le idee, le realizzo, ma poi vado oltre senza soffermarmi troppo sul progetto. Comunque, in merito ad *Exit*, ho realizzato delle opere da appendere al muro con le lettere di *exit* tutte rovesciate, stampate sul fondo di coperte di emergenza.

MB: Ho letto l'intervista che Barbara Santoro le ha fatto per Exhibart in occasione della Giornata del Contemporaneo 2022 e del suo progetto *What about the 8%?*. Può spiegarmi in cosa è consistita l'installazione e come si inserisce all'interno del progetto *Wasteland*?

MCF: Mi sono sempre occupata dei contenitori, delle bottiglie di plastica, ma il contenuto non lo avevo mai trattato. Mi è capitato di avere tra le mani un flacone di "Dixan" sul quale c'era scritto con grande enfasi "biodegradabile al 92%", e mi sono chiesta cosa ne fosse dell'8%. Dove va a finire questo 8%? Quante lavatrici anche nel momento in cui noi stiamo parlando stanno scaricando nel mondo? Non lo so, non si contano, e tutti questi lavaggi staranno scaricando del detersivo. Da qui è nata l'idea: ho preso il detersivo, l'ho inserito in sacchetti di plastica come quelli che avevo usato per l'UNESCO; all'interno vi ho inserito una sorta di reagente, di colorante come quello usato per le analisi chimiche, per rendere visibile il detersivo che disperso in

mare non si vede, ma che però esiste. È venuta una sostanza tutta schiuma, verde acido. Ho riempito i sacchetti e li ho sospesi nel patio dell'Istituto Italiano di Cultura di Los Angeles con una rete trasparente, in modo tale da stare al di sopra delle persone. I visitatori si trovavano sotto questo "schifo" verdastro che sta a rappresentare il mare se solo si potesse vedere quello che veramente c'è dentro. Non ho fatto un'unica superficie, l'ho divisa in pezzi, con i sacchi sottovuoto di dimensioni 80x120 cm perché non c'è un'uniformità nella regolamentazione dell'inquinamento nei vari paesi del mondo. Ogni stato, regione, comune ha un suo metodo di smaltimento. Non esiste un unico quadro legislativo per cui si debba attuare la stessa norma ovunque; ognuno fa come gli pare. Per questo anche i sacchetti sono tutti separati. Nell'insieme formano la superficie del mare che è impressionante. Al di sopra dell'installazione c'era scritto *Help*. Nel 2011 avevo fatto una *performance* per la quale avevo utilizzato della vernice fosforescente che poi si illuminava; allo stesso modo ho agito qui. Ho scritto *Help* sulla superficie del mare – non sotto dove vi erano le persone bensì sopra – cosicché la sera, al buio con un drone si poteva leggere la scritta sopra la superficie del mare fosforescente, cioè una problematica che non si vede a occhio nudo ma che in certe condizioni viene fuori.

## BIBLIOGRAFIA

- J. Albelda, J.M Parreño, J. M Marrero Henríquez, *Humanidades Ambientales. Pensamiento, Arte y relatos para el siglo de la Gran Prueba*, Madrid, Catarata, 2018.
- L. Alloway, *The Arts and the Mass Media*, in «Architectural Design» vol.31, n 3, 1961.
- A. Appiano, *Estetica del rottame*, Roma, Gli argonauti 1999.
- G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1964.
- *The Garbage Patch State. The "away" State*. A cura di G. Barbieri, Treviso, Terraferma, 2013.
- R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2019.
- J. Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Bologna, il Mulino, 1976.
- Z. Bauman, *La società sotto assedio*, Bari, Laterza, 2003.
- Z. Bauman, *Vite da scarto*, Roma- Bari, Laterza, 2007.
- *Manifesto tecnico della scultura futurista in Scritti editi e inediti* a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1971.
- A. Boatto, *Pop Art in USA*, Lerici, Milano, 1967.
- *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Roma, Carocci Editore, 2007.
- N. Bourriaud, *Installazione, video, arte d'azione: l'ascesa della precarietà nell'epoca postmediale*, in *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre*, vol. V, Skira, Milano, 2010.
- N. Bourriaud, *Il radicante*, Milano, Postmedia, 2014.
- N. Bourriaud, *L'Exforma, Arte ideologia e scarto*, Postmedia, Milano, 2016.
- A. Brown, *Art & Ecology Now*, Londra, Thames & Hudson, 2014.
- S. Burini, G. Barbieri, *Maria Cristina Finucci. Help*. Milano, Mondadori Electa, 2021.
- I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore* in *Id. Romanzi e racconti*, a cura di M Barenghi e C. Milanini, Milano, 2005.

- M. Cattelan, *Melanconicus*, in F. Bonami, *Maurizio Cattelan: autobiografia non autorizzata*, Milano, Mondadori, 2021.
- *Plastic Days. Materiali e Design*, a cura di C. Cecchini, M. Petroni, Museo Ettore Fico (21 febbraio- 21 giugno 2015), Torino, Silvana Editoriale, 2015.
- *Vik Muniz*, a cura di Germano Celant, (Roma, Macro, dal 23 settembre 2003 al 4 gennaio 2004), Milano Electa, 2003.
- G. Celant, *Arte Povera*, Firenze, Giunti Editori, 2013.
- *Re-use. Scarti, oggetti, ecologia nell'arte contemporanea*, a cura di V. Dehò (Santa Caterina, Casa Robegan, Ca' dei Ricchi, Treviso, dal 27 ottobre 2018 al 10 febbraio 2019), Milano, Silvana Editoriale, 2018.
- *Art in the Anthropocene. Encounter among Eesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, a cura di H. Devis, E. Turpin, Londra, Open Humanity Press, 2015.
- G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 2021.
- U. Eco, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007.
- E.E Ellis, *Antropocene*, Milano, Giunti Slow food Editore, 2020.
- F. Fabbri, *Il buono il brutto, il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2011.
- H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2017.
- *Arte. La storia completa*, a cura di S. Farthing, Bologna, Atlante, 2010.
- E. Gelosi, *In Trash We Trust. Storia e analisi della trash art 1960/2019*, Verona, Aletheia Editore, 2019.
- F. Guattari, F. La Cecla, *Le tre ecologie*, Milano Sonda, 2019.
- *Max Ernst. Riga 42*, a cura di E. Grazioli, A. Zucchinali, Macerata, Quodlibet, 2021.
- T. Labranca, *Andy Warhol era un coatto. Vivere e capire il trash*, 1994, p.14.
- A. Maiorano, F. Matitti, *Arte e Natura. Tra pratiche creative e pensiero ecologista*, Roma, De Luca Editore d'Arte, 2021.
- E. Manzini, *Artefatti: verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*, Milano, Domus Academy, 1990.



- *Neolite. La metamorfosi delle plastiche*, a cura di E. Manzini, A. Petrillo, Milano, Domus Academy, 1991.
- P. Martin, A. Viola, *Trash. Tutto quello che dovrete sapere sui rifiuti*, Torino, Codice Edizioni, 2018.
- M. McLuhan, Q. Fiore, *Il medium è il messaggio*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- A. Mecacci, *Aethetics of trash. Short overview*, Popular inquiry, vol.2, Aalto University, 2018.
- *20 anni fa 1968-: Colla, Fontana, Leoncillo*, catalogo della mostra a cura di L. Meneghelli, Verona, Studio la Città, Torino, 1988.
- C. Morozzi, *Oggetti risorti. Quando i rifiuti prendono forma*, Genova, Costa&Nolan, 1998.
- N. Nurra, *Plasticene. L'epoca che riscrive la nostra storia sulla Terra*. Milano, Il Saggiatore, 2022.
- E. Padoa-Schioppa, *Antropocene. Una nuova epoca per la Terra, una sfida per l'umanità*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- F. Poli, *Arte contemporanea dall'informale alle ricerche attuali*, Mondadori, 2011.
- M. Pugliese Degli Esposti, *Estetica del sintetico. La plastica e l'arte del Novecento*, Genova, Costa & Nolan, 1997.
- M. Pugliese. *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Milano, Mondadori, 2006.
- *Routledge Companion to Postmodernism*, a cura di S.Sim, Londra, Routledge, 2004.
- R. Scerbo, *Ecoartivism in times of climate change and toxic waste emergencies*, in "Confluencia", primavera 2021, vol. 36 n°2, pp.141-158, Colorado, Colorado State University.
- S. Strasser, *waste and want. A social history of trash*, Londra, Picador Paper, 2000, versione Kindle.
- M.Thompson, *Rubbish theory: the creation and distruction of value*, Londra, Pluto Press, 2017.
- V. Trione, *Artivismo. Arte, Politica, Impegno*, Torino, Einaudi, 2022.
- M. Vanni, *Rifiuti preziosi*, Poggibonsi (SI), Carlo Cambi Editore, 2006.

- G. Viale *Un mondo usa e getta: la civiltà dei rifiuti e i rifiuti della civiltà*, Milano, Feltrinelli editore, 1994.
- G. Viale, *Azzerare i rifiuti, vecchie e nuove produzioni per una produzione e un consumo sostenibili*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*, catalogo della mostra a cura di L. Vergine (Trento, Palazzo delle Albere, Rovereto, Archivio del '900, dal 11 settembre 1997 al 11 gennaio 1998), Milano, Electa 1997.
- L. Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte. Trash, Rubbish, Mongo*, Milano, Skira, 2006.
- A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Bari, Laterza, 1997.
- A. Vettese, *L'arte contemporanea tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. La guida più imitata nell'arte del nostro tempo*, Torino, Umberto Allemandi, 2021.
- R. Wallen, *Ecological Art: A call for visionary intervention in time of Crisis*, in "Leonardo", vol. 45 n°3, 2012.
- L. Weintraub, *To Life! Eco Art in pursuit of a sustainable planet*, Berkeley and Los Angeles, California University Press, 2012.
- *Le trame di Penelope. Enrica Borghi, Alice Cattaneo, Name Diffusion. Opere e workshop*, a cura di E. Zanella, Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, (mostra dal 10 novembre 2007 al 10 febbraio 2008), Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2007.
- S. Žižek, *Il trash sublime*, a cura di Marco Senaldi, Milano, Mimesis, 2013.

## SITOGRAFIA

- <https://www.regionieambiente.it/piu-crescita-meno-rifiuti/#:~:text=La%20produzione%20dei%20rifiuti%20a,mondo%20continuer%C3%A0%20sull'attuale%20traiettorie>. [ultimo accesso 11/07/2022].
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/rifiuto/> [ultimo accesso 11/07/2022].
- <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/riutilizzare/> [ultimo accesso 31/07/2022].
- <https://www.treccani.it/vocabolario/riciclare/> [ultimo accesso 31/07/2022].
- <https://www.archeoplastica.it/il-progetto/> [ultimo accesso 24/07/2022].
- <https://www.ilsuperuovo.it/filosofia-del-cattivo-gusto/> [ultimo accesso 31/07/2022].
- [https://www.artesvelata.it/nature-morte-picasso-tre-fasicubismo/#Papier\\_colles\\_e\\_collages](https://www.artesvelata.it/nature-morte-picasso-tre-fasicubismo/#Papier_colles_e_collages) [ultimo accesso 25/09/2022].
- <http://blog.abaravenna.it/2011/02/dalla-pittura-alle-composizioni-polimateriche/> [ultimo accesso 25/09/2022].
- <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cKxaAy6> [ultimo accesso: 26/09/2022].
- <https://www.moma.org/collection/works/80934> [ultimo accesso 28/09/2022].
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/readymade/#:~:text=Il%20r.,art%20e%20del%20nouveau%20r%C3%A9alisme>. [ultimo accesso 10/10/2022].
- <https://www.treccani.it/vocabolario/frottage/> [ultimo accesso 11/10/2022].
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/piero-manzoni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/piero-manzoni_%28Dizionario-Biografico%29/) [ultimo accesso: 19/11/2022].
- <https://www.artesvelata.it/piero-manzoni-merda-artista/> [Ultimo accesso: 19/11/2022].
- <https://1995-2015.undo.net/it/magazines/1251901066> [Ultimo accesso: 19/11/2022].
- [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1880\\_300062228.pdf?ga=2.118146633.1545568695.1667738787-2051929397.1646780712](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf?ga=2.118146633.1545568695.1667738787-2051929397.1646780712) [Ultimo accesso 6/11/2022].

- [http://www.artdreamguide.com/\\_hist/junk-art.htm](http://www.artdreamguide.com/_hist/junk-art.htm) [Ultimo accesso 6/11/2022].
- <https://journal.cittadellarte.it/terza-pagina/michelangelo-pistoletto-viaggio-alla-scoperta-dellarte-del-maestro-4> [ultimo accesso 8/11/2022].
- <https://zero.eu/it/eventi/79261-christian-boltanski-reserve,bologna/#:~:text=L'installazione%20R%C3%A9serve%20allestita%20da,la%20ricostruzione%20di%20un'individualit%C3%A0>. [Ultimo accesso: 14/11/2022].
- <https://finestresuartecinemaemusica.blogspot.com/2018/07/tim-noble-e-sue-webster-le-ombre-dei.html> [ultimo accesso: 14/11/2022].
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/plastiche\\_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/#:~:text=Le%20plastiche%20sono%20polimeri%20ad,di%20composizione%2C%20dimensione%20e%20struttura](https://www.treccani.it/enciclopedia/plastiche_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/#:~:text=Le%20plastiche%20sono%20polimeri%20ad,di%20composizione%2C%20dimensione%20e%20struttura). [ultimo accesso: 21 gennaio 2023].
- [https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2013/05/12/in\\_viaggio\\_sul\\_rio\\_negro.html](https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2013/05/12/in_viaggio_sul_rio_negro.html) [Ultimo accesso: 24/01/2023].
- [https://www.are.admin.ch/are/it/home/sviluppo-sostenibile/politica-sostenibilita/agenda2030/onu\\_-le-pietre-miliari-dello-sviluppo-sostenibile/1972--conferenza-delle-nazioni-unite-sullambiente-umano--stoccol.html](https://www.are.admin.ch/are/it/home/sviluppo-sostenibile/politica-sostenibilita/agenda2030/onu_-le-pietre-miliari-dello-sviluppo-sostenibile/1972--conferenza-delle-nazioni-unite-sullambiente-umano--stoccol.html) [Ultimo accesso 24/01/2023].
- <https://www.artribune.com/editoria/2022/02/intervista-libro-vincenzo-trione-arte-politica/> [Ultimo accesso 25/01/2023].
- <https://www.wastelandmovie.com/index.html> [Ultimo accesso: 28/01/2023].
- <https://francoisknoetze.com/mongo/> [Ultimo accesso: 28/01/2023].
- <http://www.chrisjordan.com/gallery/rtn2/#venus> [ultimo accesso: 28/01/2023].
- <https://www.zireja.com/obra-artistica/la-basura-llega-a-la-ciudad/> [Ultimo accesso: 29/01/2023].
- <https://www.haschult.de/action/trashpeople#content> [Ultimo accesso: 29/01/2023].

- <http://www.crackingart.com/il-gruppo/filosofia/> [Ultimo accesso: 30/01/2023].
- <https://basurama.org/> [Ultimo accesso 31/01/2023].
- <https://basurama.org/proyecto/ocio-menos-consumista--versiona-thyssen/> [Ultimo accesso: 31/01/2023].
- <https://basurama.org/proyecto/luxo-e-lixo-lujo-es-basura-in-lo3-we-trash/> [Ultimo accesso: 31/01/2023].
- <https://www.luzinterruptus.com/?paged=4> [Ultimo accesso: 31/01/2023].
- <https://www.luzinterruptus.com/?paged=6> [Ultimo accesso 31/01/2023].
- <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/10/Pascale-Marthine-Tayou-078d21a6-4240-40f3-bd96-c421a257f1a6.html> [ultimo accesso: 31/01/2023].
- : <https://art.giuseppelaspada.com/about> [Ultimo accesso: 30/01/2023].
- <https://www.mandy-barker.com/still-ffs-1> [Ultimo accesso: 30/01/2023].
- <https://alejandroduran.com/statement> [Ultimo accesso: 31/01/2023].
- [https://www.youtube.com/watch?v=gDP9YNryXaU&ab\\_channel=TheWomanEdits](https://www.youtube.com/watch?v=gDP9YNryXaU&ab_channel=TheWomanEdits) [Ultimo accesso: 31/01/2023].
- <https://art.giuseppelaspada.com/gift-from-planet-earth> [Ultimo accesso: 1/02/2023].
- <https://www.bucklandart.com/> [Ultimo accesso: 30/01/2023].
- <https://www.nature.com/articles/s41598-018-22939-w> [Ultimo accesso 31/01/2023].
- <https://www.garbagepatchstate.org/ita/progetto.html> [Ultimo accesso 30/01/2023].

## ELENCO IMMAGINI

- Fig. 1. Pablo Picasso, *Natura morta con sedia impagliata*, 1912, Parigi, Musée National Picasso, 29X37 cm.
- Fig. 2 Pablo Picasso, *Violino, bicchiere, pipa e calamaio*, 1912, olio su tela, Praga, Naaroni Galerie, 81X54 cm.
- Fig. 3 George Braques, *Fruttiera e bicchiere*, 1912, Collezione Privata.
- Fig. 4 Pablo Picasso, *Pipa, bicchiere, bottiglia di Vieux Marc*, 1914, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 73,2X59,4 cm.
- Fig. 5 Juan Gris, *Il lavabo*, 1912, pezzi di specchi incollati, Berna, Kunstmuseum.
- Fig. 6 Gino Severini, *Ballerina blu*, 1912, olio su tela, Milano, Collezione Mattioli, 61X46 cm.
- Figura 7 Umberto Boccioni, *Carica di lancieri*, 1915, Vernice, collage su carta intelata, Milano, Museo del Novecento, Collezione Junker, 33,4X50,3 cm.
- Fig. 8 Carlo Carrà, *Manifestazione interventista*, 1914, tempera e collage su cartoncino, Milano, Collezione Mattioli, in deposito a Venezia presso la Collezione Peggy Guggenheim, 38,5X30 cm.
- Fig. 9 Hans Arp, *Papier déchiré*, 1932, Papier déchiré incollato su carta, Parigi, Musée National d'arte Moderne Centre Pompidou, 14X14 cm.
- Fig. 10 Aleksandr Rodčenko, *fotomontaggio per "Pro Eto" di Majakovskij*, 1923, fotocollage su cartoncino, Mosca, Museo Majakovskij, 42,5X32,5cm.
- Fig. 11 Pablo Picasso, *La chitarra*, 1914, lamiera e filo, , New York, Museum of Modern Art, 77.5X35X19.3 cm.
- Fig. 12 Vladimir Tatlin, *Contro-rilievo*, 1918.
- Figura 13 Naum Gabo, *Testa di donna*, 1917-1920, New York, Museum of Modern Art, metallo e celluloide, 62.2 x 48.9 x 35.4 cm.
- Fig. 14 Enrico Prampolini, *Béguinage*, 1914, Lucca, Fondazione Centro Studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico.
- Fig. 15 Raoul Hausmann, *Esprit de notre temps*, 1919-1920, legno, cuoio, alluminio, ottone, Parigi, Musée National d'arte Moderne Centre Pompidou, 32.5X21X20.
- Fig.16 Hans Arp, *Trousse d'un Da*, 1920-1921, Parigi, Musée National d'arte Moderne Centre Pompidou.
- Fig. 17 Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923, versione di Hannover, foto realizzata da Wilhelm Redemann 1933.

- Fig. 18 Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917, opera perduta, copia al Musée National d'arte Moderne Centre Pompidou, 61X48X38 cm.
- Fig. 19 Man Ray, *Hommage à Lautrémont*, 1933, fotografia poiché l'originale distrutto, Madrid, Museo Reina Sofia, copia postuma 24X30 cm.
- Fig. 20 Richard Hamilton, *Ma cos'è che rende le case di oggi così diverse, così attraenti?*, 1956, collage su carta, Turbinga, Kunsthalle Tübingen.
- Fig. 21 Alberto Burri, *Sacco Rosso*, 1954, colori acrilici e iuta in tela, , Londra, Tate Modern, 89,3X103X3,1 cm.
- Fig. 22 Piero Manzoni, *Corpi d'aria*, 1959, Milano, Museo del Novecento.
- Fig. 23 Piero Manzoni, *Impronta d'artista*, 1960, Milano Museo del Novecento.
- Fig. 24 Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961, Milano, Museo del Novecento.
- Fig. 25 Arman, *Poubelles Ménagère*, 1960, New York, Collezione Arman Marital Trust, Arman Studio.
- Fig. 26 Arman, *Colère Musicale*, violoncello spaccato su tavola di legno, 1962, New York, Fondazione Arman, 183X132X23cm.
- Fig. 27 Arman, *Accumulation*, 1973, timbri in una teca di legno e plexiglass, New York, Museum of Modern Art, 47X32X8,4 cm.
- Fig. 28 César Baldaccini, *Compressions*, 1969, alluminio, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 35,4X36X14 cm.
- Fig. 29 César Baldaccini, *Expansion n° 14*, 1970, Parigi, Musée National d'arte Moderne Centre Pompidou, 100X270X220 cm.
- Fig. 30 Daniel Spoerri, *Tableau Piège*, 1961, assemblaggio di oggetti diversi su tavola di legno, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna.
- Fig. 31 Jean Tinguely, *Méta-mécaniques*, 1954, metalli di varia tipologia, New York, Museum of Modern Art, 61X39X29,8 cm.
- Fig. 32 Jean Tinguely, *Hommage à New York*, 1960, metallo dipinto, nastro, scotch , legno, New York, Museum of Modern Art, 203,7X75,1X223,2 cm.
- Figura 87 Raymond Hains, *Palissades*, 1976, Parigi, Monnaie de Paris.
- Figura 34 Mimmo Rotella, *Europa di notte*, 1961, décollage su tela, Vienna Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, 180.5X108 cm.
- Figura 35 Niki de Saint-Phalle, *Tirs*, 1960-1961, collezione privata.
- Fig. 36 Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-1959, tecnica mista, Stoccolma, Modera Museet, 42X63X65 cm.

- Fig. 37 Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, tecnica mista, New York, Museum of Modern Art, 191,10X80X20,30 cm.
- Figura 38 Jasper Johns, *Fool's House*, 1962, olio su tela, scopa, tazza, tessuto, Collezione in prestito a Minneapolis al Walker Art Center, 182,9X11,4 cm.
- Fig. 39 Mark di Suvero, *Are Years What?*, 1967, acciaio laccato rosso, Washington DC, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, 12X12X9,1m.
- Fig. 40 John Chamberlain, *S*, 1959, metallo, Washington DC, Hirshorn Museum and Sculpture Garden.
- Fig. 41 Louise Nevelson, *Sky Cathedral*, 1958, legno dipinto, New York, Museum of Modern Art, 343,9X305,4X45.7 cm.
- Fig. 42 Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci*, 1967, cemento, tecnica mista, indumenti, Rivoli, Castello di Rivoli.
- Fig. 88 Michelangelo Pistoletto, *Quadro specchiante I visitatori*, 1968, velina, olio, matita su acciaio inox lucidato a specchio, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
- Fig. 44 Michelangelo Pistoletto, *Walking Sculpture*, 1967, Torino.
- Fig. Paul McCarthy, *Peter's Patrick Pecker Leg*, 1993, Cuneo, collezione La Gaia.
- Fig. 46 Tony Cragg, *Policeman*, 1981, plastica, collezione privata, 320X100 cm.
- Figura 47 Julian Schnabel, *Circumnavigating the sea of shit*, 1979, olio, piatti, ceramica, metallo, legno, 243,8X243,8X30 cm.
- Fig. 48 Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1970-1973, Parigi, Musée National d'arte Moderne Centre Pompidou.
- Fig. 49 Christian Boltanski, *Réserve*, 1990, vestiti e lampade, dimensioni variabili, Parigi, Musée National d'arte Moderne Centre Pompidou.
- Figura 50 Tom Noble, Sue Webster, *Dirty white trash (with gulls)*, 1998.
- Fig. 51 Ron O' Donnel, *Constructed Narratives I. Still-life is alive and kicking*, 1986, Edimburgo, National Gallery of Scotland.
- Fig. 52 Cattelan, *Andreas e Mattia*, 1996, manichini riempiti di stoffa, collezione privata.
- Fig. 53 Enrica Borghi, *La Regina*, 1999, collezione privata, 500X800X400 cm.
- Fig. 54 Giovanni Albanese, *Strumento per parlare con Marilyn*, 2012, ferro, telefono, resina, 42x42x26 cm.



- Fig. 55 Vik Muniz, *Marat (Sebastião)*, dalla serie *Picture of Garbage* 2008, collezione privata.
- Fig. 56 Chris Jordan *Running the numbers II, Venus*, 2011, 2,4X4 m.
- Fig. 57 Svetlana Ostapovici, *Metal Recycling 18*, 2010.
- Fig. 58 ziREja, *La basura llega a la ciudad*.
- Fig. 59 Ha Schult, *Trash Men*, 2007, Piazza del Popolo, Roma.
- Fig. 60 Yao Lu, *Monte Zhong nella nebbia*, 2006.
- Fig. 61 Cracking Art, *Urbanimal*, installazione curata da G'art in occasione della 58. Biennale 11 Maggio – 30 Novembre 2019, di Venezia presso Palazzo Fondazione Masieri, Venezia.
- Fig. 62 Basurama, *Ocio menos consumista*, 2021, Museo Thyssen Bornemiza, Madrid.
- Fig. 63 Basurama, *Luxo è lixo*, 2014, Brasile, Rio de Janeiro, Madrid, sacchetti di plastica, 7X32X15m.
- Fig. 64 Luzinterruptus, *The plastic we live with*, 2021, Jelsa.
- Fig. 65 Luzinterruptus, *Labyrinth of plastic waste*, 2019, Barcellona.
- Fig. 66 Pascale Marthine Tayou, *Plastic Tree* 2014-2015.
- Fig. 67 Giuseppe La Spada, *In a changing sea*, 2016-2017.
- Fig. 68 Marteen Vanden Eynde, *Continental Drift*, 2014, materiali vari tra cui plastica, mappamondo vintage, collezione Maison Particolière, Bruxelles.
- Fig. 69 Mandy Barker, *Still*, 2019.
- Fig. 70 Mandy Barker, *Soup*, 2014.
- Fig. 71 Alejandro Durán, *Washed up*, dal 2011.
- Fig. 72 Zi Xi Tan, *Plastic Ocean*, 2016, Singapore Art Museum (SAM), plastica, nylon, piedistallo in legno.
- Fig. 73 Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2014.
- Fig. 74 Stefano Cagol, *The Ice Monolith*, 2013. Riva Ca' di Dio, Venezia 2013. Maldives Pavilion, 55. Biennale di Venezia.
- Fig. 75 Giuseppe La Spada, *Gift from Planet Earth (Icy Sea)*, 2018.
- Fig. 76 Daniel Buckland, *Ice Texts*, 2001-2009.
- Fig. 77 Maria Cristina Finucci, foto della performance *The Garbage Patch State*, Parigi, Palazzo UNESCO, 11 aprile 2013.

- Fig. 78 Maria Cristina Finucci, *The "Away" State*, Padiglione GPS, Venezia, Cortile centrale Ca' Foscari, 24 maggio- 24 novembre 2013.
- Fig. 79 Maria Cristina Finucci, *The Garbage Patch State*, Madrid, Gran Via, 18 febbraio- 7 marzo 2014.
- Fig. 80 Maria Cristina Finucci, *Vortice*, Milano 2015, Collezione della Permanente.
- Fig. 81 Maria Cristina Finucci, *Bluemedasaurus*, Venezia, Porto Marghera, 16 ottobre 2015.
- Fig. 82 Maria Cristina Finucci, *Climatesaurus*, Parigi, COP 21, 8-9 ottobre 2015.
- Fig. 83 Maria Cristina Finucci, *L'età della plastica*, Mozia 26 settembre 2016- 8 gennaio 2017.
- Fig. 84 Maria Cristina Finucci, *Help the Ocean*, Roma, Fori Imperiali, 8 giugno-29 luglio 2018.
- Fig. 85 Maria Cristina Finucci, *Help*, Milano, Fuori Salone, 9-18 aprile 2019.
- Fig.86 Maria Cristina Finucci *What about 8%?*, Los Angeles, Istituto Italiano della Cultura, 14 ottobre - 1 Novembre 2022.